

S

SACRA CONVERSAZIONE

Expressão italiana para uma pintura, estampa ou escultura em que se reproduzem a Virgem e o Jesus Menino, ao lado de anjos ou de santos, e alusiva a uma conversação ou reunião desses personagens (Conversação ou Diálogo Sagrado).

SACRAMENTOS

O Concílio de Trento definiu o sacramento como “um sinal sensível instituído pelo Cristo, a fim de produzir na alma a graça que ele contém”. Os sinais ou signos são as palavras e ações conduzidas pelo sacerdote durante o ritual específico em que a graça divina é transmitida. São sete os sacramentos na igreja católica: batismo, confirmação, penitência, eucaristia, casamento, ordem e unção dos enfermos (moribundos). As correntes protestantes não aceitam senão dois sacramentos, aqueles constantes explicitamente da vida de Jesus nos Evangelhos – o batismo e a eucaristia, sendo esta simbolizada de maneira mais espiritual do que material. Curiosamente, a palavra latina de origem referia-se à promessa realizada pelos novos soldados, sob as insígnias do Estado romano, jurando respeitá-lo e por ele combater.

SACRA RAPPRESENTAZIONE

Oratório dramatizado do período renascentista, precursor da ópera, e muito comum na Itália durante os séculos XIV e XV (Representação Sagrada).

SÁFICO

1. Verso de dez sílabas (decassilábico), na língua portuguesa, com acentuações tônicas na quarta, na oitava e na décima sílabas. Exemplo: “Meu coração tem catedrais imensas / templos de priscas e longínquas datas” (Augusto dos Anjos). 2. Como palavra feminina (sáfica), designa, primeiramente quanto à forma, a estrofe ou construção poética com três versos de dez sílabas e um complementar de cinco sílabas, totalizando uma quadra. Em segundo lugar, no que diz respeito ao tema ou conteúdo, indica a lírica amorosa, terna ou ardente (erótica), tal como cultivada pela poetisa grega Safo (sécs. VII para o VI a.C.), da qual trazemos um exemplo: “No imo peito o coração se oprime / Só de olhar-te: nem a fala consegue / Da garganta romper; e assim desfeita, / A língua emudece (primeira quadra). / Um fogo sutil dentro de meu corpo / Que logo se espalha: os olhos incertos / Vagam sem rumo, e meus ouvidos ouvem / Ásperos zumbidos (segunda quadra). / Cubro-me toda de suor gelado / Pálida fico qual erva sem viço. / E já sem forças ou alento, inerte, / Me assemelho morta” (terceira quadra – transcrição via Menéndez Pelayo).

SAGRADA FAMÍLIA

Pintura ou estampa representativa da Virgem, de São José e do Menino, por vezes acompanhados de Sant’Ana (mãe da Virgem) ou ainda de São João Batista.

SAIMEL

Bloco ou aduela em forma de cunha, formadora de um arco arquitetônico. *Arco.

SAINETE

Pequena peça ou entremez cômico, de um ato apenas, contando com dois ou três personagens. De origem espanhola, o sainete esteve em voga durante os séculos XVII e

XVIII, tratando de costumes populares e de acontecimentos políticos de maneira realista. Podia ser representado entre os atos de uma peça principal ou, de maneira autônoma, em praças públicas. Dois de seus mais conhecidos autores foram Quiñones de Benavente e Ramón de la Cruz.

SALÃO EGÍPCIO

Sala ou salão com colunata, em forma de peristilo, criado durante a Renascença pelo arquiteto Palladio, baseado em desenhos e sugestões do romano Marcus Vitruvius Pollio. Não há relação aparente com os estilos arquitetônicos do antigo Egito.

SALMO

1. Verso lírico hebraico, hino ou poema para ser cantado no Templo de Jerusalém (portanto, após a sua construção), com acompanhamento de cordas e sopro (o “mizmos” hebraico e, daí, o “psalmós” grego), e cuja coleção de 150 obras formou o Livro dos Louvores, incorporado ao texto bíblico. A criação dos salmos canônicos parece ter-se estendido dos séculos X ao V a.C., distinguindo-se pelos nomes dos autores, conhecidos ou não, que cada poema traz no cabeçalho: os de Davi, as séries dos filhos de Coré e de Asaf, e os anônimos. Os de Davi estão freqüentemente consagrados a pedidos de auxílio divino, por motivos de sofrimento, enfermidade ou perseguição, e por alguns de finalidade moral; os dos filhos de Coré têm por temas principais o culto, o templo e a cidade santa; os dos filhos de Asaf constituem poemas didáticos, moralidades ou de conagração do povo hebreu; os anônimos, por fim, são cânticos de louvor ou de ações de graça. Outra divisão do saltério, o conjunto dos salmos, é a que se estabelece entre poemas de súplica (*tefilot*, tefilã) e os de louvor (*tehilim*, tehilã). Exemplo de um salmo de Davi, o de número 14: “Senhor, quem habitará no teu tabernáculo? / ou quem descansará no teu santo monte? O que vive na inocência / e pratica a justiça; o que fala verdade no seu coração; / o que não forjou engano com a língua, / nem faz mal ao seu semelhante, / nem consentiu que fossem infamados os seus próximos” (trecho). 2. Na liturgia cristã, os salmos são cantados à maneira de responsórios ou antífonas (coros que se respondem), sobre melodias de estrutura gregoriana, ou cantochão.

SALMODIA

1. Análise ou estudo dos salmos musicais, da arte de cantá-los ou recitá-los. 2. Por influência do modo gregoriano do canto, a palavra migrou para o terreno literário, e de maneira pejorativa, indicando um texto ficcional monótono ou homogêneo.

SALÕES DE MAIO

Exposições de artes plásticas acompanhadas por conferências e debates, e concebidas pelo pintor e crítico Quirino da Silva e por Geraldo Ferraz, realizadas em São Paulo nos anos de 1937, 1938 e 1939, contando ainda com as participações de Flávio de Carvalho, Madeleine Roux e Paulo Ribeiro de Magalhães. Teve por finalidade “coligar, em cada ano, mais abundante e melhor selecionada, a produção dos nossos pintores e escultores que são capazes de rasgar novos horizontes à expressão plástica” (catálogo da mostra inaugural). A primeira edição foi realizada no Esplanada Hotel, com a participação, entre outros, dos modernistas brasileiros Brecheret, Portinari, Tarsila do Amaral, Cícero Dias, Antônio Gomide, Lasar Segall, além de Santa Rosa e Lívio Abramo. A segunda, feita no mesmo local, trouxe pintores abstratos e surrealistas ingleses, como Ben Nicholson, além das personalidades já mencionadas e alguns integrantes do Grupo Santa Helena (consultar). A terceira e última ocorreu na Galeria Itá, por manobra publicitária de Flávio de Carvalho, que se antecipou aos idealizadores iniciais. Um dos convidados estrangeiros

foi o escultor norte-americano Alexander Calder, que expôs então a novidade de seus móveis.

SALÕES DE PARIS

As exposições realizadas pela Academia Real de Pintura e Escultura da França, fundada em 1648, ao tempo de Mazarin, para promover a exibição de obras de seus *agregés* – os artistas associados aceitos após o exame de uma tela ou de uma peça escultórica. As mostras bienais estiveram sediadas, inicialmente, no *Palais Royal*, entre 1667 e 1683. Em seguida, com a transferência da Academia para o Louvre, em 1692, a exposição passou a ser realizada no *Salon Carré* do prédio. De 1737 a 1750, as mostras ocorreram anualmente, voltando a ser bienais a partir de 1751. Sem qualquer dúvida, essas mostras foram as mais importantes, em seu gênero, de todo o continente europeu até o final do século XIX. Denis Diderot foi seu mais importante e duradouro crítico, escrevendo sobre obras e artistas entre 1759 e 1781.

SALSA

Termo de música popular que se difundiu a partir dos finais dos anos sessenta, no século XX, nas comunidades caribenhas de Nova Iorque, para se referir a uma nova forma de tratamento de gêneros ou de ritmos tradicionais cubanos, haitianos, venezuelanos e porto-riquenhos, como o son, a bomba, o mambo, o merengue, a charanga, a guaracha e mesmo o bolero. As novidades introduzidas foram a diversificação dos naipes de sopro nas orquestras, um maior agregado de timbres e, principalmente, o conteúdo das letras das canções, tornadas mais agressivas, críticas ou rebeldes. Segundo o estudioso César Rondón (O Livro da Salsa), as razões sociais e culturais que permitiram o desenvolvimento da salsa foram: a existência de uma grande comunidade caribenha, aferrada às suas tradições culturais; o caráter marginal dessa comunidade, submetida a discriminações; a adoção juvenil do rock ou da música pop e dos movimentos contraculturais da época; o fim da preponderante influência cubana (após a revolução) e que durante os anos 40 e 50 fora exercida por músicos como Benny Moré, Tito Puente, Tito Rodríguez ou Celia Cruz. A esse respeito, acrescenta Leonardo Fuentes: “Embora sendo uma música preferentemente festiva, quase sempre feita para dançar, e dirigida às grandes multidões, a salsa engloba uma atitude estética que dificilmente teriam podido encarnar os velhos ídolos populares dos anos 40 e 50, carregados de talento – às vezes de muitíssimo mais talento musical –, mas desprovidos desta intencionalidade (contestadora) que durante 25 anos caracterizou o melhor da produção salseira” (Os Rostos da Salsa). As primeiras figuras reconhecidas da salsa foram Eddie Palmieri, Joe Cuba e, sobretudo, Willie Colón (com o disco *El Malo*, de 1967). Na esteira vieram Rubén Blades, Johnny Ventura, Roberto Roena, Larry Harlow. Experimentalistas no terreno harmônico foram também Oscar D’León, Papo Lucca, Juan Formell e Wilfrido Vargas, revitalizadores do son e do merengue. Como esperado, no entanto, já por fins da década de 70 a indústria fonográfica estimulou a criação de uma “salsa feita sob medida, envolta em celofane, que curiosamente aconteceu para o velho repertório dos anos 30 e 40, voltando a cantar evocações bucólicas, guarachas festivas e um vasto repertório de intranscendências” (L. Fuentes). Registre-se que, em sua origem espanhola, salsa significa molho ou tempero. Por extensão, realce musical a formas tradicionais.

SALTÉRIO

1. Livro manuscrito ou impresso com os salmos do Antigo Testamento. Existem os saltérios bíblico, contendo unicamente os salmos, e o litúrgico, organizado pela ordem beneditina em oito seções, acrescido de calendário, de outros hinos e preces. Ver Salmo.
2. Na Grécia antiga, qualquer instrumento de corda para ser tocado com os dedos, sem o

uso de palheta ou plectro. 3. Instrumento de cordas medieval, em forma triangular ou trapezoidal, usualmente tocado na posição horizontal, seja com os dedos, arco ou plectro, e de sonoridade delicada, suave.

SALTIMBANCO

Artista popular e itinerante, eclético e mambembe, relativamente comum na baixa Idade Média e no Renascimento, capaz de unir variadas habilidades acrobáticas à interpretação de monólogos ou de diálogos burlescos, de sua autoria ou alheia. Os saltimbancos acorriam de preferência às grandes praças ou vias obrigatórias de passagem (pontes), ganhando a vida com a venda de placebos ou remédios “milagrosos” à assistência.

SAMBA

O mais conhecido gênero de música urbana e popular do Brasil é resultado de contribuições rítmicas predominantemente negras, mas às quais vieram se incorporar várias outras, mestiças e brancas, nacionais ou européias. Sua genealogia inclui, portanto, manifestações antigas do período colonial, como o batuque, o lundu, o lunducanção e o jongo, o que levou Mozart Araújo a escrever que “este é um roteiro bem provável para explicar, de um modo geral, a evolução do samba que, como se vê, formou-se no Brasil através do tempo, onde ele é um momento do lundu, seu avô” (citado por Mário de Andrade no Dicionário Musical Brasileiro). Também por essa razão é que o compositor erudito Alexandre Levy deu o nome de Samba a uma de suas peças orquestrais, a Suíte Brasileira IV, composta por volta de 1890, por referência aos bailados negros. Mas a esse material acrescentam-se também aquelas contribuições surgidas em fins do século XIX, sobretudo os ranchos e cordões de carnaval, o choro e o maxixe. Este último, que começou como forma de se dançar a polca de maneira estreitamente enlaçada e sensual, estimulando o cruzamento das pernas, desenvolveu-se em meio aos bailes da população pobre do Rio de Janeiro (mais especificamente no bairro da Cidade Nova, onde existia uma grande concentração de baianos imigrados) na década de 70. Alternava passos deslizantes com movimentos súbitos e balançados dos quadris, demonstrando ser “uma adaptação de elementos que se fixaram num tipo novo, com uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados ao batuque e ao lundu” (Renato Almeida, História da Música Brasileira). Gradativamente, tornou-se também um gênero de canção, incluída nos espetáculos do teatro de revistas (como os de Artur Azevedo) e no repertório de bailes e de ranchos carnavalescos, embora chamado, por vezes, de tango ou polca-tango, já que o apelativo próprio de maxixe foi evitado durante um certo tempo, por lembrar manifestação “imoral, de pessoas reles e de malandros”. No entanto, mesmo quando a denominação de samba ganhou notoriedade, várias composições dos primeiros autores, como as de Sinhô ou Donga ainda conservaram nitidamente o ritmo do maxixe. Os ranchos recriados pelas comunidades humildes do Rio para desfilar no carnaval (em substituição ao período natalino e de Reis), tanto quanto os blocos e cordões de livre fantasia constituíram outros fatores de importância na formação do samba. Os ranchos possuíam instrumental mais rico, como violões, cavaquinhos, flautas e clarinetas, o que lhes permitia tocar estruturas melódicas mais complexas, enquanto os blocos e cordões se diferenciavam pela forte percussão (adufes, cuícas, bumbos e reco-recos). Nestes últimos havia rotineiramente a figura do palhaço, incumbido de cantar a *chula. Em um depoimento a J.R. Tinhorão, explicou João da Baiana o seu significado: “Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso. Por exemplo. Os versos que o palhaço cantava era chula de palhaço. Os que saía vestido de palhaço nos cordão-de-velho tinha as chula de palhaço de guizo. Agora, tinha a chula raiada, que era o samba do partido alto. Podia chamá chula

raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba do partido alto. O partido alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma pessoa só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão, e não cantava todo mundo. No samba corrido todo mundo samba e todo mundo canta” (ou seja, caracterizava-se por uma cantiga de estrofe e refrão, este aqui entoado pelo coro). Todos esses elementos culturais encontravam-se reunidos nas casas das “tias” baianas da Cidade Nova, entre elas Prisciliana, Amélia, Dadá, Bebianá, Josefa Rica e, a mais famosa, Ciata. Eram as matriarcas das famílias negras e mulatas originárias da Bahia, mães de santo, cozinheiras e vendedoras de doces e quitutes que traziam consigo não apenas as tradições étnicas dos terreiros e dos bailados escravos, da arte da dança e do canto improvisado, como ainda promoviam festas em seus casarões, às quais acorriam músicos, artesãos, funcionários públicos, jornalistas, boêmios e biscateiros. Ainda segundo Pixinguinha, na sala principal ficavam os mais velhos, músicos do partido alto e chorões, enquanto o maxixe, a chula ou o samba corridos eram tocados na sala de jantar pelos jovens. No quintal, por fim, estabelecia-se a roda de batucada, ao som de palmas e percussão. Essa separação se impunha pelo fato do choro ser musicalmente respeitado, tendo sido incorporado aos hábitos das classes médias, enquanto os demais gêneros ainda estavam vinculados aos ambientes tidos como marginais. De certa forma, o choro protegia o samba das batidas policiais. Embora algumas canções tenham sido registradas sob o nome de samba, entre 1912 e 1914 (Descascando o Pessoal, Urubu Malandro, Chora, chora, choradô, pelo selo Odeon, ou Samba em Casa de Baiana, na Favorite Record e Samba do Urubu, no selo Phoenix), coube à composição Pelo Telefone dar início ao longo reinado do samba. Ao que tudo indica, essa obra era de autoria coletiva, mas acabou sendo registrada exclusivamente por Donga, em 1916. Gravada instrumentalmente pela Banda Odeon e, logo depois, pelo cantor e compositor Baiano, alcançou enorme sucesso comercial e de público no carnaval de 1917. Uma tal consagração deu impulso não apenas à exploração do gênero (de compasso binário, 2/4, com acompanhamento sincopado e percussivo), como abriu perspectivas concretas de profissionalização a vários compositores e instrumentistas populares, os quais, durante a primeira metade do século, dominaram “os meios de divulgação da época: as editoras musicais, as casas de música, as gravadoras de discos, as orquestras do teatro de revistas, os conjuntos de casas de chope, as orquestras de sala de espera de cinema e, finalmente, o rádio” (J.R.Tinhorão). Figura histórica e exemplar para essa afirmação foi sem dúvida Sinhô, que logo se desentendeu com os músicos dos círculos “baianos”, em função da paternidade isolada do “Telefone”. Admirado igualmente pelas elites social e intelectual do Rio, ganhou o título de Rei do Samba, sugerido por José do Patrocínio Filho (antonomásia que passou a utilizar, vaidosamente, em suas partituras). Com o samba, ocorreu então o mesmo fenômeno de caracterização de uma música popular nacional, internacionalmente reconhecida, como o jazz norte-americano ou o tango argentino. Divulgação que teve início com as apresentações d’Os Oito Batutas em vários estados brasileiros (Pixinguinha, Donga, China, Nélson Alves, os irmãos Palmieri, Raul e Jacob, Luiz Pinto da Silva e José Alves Lima) e com uma temporada de seis meses em Paris (no Dancing Scheherazade, com uma formação modificada). Do repertório fazia parte o samba Les Batutas, de Pixinguinha e Duque – “Nous sommes batutas, / Batutas, batutas / Venus du Brésil. / Ici tout droit / Nous sommes batutas, / Nous faisons tout le monde / Danser le samba. / Le samba se danse / Toujours en cadence / Petit pas par ici / Petit pas par là. / Il faut de l’essence, / Beaucoup d’elegance, / Le corps se balance / Dansant le samba”. Além do samba corrido, amaxiado, e o do partido alto, que provinham do círculo dos “baianos”, desenvolveu-se, a partir dos finais dos anos 20, no bairro do Estácio, uma variante marchada e batucada do gênero (ao som de surdos, pandeiros, cuícas), adaptada para o desfile carnavalesco, e desde então reconhecida como samba de morro,

pois extensiva a comunidades como Mangueira e Portela. Um tipo de composição que “partindo de quadras (versos) improvisadas aleatoriamente, após estribilhos fixos cantados em coro por todo o grupo, acabaria – por influência desses compositores do Estácio – por ganhar forma fixa, com primeira e segunda partes obedecendo a um tema único” (J.R.Tinhorão). Tais diferenças no tratamento do samba foram expressas, respectivamente, por Donga e Ismael Silva, quando instigados pelo crítico e historiador Sérgio Cabral: “A discussão, travada numa das salas da Sbacem (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música) em fins da década de 60, foi proposta por mim com a pergunta: qual o verdadeiro samba? Donga - Ué. Samba é isso, há muito tempo (cantando): O Chefe da Polícia / Pelo telefone / Mandou me avisar... Ismael Silva: - Isso é maxixe. Donga: Então, o que é samba? Ismael (cantando): Se você jurar / Que me tem amor / Eu posso me regenerar... Donga: - Isso não é samba, é marcha” (As Escolas de Samba). Do final da segunda década até meados dos anos cinqüenta, a “época de ouro” do samba foi toda ela impulsionada não só pelas gravações discográficas, mas, com idêntica energia (a partir da década de 30), pelos concorridos programas de rádio, emitidos ao vivo de estúdios ou auditórios, tendo muitos deles mantido elencos fixos de cantores e instrumentistas (Programa Casé, Papel Carbone, Clube dos Fantasma, Um Milhão de Melodias). A esse respeito, lembra ainda Sérgio Cabral: “Candidatos a cantores e compositores, que provavelmente jamais imaginaram entrar num estúdio de gravação ou de rádio, se depararam com a oportunidade de gravar e de participar de programas radiofônicos. Sendo a matéria-prima de todo aquele complexo industrial e comercial, a música passou a ser procurada como jamais ocorreria em qualquer outra época. Foi um dos raros momentos da história da música popular brasileira, em que, aparentemente, a oferta de gravação de discos aos compositores era maior que ou tão grande quanto a procura” (A MPB na Era do Rádio). Relativamente aos temas, o samba recolheu da vida cotidiana e dos ambientes populares os seus variados assuntos, tratando-os ora com ternura ou seriedade, e, mais freqüentemente, com humor ou ironia: as afeições líricas, as paixões delirantes, as condições sempre precárias e as alegrias passageiras dos pobres, o carnaval e a gafieira, a exaltação das paisagens nacionais, os fatos anedóticos e os políticos, e ainda as figuras típicas dos bairros suburbanos cariocas. Entre elas, e sobretudo, a mulata, o boêmio e o malandro. Daí haver também algumas variações específicas, como: samba-canção – tipo de samba em que a melodia, geralmente romântica, sentimental, adquire maior relevo do que o acompanhamento rítmico; samba de breque – samba narrativo, de ritmo bastante sincopado, cuja execução apresenta interrupções ou breques, servindo para que o intérprete introduza comentários humorísticos; samba-exaltação – canção que louva ou elogia as belezas naturais, o povo ou a cultura brasileiras, já incluída em espetáculos do teatro de revistas, antes mesmo dos sucessos de Aquarela do Brasil (1939) e Onde o céu azul é mais azul (1940); sambolero – tipo de samba-canção característico da década de 50, com o apoio rítmico do bolero, tratando habitualmente das desilusões e feridas amorosas (também conhecido como “música de fossa”); samba de gafieira – modalidade de execução instrumental do samba, fortemente sincopada, e destinada à dança requintada dos bailes de gafieira (ver o termo). Numa extensa lista dos mais destacados compositores, estão, além dos já citados: Caninha, Noel Rosa (o extraordinário “Poeta da Vila”) e seu parceiro Vadico, Cartola e o parceiro Carlos Cachça, Ismael Silva, Paulo da Portela, Bide, Heitor dos Prazeres, Lamartine Babo, Ari Barroso, Moreira da Silva, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Wilson Batista, Geraldo Pereira, Custódio Mesquita, Ataulfo Alves, Assis Valente, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Nelson Cavaquinho, Herivelto Martins, Zé Ketí, Dolores Duran, Tom Jobim, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Billy Blanco, Chico Buarque, Paulinho da Viola, Toquinho, Gilberto Gil, Nelson Sargento, Elton Medeiros,

Wilson das Neves, João Bosco ou Eduardo Gudin. *Bossa Nova, *Escola de Samba e *Samba-Enredo.

SAMBA-ENREDO

Samba “narrativo” que conta um evento histórico ou explora um tema escolhido, de maneira popularmente épica, composto especialmente para o desfile de escolas de samba (verificar). A paternidade de sua criação é disputada e atribuída ora a Paulo da Portela (na década de 30), ao sambista Pindonga (homenagem que fez a Dona Darci Vargas, mulher de Getúlio Vargas, para a Escola Depois eu Digo, em 1942) e ainda à dupla de compositores Silas de Oliveira e Mano Décio (a música Conferência de São Francisco, da Escola Prazer da Serrinha, de 1946). A estrutura do samba-enredo fixou-se pela necessidade da dramatização do desfile, da competição organizada, sua premiação e o extraordinário crescimento de figurantes que, coreograficamente, descrevem o assunto. Antes, até a década de 40, cantavam-se estribilhos de intenção lírico-amorosa, sobre os quais os “mestres de canto” acresciam versos de momento, ou improvisos típicos de pagodes, provocando as demais agremiações para um duelo musical (e muitas vezes físico). Antes mesmo da organização oficial dos desfiles, durante o Estado Novo getulista, a União das Escolas de Samba do Rio incluiu em seus estatutos a obrigatoriedade do samba-enredo de tratar temas de exaltação nacionalista, surgindo desde então uma linguagem grandiloquente, empolada ou “gongórica”, bastante diferente do linguajar cotidiano e simplificado dos morros e comunidades populares de samba. O primeiro sucesso de repercussão nacional de um samba-enredo foi Inconfidência Mineira, da Império Serrano, criado por Mano Décio, Estanislau Silva e Penteado para o carnaval de 1949.

SAMPLER

1. Equipamento ou instrumento de uso musical para gravação eletrônica de sons, ruídos e vozes, capaz de ler os seus registros em velocidades e timbres diferenciados, bem como gerar repetições contínuas (*loops*) de uma determinada nota ou acorde. Ligado a um computador, o sampler pode receber instruções programadas, partituras por exemplo, e executá-las em instrumentos eletrônicos, como guitarras e teclados. 2. Originalmente, em inglês, e cujo significado ainda permanece, refere-se a bordado, ou à arte aplicada de bordar imagens sobre tela ou pano, com fios de seda, lã ou algodão, com diferentes tipos de pontos de costura.

SANGÜÍNEA

Em artes plásticas, giz de tom vermelho-acastanhado, utilizado para desenho. Ou o próprio desenho assim elaborado.

SANTA HELENA, GRUPO

Grupo de pintores figurativos que trabalharam de maneira bastante próxima, no período 1935-1940, em ateliês situados no prédio do Palácio Santa Helena, localizado na Praça da Sé, centro da cidade de São Paulo, e sede do imponente cine-teatro de mesmo nome. Foram eles: Rebolão Gonsales, Mário Zanini, Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Fulvio Pennachi, Humberto Rosa, Alfredo Rulo Rizzotti, Clóvis Graciano, Raphael Galvez e Manuel Martins. A maioria de seus integrantes tinha em comum a procedência ou ascendência italianas, bem como a origem social proletária e modesta. Com exceção de Zanini, Rizzotti e Bonadei, também não possuíam formação específica, mas receberam o auxílio do então conhecido pintor Rossi Osir, tanto sob o aspecto técnico quanto de divulgação de suas obras no circuito culto das artes. Para o grupo foram igualmente importante os elogios críticos de Mário de Andrade, que cognominou os seus integrantes de “artistas

proletários”, preocupados com o verídico. À maneira dos impressionistas, cujas influências permaneciam visíveis naquele período, costumavam deslocar-se para os bairros afastados da cidade e cidades vizinhas e reproduzir suas paisagens ainda rurais, seus personagens populares – temáticas predominantes –, além de nus e retratos. Considerados como “acadêmicos” pelos artistas plásticos modernistas, as obras de seus integrantes foram analisadas por Sérgio Milliet como “uma reação da pintura de matizes e atmosfera contra as correntes mais avançadas, embora menos artesanais”. Curiosamente, no entanto, Volpi e Bonadei se consagrariam anos depois (a partir dos anos 50) como personalidades avançadas da pesquisa formal, enveredando por construções despojadas, de geometrização lírica e, no caso do primeiro, densamente cromática. Em três exposições coletivas no final da década de trinta, constituíram a Família Paulistana, ao lado de Anita Malfatti, Osir, Toledo Piza, Carlos Scliar, Bruno Giorgi e Ernesto de Fiori, entre outros.

SANTO

Do grego *ágios*, pelo latim *sanctus*, designou inicialmente um recinto exclusivo e destinado ao culto da divindade, sendo, portanto, um local de manifestação do sagrado. Como o culto ou ritual que ali se realizava obedecia a normas ou prescrições, é também santo “aquilo que está em conformidade com a lei divina”. No primeiro Templo de Jerusalém, o construído por Salomão, havia o Santo dos Santos, isto é, o mais sagrado dos lugares, contendo a arca da aliança e as tábuas da lei, a que somente o sumo sacerdote tinha acesso, uma vez por ano. Nos dois outros templos reconstruídos, o de Zorobabel e o de Herodes Magno, o Santo dos Santos permaneceu vazio, dado que a arca da aliança já houvera desaparecido. Durante a fase do cristianismo primitivo, referiu-se ao fiel que recebia o batismo e, por este sacramento, tornava-se adepto e seguidor das leis de Cristo. Depois, reservou-se o título aos mártires perseguidos e cujo heroísmo na defesa da fé merecia um culto à parte. A partir do século XII, no entanto, a palavra designa, mais comumente, um servo de Deus que por suas obras e comportamento cumpriu uma missão e a vontade do criador, participando em vida de sua santidade ou transcendência espiritual, assim julgada em processo de canonização (ver este verbete e também Beatificação). Em várias línguas neolatinas, este lugar do sagrado passou a ser chamado santuário ou templo, abrangendo edificações como igrejas, basílicas e capelas.

SANTUÁRIO. *SANTO

SAPATEADO

Dança de espetáculo, seja ela solista, ao par ou em grupo, de passos rápidos, mas caracterizada sobretudo pelo ritmo batido dos saltos e das pontas dos sapatos, sob os quais se fixam pequenas placas de metal. Tornou-se popular nos Estados Unidos, inicialmente por meio dos “vaudeilles”, e mais tarde pelos grandes musicais cinematográficos de Hollywood, nos quais se destacaram Fred Astaire, Ginger Roger, Gene Kelly, Eleanor Powell, Ray Bolger e Ann Miller. Há uma variante do sapateado conhecida por “soft shoe dance”. Como o nome sugere, nela não se utilizam as placas de metal.

SARABANDA

Música e dança originalmente populares da América Espanhola (contendo provavelmente elementos árabo-andaluses), de andamento rápido e alegre, com demonstrações lascivas, já que estas sugeriam momentos de amor e de sexo. Censurada pela corte da metrópole europeia, a sarabanda adquiriu então um andamento ternário mais contido, sendo ainda usada como andamento de peças concertantes maiores.

SARCÓFAGO

Do grego “o que devora carne”, indica a urna funerária de pedra ou terracota, utilizada desde a antiguidade greco-romana por famílias aristocráticas ou patrícias, e até o final do Renascimento pelas casas nobres e principescas. Apresenta, comumente, decorações em baixos-relevos nas paredes laterais, ou ainda uma estátua jacente, representativa do morto, esculpida sobre a tampa.

SARDANA

Dança popular e de roda das regiões catalãs – espanhola e francesa –, conhecida desde o século XVI. Os dançarinos, dispostos em sequência alternada de homens e mulheres, dão-se as mãos em formação de ciranda e evoluem em movimentos laterais, modificando-se os passos de acordo com os diferentes andamentos do acompanhamento musical – passos lentos, animados e os saltitantes (compassos variados, em 6/8 e 2/4). A orquestra típica da sardana chama-se cobla, composta por instrumentos de sopro e percussivos.

S.A.T.B.

Em música, conjunto coral misto, masculino e feminino, para quatro solistas alternados, indicando as vozes soprano (S), contralto (A), tenor (T) e baixo (B).

SÁTIRA

Crítica irônica aos vícios, aos absurdos e às injustiças da sociedade, aos homens e suas instituições. É a manifestação de um desdém pela realidade factual das relações humanas. Sob as formas poética e prosaica, tem sido cultivada na literatura e na dramaturgia ocidentais desde os gregos, de que são exemplos as comédias de Aristófanes e os escritos de Menipo, as “sátiras menipéias”, vazadas em prosa e verso, alternadamente. A denominação, no entanto, é de origem latina e deriva do termo *satura*, correspondente a “mistura” ou “salada”. Para Quintiliano, a sátira consistia em um gênero autenticamente itálico – *satira quidem tota nostra*. De qualquer modo, não há relação semântica com o drama satírico (ver Teatro). Desenvolveu-se em Roma a partir do século II a.C., com Caio Lucílio, que escreveu 30 livros condenando sobretudo a ignorância popular, a prepotência e o luxo dos ricos, a corrupção política e alguns literatos da época. Entre os comentários do primeiro livro das Sátiras, escreveu Lucílio: “Hoje, da aurora à noite, em dia de trabalho ou feriado, o povo todo, plebe e nobres, se remexe no Fórum e do lugar não sai; todos têm uma só e igual paixão: a de enganar-se com esperteza, lutar com enganos, manobrar hipocrisias, dar a impressão de bondade, urdir ciladas, como se inimigos fossem, um do outro”. Por trás das críticas há que se perceber a intenção moralizante e reformadora da sátira, o que, na dramaturgia, ganha a forma de comédia. Outros autores latinos que a ela se dedicaram foram Luciano (mordaz com os filósofos em *Vitaorum Auctio* e com os deuses, nos *Deorum Dialogi*), Pérsio (que apesar de seus versos sibilinos granjeou enorme reputação), Marcial, Juvenal, Apuleio (O Asno de Ouro) e Petrônio (quem quer que tenha sido), famoso por sua obra *Satiricon*. A grande sátira baseia-se em eventos ou hábitos cotidianos, mas não se contenta apenas em mostrar, ridiculamente, a irracionalidade dos costumes, dos comportamentos, ideologias ou mentalidades. Seu objetivo, diferentemente do tratamento burlesco, tem em vista a transformação ou a reforma do espírito e das ações humanas. Desta maneira, permanece aliada aos valores humanistas e, modernamente, iluministas, servindo ainda como denúncia dos idealismos “românticos” ou de utopias ingênuas. Na qualidade de ensaísta, o poeta e romancista inglês George Meredith distinguiu o espírito cômico ou os “poderes do riso” consoante o grau de simpatia para com o objeto do ridículo. Assim, o grau

máximo de crueldade seria o da sátira, que julga severamente; menos ferina seria a ironia, que critica de modo ambíguo, isto é, deixando pairar dúvida quanto à seriedade de propósitos; e por fim, o humor propriamente dito, cujo julgamento vem acompanhado da piedade ou da complacência (*On the Idea of Comedy*). A partir do século XVI, são considerados “clássicos” da sátira escritores como Rabelais, Ben Jonson, Voltaire, Swift, Charles Dickens, Eça de Queirós ou Bernard Shaw. *Cômico, *Humor e *Ironia.

SÁTIROS

Seres híbridos da mitologia greco-romana, habitantes dos campos e montanhas, eram filhos de Sileno, preceptor de Dioniso. Em parte homens, em parte cavalos ou bodes, seguiam os cortejos e andanças do deus, misturados às bacantes ou ménades, e se caracterizavam não apenas pela embriaguez, mas, principalmente, pela itifalia, ou seja, o compulsivo desejo sexual e a permanente ereção do pênis. Segundo o mito, foram temporariamente escravos do ciclope Polifemo quando tentavam resgatar Dioniso de piratas etruscos, sendo libertados por Ulisses quando de seu regresso a Ítaca. Comparar Centauros.

SATURNAIS, SATURNÁLIAS

Festas públicas em homenagem a Saturno, o deus itálico da agricultura, tido como civilizador dos antigos povos da região do Lácio, antes da fundação de Roma, e instituídas por Tulo Hostílio. Nelas se rememoravam os tempos míticos de uma “idade de ouro”, de paz, abundância e fraternidade. Após a expulsão dos reis, e durante os períodos republicano e imperial, as saturnais foram incorporando manifestações cada vez mais licenciosas, até se chegar às orgias. Fechava-se o comércio, interrompiam-se os negócios, suspendia-se a condição dos escravos (que podiam se fantasiar como seus senhores) e se promoviam cortejos e festins dançantes, acompanhados por músicas e cantos. Até Júlio César, as saturnálias eram comemoradas apenas um dia, 17 de dezembro. Com o imperador, passaram a três e, sob Calígula, foram estendidas a cinco.

SCHOLA CANTORUM

1. Escola de cantores, ou, genericamente, escola de músicos. Designou, na Idade Média cristã, os centros de ensino, instalados em capelas ou centros religiosos (monastérios, abadias), encarregados de formar os chantres (ver) ou cantores gregorianos para outras basílicas, catedrais e para a capela papal. Entre as mais afamadas, já inexistentes ou ainda em atividade, por ordem de fundação: Monte Cassino, Saint-Denis, Sankt Gallen, Fleury, Fulda, Cluny, Montserrat, Solesmes e a do Vaticano. 2. Escola de música fundada na França em 1894 por iniciativa de Vincent d'Indy, Charles Bordes e Alexandre Guilmant, com o intuito de restaurar a tradição do canto gregoriano e reviver ainda as formas musicais da polifonia flamenga e do barroco religioso.

SEÇÃO ÁUREA

Teoria matemática euclidiana para o estabelecimento de relações proporcionais entre segmentos de retas e divisões espaciais, reutilizada pelas artes plásticas em geral, ainda que de maneira apenas aproximada. Tais relações suggestionaram fortemente o conceito clássico de beleza, pois estabeleceram medidas de simetria, equilíbrio e harmonia. Ao que tudo indica, escultores e construtores gregos antigos já a utilizavam, teórica e praticamente. Policleto, o autor da célebre estátua do Doríforos, O Portador de Lança, chegou a escrever um tratado das proporções, hoje perdido. E os arquitetos de sua época projetavam os templos estipulando regras como a do comprimento ser o dobro da largura; ou as proporções do vestíbulo aberto (pronaus) e da câmara interna (cela) conservarem a relação 3-4-5, sendo 3 a profundidade do pronaus, 4 a sua largura e 5 a profundidade da

cela. Desde aquela época, serviu tanto para a construção de corpos sólidos regulares, como para o tracejamento de linhas e obtenção de volumes simétricos. Seu princípio está na divisão de uma linha reta em duas partes desiguais que mantenham, no entanto, uma relação especial de proporcionalidade: a razão (divisão) entre o menor e o maior segmento deve ser idêntica à razão entre o maior segmento e o comprimento total da linha. De modo tradicional, a seção áurea é definida como “a relação singular e recíproca entre duas partes desiguais de um todo, na qual a parte menor está para a maior, assim como a maior está para o todo”, ou seja, $A : B = B : (A + B)$. Essa proporcionalidade gera uma constante matemática de 1,618 entre as partes e isso significa que uma sequência espacial ou volumétrica equilibrada e harmônica é a que se dá (com aproximações) entre, por exemplo, 3, 5, 8 e 13. Nas composições pictóricas clássico-renascentistas, ou sob sua influência, o ponto de fuga para a criação ilusionista de profundidade e de centralidade da visão deriva da seção áurea, estando situado no encontro das linhas verticais da pintura com o plano de horizonte da observação frontal. Testes de natureza psicológica, como os efetuados por Fechner nos finais do século XIX, parecem demonstrar que a proporcionalidade da seção áurea é a mais condizente ou agradável à percepção do olhar humano. E pesquisas científicas mais recentes vêm demonstrando a existência natural de relações áureas, isto é, de proporcionalidades matemáticas nos padrões de crescimento orgânico, inscritas em formas ou estruturas vivas (folhas, flores conchas, etc).
*Renascença/Renascimento, *Perspectiva e *Homem de Vitruvius.

SECULARIZAÇÃO

Separação entre religião e política, entre o pensamento político e a teologia ou entre Igreja e Estado, processo pelo qual as regras e princípios religiosos passam à esfera privada e deixam de ser exercidos na esfera pública, prevalecendo nesta última os direitos civil e penal, ao invés do canônico. “O fato é que a separação entre Igreja e Estado ocorreu eliminando a religião da vida pública, removendo todas as sanções religiosas da política e fazendo com que a religião perdesse aquele elemento político que ela adquirira nos séculos em que a Igreja Católica Romana agia como herdeira do Império Romano” (Hannah Arendt, O Conceito de História, o Antigo e o Moderno).

SEMÂNTICA

Campo de investigação da lingüística e da gramática tradicional (literalmente, “arte da significação”) que se ocupa dos sentidos ou significados das palavras no interior do código lingüístico. Se a análise recai sobre os aspectos evolutivos, também chamados diacrônicos, ela se denomina semântica histórica; se a perspectiva for sincrônica, isto é, baseada no estado atual da língua ou de um período circunscrito de tempo, dá-se o nome de semântica descritiva. As relações de significado entre as palavras e as coisas ou fenômenos designados, entre os signos e as idéias, incluindo-se aqui a veracidade ou falsidade da representação lingüística, remontam às origens da filosofia (Ver Linguagem / Língua). Mais recentemente, teóricos da semiologia ou da semiótica, como Charles S. Peirce, filósofos como Rudolf Carnap e mesmo antropólogos como Levi-Strauss também se dedicaram às investigações de ordem semântica, tendo Paul de Man, teórico da literatura, feito a seguinte distinção (Alegorias da Leitura): “A semiologia, em oposição à semântica, é a ciência ou o estudo dos signos como significantes; não pergunta qual o significado das palavras, mas como elas significam” (cotejar a respeito o verbete Signo e o item Representação, Imagem e Simulacro). Gramaticalmente, inclui-se na área semântica o estudo das denotações, das conotações, das polissemias, das relações entre sinônimos (sinonímia), antônimos (antonímia), homônimos e parônimos. Outros campos de trabalho são os da etimologia (significações de origem), da análise sincrônica do uso de palavras (lexicologia) e a compilação de dicionários (lexicografia).

SEMIOLOGIA, SEMIÓTICA

Do grego *semeion*, signo, marca, assim como de *sema*, sinal, a semiologia e a semiótica têm como objeto de estudo os signos e seus processos de significação, de doação de sentidos. Historicamente, porém, a palavra semiótica foi empregada com mais frequência. Assim é que o médico grego Galeno já se referia à diagnose como *semeiotikón méros*, ou parte da medicina incumbida de revelar as indicações ou significados de sintomas corporais. Na era moderna, os primeiros esboços de uma teoria semiótica geral foram propostos por John Locke em seu Ensaio sobre o Entendimento Humano (1690). O filósofo do empirismo procedeu a uma distinção das ciências em físicas ou naturais, éticas ou práticas, e semióticas ou doutrina dos signos. Esta última ciência decorre do fato do ser humano lidar sobretudo com idéias (representação de coisas e fenômenos) e com palavras (representações verbais das idéias). É ele ainda o primeiro formulador moderno da “arbitrariedade dos signos”, ponto de partida da lingüística de Ferdinand de Saussure: “Deste modo, podemos conceber como as palavras, que foram pela natureza (humana) tão bem adaptadas àquele propósito de comunicação, vieram a ser utilizadas pelo homem como os sinais de suas idéias; não por uma conexão natural entre articulações sonoras particulares e certas idéias... mas devido a uma imposição voluntária (convenção) pela qual uma certa palavra é arbitrariamente a marca de uma certa idéia”. Em 1764, o filósofo alemão Johann Lambert escreveu um primeiro tratado sobre a matéria – *Semiotik* – no qual apresenta e discute dezenove sistemas de notações-comunicações: além do lingüístico, outros códigos como os musicais, gestuais, astrológicos, heráldicos, de convenções sociais e os científicos (químicos, matemáticos). Já semiologia corresponde ao termo criado por Saussure, em sua obra Curso de Lingüística Geral, para designar uma possível e abrangente ciência dos signos, tal como a estudada por Charles S. Peirce, mas ainda sob a rubrica de semiótica ou lógica dos signos, e mais ampla do que a própria lingüística. Tal disciplina, para Saussure, poderia incluir signos visuais ou imagéticos, sonoros ou gestuais, por exemplo, desde que constituídos em sistemas definidos de comunicação e de significado. No correr do século XX, usou-se o termo semiologia, como sinônimo de semiótica, nos países de língua latina, dada a influência de Saussure. Posteriormente, procedeu-se a uma distinção entre os vocábulos, considerando-se a semiologia como o campo de investigação dos signos claramente lingüísticos ou textuais e a semiótica aquela incumbida de um universo mais vasto, pois dedicada também aos signos naturais ou ainda artificiais, não-lingüísticos. Umberto Eco, no entanto (A Estrutura Ausente), propôs como definição empírica (não sistemática) da semiologia “uma teoria geral da pesquisa sobre fenômenos de comunicação, vistos como elaboradores de mensagens com base em códigos convencionados como sistemas de signos”; daí poder-se entender a semiologia não apenas como “a ciência dos sistemas de signos reconhecidos como tais, mas a ciência que estuda todos os fenômenos de cultura como se fossem sistemas de signos, baseando-nos na hipótese de que, na realidade, todos os fenômenos de cultura sejam sistemas de signos, isto é, que a cultura seja essencialmente comunicação”. Sendo a semiologia um invólucro abrangente, cada um dos sistemas de signos em particular constituiria, por sua vez, uma “semiótica”. Este conceito difere de uma proposta anterior de Louis Hjelmslev, para quem as semióticas seriam sistemas de signos extralingüísticos, traduzíveis em línguas naturais. Entre as semióticas, poderiam estar: a zoosemiótica (comunicação entre animais), os sinais olfativos, a semiótica musical (gramática e sintagmática musicais, com suas notações, escalas, modos e análises harmônicas), os códigos do gosto (culinária, vestuário, hábitos sociais, enologia), a semiótica visual ou sinalética (bandeiras navais, código de trânsito, divisas militares, heráldica) e os sistemas narrativos verbo-visuais ou apenas visuais (televisão, cinema, história em quadrinhos, cartografia). A Associação Internacional de Semiótica decidiu, em

1969, definir a semiótica como expressão geral de todos os signos passíveis de significação, nela se incluindo a semiologia, entendida como signo lingüístico. A grande dificuldade da semiologia ou da semiótica, no entanto, está em separar-se dos fenômenos lingüísticos, pois, em última instância, as imagens, como as visuais – cinema, fotografia, moda, pintura, etc – acabam por se apoiar ou necessitar do código da língua e de suas denominações usuais. Mais do que isso, o modelo mais completo até hoje desenvolvido, no qual ambas se poderiam espelhar, permanece o da lingüística, como já observado por Hjelmslev: “não se encontra nenhuma não-semiótica que não seja componente de uma semiótica e, em última análise, nenhum objeto que não esteja iluminado pelo foco central da teoria lingüística... (que) chega, por necessidade intrínseca, a reconhecer não só o sistema lingüístico no seu esquema, emprego, totalidade e individualidade, mas também o homem e a sociedade humana por trás da língua, e toda a esfera dos conhecimentos através da língua”. Assim sendo, Roland Barthes propôs que a semiologia passasse a ser encarada como uma das partes da lingüística, destinada à análise das “grandes unidades significantes”. A partir do conceito de signo (consultar), a semiologia sugere que qualquer objeto, imagem ou gestual, usado socialmente, é também um significante – uma forma expressiva – e um significado, ou seja, um conteúdo psíquico que se transmite e comunica algum tipo de mensagem, de pensamento, de valor. Assim, expressão e conteúdo estão presentes nas roupas, na alimentação, no mobiliário ou nos sistemas artificiais de comunicação, como o de trânsito. Como tais objetos cumprem, basicamente, uma função utilitária, são chamados, agora no terreno semiológico ou semiótico, de “funções-signos”. Uma capa de chuva, por exemplo, tem uma função protetora imediata. Mas, significativamente, pode conotar elegância, bom gosto, previdência, tradicionalismo e, além disso, ser ela mesma um sinal indicativo de situação chuvosa. Diferentemente da língua, no entanto, os sistemas semiológicos dos objetos são quase sempre motivados, ou seja, existe neles uma relação desejada, ainda que idealmente, ou sentidos decididos de modo unilateral (os estilistas e as indústrias são os que “ditam” a moda, ou seja, determinam os sentidos). Isso quer dizer que a relação entre a expressão (significante) e o conteúdo (significado) é estabelecida por analogia ou comparação, praticamente por “metáforas”, o que torna o ato comunicativo ambíguo ou dependente de fatores culturais bem mais complicados. O mesmo problema ocorre quando se tenta aplicar as noções de *sintagma e de *paradigma, próprios da lingüística, a esses sistemas semióticos. O paradigma é uma associação de signos que se apóia ou no som (mar, maresia, maremoto) ou no sentido (gastar, consumir, extinguir), constituindo uma “memória social” que permite substituições de signos e é rapidamente apreensível. Já o sintagma corresponde ao fato de não se poder dizer ou escrever duas coisas ao mesmo tempo. Trata-se da linearidade do discurso, da extensão encadeada, palavra por palavra. A junção do paradigma e do sintagma delimita a linguagem, institui as diferenças e as oposições dos signos, de maneira a expressar um pensamento e seus significados possíveis, comuns a todos os que se utilizam da língua. Mas até o presente momento não há paradigmas e sintagmas coerentemente fixados para cada um dos prováveis sistemas semióticos ou semiológicos dos objetos. Embora a análise dos significados seja perfeitamente viável para todas as relações sociais, econômicas, ideológicas, para as imagens artísticas e os objetos de uso social, ela retorna invariavelmente para o suporte e o código da língua, bem como para terrenos mais estruturados de investigação: sociologia, economia, filosofia, história, estética, etc. Por tais razões, Barthes viu com cautela as possibilidades de uma semiologia independente: “Os sistemas mais interessantes, aqueles que ao menos estão ligados à sociologia das comunicações de massa, são sistemas complexos em que estão envolvidas diferentes substâncias; no cinema, televisão e publicidade, os sentidos são tributários de um concurso de imagens, sons e grafismos. É prematuro, pois, fixar, para esses sistemas, a classe dos fatos da

língua e a dos fatos da fala, enquanto... não se decidir se a 'língua' de cada um desses sistemas complexos é original ou somente composta das 'línguas' subsidiárias que deles participam... conhecemos a 'língua' lingüística, mas ignoramos a 'língua' das imagens ou da música”.

SEMINÁRIO

1. Reunião de estudos entre especialistas ou adeptos de uma ciência ou campo de conhecimento, versando sobre tema determinado, e caracterizado por exposições orais e debates a partir de textos previamente escritos. 2. Ciclo ou conjunto de conferências de especialistas sobre tema determinado, aberto, no entanto, à participação de leigos ou de interessados em geral. 3. Local ou meio social de onde se difundem idéias, valores ou comportamentos. 4. Centro de formação eclesiástica, sobretudo católico, tradicionalmente dividido em seminário menor (correspondendo ao segundo grau do ensino laico) e maior (dedicado à filosofia e à teologia). *Congresso, *Simpósio, *Fórum.

SENÁRIO

Verso de seis sílabas, hexassilábico, na língua portuguesa, ou verso latino de seis pés jâmbicos.

SENSAÇÃO. *PERCEPÇÃO, *SENSIBILIDADE

SENSIBILIDADE

1. A capacidade de ser afetado por coisas externas, ou seja, a de receber as impressões do mundo exterior, por intermédio dos sentidos corporais e, simultaneamente, dotadas (as impressões) de algum sentido ou significação para o sujeito. Sabe-se hoje, por experiências da Gestalt, que a sensação ou a percepção são fenômenos completos, e não reflexos pontuais, isolados (como defendidos pela filosofia empirista), ou ainda uma ação do pensamento que sintetizaria posteriormente, e por abstração, as sensações físicas (concepção da filosofia idealista). Daí as sensações ou percepções abrangerem também as ilusões, como aquela provocada por uma vara que, imersa em meio líquido, parece estar “quebrada”. Por consequência, a sensibilidade significa uma relação permanente entre o sujeito que sente ou percebe e os estímulos que o afetam, constituindo, ao mesmo tempo, uma forma de comunicação, de entendimento, de ação ou, ainda, de reação emotiva (agradável, desagradável, estimulante, desinteressante). Depende, portanto, de vivências anteriores, de hábitos culturais, de funções sociais, de desejos ou expectativas particulares, de uma interpretação afetiva, cognitiva e valorativa de objetos e fenômenos apreendidos. Assim, os variados graus de sensibilidade para estruturas artísticas ou formas imaginativas, seja na criação, seja na contemplação ou recepção, decorrem dessas relações complexas entre sujeito e objeto, isto é, de um “campo perceptivo” relativamente amplo. 2. Na filosofia crítica de Kant, a sensibilidade corresponde a uma das estruturas inatas e a priori (anteriores à experiência) da Razão Universal (a razão humana, do sujeito conhecedor, e não a de um indivíduo em particular). A sensibilidade é uma forma que a Razão possui e que nos permite perceber ou captar o sensível (o que se encontra objetivamente fora do sujeito) como realidade ao mesmo tempo espacial – as figuras, suas grandezas e dimensões – e temporal – ocorrências simultâneas ou em seqüências, anteriores ou posteriores. Assim, para Kant, a percepção recebe os conteúdos da experiência e a sensibilidade os organiza no tempo e no espaço. A outra estrutura da Razão, que completa o trabalho da sensibilidade, é o entendimento. Nele, realizam-se os vínculos, as distinções ou, enfim, as relações entre os conteúdos da experiência, por meio de categorias, igualmente a priori – como as de qualidade, quantidade, causalidade, finalidade, universalidade, particularidade, etc.

SENTIDOS COGNITIVO E EMOTIVO

Os dois significados básicos que uma obra de arte deve conter (*Arte). O sentido cognitivo é aquele que se dirige à inteligibilidade do significado, à compreensão ou entendimento intelectual de uma determinada criação, aos seus poderes de transmissibilidade (tornar-se um preceito ou modelo) e de comunhão com outros indivíduos e épocas, e sobre o qual é possível afirmações que variem da originalidade ao clichê, da clareza à obscuridade, do profundo ao superficial, da coerência ao inconsistente. Diz respeito, portanto, aos aspectos mais objetivos, racionais, espirituais ou sócio-históricos de uma criação, ao lado, mas diferentemente, do sentido emotivo, presente, com maior especificidade, nas formas e arranjos utilizados, na imagem final obtida (capacidade imaginativa) e nas reações ou grau de atração sensual que desperta (comoção dos sentimentos), todas elas, e necessariamente, constituintes de uma obra.

SENTIMENTO

De modo abrangente, refere-se a qualquer estado afetivo e vivencial, intimamente ligado ao aparelho psíquico, e que se manifesta como reação subjetiva a um estímulo ou situação. Quando intenso, tem o mesmo significado de emoção; quando uniforme e persistente, recebe o nome de estado de ânimo. Sob a ótica da filosofia, identifica-se com a fonte das sensações e das emoções pessoais, imediatas, diferindo assim dos princípios e das atitudes que a razão prescreve. “Os que estão habituados a julgar com o sentimento nada entendem das coisas do raciocínio, pois logo querem penetrar a questão com um lance de olhos, desacostumados que estão da busca de princípios. Outros, ao contrário, que estão acostumados a raciocinar por princípios, nada entendem das coisas do sentimento, porque procuram princípios e não podem apreendê-los com um lance de olhos” (Blaise Pascal, Pensamentos). Para o autor, ainda que o sentimento seja uma apreensão-reação interna e instantânea do “coração”, nem por isso deixa de ter validade cognitiva (de conhecimento). Assim, por exemplo, o sentimento religioso constitui uma certeza inata e transcendente. Mais tarde, Rousseau chamaria de “sentimento natural” o impulso humano ainda não corrompido pela sociedade e, por isso mesmo, possuindo inclinações para o bem. Daí a figura do “bom selvagem”. Kant, por sua vez, o identificou como um dos poderes ou faculdades do espírito: além do cognitivo e do apetitivo (vontade, desejo), há os sentimentos de prazer e de dor (desprazer). Ambos são mencionados como as essências ou as sínteses de todos os demais, pois que tendem para um ou para o outro (amor, alegria, satisfação, tristeza, medo, raiva, inveja, etc). O sentimento aparece então como o aspecto mais subjetivo ou internalizado das representações. Entre elas, e com destaque, a representação artística, na qual se realiza o sentimento do belo. Para a estética romântica, o sentimento adquiriu ainda o significado de uma intuição do infinito ou da essência dos fenômenos, que nele se manifestam direta e intimamente, sem a necessidade de determinações lógicas ou encadeamento de juízos racionais. No século XX, uma das contribuições mais interessantes à análise dos sentimentos foi a de Max Scheler. Segundo o filósofo, deve-se distinguir os sentimentos puros (ou emoções sensíveis, destituídas de objetos) dos sentimentos intencionais. Os puros correspondem àquelas fruições normalmente agradáveis, como as de paz interior ou tranquilidade, assim como os proporcionados por um perfume ou uma paisagem. Destes casos não se segue, necessariamente, uma apreensão intencional do fenômeno. Já os sentimentos intencionais constituem reações particulares do eu a um estado emotivo que não apenas apreende ou percebe um objeto ou situação, como desperta uma exigência. Se este valor ou exigência não é satisfeito, o sentimento pode converter-se em desprazer (decepção ou raiva, por exemplo).

SERENATA

1. Cantata barroca destinada à execução noturna e ao ar livre, durante o transcorrer de festividades, contando com cenários e figurinos representativos de ambientes bucólicos ou mitológicos. Com o classicismo austro-alemão, a serenata passou a ser uma peça apenas instrumental, igualmente prevista para ocasiões festivas e noturnas. Já nos séculos XIX e XX, tornou-se obra orquestral e para canto, fosse o conjunto constituído por cordas, por sopro ou completo. 2. Recital noturno de música popular que um enamorado ou conquistador dedica à mulher amada, sob sua janela, e no qual se executam várias canções líricas, de amor. Neste sentido, o mesmo que Seresta.

SERESTA. *SERENATA

SERIGRAFIA

Técnica de gravura e de estampagem que se utiliza de tela de seda, ou armação entrelaçada de tecido sintético ou mesmo de aço, e sobre a qual é aplicada tinta por meio de rodo ou rolo. A tela permanece vazada nos lugares que compõem a imagem. O processo pode ser manual ou automático, sendo bastante difundido pela relativa facilidade de aplicação e versatilidade de uso. Surgiu no ocidente pelas mãos do inglês Samuel Simon, em 1907. A palavra é formada do latim “sericum” (seda) e do grego “graphéin” (escrever, desenhar). *Gravura.

SETE SÁBIOS

Os pensadores e políticos gregos pré-socráticos (do século VI a.C.) cujos ensinamentos e sentenças tornaram-se máximas ou aforismos respeitados e bastante difundidos na antiguidade. Reconhecidos como “sofistai” – sábios –, são conjuntamente mencionados por Diógenes Laércio em sua Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres: “Os homens geralmente considerados sábios eram os seguintes: Tales, Sólon, Períandros, Clóbulos, Quílon, Bias e Pítacos. Acrescentavam-se a estes Anárcasis (o cita), Míson (de Quen), Ferecides (de Siros) e Epimenides (de Creta); algumas fontes incluem ainda o tirano Pisístrato. São estes os sábios”. Algumas das máximas que se conservaram são: de Tales – Maior é o espaço, pois contém todas coisas. Mais veloz é o espírito, pois corre para tudo. Mais forte é a necessidade, pois domina tudo. Mais sábio é o tempo, pois tudo revela; de Sólon – A riqueza gera a saciedade, e a saciedade gera a violência. Confiai mais na nobreza do caráter do que em juramentos. Leva a sério as coisas importantes; de Bias – Pelo fardo se conhece o homem. Ser forte é obra da natureza, mas ser útil à cidade é um dom da alma e da sapiência; de Quílon – Não desejes o impossível. Honra a velhice, guarda-te a ti mesmo, domina a ira. Prefere um prejuízo a um lucro desonesto, pois o primeiro faz sofrer no momento, e o outro para sempre; de Cleóbulos – Não debes ser arrogante na prosperidade, nem abater-te se caís na pobreza. A moderação é ótima (o melhor é sempre a medida); de Pítaco – Aproveita o dia de hoje; de Míson – Procura as palavras nas coisas, e não as coisas nas palavras; de Períandros – Os prazeres são efêmeros, as honras, imortais. Pune não somente os transgressores, mas também os que estão na iminência de transgredir.

SEXTETO. SEXTILHA

1. Em música, sexteto indica um conjunto de seis instrumentos ou vozes, assim como a peça escrita para esse número de executantes. 2. Na literatura poética, ambas as palavras dizem respeito à estrofe formada por seis versos, como a seguinte, de Cecília Meireles: “Quero um dia para chorar. / Mas a vida vai tão depressa! / É preciso deixar contida / a tristeza, para que a vida, / que acaba quando mal começa, / tenha tempo de se acabar”.

SEXTINA

Forma fixa de composição poética constituída por seis estrofes de seis versos cada uma, às quais se acrescenta um remate de três versos, em um total de 39. A última palavra de cada estrofe deve ser repetida no final do primeiro verso da estrofe seguinte. Sua invenção é atribuída ao poeta provençal Arnaut Daniel.

SHOW-MAN. *ENTERTAINER

SIGLO DE ORO

Denominação atribuída às literaturas poética e dramática da Espanha entre os meados dos séculos XVI e XVII, cujo conjunto de obras e de autores constituiu – ao lado do teatro inglês isabelino – o mais fecundo período da literatura poética e da dramaturgia barroco-renascentista espanhola, seja sob o aspecto qualitativo, seja do ponto de vista quantitativo (calcula-se em cerca de trinta mil o número de obras produzidas no período, abrangendo entremezes, autos religiosos, comédias, melodramas e tragédias, várias delas de cunho histórico). Acompanhando a fase de maior esplendor econômico e militar da Espanha, assim como suas transformações sociais, o período secularizou definitivamente o teatro ibérico, refundindo as experiências dos “milagres” e das “novelle” italianas, ambos medievais, com a redescoberta e a difusão dos gêneros greco-romanos. As peças passaram também a ser encenadas em teatros públicos (os *corrales*) e ao ar livre, e, entre as novas contribuições para a época, devem ser mencionadas o aprofundamento dos caracteres, maior riqueza dos diálogos e dos recursos cênicos, bem como o uso de manifestações folclóricas (canções, danças e socioletos). Compuseram-se também comédias heróicas, baseadas em crônicas e personalidades históricas do passado, e os primeiros dramas em que as personagens principais são figuras familiares, burguesas ou camponesas (Fuente Ovejuna, O Alcaide de Zalamea, por exemplo). Contam entre seus precursores Juan del Encina (Auto del Repelón, Plácida y Victoriano), Bartolomé Torres Naharro e Lope de Rueda (Eufenia, Los Engañados), que por ser também proprietário de uma companhia ambulante, contribuiu para popularizar o teatro. Seguiram-se-lhes Guillén de Castro y Bellvis (La Tragedia por los Celos, Los mal casados de Valencia, Las mocedades del Cid), Juan Ruiz de Alarcón (Los Favores del Mundo, La Cueva de Salamanca, La Verdad Sospechosa), Luis Vélez de Guevara (Reinar después de morir – história de Dona Inês de Castro –, La Luna de la Sierra, La Serrana de la Vera), Francisco Zorilla (Casarse por vengarse, La traición busca el castigo), Juan de la Cueva e, sobretudo, Tirso de Molina (El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra – no qual aparece o tipo universal Don Juan –, Don Gil de las Calzas Verdes, El Vergonzoso en el Palacio), Lope de Vega (o mais fértil autor da literatura universal, escritor de El Rey sin Reino, El Cuerdo Loco, El Castigo sin Venganza, El Acero de Madri), Calderón de la Barca (La Vida es Sueño, El Gran Teatro del Mundo, El Príncipe Constante) e Solís y Ravadeneyra (El Doctor Carlino, Un Bobo hace Ciento). Neste conjunto inscreve-se ainda Gil Vicente, o criador do teatro em língua portuguesa, por ter redigido nas duas principais línguas da península. Convém lembrar que Torres Naharro foi também o primeiro teórico espanhol do gênero, ao expor idéias e princípios de dramaturgia no texto *Propalladia*. Na qualidade de comediógrafo, Bartolomé distinguiu as comédias baseadas em fatos reais (*comedias a noticia*, como Soldadesca, de sua autoria) e aquelas apenas imaginárias (*comedias a fantasía*, de que seriam exemplos Seraphina e Himenea, igualmente por ele escritas). A grande maioria dos personagens, mesmo quando situados em terras estrangeiras e épocas passadas, assim como as situações vividas, tendem a incorporar o ambiente e os hábitos espanhóis: sensualidade, hedonismo e ilusão, de um lado; fé, cristianismo, estoicismo e realza, de outro. No âmbito da poesia, cultivada em suas mais

diversas estruturas – odes, romances, sonetos, baladas, letrilhas, soledades ou epopéias – foi a época de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, cognominado O Divino, autor de canções sob influência de Petrarca, entre elas “A la Batalla de Lepanto” e outra dedicada a D. Sebastião de Portugal, Luís de Góngora (Soledades, Polifemo), Lope de Vega (Jerusalén Conquistada, Corona Trágica), Quevedo y Villegas (Los Sueños), Alonso de Ercilla (La Araucana), Estebán de Villegas (Poesías) e de vários místicos e moralistas católicos, como Frei José de Valdivieso (Vida, excelencias y muerte del gloriosíssimo patriarca San José, Romancero Espiritual del Santíssimo Sacramento), Juan de la Cruz (Obras Espirituales), Teresa de Ávila (Camino de Perfección, Castillo Interior) ou Alonso de Ledesma (Juegos de Noches Buenos a lo Divino). *Renascença/Renascimento, *Barroco e Maneirismo.

SIGNO

Do grego *semeîon*, pelo latim *signum*, marca, sinal, foi definido por Santo Agostinho como “uma coisa que, além da espécie percebida pelos sentidos (grafia, imagem, som), faz vir ao pensamento qualquer outra coisa”. Na idéia de “fazer vir ao pensamento” encontra-se a função essencial do signo, qual seja, não só a de ocupar o lugar de algo ausente, mas servir-lhe, ao mesmo tempo, de testemunho e significado. A maioria das análises ou teorias dos signos (semiologia, semiótica - consultar), os apresenta numa relação triádica. Platão, por exemplo, distinguia o nome (*nomos*, *ónoma*), a idéia (*eidos*, *logos*) e a coisa ou fato a que ambos se referem (*pragma*, *ousía*). Em sua concepção, no entanto, como as idéias eram entidades objetivas, reais, os signos verbais (os nomes, as palavras) permaneciam como representações ou substitutos parciais, incompletos da verdade da idéia. Para os estoicos, o signo desdobrava-se em *semaînon* (o nome), *lékton* (a significação) e *tygchánon* (o objeto). As grandes contribuições para o estudo dos signos ocorreram, porém, no final do século XIX e início do século XX, com as figuras de Charles Sanders Peirce e Ferdinand de Saussure. Para Peirce, o signo é “tudo aquilo que, sob certo aspecto e medida, está para alguém no lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez mais desenvolvido... O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto, porém, não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de idéia”. A expressão “tudo aquilo...que está no lugar” constitui o próprio signo utilizado, sua forma ou *representamen*; “algo” é o objeto real ou imaginário a que o *representamen* se refere, ou seja, o referente; “sob certo aspecto ou medida” indica as relações de significado possíveis no interior do código, o efeito provocado, chamado de interpretante. Já na teoria de Ferdinand de Saussure, o nome, a forma ou o *representamen* se diz significante. Além disso, o signo propriamente lingüístico (toda palavra pertencente a um léxico) é fundamentalmente arbitrário (exceção das onomatopéias), no sentido, por exemplo, de que entre o vocábulo “mar” e o objeto “mar” não existe nenhum vínculo natural ou absolutamente necessário, já que o mesmo objeto “mar” terá como signo *sea*, em inglês, *See* ou *Meer*, em alemão, *mer* em francês. Essa arbitrariedade não quer dizer, entretanto, que o usuário da língua possa modificar o signo a seu critério pessoal, pois, uma vez instituído socialmente, passa a ser imposto pelo código da língua (como de resto qualquer outro código), tornando o significado necessário, ou seja, desta maneira e não de outra. Um signo poderá ser analisado de três maneiras diferentes, mas, ainda assim, complementares. Em primeiro lugar, por uma relação interna ou especificamente simbólica – aquela que une um significante (m-a-r) ao significado “mar” = grande extensão de água salgada contendo um ecossistema natural; ou então, a cruz – significante de toda uma religião, isto é, conduzindo ao significado geral de cristianismo. Em segunda instância, o mesmo signo “mar” poderá ser comparado exterior ou virtualmente aos demais signos dos quais ele participa no sistema do léxico, por diferenças mínimas, mas que lhe alteram o sentido ou

a possibilidade de uso – marítimo, maresia, mar continental, mar costeiro, etc. É o que certos lingüistas ou semiólogos chamam de relações paradigmáticas. Por fim, o signo poderá ser analisado na teia criada por um enunciado concreto, em uma fala ou texto, em uma imagem pictórica ou genericamente visual. Trata-se aqui de relações sintagmáticas, ou seja, das relações de vizinhança com os demais signos que o antecedem ou lhe são posteriores, com os quais se liga por contigüidade, oposição, semelhança, complementaridade, etc. *Sintagma, *Representação, Imagem e Simulacro.

SÍLFIDE, SILFO

*Gênios ou seres sobrenaturais alados e pacíficos (feminino e masculino, respectivamente), difundidos pelas mitologias celta e germânica a partir da Idade Média. As palavras, embora francesas, traduzem o alemão “luftleut” (ser aéreo).

SILHAR

Pedra talhada ou recortada em blocos regulares (quadrados, retangulares, triangulares), servindo para o erguimento ou o revestimento de paredes. *Aparelho.

SILHUETA

1. Desenho, recorte ou imagem projetada de pessoa ou objeto em perfil, que destaca apenas os contornos gerais e exteriores, dando-lhe a aparência de sombra. 2. Efeito produzido e uma das técnicas do teatro animado de bonecos, de tradição oriental (China, Indonésia, Turquia, entre outros países), cujas figuras, recortadas de perfil, em couro, madeira ou outro material, são manipuladas e projetadas como sombras em uma tela, para representação dramática (teatro de sombras). 3. Técnica fotográfica para se obter apenas os contornos da figura e que se utiliza de objetos escuros contrapostos a fundos claros. Do francês *silhouette*, nome de Stephane Silhouette, ministro francês das finanças em meados do século XVIII.

SIMBOLISMO

No âmbito da literatura - Refere-se ao movimento de reação à poesia parnasiana e às concepções realistas e naturalistas do romance e da dramaturgia, iniciado na segunda metade do século XIX e que se estendeu às primeiras décadas do XX. É claro que, de maneira genérica, toda poesia (e arte) contém características simbólicas. Mas tal denominação firmou-se com o manifesto do poeta Jean Moréas, publicado em setembro de 1886 no jornal Figaro, sintetizando uma concepção formal e antinaturalista que já se desenvolvia na França há pelo menos duas décadas.

Ao renegar a observação fria ou imediata do real (bem como as relações sociais aí envolvidas) e a impessoalidade ou contenção dos sentimentos, os novos autores da época dedicaram-se, preferencialmente, à elaboração de uma poética encantatória e musical, carregada de alusões, de sentidos velados, de *sinestesias (conferir), de significados misteriosos ou idealistas. Para se alcançar a essência das coisas ou da condição humana, a literatura deveria lançar mão do *símbolo* – um instrumento capaz de romper a barreira das aparências superficiais – e da intuição, ou seja, de uma percepção pessoal imediata que alcançasse o significado profundo da realidade. Na dependência de estilos subjetivos e de tradições regionais, desenvolveram-se visões como o do pessimismo racionalista, do misticismo, do nacionalismo ou do satanismo (a crueldade e a fealdade do real, sensualidade carnal exasperada), expressos formalmente à maneira “talhada” e perfeita dos parnasianos, ou ainda em versos livres, assonantes ou mesmo brancos.

Adepto anterior do parnasianismo, Charles Baudelaire foi um primeiro exemplo para os seus mais imediatos seguidores – Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Sthéphane Mallarmé.

Nas “Flores do Mal” (1857-1861), o poeta buscou expressar a maneira pela qual o artista (ou alguém consciente da tragédia da vida) conseguiria suplantar a realidade concreta que, invariavelmente, o conduz ao tédio, à desesperança, ao que está recoberto pela palavra *Spleen* (consultar). Isso porque, no ser humano, convivem duas naturezas – aquela que o levou à queda original e a que deseja, intensamente, a bem-aventurança: “Em todo homem há sempre duas postulações simultâneas; uma que se dirige a Deus, outra a Satã. A invocação a Deus ou à espiritualidade é um desejo de elevar-se por graus; a dirigida a Satã ou à animalidade é a alegria da queda”. Assim, em toda a coletânea das Flores há um movimento constante e pendular entre aqueles pólos, até a “última viagem”, destinada “ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo”. A arte é a única forma e conteúdo de um mundo superior que se almeja, “destas alegrias divinas e embriagantes que... a poesia ou a música nos fazem entrever por clarões rápidos e confusos”.

Entre a nitidez parnasiana e seu ideal da “arte pela arte”, insinuam-se as visões misteriosas deste conflito perpétuo de naturezas. Daí o apelo às famosas *correspondências sensíveis*, à sinestesia das impressões e dos termos que as expressam, utilizadas como recurso da visão mística e das relações secretas da vida: “A Natureza é um templo onde vivos pilares / Deixam às vezes escapar confusas palavras: / O Homem aí passa em meio a florestas de símbolos / Que o observam com olhos familiares”. Empregando um vocabulário fixado em objetos reais, percebe-se que o desejo final remete-se à ascensão ou à queda do espírito: “Acima dos lagos, acima dos vales, / Das montanhas, dos bosques, das nuvens, dos mares, / Além do sol, além dos eteres, / Além dos confins das esferas estreladas, / Meu espírito, tu te moves com agilidade, / E como um bom nadador que na onda se compraz, / Sulcas alegremente a imensidão profunda / Com indizível e máscula volúpia”. Essa ambigüidade levou Paul Valéry a dizer que havia em Baudelaire “uma combinação de carne e de espírito, uma mistura de solenidade, de calor e de amargura, de eternidade e de intimidade”.

O lado místico deste simbolismo anunciado aprofundou-se então com Rimbaud e Mallarmé, propondo-se ambos a uma “comunicação total com o Ser”, a revelar os materiais psíquicos do subconsciente e dos sonhos. Em lugar de dar nome a um objeto, tentaram evocar *impressões* (como as dos pintores, seus contemporâneos). Rimbaud, para captar os significados da vida, exigiu de si mesmo a aventura literária e real do *vidente*: “Digo que é preciso ser vidente, fazer-se vidente. O poeta se faz vidente por um longo, imenso e cuidadoso desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si mesmo, esgota em si todos os venenos para deles não guardar senão a quintessência. Inefável tortura para a qual se necessita toda a fé, toda a força sobre-humana, e pela qual o poeta se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito...” (carta a Paul Demeny, 1871). O *desregramento* em sua obra, criada num curto intervalo de tempo, veio na forma de superposições sensitivas alucinantes, de imagens ousadas, versos livres, de uma língua vertiginosa, delirante, amarga ou dilacerante. Assim, por exemplo, começa a sua Estadia no Inferno: “Outrora, se bem me lembro, minha vida era um festim aberto a todos os corações, regado por todos os vinhos. / Uma tarde, sentei a Beleza em meu colo. E achei-a amarga. E a injuriei. / Armei-me contra a justiça. / Fugi. Ó feiticeiras, ó miséria, ó asco, a vós confiei o meu tesouro”.

Esta poética de Rimbaud, ao mesmo tempo ultra-romântica e de um satanismo adolescente, contribuiu poderosamente para uma das vertentes do simbolismo – aquele do sentimento de “decadência” espiritual em meio ao progresso material finissecular. A esse respeito, lembra Carpeaux que “os parnasianos passaram em revista os deuses de todos os povos e séculos para se fortalecer na convicção da vaidade de todas as religiões; os simbolistas não souberam resistir à tentação de ajoelhar-se perante os altares mais exóticos. Os parnasianos eram ateus. Os simbolistas gostavam do ocultismo

ou voltaram-se para a Igreja romana... Esse sentimento de ‘estar no fim’ era tão forte que forneceu as palavras-chaves da época: ‘Décadence’ e ‘Fin-du-Siècle’. Daí o tom triste, até desesperado da poesia simbolista”.

Poesia igualmente de revolta espiritual, repleta de fantasmas inconscientes, foi a que escreveu Lautréamont, um pouco antes de Rimbaud. Inteiramente despercebidos, no entanto, os seus Cantos de Maldoror só viriam a ser valorizados pela corrente surrealista (“ali já se encontram a revanche do irracional, a afirmação das forças obscuras, a explosão vulcânica de lençóis subterrâneos incandescentes”, na avaliação de André Breton).

Amante atribulado de Rimbaud, por quem desfez seu casamento, alcoólatra e vagabundo, a estréia de Verlaine também se deu no reduto parnasiano com os Poemas Saturnianos (1866). Mas aí mesmo já se percebe a preferência dada à musicalidade subjetiva do verso e à expressão indireta dos conflitos de sua personalidade – nervosa e delicada, cândida e voluptuosa, bissexual: “Uma aurora fria / Verte na vertente / A melancolia / De um sol poente. / A melancolia / Nina, docemente, / Minha alma erradia / A um sol poente. / Sonhos irreais / Quais sóis vespertinos / Sobre os litorais” (tradução de Jamil Haddad). Entre os primeiros simbolistas, é o que se prende com mais ardor aos aspectos puramente pessoais e emotivos, sem nenhum apego a ordens intelectuais (“a arte, minhas crianças, é a revelação de si mesmo”). Quanto ao estilo, o ritmo das frases tende a escapar das regras da retórica e da sintaxe até então convencionadas (sem chegar ao verso livre, no entanto), pautando-se por entonações intimistas. Uma poesia confessional guiada (em tradução meramente literal) “pela música antes de qualquer coisa, / e para tanto o verso ímpar, / mais vago e solúvel no ar, / sem nada que lhe pese ou assente” (Arte Poética).

Ao lado do “decadentismo” (ou decadismo), isto é, deste mal-estar num mundo de “aparências ilusórias”, de um estado de espírito funesto ou de maus pressentimentos, a poesia simbolista encontrou em Mallarmé uma segunda via – a do *hermetismo* ou *obscurantismo* como pedra de toque para a revelação das essências, daquelas realidades encobertas e maiúsculas: a Beleza, o Amor, o Vazio, a Pureza ou a Perfeição. Depois de Brinde Fúnebre (homenagem a Gautier), mas sobretudo com Prosa para des Esseintes e Um Lance de Dados jamais abolirá o Acaso, Mallarmé assumiu-se como o profeta do idealismo platônico e passou a agrupar as palavras – raras, desusadas, sibilinas – em função das afinidades musicais ou do poder sugestivo de sons que possam causar. Para ele, o simbolismo seria a arte de “evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma; ou, inversamente, escolher um objeto e dele inferir um estado de alma por uma série de deciframentos”. Assim, por exemplo, lê-se em Brisa Marinha: “A carne é triste, infelizmente! E li todos os livros. / Fugir! Fugir para longe! Sinto que os pássaros estão ébrios / Por estarem entre a espuma desconhecida e os céus! / Mas, ó meu coração, escuta o canto dos marinheiros”.

Sua casa na rua Roma, centro de peregrinação de jovens literatos (Gustave Kahn, Jules Laforgue, Paul Claudel, Valéry ou André Gide), converteu-se na famosa “torre de marfim”, reduto de um experimentalismo avesso ao cotidiano e aos ruídos das ruas (“As suas unhas puras muito alto dedicando o ônix, / A angústia, esta meia-noite, mantém-se, lampadófora / Tanto sonhos vesperais queimados pela Fênix / Que não recolhe a cinerária ânfora / Sobre as credências, no salão vazio, nenhum ptyx, / Abolindo adorno de inanidade sonora”). A estética do hermetismo ainda teria repercussões longínquas, como as que se deram em Giuseppe Ungaretti (Il Dolore, La Terra Promessa, de meados do século XX) ou no Concretismo (consultar) brasileiro.

Villiers de L’Isle Adam e Joris-Karl Huysmans introduziram as características simbolistas na prosa, isto é, nos gêneros narrativos e dramáticos. Villiers, um aristocrata de velha linhagem, explorou seu misticismo católico e aderiu aos aspectos fantásticos de

Allan Poe, destinados a opor “a luz do sonho às trevas do senso comum” (Contos Cruéis e o drama Axel); Huysmans, um ex-adepto de Zola, cedo se desencantou com a vida moderna, mergulhando no satanismo de um ideal “Às Aversas”, título de seu mais importante romance, no qual o herói des Esseintes revela predileções pelo ocultismo, pelo sexo psicopatológico e por experiências sensoriais alucinantes.

Em 1890, a recém-criada revista literária *Mercure de France* converteu-se em porta-voz da escola e, pouco mais tarde (1896), o poeta e crítico Remy de Gourmont apresentou em seu *Livre des Masques* um ensaio sobre os principais nomes da geração. Além dos já citados, Henri de Régnier, um mestre do verso livre e o mais popularmente lido dentre eles; Edouard Dujardin (criador do “monólogo interior” no romance *Les Lauriers sont coupés*, um recurso narrativo que faria fortuna com James Joyce e outros modernistas), Paul Valéry, Saint-Pol-Roux, Laforgue, Moréas, Paul Fort e os belgas Émile Verhaeren e Maurice Maeterlinck. Com Verhaeren, o simbolismo volta a encontrar “o mundo das aparências”, a vida cotidiana, o espetáculo das cidades cosmopolitas ou *tentaculares* da geração realista: “Todos os caminhos vão à cidade. / Do fundo das sombras / Ao longe, com todos os andares / E as grande escadarias e suas viagens / Até o céu, aos mais altos andares / Como de um sonho, ela se exuma... É a cidade tentacular / De pé / No extremo das planícies e dos domínios, / É a cidade tentacular. / O polvo ardente e o ossuário / A solene carcassa. / E os caminhos daqui se vão ao infinito / Para a cidade”.

O poeta Maeterlinck, por sua vez, criou as únicas obras teatrais largamente reconhecidas do simbolismo – *Pelléas et Mélisande* (motivo para a música de Debussy) e *L'Oiseau Bleu* (O Pássaro Azul). *Pelléas*, como a grande maioria de seus poemas, é um drama ao mesmo tempo lírico e trágico, de diálogos alusivos e atmosfera misteriosa. Em suas obras, Maeterlinck faz ressoar preocupações metafísicas – uma procura íntima e silenciosa de felicidade, enquanto se espera, melancolicamente, o aziago fim.

O simbolismo poético repercutiu desde cedo sobre as literaturas européias e latino-americanas. Na Rússia, por exemplo, o movimento dos “*reliores*” (dos renovadores), englobou o precursor Vladimir Soloviev, um parnasiano na forma, mas de espírito místico, Valeri Briussov, Konstantin Balmont, Innokenti Annéski, Viatcheslav Ivanov, Fiodor Sologub (obsedado pelo tédio e “trovador da morte”), cujas obras também foram comentadas e divulgadas por Sergei Diaghilev em sua revista literária *O Mundo da Arte*, lançada em 1898. A esse grupo seguir-se-ia o poeta e dramaturgo Alexsandr Blok, tido por alguns comentadores como o mais talentoso integrante da corrente. Inicialmente, destacou-se pela força lírica e iluminista da “Bela Dama”, símbolo da sabedoria divina, encaminhando-se, depois do fracasso da revolução de 1905, para uma atitude pessimista, séria, mas também satírica, aliada a um grande fervor religioso e patriótico, capaz de vencer o desespero da vida cotidiana.

A extraordinária influência francesa encontrou um polêmico seguidor italiano na figura de Gabriele D’Annunzio. Em seus escritos poéticos, narrativos ou dramáticos, deparamo-nos ora com a sensualidade, o prazer, a volúpia libertina (“a luxúria onipotente / mãe de todos os mistérios e de todos os sonhos”) e o satanismo decadente (*crepuscolari*, diziam então), ora com o culto nietzschiano e aristocrático do herói, do super-homem multissensível, necessário e justificável, apesar de todos os excessos que possa cometer. Ainda na Itália, Giovanni Pascoli depositou no ritmo musical verlainiano e na pintura bucólica da vida dos camponeses o seu enorme talento de poeta popular. Este sentimentalismo íntimo e nacionalista fez com que se tornasse o mais apreciado autor neo-romântico entre a última década do século XIX e os primeiros trinta anos do XX.

Em meio a outros autores que se sobressaíram sob a influência simbolista, mencionam-se: na Áustria, Hugo von Hofmannsthal (também libretista de Richard Strauss) e Rainer Maria Rilke, poeta interiormente místico e dilacerado pela consciência

da finitude, mas capaz de expressar-se (ou por isso mesmo) com esmerada melodia e sensibilidade formal (as imagens de Deus, por exemplo, são as das “torre arcaica em torno da qual os entes circulam como aves”, “o silêncio após as badaladas dos relógios”); e também Georg Trakl, cuja poesia, “sombria e sinistra, vaticina a morte e a desintegração ameaçadoras, que espreitam através das cores, do brilho e das sombras do mundo” (Szabolcsi); na Alemanha, Stefan George, um esteta esotérico, conservador e adepto do dandismo, isto é, de uma Nova Ordem, de uma Nova Beleza, de Novos Eleitos; os suecos Per Hallstroem e Verner von Heidenstam; Miriam (pseudônimo de Zeon Przesmycki) e o dramaturgo e romancista Stanislaw Wyspianski, ambos poloneses; em língua inglesa, elevou-se o irlandês W.B. Yeats, poeta e dramaturgo ao mesmo tempo místico, medievalista e nacionalista; na Grécia, encontramos Konstantinos Kavafis, autor de textos poéticos vinculados às veneráveis tradições históricas de sua terra; no mundo hispano-americano, o crioulo nicaraguense Rubén Darío, considerado um renovador dos ritmos poéticos espanhóis, mesmo quando recupera formas arcaicas, medievais (e ainda difusor do vocábulo “modernismo”), o polígrafo argentino Leopoldo Lugones e o poeta Júlio Herrera y Resissig, uruguaio de grande preciosidade estilística e, tal como Lautréamont, um surrealista antes do tempo. Quanto aos assim considerados simbolistas espanhóis, ver à parte a “Geração de 98”.

A geração simbolista portuguesa reuniu, num só amálgama, romantismo ou emocionalismo, nacionalismo (historicismo, regionalismo) e impulsos transcendentalistas a começar pelas obras de Eugênio de Castro (Oaristo, 1890, Horas, 1891), Antônio Nobre (Só, 1892) e de Alberto de Oliveira (Palavras Loucas, 1894). Eugênio de Castro revelou-se um refinado esteticista, capaz de sugerir imagens ao mesmo tempo ricas e sutis em versos como: “Numa das margens do saudoso rio, / Contemplo a outra que sorri defronte: / Lá, sob o sol que baixa no horizonte, / Verdes belezas, enlevado, espio. / Ali, digo eu, será menos sombrio / O viver que me põe rugas na fronte. / E erguendo-me, atravesso então a ponte... / Eis que o encanto, de súbito, se perde: / Bem mais bela era a margem que deixei! / Quero voltar atrás. Noite fechada! / E a ponte, pelas águas destroçada, / Por mais que a procurasse, não a achei”. Antônio Nobre, por sua vez, foi um poeta múltiplo: às vezes um dândi, à maneira de Baudelaire, por vezes um melancólico típico da tradição sentimental lusitana, outras um observador bem-humorado do cotidiano: “Georges! Anda ver meu país de romarias e procissões! / Olha essas moças, olha estas Marias! / Caramba! Dá-lhes beliscões! / Os corpos delas, vê! São ourivesarias, / Gula e luxúria dos Manuéis! /...Dá-lhes beijos, aperta-as contra o peito, / Que hão de gostar! / Tira o chapéu, silêncio! / Passa a procissão”.

Praticamente anônima em vida, Florbela Espanca deveu aos críticos Jorge de Sena e José Régio a sua posterior consagração. Apesar de uma obra pouco extensa, seu estilo conciso e confessional transmite angústias verdadeiramente sentidas por uma alma sensível e nunca saciada: “Este livro é de mágoas. Desgraçados / Que no mundo passais, chorai ao lê-lo! / Somente a vossa dor de Torturados / Pode talvez senti-lo... e compreendê-lo”. Ainda em Portugal, comungaram da estética simbolista poetas como Camilo Pessanha, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoais, Augusto Gil, Afonso Duarte ou os dramaturgos D. João da Câmara, Júlio Dantas e Antônio Patrício.

A corrente nacional - O simbolismo brasileiro teve em Medeiros de Albuquerque (Canções da Decadência, 1889) e Wenceslau Queirós (Versos, 1890) dois de seus poetas precursores, ambos influenciados por Baudelaire. Mas o primeiro grande nome, dada a originalidade alcançada, foi verdadeiramente Cruz e Sousa (Broquéis, Missal, Faróis, Últimos Sonetos). Negro marcado pelo preconceito racial, fez de sua obra um canto de sublimação social e de impulsos sensuais, “transfigurando” as angústias vividas em evocações “platônicas”, em aspirações e sofrimentos espiritualizados: “Para as

estrelas de cristais gelados / as ânsias e os desejos vão subindo, / galgando azuis e siderais noivados / de nuvens brancas e amplidão vestindo”. Ou então: “Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte, / nos turbilhões quiméricos do Sonho, / passe cantando ante o perfil medonho / e o tropel cabalístico da Morte”. Especialmente em relação ao poeta, embora José Veríssimo tenha considerado todo o simbolismo brasileiro como “produto de importação” (mas outros estilos e correntes também o foram e ainda são), Roger Bastide e Tasso da Silveira demonstraram grande entusiasmo com Cruz e Souza, deixando Tasso o seguinte testemunho: “Não sei se Cruz e Souza não será até agora o único poeta brasileiro capaz de figurar, sem desprestígio, num quadro da poesia mundial. A obra que nos deixou, ao contrário do que aconteceria com a dos mais, nada perderia de sua significação uma vez deslocada da literatura nacional” (A Igreja Silenciosa).

O mineiro Alphonsus de Guimaraens demonstrou-se o poeta das perdas amorosas, do luto e das nênias, dos sentimentos de mistério e religiosidade em obras como Setenário das Dores de Nossa Senhora, Dona Mística, Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte. Usando com mais assiduidade o decassílabo e as redondilhas, Guimaraens cultivou uma musicalidade de tons melancólicos, sob influência de Verlaine, alcançando em certos poemas imagens extraordinárias: “Hão de chorar por ela os cinamomos, / Murchando as flores ao tombar do dia. / Dos laranjais hão de cair os pomos, / Lembrando-se daquela que os colhia... / Os meus sonhos de amor serão defuntos... / E os arcanjos dirão no azul ao vê-la, / Pensando em mim: - Por que não vieram juntos?”. Assim também no antológico Ismália, de sabor popular: “Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar... / Viu uma lua no céu, / Viu outra lua no mar... / As asas que Deus lhe deu / Ruflaram de par em par... / Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar” (trechos). Os exemplos de Cruz e Souza e de Guimaraens, aliados àquelas facetas místicas, esotéricas e de sentimentos sobre a vacuidade da vida estimularam vários outros poetas “menores”, entre os quais, no entanto, devem ser destacados Emiliano Perneta, Eduardo Guimaraens (nenhum parentesco com Alphonsus), Pedro Kilkerly e Mário Pederneiras.

Embora contemporâneo de parnasianos e de simbolistas, Augusto dos Anjos foi uma figura à parte. Atraído pelas idéias do evolucionismo de Darwin e do positivismo cientificista (em parte adotadas pela corrente literária do naturalismo), revestiu-as de uma linguagem bastante singular, estranha ou excêntrica, acrescentando-lhe por fim um profundo ceticismo, uma “dimensão cósmica e a angústia moral” no dizer de Alfredo Bosi. Seus versos tendem a exprimir, com violência e desespero, a fatalidade do ser humano como ser consciente e destinado à morte: “Pode o homem bruto, adstrito à ciência grave, / Arrancar, num triunfo surpreendente, / Das profundezas do Subconsciente / O milagre estupendo da aeronave... / Em vão! Contra o poder criador do Sonho, / O Fim das Coisas mostra-se medonho, / Como o desaguadouro atro de um rio... / E quando , ao cabo do último milênio, / A humanidade vai pesar seu gênio, / Encontra o mundo, que ela encheu, vazio”.

Na pintura - Não tendo a mesma importância que alcançou na literatura, o simbolismo pictórico veio a se caracterizar pelo conteúdo espiritualista, transcendental ou místico de suas figurações. Diferentemente do impressionismo, ou seja, menos preocupado com a pesquisa formal, com os efeitos colorísticos fragmentados e as sensações luminosas imediatas, buscou principalmente sugerir ou revelar estados psíquicos e aspirações espirituais profundas por meio de cenas alegóricas. Seus mais conhecidos artistas foram os franceses Gustave Moreau e Pierre Puvis de Chavannes. Embora tenham optado pela manutenção de contornos e delineamentos mais sólidos ou precisos que seus contemporâneos impressionistas e pós-impressionistas, há em ambos atmosferas de grande sensualidade. Deram ainda, por meio de estilos pessoais, continuidade às experiências pictóricas baseadas no “sublime” de Blake ou nas situações oníricas de

Füssli. A “realidade” de seus personagens, retirados quase sempre de civilizações antigas, é tratada de modo a evocar sentimentos com valor de signos supra-rationais ou inconscientes. Enquanto Moreau preferiu a utilização de fortes coloridos, Chavannes optou por cenas “arcádicas” em tons claros e suaves.

Para certos contemporâneos de Gauguin, também ele se teria revelado um pintor de tendências simbolistas. O crítico Albert Aurier e o pintor e ensaísta Maurice Denis assim o distinguiram, num momento em que, provenientes do impressionismo, começavam a se delinear novas experiências pictóricas. Em um artigo para o *Mercure de France*, de 1891, assim dizia Aurier (*O Simbolismo em Pintura: Paul Gauguin*): “A finalidade normal e última da pintura... não pode ser a representação direta dos objetos – e isso se aplica também às outras artes. Sua finalidade é exprimir Idéias, traduzindo-as numa linguagem especial. Aos olhos do artista... os objetos, isto é, os seres relativos que não passam de uma tradução proporcionada à relatividade de nosso intelecto dos seres absolutos e essenciais, das Idéias, os objetos não podem ter valor enquanto objetos. Surgem apenas como signos. São letras de um imenso alfabeto que só o homem de gênio sabe soletrar”.

Com esses argumentos, Aurier fazia referência à tentativa de Gauguin de evadir-se da realidade culta e ocidental para reencontrar, na rudeza dos traços e na subjetividade das cores, uma alma primitiva, original, a beleza instintiva dos “velhos e bons selvagens”. Denis, por sua vez, relembra que “Sem nunca ter procurado a beleza no sentido clássico, (Gauguin) levou-nos quase de imediato a nos preocuparmos com ela. Aspirava antes de tudo a transmitir o caráter, a exprimir o *pensamento interior*, até mesmo da fealdade. Era ainda impressionista, mas pretendia ler o livro ‘onde estão inscritas as leis eternas do Belo’... Tínhamos os olhos cheios das magnificências que Gauguin trouxera da Martinica e de Pont-Aven. Sonhos esplêndidos perto das realidades miseráveis do ensino oficial... Era, para o nosso tempo corrompido, uma espécie de Poussin inculto que, ao invés de ir a Roma estudar serenamente os clássicos, obstinava-se em descobrir uma tradição sob o arcaísmo grosseiro dos calvários bretões e dos ídolos maoris” (Teorias, 1890-1910).

SILOGISMO

A definição original e ainda clássica de silogismo foi dada por Aristóteles, nos seguintes termos: “É um argumento no qual, estabelecidas certas coisas, outra coisa distinta das antes estabelecidas resulta necessariamente delas, por ser o que são”. Trata-se, portanto, de um processo de dedução, conduzido a partir de proposições anteriores, com o intuito de se chegar a uma conclusão ou inferência. O processo fundamenta-se no raciocínio lógico e em suas expressões lingüísticas correspondentes. Exemplo de silogismo: se todos os homens são mortais (A) / e todos os contemporâneos são homens (B), / então todos os contemporâneos são mortais (C). Assim, um silogismo costuma ser constituído por três proposições, e cada uma delas estabelece uma relação afirmativa ou negativa entre um sujeito e um predicado. À primeira proposição (A) denomina-se premissa maior, por conter o termo maior (mortais, no exemplo), além do termo médio (homens, no caso). A segunda proposição é dita premissa menor, por trazer o termo menor (contemporâneos) e também o termo médio (homens). A terceira e última é chamada de conclusão ou inferência, e nela devem aparecer os termos menor e maior (contemporâneos e mortais). Tal exigência é fundamental porque: 1) o termo médio é apenas um meio de ligação; 2) o termo menor deve ser o primeiro a aparecer na conclusão; 3) o termo maior, que finaliza a primeira proposição, deve igualmente finalizar a última. Aristóteles ainda classificou os silogismos em: demonstrativos ou apodícticos, mais tarde renomeados científicos – os de proposições universais e necessárias (sem possibilidade de ser outra coisa, pois que a conclusão decorre ostensivamente das premissas); os dialéticos – que lidam com proposições prováveis, verossímeis, dependentes e, portanto, não necessárias; os sofísticos – considerados inteiramente falsos e insuficientes no atendimento das regras.

SIMPÓSIO

1. Reunião de cientistas, de técnicos, artistas ou profissionais para apresentação de teses, trabalhos, pesquisas ou discussão de aspectos específicos ou pertinentes a um só tema. Além do assunto específico, o simpósio difere do *congresso por apresentar uma organização mais flexível ou informal, podendo abrir-se para um auditório de leigos. *Seminário. 2. (Ant.) Terceira e última parte de uma reunião festiva ou comemorativa, na Grécia antiga, na qual os convidados ou convivas dedicavam-se a conversas e bebidas ou a bebidas e jogos sociais. A primeira parte da festa era dedicada à refeição e a segunda às libações (oferendas) de cunho religioso. O simpósio, entre pessoas mais cultivadas, consistia de discussões filosóficas e políticas, bem como de declamações de poesias. Entre as classes menos instruídas, costumava ser preenchido com música e dança. De *sumpotes*, “aquele que bebe junto”.

SIMULACRO. *REPRESENTAÇÃO, IMAGEM E SIMULACRO

SINALEFA

Figura de Metaplasmo. *Escansão

SINÉDOQUE. *RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM

SINÉRESE

Tipo de Metaplasmo. *Escansão

SINESTESIA

1. Em psicologia, corresponde a uma relação espontânea pela qual uma determinada sensação-percepção conduz a outra, de natureza ou origem distinta. Como ilustração, acontece quando a cor de um meio líquido nos remete à percepção de um objeto metálico, ou quando um som ouvido nos traz a imagem visual de uma pessoa ou paisagem. 2. Em literatura e retórica, designa um tipo especial de metáfora na qual se encadeiam dois ou mais vocábulos que expressam sentidos materiais diversos, criando-se “correspondências sensíveis”, expressão utilizada por Baudelaire. Assim, por exemplo, “perfumes frescos como carnes infantis, / doces como oboés”. Segundo o poeta, “seria verdadeiramente surpreendente se o som não pudesse sugerir a cor, se as cores não pudessem dar a idéia de uma melodia, e que o som e a cor fossem impróprios à tradução de idéias, (já que) as coisas têm sido sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade”. O recurso à sinestesia foi bastante utilizado pelos adeptos do simbolismo, entre eles Rimbaud, o português Gomes Leal ou o brasileiro Alphonsus de Guimaraens. De Leal, por exemplo, são os versos: “Há plantas ideais, de um cântico divino, / Irmãs do oboé, gêmeas do violino, / Há gemidos no azul, gritos no carmesim... / A magnólia é uma harpa etérea e perfumada, / E o cacto, a larga flor, vermelha, ensangüentada, / Tem notas marciais, soa como um clarim”. De Alphonsus é o seguinte trecho: “Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma / Pelo ar sutil.../ Tem cheiro a luz, a manhã nasce.../ Oh sonora audição colorida do aroma”.

SINFONIA

1. No século XVII, e até meados do XVIII, referia-se a uma pequena peça instrumental servindo como abertura ou mesmo como interlúdio de formas musicais superiores (concerto grosso ou ópera), constituída de três andamentos – *allegro*, *moderato*, *allegro*, à moda italiana, ou *largo*, *allegro* e *moderato*, como na música francesa. Em seguida,

passou a designar, simultaneamente e no período clássico, a execução orquestral da sonata, quando esta se consolidou, concorrendo e sobrepujando, na preferência dos compositores, outra forma musical de variação, a suíte. A noção mais nova e corrente, no entanto, é a de uma composição erudita para orquestra (podendo conter partes vocais), estruturada com pelo menos dois e até seis andamentos (como em certas obras de Haydn), o que permite um tratamento mais complexo, elaborado, profundo ou sutil de temas, de contrastes e de exploração de tonalidades sonoras, caracterizando-se por ser uma das arquiteturas mais ricas da música ocidental. Baseia-se no princípio do “trabalho motivico” ou ainda do trabalho temático, ou seja, na exploração subsequente de uma série reduzida de notas ou de poucos compassos (dois ou três), para a criação de um “desenvolvimento” – modulações ou contrastes que estabeleçam um andamento completo. Os dois primeiros compositores a cultivarem as possibilidades dessa grande estrutura sinfônica, elaborada inicialmente pelas escolas de Mannheim e de Viena, foram Haydn (mais de cem sinfonias) e Mozart (quarenta e oito). Os músicos dos períodos clássico e romântico foram pródigos na criação de peças do gênero, tendo por modelo um padrão de quatro movimentos, normalmente com abertura e final em allegro. As variações, no entanto, são inúmeras na relação dos andamentos. Mesmo no século XX, com a quebra dos padrões tonais e rítmicos, a sinfonia conservou-se como campo de máxima exploração sonora, sensitiva ou emocional, como o demonstram as obras de Stravinsky, Messiaen, Tippett, Chostakovitch ou Vaughan Williams, por exemplo. Ver ainda Classicismo. 2. Na teoria musical de Pitágoras, corresponde aos intervalos considerados de justa consonância entre as alturas sonoras, como aqueles de quarta, de quinta ou de oitava.

SINGSPIEL

Opereta, comédia musical alemã ou tipo de ópera correspondente à “opéra-comique” francesa, à “ballad opera” inglesa ou mesmo à ópera-bufa italiana (pela inclusão de diálogos falados), difundida no século XVIII, e que alcançou sua máxima elaboração em Mozart – A Flauta Mágica e O Rapto do Serralho. Fidélio, de Beethoven, conserva a estrutura do *Singspiel*, embora com tema sério. Schubert também dedicou-se à opereta (entre outras, Claudine de Villa Bella, Os Gêmeos) assim como grande parte da obra de Kurt Weill (Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny, A Ópera dos Três Vinténs) que modernizou o gênero no século XX.

SÍNQUISE

Figura retórica de sintaxe e espécie de hipérbato levado ao exagero, cuja inversão violenta no encadeamento da frase a torna complicada para a leitura e o entendimento. Foi empregada por vezes nas poesias barrocas luso-espanhola e brasileira. Exemplo: “Vós, que às minhas humilde, se não culto, / Vozes apenas fostes sempre, ó montes, / Eco só, mais que aplausos ategora, / Ouvi...”. Numa ordem mais direta: Vós, montes, que fostes até agora apenas humilde, se não culto, eco só, ouvi mais que aplausos às minhas vozes. Do gênero *synchysis* (confusão).

SINTAGMA

Um dos planos em que se estabelecem as relações entre os termos da língua (os signos), e que derivam da própria atividade mental. O sintagma corresponde àquela combinação de signos que ocorre na extensão, ou seja, na cadeia falada, no discurso ou na escrita, de forma linear e sucessiva, já que é impossível pronunciar, ler ou escrever vários termos ao mesmo tempo, concomitantemente. No sintagma, portanto, os signos aparecem concretizados, “in praesentia”, um após o outro. O segundo plano necessário e complementar da língua é o do paradigma (ou plano paradigmático), também chamado

“plano das associações”. Segundo Ferdinand de Saussure, “as unidades que têm entre si algo de comum associam-se na memória (individual ou coletiva) e assim formam-se grupos em que reinam diversas relações: ensino pode associar-se, pelo sentido, a educação ou aprendizado; pelo som, a ensinar, reensinar, ensinamento”. No plano paradigmático ou das associações, os signos constituem um “tesouro de memória”, unidos “in absentia”, ou um reservatório para a elaboração dos sintagmas. Os planos recebem também a denominação de “eixos” (eixo sintagmático, eixo paradigmático).
*Semiologia, Semiótica.

SINTAXE

Campo de estudos da gramática dedicado ao exame dos processos e das normas que regem as combinações das palavras para a formação de frases, orações, enunciados ou sentenças. O contexto e a situação do enunciado têm uma importância decisiva para a sintaxe, pois sua investigação dedica-se principalmente ao conjunto frásico, e não propriamente a uma palavra ou som isolados (objetos, respectivamente, da morfologia e da fonética). Entre os processos mais comuns da sintaxe estão: a) concordância do verbo com o sujeito; do adjetivo com o nome; b) regência, que trata das relações de dependência ou de subordinação das palavras na oração, sob o domínio de substantivos ou adjetivos (nomes) ou de verbos (ações e estados), subdividida, portanto, em regências nominal e verbal; c) colocação, que indica as possibilidades posicionais da palavra no enunciado. Em português, por exemplo, o artigo deve sempre preceder o nome; em inglês, o adjetivo deve vir antes do substantivo. Aqui também se incluem as ordens direta ou usual (sujeito, verbo, predicado), ou as variações aceitáveis de ordem indireta (psicológica, de expressividade oratória); d) entonação ou modulação dos enunciados, isto é, a ascensão ou descensão da voz em orações afirmativas, imperativas, negativas ou interrogativas, que podem ou não depender da ordem de colocação ou de partículas extras, na forma escrita. Frases interrogativas, em português, normalmente mantêm a ordem direta (Eu posso ir?), enquanto no inglês pode ocorrer inversão (*May I go?*), assim como no francês (*Puis-je m'en aller?*).

SINTETIZADOR

Instrumento computadorizado e de informações digitais destinado à reprodução ou criação eletrônica de música, com teclado incorporado. Para tanto, utilizam-se processos denominados de “síntese” (a subtração, quando há divisão e alteração de sons, e a adição, quando há acréscimos de elementos sonoros). Pode ler partituras digitalizadas, reproduzi-las ou alterá-las, assim como armazenar seqüências melódicas e composições inteiras, simular sons acústicos, reproduzir sons eletrônicos artificiais e modificar timbres instrumentais. Em decorrência dos recursos instalados, é ainda capaz de substituir os próprios músicos na execução de peças.

SÍSIFO

Símbolo da astúcia castigada, o mito de Sísifo conta a história do rei fundador de Corinto, e pai de Ulisses, que por duas vezes enganou a morte. Na primeira, Sísifo presenciou o rapto de Egina, filha do deus-rio Ásopo, executado por Zeus. Em troca da posse de uma fonte, oferecida como recompensa por Ásopo, denunciou o pai dos deuses que, furioso, enviou-lhe Tânatos, a morte. Mas de tal sorte Tânatos foi enredado nas artimanhas de Sísifo que acabou aprisionado por este. Durante algum tempo ninguém morreu, até que Hades (ou Plutão), o deus do submundo, vendo diminuir as “sombras” de seu reino, reivindicou os seus direitos e a intervenção de Zeus. Este libertou Tânatos, enquanto Sísifo, sabendo o que iria lhe acontecer, exigiu de sua mulher que não lhe prestasse as honras fúnebres sagradas. Assim, ao chegar à terra dos mortos, conduzido por Tânatos,

Sísifo não trouxe consigo o seu “ídolo” ou revestimento em sombras. Hades perguntou-lhe por que isso acontecia e Sísifo disse-lhe então que sua mulher não houvera libertado o ídolo, por não seguir os rituais funerários. E pediu para voltar à terra dos vivos, a fim de castigar a esposa. Com a permissão concedida, Sísifo regressou a Corinto e ali continuou a viver até avançada idade. No segundo retorno ao submundo, sua astúcia foi então severamente punida. Desde então foi obrigado eternamente a empurrar uma grande pedra até o alto de um montanha, e, lá chegando, deixá-la escapar montanha abaixo. Seu esforço inútil refere-se ainda à tentativa de mudar o curso natural das coisas, como o de escapar à morte.

SISSONE

Modulação de salto coreográfico em que, após o pulo com ambas as pernas, uma delas se mantém em posição vertical, enquanto a outra executa uma batida ou abertura, retornando-se ao solo com o apoio de um só pé. Sua característica é a elevação de ambas as pernas e descida sobre apenas uma. Há, no entanto, diversas variações. Nas *sissones* aberta ou “tombée”, por exemplo, o salto é para cima; na *sissonne* fechada, para o lado. Já na “sissonne sobresaut”, as pernas se juntam durante o salto.

SÍSTOLE

Tipo de metaplasmo. Consultar Escansão.

SIT-COM

Comédia de situação. Termo inglês formado a partir das sílabas iniciais de *situation comedy*.

SLAPSTICK COMEDY

O tipo de comédia cinematográfica de maior sucesso popular na fase do cinema mudo, desenvolvido nos Estados Unidos até meados da década de 1930, e ao qual estiveram ligados os grandes comicos do cinema do século XX: Max Linder, Charlie Chaplin, Mack Sennet, Buster Keaton ou Harold Lloyd. A *slapstick* fundiu brilhantemente as tradições circenses da mímica e da acrobacia, o teatro burlesco ou farsesco e os espetáculos de “vaudeville” e de “music hall”, adaptando-os para o mundo urbano, cosmopolita, e imprimindo um ritmo cênico bastante rápido na construção e na sequência de “gags”. A paródia, a ambiguidade das situações (quiproquós), brigas, tombos e perseguições, a transformação dos sentidos inicialmente sugeridos, mas que se modificam de uma cena para outra, e até mesmo uma crítica tragicômica às condições de vida e tecnologias da época industrial foram elementos extensamente utilizados pelos autores, a grande maioria ainda responsável pela criação dos próprios personagens, enredos ou roteiros. A denominação foi dada pelo uso de duas tábuas em forma de bastão (*stick*), também chamadas “espátulas de Arlequim”, e com as quais, no circo ou no teatro, os palhaços ou comediantes simulam os tapas ou pancadas que trocam entre si.

SLIDE

Filme fotográfico colorido e reversível, isto é, ao mesmo tempo transparente e positivo, visível contra uma fonte de luz e que pode ser projetado e ampliado sobre uma superfície clara, por meio de aparelho específico.

SNUFF MOVIE

Filme em que a violência é real, praticada com ou sem o consentimento dos atores, ou registro de imagens em que a coação, a tortura e, eventualmente a morte, acontecem de

modo verídico. A expressão parece derivar do fato de se “cheirar ou aspirar” (*snuff*) certas drogas, predispondo a ações violentas.

SOAP-OPERA. *RADIONOVELA, TELENOVELA, *MELODRAMA

SOCIOLETO

Termo criado pela sociolinguística para indicar uma variante reconhecível do idioma (leto), utilizada de maneira mais corrente ou intensa por uma determinada classe, camada ou estrato sociais, bem como por grupos profissionais específicos (neste último caso, por exemplo, o “economês”, ou a linguagem dos “infonautas”).

SOLEDADES

Termo tradicional da literatura espanhola e também hispano-americana para os poemas cujas idéias e sentimentos expressam as virtudes campestres ou o bucolismo de regiões naturais (ilhas, montanhas) e nas quais a solidão prevalece sobre as características da vida citadina. Literatura herdada da tradição greco-romana dos idílios e das églogas e que tende ao elogio do rural, preferindo a vivência mais calma e solitária do campo, de suas pequenas comunidades, à agitação e às necessidades artificiais das zonas urbanas. Além deste aspecto evasionista, pode ainda valorizar os amores singelos ou espontâneos das pessoas simples, a resignação ante as dores do mundo ou relativos a experiências místicas e transcendentais. Uma das mais extraordinárias obras dessa vertente, que aliás a inicia, é o longo poema de Luís de Góngora, justamente chamado Soledades. É a história de um naufrago e depois peregrino que percorre, em terra estranha, quatro cenários de gente humilde: uma comunidade nômade de pastores de cabras e de caçadores; uma aldeia campestre que é centro de uma zona agrícola; uma ilha perto da costa e, finalmente, um núcleo feudal com seu castelo, de onde se acompanha uma expedição de falcoaria. Eis um pequeno trecho do poema, quando o peregrino encontra os cabreiros: “No pues de aquella sierra, engendradora / más de fierezas que de cortesía, / da gente parecía / que hospedó al forastero / con pecho igual de aquel candor primero, / que en las selvas contento, / tienda el freno le dió, el robre alimento. / Limpio sayal, en vez de blanco lino, / cubrió el cuadrado pino”. Na mesma época de Góngora, escreveu também Lope de Vega: “A mis soledades voy / de mis soledades vengo / porque, para andar conmigo, / me bastan mis pensamientos. / No sé que tiene la aldea / donde vivo o donde muero / que con venir de mí mismo / no puedo venir más lejos”.

SOLFEJO

Genericamente, designa a teoria elementar da música na qual se incluem os estudos de notação, dos compassos, dos intervalos, das escalas ou ornamentos, por exemplo. De modo mais restrito, significa a ação de “cantar batendo o compasso e nomeando as notas”. Nesse sentido, ver solmização.

SOLILÓQUIO

Pensamento oralizado de alguém que se encontra sozinho e utilizado como recurso literário e/ou dramático. O vocábulo foi criado por Santo Agostinho, ao redigir suas Confissões. Pode ser tomado como sinônimo de *monólogo, embora alguns autores façam uma pequena distinção (ver Diálogo). Ou seja, enquanto o monólogo seria expresso por um fluxo desordenado de locuções ainda não inteiramente conscientes, o solilóquio demonstraria a perfeita organização verbal dos estados emocionais e dos juízos de razão de um personagem. Desta forma, o “ser ou não ser” de Hamlet consistiria antes de um solilóquio e não de um monólogo. Mas o uso antigo e já cristalizado da palavra

monólogo como estrutura característica de teatro indica que a distinção permanece subjetiva.

SOLMIZAÇÃO

Solmização ou *solfejo é a pronúncia dos sons de uma música (das notas), um por um, com o objetivo de se estudar as posições relativas dos intervalos e a escala formada. O sistema foi criado pelo músico e teórico italiano Guido d'Arezzo, no século XI, para o canto eclesiástico, utilizando seis sons ou hexacorde da escala diatônica, em três versões básicas: hexacorde natural, sem a nota si; hexacorde *molle*, com a nota si rebaixada meio-tom; hexacorde *durum*, constando um si natural. Para a formação dessa leitura de estudo, Guido se utilizou das primeiras sílabas do Hino a São João, que desde então serviram para designar, nas línguas latinas, as próprias notas musicais: Ut queant laxis / Resonare fibris / Mira gestorum / Famuli tuorum / Solve polluti / Labi reatum / Sancte Iohannes. Ut foi substituído no século XVII por Dó (atribui-se ao cantor italiano Doni essa modificação, quando resolveu utilizar a primeira sílaba de seu próprio nome em exercícios de solmização ou solfejo).

SONATA

Composição erudita e instrumental de estrutura simétrica, genericamente destinada a um só instrumento ou a um pequeno conjunto, o que faz dela uma forma bastante adequada às apresentações de câmara. Em seus primórdios, ou seja, no início do século XVII, designou a peça escrita sobretudo para o arco e o sopro (do italiano *sonare*, soar ou tocar), o que a diferenciava da *cantata* (exclusiva do canto) e da *tocata* (feita habitualmente para o cravo), mas logo aplicou-se também a instrumentos de tecla. Pode ter uma duração mais curta e apresentar um só tema em duas partes iguais, separadas por barra de repetição (sonata monotemática) – a primeira indo da tônica à dominante, com regresso à tônica – ou conter uma duração mais longa com dois temas, a sonata clássica ou bitemática (primeiro tema no tom inicial, segundo tema na dominante, desenvolvimentos de ambos em tonalidades variadas, acréscimos de episódios entre essas partes, recapitulação ou conclusão). Conseqüentemente, é possível encontrar-se sonatas de um até cinco movimentos, com predominância das estruturas com três ou quatro passos alternados (rápido, andante, rápido ou alegre, andante, minuetto/scherzo e rondó). Ainda na época barroca, durante a qual sobressaíram-se como seus compositores Giovanni Vivaldi e Arcangelo Corelli, distinguia-se a *sonata da camera* (de características mais profanas e alegres, baseadas em movimentos de dança, como a suíte), da *sonata da chiesa* (da igreja), de índole mais séria ou majestosa. Além dos significados precedentes, há também a acepção de sonata-forma, constituída por peça de três seções: a exposição (apresentação de dois temas seguida, com certa freqüência, de uma coda), o desenvolvimento (conflito dos temas ou exploração de suas possibilidades melódicas, harmônicas e rítmicas) e reexposição. A esse respeito, ver também Classicismo e Neoclassicismo (música). É comum dizer-se que a *sinfonia corresponde a uma sonata para orquestra.

SONETO

Forma poética fixa, de catorze versos, subdivididos em dois quartetos e dois tercetos, rimados. Modernamente, admite-se que tenha sido criado por Giacomo da Lentino, no século XIII, e usado também, na mesma época, por Pier della Vigna. Ganhou um requintado lirismo com a difusão que lhe deu Petrarca, no século seguinte. Migrou para a Espanha no século XV, por intermédio do Marquês de Santillana e dali foi trazido à língua portuguesa por Sá de Miranda. A estrutura clássica da rima segue o esquema abba - abba - cdc - dcd. As variações, no entanto, são amplas, incluindo-se até mesmo o verso

livre (ver a expressão) no período contemporâneo. Um exemplo em Fernando Pessoa: "Súbita mão de algum fantasma oculto / Entre as dobras da noite e do meu sono / Sacode-me e eu acordo, e no abandono / Da noite não enxergo gesto ou vulto. (primeiro quarteto) / Mas um terror antigo, que insepulto / Trago no coração, como de um trono / Desce e se afirma meu senhor e dono / Sem ordem, sem meneio e sem insulto. (segundo quarteto) / E eu sinto a minha vida de repente / Presa por uma corda de Inconsciente / A qualquer mão noturna que me guia. (primeiro terceto) / Sinto que não sou ninguém, salvo uma sombra / De um vulto que não vejo e que me assombra, / E em nada existo como a treva fria" (segundo terceto). O soneto estramboto, utilizado no século XVII, possui apenas três tercetos; já o soneto inglês é construído com três quartetos (por vezes independentes entre si) e finalizado por um dístico, uma estrofe de apenas dois versos. Assim, em Shakespeare: "Quando jura ser feita de verdades, / Em minha amada creio, e sei que mente, / E passo assim por moço inexperiente, / Não versado em mundanas falsidades (primeiro quarteto). / Mas crendo em vão que ela me crê mais jovem, / Pois sabe bem que o tempo meu já minguia, / Simplesmente acredito em falsa língua: / E a patente verdade os dois removem (segundo quarteto). / Por que razão infiel não se diz ela? / Por que razão também escondo a idade? / Oh, lei do amor fingir sinceridade, / E amante idoso os anos não revela (terceiro quarteto). / Por isso eu minto, e ela em falso jura, / E sentimos lisonja na impostura" (dístico).

SONOPLASTIA

É a técnica e o processo de criação de efeitos sonoros para espetáculos dramáticos, como o teatro, o cinema, a radionovela ou a telenovela. A produção desses sons ou ruídos impõe-se ora como "significativa", isto é, capaz de sugerir, sublinhar, acompanhar ou intensificar as expressões psicológicas e interiorizadas de personagens, ora como "informativas", por indicar situações materiais e objetivas da cena representada (a partida de um trem, o barulho da chuva). Por isso, a sonoplastia exige inicialmente uma análise do conteúdo dramático e, na seqüência, trabalhos de pesquisa, seleção, ordenamento ou ainda fusão de materiais sonoros adequados a cada uma das cenas. Ela envolve tanto a utilização mais tradicional e direta de objetos (normalmente vibráteis) ou de peças e instrumentos musicais – a sonoplastia ao vivo –, como também o emprego contemporâneo de recursos e de aparelhagens sonoras eletrônicas, que permitem um registro antecipado para reprodução posterior ou mixagem final (em película cinematográfica, por exemplo). Ao lado de ilustrações ou acompanhamentos musicais que evoquem estados de serenidade, alegria, exaltação, furor, medo, etc (criados especificamente ou não para a obra - ver Música Incidental), o repertório da sonoplastia contempla os efeitos não-musicais: gritos, vozes de animais, ruídos da natureza, rumores, rangidos, fragor de máquinas, estalos, zumbidos, disparos de armas, apitos, campainhas e outros semelhantes.

SOPRANO

Em música, a voz feminina de extensão mais aguda, oposta ao contralto, bem como o instrumento de uma mesma família que alcança notas ou alturas mais altas ou agudas, como por exemplo, o sax soprano, que se diferencia do sax tenor. A extensão regular do canto vai do dó central ao lá, uma oitava acima, na clave de sol. Diz-se "soprano lírico spinto" a cantora que consegue aliar as qualidades propriamente líricas do canto com uma elaborada técnica de representação dramática. Do italiano "sopra", acima.

SORRISO ARCAICO

Expressão facial bastante comum nas estátuas de "kouros" e "korai" gregos anteclassicos (séculos VII e VI a.C.), caracterizada por um leve sorriso de curva simples,

misto de alegria e mordacidade. Na verdade, porém, não se sabe o motivo exato dessa expressão convencional, reutilizada em alguns exemplares da estatuária gótica medieval (Can Grande Della Scala, em Verona, ou o Anjo da Anunciação, da catedral de Reims), sem se descartar a possibilidade de uma referência na Gioconda, de Leonardo da Vinci.

SOTTO IN SÙ. *ESCORÇO

SOUBRESAUT

Em balé, é o salto coreográfico dos dois pés sobre os dois pés, ou seja, após o impulso para que o corpo se eleve e se desloque no espaço, ambas as pernas permanecem estendidas verticalmente, lado a lado, com os pés em ponta, tocando-se o solo na posição *plié*, antes da finalização.

SOUBRETTE

Designação teatral de origem francesa para a personagem feminina acompanhante, confidente ou criada da heroína, habitualmente alegre, esperta, e, ao mesmo tempo, exagerada ou doidivana. Sua origem provém da **Commedia dell'Arte*, e se baseou na figura de Colombina.

SPALLA

Palavra italiana que se refere ao músico e primeiro-violino de uma orquestra, responsável por passagens solistas, pelas instruções técnicas do regente e elo de ligação entre o maestro e o conjunto dos músicos. Em línguas anglo-saxônicas, é por vezes chamado de “mestre de concerto” (*Concertmaster* ou *Konzertmeister*).

SPASIMO

Representação pictórica ou escultural de Nossa Senhora desfalecida pela dor nos braços das mulheres que a acompanhavam no trajeto ao Calvário, ou após a crucificação.

SPIRITUAL

Gênero de música e de canto religioso dos negros sulistas norte-americanos, que data do período escravista e do sistema das monoculturas (*plantations*) ali fixado. Uma das primeiras menções à forma inicialmente uníssona do coro é a da cantora inglesa Fanny Kemble, registrada em seu *Journal of a Residence on a Georgia Plantation* (Diário de Residência numa plantação da Geórgia – 1838,1839): “Quando o barco se afastou da margem e o patrão o conduziu pela correnteza, os homens ao remo entoaram um coro, que continuaram a cantar em uníssono, acompanhando o compasso das remadas... todos cantam em uníssono, sem nunca ter, ao que parece, aprendido ou ouvido nada que se assemelhe ao canto a várias partes. A voz mais comum parece ser a de tenor; é verdadeiramente extraordinário o senso de tom e de ritmo; com entoação e acentuação tão exatas, qualquer música seria agradável de ouvir” (Gilbert Chase – Do Salmo ao Jazz). Em outra passagem, no entanto, diz ter escutado canções em que “a maneira pela qual o coro ataca o refrão, entre as frases da melodia cantada por uma só, é muito curiosa e de muito efeito”. Tudo indica que, além da voz uníssona, praticava-se o típico responsório entre o canto principal e o coro, ao menos no momento do refrão ou estribilho, além de acréscimos de sons (notas entre os intervalos da linha melódica). Ambas as maneiras – o uníssono e o responsório – foram também observadas por William Allen, participante de uma missão educacional nortista após a Guerra de Secessão, e que teve como um dos resultados a compilação das Canções de Escravos dos Estados Unidos. Escreveu então o educador: “Não se usa o canto a diversas vozes... no entanto, tem-se a impressão de que não há duas pessoas que cantem a mesma coisa;

o solista começa as palavras de cada verso, muitas vezes improvisando, e os outros, que lhe dão a base, entram com o estribilho ou mesmo participam do solo, se as palavras forem conhecidas. Os próprios coristas parecem cantar como lhes dá vontade... uma oitava acima ou abaixo, ou soltando alguma nota que 'afine', de modo a produzir o efeito de uma complicação... e, no entanto, com o mais perfeito ritmo e rara vez dissonante". O *spiritual* retirou dos salmos e dos hinos tradicionais das igrejas protestantes (puritanas, batistas, metodistas) os seus temas mais comuns, servindo durante muito tempo ao trabalho e, desde sempre, aos ofícios e festas religiosas. Tornaram-se correntes canções como *Roll, Jordan Roll* (Corre, Jordão, corre – cântico a receber a primeira partitura do gênero), *Michael row the boat ashore* (Miguel rema o barco para a margem), *I hear from the Heaven today* (Ouço hoje do Céu), *Praise, member* (Louva, irmão), *Wrestle on, Jacob* (Continua a lutar, Jacó), *Blow your trumpet, Gabriel* (Sopra a tua trombeta, Gabriel) ou *Keep praying* (Continue rezando). Mas incorporou também, embora em menor quantidade, outros aspectos – os da vida social, fatos históricos e sentimentos líricos, fundamentando-se na tendência ao improviso e no modelo rítmico que lhe caracteriza. Assim, por exemplo, *Done wid driber's dribin* (Foi-se a tirania do feitor), *Many thousands go* (Milhares se vão), *Nobody knows the trouble I see* (Ninguém sabe a tristeza que vejo). Procedendo a uma análise técnica do *spiritual*, na segunda década do século XX, o musicólogo H. Krehbiel (Canções Populares Afro-Americanas) distinguiu o uso de modos (escalas) maiores e menores, com predomínio para o modo maior (aquele em que os semitons acham-se do terceiro para o quarto, e do sétimo para o oitavo graus). De um total de 527 cânticos, 331 estão na escala maior, "20 têm uma sétima bemol, 78 não têm sétima e 45 não têm quarta". E a folclorista Jeannete Murphy, escrevendo em finais do século XIX, ressaltou que "em torno de cada nota principal (o intérprete) deve colocar uma quantidade de pequenas notas, denominadas enfeites... não deve, de modo algum, deixar uma nota antes de ter sob perfeito controle a que se segue... precisa muitas vezes descer de uma nota aguda a outra muito grave; deve dividir numerosas palavras monossilábicas em duas sílabas, colocando um acento forte na última, de forma que 'dead' se transforme em 'da-ade', 'back' em 'ba-ack', ou 'chain' em 'cha-ain'".

SPLEEN

Palavra inglesa de uso literário, com o significado de tédio ou melancolia indefinida perante a vida e o mundo, mesclada a um sentimento de raiva contida. Não se identifica com os estados delirantes ou ansiosos dos personagens românticos, mas à noção de "fim-de-século" ou de "decadência", expressos em uma atitude de insensibilidade aristocrática, desprezo pela mediocridade cotidiana e um comportamento de dândi. Baudelaire, em suas *Flores do Mal*, manifesta por diversas vezes este sentimento: "Eu sou tal qual um rei de algum país chuvoso / Rico, mas impotente e moço, embora idoso / Que do aio, desprezando as medidas rituais, / Se enfada com os cães e outros animais. / Nada me diverte enfim, nem caça nem falcões / Nem o povo a morrer em frente aos balcões". Em outro poema, assevera: "Nada iguala a extensão desses dias mancos / Quando, sob florações graves dos tempos brancos, / O tédio, fruto da morna incuriosidade / Assume as proporções da própria eternidade". Também em uma carta a sua mãe, confessa: "O que sinto é um imenso desencorajamento, uma sensação de isolamento completo, um medo perpétuo de infelicidade vaga... uma ausência total de desejos, uma impossibilidade de encontrar um divertimento qualquer. É o verdadeiro espírito do spleen" (1857). Essa mesma inquietação vazia aparece em Alphonsus de Guimaraens: "A indiferença / fechou-me dentro de uma catacumba / Onde não entra sol e a treva é imensa / Quem conversa comigo? É a voz do tédio". E ainda Vinícius de Moraes, na seguinte passagem: "Poeta (refere-se a Baudelaire), um pouco à tua maneira / E para distrair o spleen / Que estou sentindo em mim / Em sua ronda costumeira".

SPRECHGESANG

Literalmente, “cantofalado” ou canção falada, em alemão, designando uma forma de entoar uma melodia de maneira a incorporar ruídos criados por timbres diferenciados de voz. O primeiro a usá-lo foi o compositor Humperdinck, discípulo de Wagner, na ópera *As Crianças do Rei*, de 1897. Schoenberg, no entanto, desenvolveu a técnica a partir de suas *Canções de Gurra* e, sobretudo, em *Pierrot Lunaire* (1912). Assim também Alban Berg, na ópera *Wozzeck*. O cantofalado já pode ser considerado uma técnica de forte tendência para a estética do atonalismo musical.

STABILE

Escultura puramente formal, abstrata, mas oposta ao móbile, estática. Aquela que não contém partes ou articulações que lhe permitam movimento.

STANISLAVSKI, MÉTODO

O conjunto de idéias, de orientações e de exercícios dramáticos que o diretor teatral russo Constantin Stanislavski elaborou ao longo da primeira metade do século XX, tendo por finalidade, em suas próprias palavras, “construir uma sensata ação cênica” e “desenvolver um método de trabalho para atores, que lhes desse condições de criar a imagem de um personagem, infundir-lhe a vida de um espírito humano e, por meios naturais, personificá-lo em cena, com arte e beleza”. Apesar de variações introduzidas ao longo de anos e de experiências no Teatro de Arte de Moscou, o sistema manteve uma concepção realista-naturalista, entendendo-se por isso que a verdadeira representação deve refletir “o estado normal de uma pessoa na vida real”. Daí a necessidade de construir-se um caráter: a) fisicamente livre, isto é, aquele em que o ator obtém pleno controle sobre seus músculos e articulações; b) de atenção permanente, concentrada ou vigilante – em que se ouça, se observe e se atue como se estivesse na vida real, desvinculando-se da platéia; c) crível – o ator deve acreditar “ingenuamente” em tudo o que estiver ocorrendo na peça; d) de uma criação interior e sincera, adequada às circunstâncias da peça, ou seja, devendo o ator perguntar-se o que e como faria se a mesma situação lhe acontecesse, de maneira idêntica à do personagem; e) em contato direto com os demais intérpretes, falando-lhes “nos olhos”, e nunca alheadamente. Assim, o intérprete necessita descobrir as razões que impulsionam e justificam as atitudes de seu personagem e atuar sem que haja distinções entre ambos. Para tanto, a memória emocional constitui um dos pilares do método. Diferentemente da memória sensitiva (paladar, olfato, etc), a emocional corresponde àquela em que o ator lança mão de sentimentos pessoais anteriormente vividos, de preferência semelhantes aos do personagem em sua situação, a fim de intensificar e naturalizar, psiquicamente, a reação proposta em cena. A esse respeito, assinala Stanislavski: “Quanto mais vasta for a memória emocional, mais rico será o material disponível para a criatividade interior”. O sistema foi bastante utilizado por diferentes encenadores, companhias e centros de formação dramática ocidentais, entre eles o Actors Studio americano e o Teatro de Arena brasileiro.

STEADYCAM

Armação de uso cinematográfico ou videográfico fixada ao corpo do operador e dotada de amortecedores conjugados, os quais mantêm fixo o aparelho de filmagem, transmitindo perfeita estabilidade de enquadramento e grande fluidez de movimentação, mesmo em terrenos irregulares ou em situações de deslocamentos abruptos.

STIL NUOVO

Diz respeito à poesia italiana – mais precisamente toscana – do final do século XIII e ainda do século posterior, expressa nas obras de Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia (todas elas recolhidas sob o título de Rime), de Dante, de Dino Frescobaldi e Gianni Alfani. Também adeptos do “estilo novo” foram, mais tarde, Boccaccio (*Rime*, *Filocolo*, *L'Elegia di Madonna Fiammeta*) e Lorenzo de Medici (*Canzonieri*). O objetivo dos novos poetas de então era o de superar a poética cortesã e de influência francesa, abandonando a sensualidade ou as intenções erotizadas das canções trovadorescas (ver Trovadorismo) em nome de um lirismo bem mais espiritualizado. Embora não fosse desconhecida a idéia da nobreza e da sinceridade da intenção amorosa (*il cor gentil*), nem a da mulher como ser angelical, o que pareceu novo para os contemporâneos de Guinizelli, seu introdutor, foi a eleição deste tratamento ou tema como o mais sublimado e conveniente da inspiração lírica. Com ele, ampliava-se a fineza do verso, entendendo-se por isso uma sutileza intelectual e um aprofundamento psicológico das relações: “O esforço de avizinhar-se da prosa filosófica, a vontade de introduzir no estilo poético a concisão do andamento silogístico, explicam a sobriedade expressiva, a límpida construção sintática, a elegância das antíteses” (Salinari e Ricci, *Storia della Letteratura Italiana*). O nome foi consagrado por Dante em uma passagem do canto XXIV do Purgatório (na Comédia), na qual o poeta encontra-se com um mestre mais antigo, Bonagguunta. Dante lhe revela o recente credo artístico, fruto da sinceridade de sua inspiração, mais do que do floreio ou do adorno técnico da construção: “I mi son un che quando – Amore spira noto ed a quel modo – che’e ditta dentro vo significando”. Ou seja, que seus versos são a fiel tradução de uma realidade sentimental experimentada. Bonagguunta reconhece então a novidade do estilo, do “dolce stil nuovo”. No livro Da Eloquência Vulgar (*De vulgari eloquentia*), Dante procede a uma distinção tripartida dos estilos poéticos, indicando o cômico-humilde, o trágico-superior e aquele adequado ao estilo novo, o lírico-amoroso, que utiliza em sua *Vita Nuova*, dedicada a Beatriz. Assim, a matéria do fazer poético deveria afirmar: a) que o amor só pode estar num coração gentil, isto é, moralmente nobre e virtuoso; b) esta gentileza é um elevado sentimento espiritual, não provindo, necessariamente, do sangue ou da hereditariedade; com isso, afirmava-se também que o mérito estilístico não dependia do escritor pertencer a uma linhagem nobiliárquica; c) a beleza da mulher faz atuar o bem no homem, sendo portanto um motivo de transcendência espiritual; d) a mulher é uma criatura angelical, que traz nos olhos o amor e a tudo no mundo enobrece. Angelical por ser aquela criatura que, deflagrando a disposição amorosa na alma sensitiva (um afeto divino), mais se aproxima de Deus. O poema de Guinizelli considerado como manifesto inicial da corrente, “Ao coração gentil retorna sempre o amor” (*Al cor gentil rempaira sempre amore*) diz (trecho inicial em tradução livre): “Ao coração gentil retorna sempre o amor / como o pássaro à verdura da selva; / nem a natureza criou o amor antes do coração / nem este foi criado antes do amor: / pois não foi gerado o sol / tão logo o esplendor da luz se fez, / nem esta veio antes do sol; / e o amor habita na nobreza / tão propriamente / como o calor na claridade do fogo. / O fogo do amor acende-se no coração gentil / como o brilho da virtude na pedra preciosa, / cujo valor não provém da estrela / até que o sol a faça coisa nobre / depois que o sol eliminou / com sua força a impureza da pedra / a estrela infunde-lhe então o seu valor. / Assim a mulher, como a estrela, / faz inspirar seu amor no coração / eleito, puro e gentil”. Entre os exemplos de Dante, diz o poeta (trecho): “É tão gentil e tão honesto o ar / de minha Dama, sempre que aparece / e a outrem saúda, que ante ela emudece / toda língua e ninguém ousa falar / ... / Parece que de seu lábio se mova / um suspiro suave, de amor cheio / que vai dizendo a toda alma: suspira” (tradução de Arduíno Bolívar).

STORY-BOARD

Conjunto de desenhos relativos a um roteiro cinematográfico ou videográfico, elaborado de modo a facilitar a visualização prévia e a orientação dos planos e ângulos da filmagem.

STURM UND DRANG

É este movimento literário alemão que anuncia, com maior sonoridade, o centenário período do romantismo artístico. Seu nome provém do título da peça de Maximilian Klinger, escrita em 1775 e publicada no ano seguinte, cujo enredo se constrói no conflito de duas famílias escocesas. As traduções mais comuns para a língua portuguesa são as de Tempestade e Ímpeto, Tormento e Assalto, Tempestade e Impulso ou, ainda, Tumulto e Violência.

A nova mentalidade, seus princípios e valores culturais já se haviam manifestado, no entanto, alguns anos antes na figura de Johann Herder, filósofo, crítico e tradutor. Convicto de que a poesia (como a da Bíblia) era a manifestação mais elevada da mentalidade de um povo – uma concepção já formulada, na Alemanha, pelo místico Georg Hamann –, concluiu que as canções populares, os “lieder”, constituíam, juntamente com o gótico arquitetural, as duas poderosas fontes da alma germânica. A seu ver, cada nação seria um organismo vivo, evolutivo, mas dotado de um espírito inerente e intransferível, cuja essência não se transformaria com o passar do tempo. Essa raiz, para os alemães, estaria na Idade Média, período em que o *Volksgeist* (o espírito germânico) teria se manifestado em definitivo. Daí a necessidade de retorno às fontes históricas, literárias e folclóricas de todas as nações nórdicas, as verdadeiras “mães da Europa”. Essas novas idéias, acrescidas pelo entusiasmo com a recente descoberta de Shakespeare na Alemanha, o levou a escrever os ensaios críticos “Da mentalidade e da Arte Alemãs” (*Von deutscher Art und Kunst*). Shakespeare aparecia-lhe tanto como símbolo do “gênio natural”, insubmisso às regras clássicas, como representante “viril” dos povos do Norte (consultar ainda Cultura Popular e Folclore).

Outro analista das artes, Zolzer, também já trouxera suas contribuições para a reformulação dos princípios poéticos, logo adotadas pelos autores alemães. Ou seja, defendeu a idéia do gênio e de seu inevitável irracionalismo espiritual não apenas como fonte superior da criação artística, como característica intrínseca das culturas nórdicas. Em sua Teoria Geral das Belas Artes, datada de 1771, afirma: “O homem de gênio sente a presença de uma chama de entusiasmo que anima todo o seu espírito: descobre em si pensamentos, imagens e emoções que lançariam outros no espanto, mas que ele acha admiráveis, pois, mais do que tê-las inventado, tomou somente consciência da sua presença em si próprio”.

O *Sturm und Drang* foi gerado assim por jovens poetas e intelectuais que, em princípio, rejeitaram os princípios da criação poética e da temática teatral clássicas (conservadas em Racine ou Voltaire, por exemplo), bem como a supremacia européia exercida pelos pensadores franceses, entre estes Diderot, D’Alembert, d’Holbach e Montesquieu, ou seja, os enciclopedistas do Iluminismo (ver a palavra). Uniram-se em suas propostas o medievalismo, o nacionalismo, o desejo emocionado de emancipação intelectual e uma revolta apaixonada contra as injustiças sociais contemporâneas, como expressa por Schiller (O Teatro Considerado como uma Instituição Moral): “A jurisdição do palco começa onde acaba o domínio das leis civis; quando a justiça está obcecada pelo ouro, quando os crimes dos poderosos se riem da sua impotência, o palco arrasta os vícios diante de um tribunal terrível... ele castiga mil vícios que a justiça mundana não pune, ele exalta mil virtudes sobre as quais ela se cala”.

Os *Stürmer* – adeptos da nova corrente – voltaram a descobrir e reanimaram os antagonismos, as aflições, os abismos espirituais e barrocos de Shakespeare, o modelo ideal a ser imitado, mesmo em uma nova paisagem social. Os personagens de Klinger, de Goethe (Goetz von Berlichingen, Fausto I), de Schiller (Os Salteadores, Cabala e Amor),

de Heinrich Wagner (O Infanticídio), de Johann Heinse (Ardingello), de Maler Müller (Fausto) ou de Reinhold Lenz (Os Soldados, O Preceptor) representam os indivíduos e a vida da pequena burguesia ou os aventureiros em conflito com os velhos rigores morais e com as explorações de classe. Seus autores procuraram realçar os heróis titânicos, aqueles capazes de denunciar e de agir face às iniquidades cotidianas, ainda que levados à derrota ou à morte, ou de promover a corrupção da inocência em busca do conhecimento ou de novas possibilidades vitais. Fizeram da subjetividade uma realidade própria, intransponível, e da afirmação pessoal uma ação sublime. Ou seja, nesse pré-romantismo já subsiste a idéia do gênio individual e de sua força poderosa, misto de tormento e desejo de redenção, o assim chamado *Kraftegenie*. Por fim, introduziram o realismo histórico (pintado em tons ideais) e um prosaísmo acentuado em todos os gêneros literários, sem se furtar ao emprego de gírias e palavrões.

Em obra de maturidade (Poesia e Verdade), Goethe se refere ao movimento do qual participou como “a famosa escola literária de tão glorioso e tão lastimável renome, na qual se exibiu, com todo o ardor e toda a presunção que à mocidade pertencem, uma multidão de jovens de talento, os quais muita coisa boa e muito prazer proporcionaram com o emprego de suas forças e, com o abuso delas, muita mágoa e muito mal... Essa atividade, que não sabia onde se aplicar, precipitou-se como uma torrente na literatura. Já que não se podia agir, escreveu-se, lutou-se violentamente nos romances e nos dramas”. A observação do poeta foi plenamente vivenciada, pois *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774) não ficaram famosos apenas pela qualidade literária e a inovação temática, como pela vaga de suicídios que desencadeou no continente.

Embora esse pré-romantismo possa ser rastreado em obras inglesas anteriores, como “The Night Thoughts”, de Edward Young, ou “Elegy wrote in a country churchyard”, de Thomas Gray, que datam de meados do século, assim como no sentimentalismo de Rousseau, o *Sturm und Drang* configurou-se como uma corrente relativamente consistente, advogando a legitimidade da paixão irracional e das aspirações líricas como contrapontos indispensáveis da vida ao materialismo estreito dos valores morais burgueses.

Deve-se ressaltar que, posteriormente, tanto Goethe quanto Schiller abandonaram a estética do movimento, optando por uma reaproximação com as noções neoclássicas. Esse retorno evidencia-se em Goethe, por exemplo, nos dramas Torquato Tasso e Ifigênia em Tauris, assim como no romance psicológico As Afinidades Eletivas (ou Seletivas) e no Fausto II, nos quais se exaltam a ordem moral e a ascensão espiritual contra os excessos da fantasia romanesca e dos impulsos naturais. Em Schiller, no liberalismo já moderado e idealista, na retórica estudada e primorosa de Wallenstein, de Maria Stuart ou d'A Donzela de Orleans (Ver ainda Romantismo).

SUBLIMAÇÃO

Conceito de psicanálise para designar uma das formas de substituição e transferência das pulsões da libido, e pela qual os objetivos e energias originais da sexualidade – em confronto com o princípio de realidade – deslocam-se para atividades espirituais e civilizatórias, como as de arte e cultura. Na opinião de Freud, “a pulsão sexual põe à disposição do trabalho cultural quantidades de força extraordinariamente grandes, e isto graças à particularidade... de poder deslocar o seu alvo sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar o alvo sexual originário... que psiquicamente a ele se aparenta, de capacidade de sublimação”. Durante o transcorrer do desenvolvimento sexual “uma parte da excitação fornecida pelo próprio corpo é inibida quando não é utilizável para a função de reprodução e, na melhor das hipóteses, é atribuída à sublimação. As forças utilizáveis para o trabalho cultural são assim, em grande parte, adquiridas pela repressão desses elementos da excitação sexual, ditos perversos”

(A Moral Sexual Civilizada). Essa transferência para outros domínios, ditos superiores, torna-se possível porque as pulsões da libido são flexíveis e podem “substituir-se mutuamente, de maneira vicariante, e intercambiarem facilmente seus objetos. Dessas últimas propriedades resulta que são capazes de realizações distantes das ações impostas pelos objetivos originais” (Metapsicologia). Daí a sublimação ser a melhor das hipóteses para a convivência e a criatividade humanas, entre outros mecanismos de defesa e processos de repressão psíquica. Arnold Hauser, comentando a importância do conceito para a atividade artística, afirma: “O significado da sublimação... é despojar um impulso da sua natureza ofensiva, sem o privar, com isso, da sua qualidade de procurar o prazer e de proporcionar o prazer. Deste modo, Freud alcança não só uma avaliação mais apropriada da experiência artística, mas também uma concordância mais perfeita entre a sua teoria de arte e o resto de sua doutrina. A sublimação prova ter muitas características em comum com um sintoma neurótico; cada um representa um compromisso no qual o princípio de prazer não é, de modo algum, abandonado; a única diferença é que a neurose é uma derrota do ego em seu conflito com o id, e a sublimação uma vitória do ego, em conjunto com o id, sobre o superego” (Filosofia da História da Arte ou Teorias da Arte). *Cultura, *Civilização.

SUBLIME

Para a poética da antiguidade, sublime é a qualidade de uma obra artística que, pela nobreza formal de sua expressão (literária, pictórica, etc) e pela intensidade ou veemência da emoção que lhe inspira, alcança um nível expressivo elevado ou grandioso, ao mesmo tempo moral e espiritual, digno da admiração geral e de permanecer na memória das gerações. Longino, em sua análise *Do Sublime*, cita como exemplo específico a passagem de Ajax na *Ilíada*. Zeus houvera feito baixar um denso nevoeiro sobre o campo de batalha e o herói, tolhido pela escuridão, o invoca com todos os predicados da palavra e da ação sublimes, aquelas que, independentemente do resultado, demonstrariam as virtudes guerreiras, as de bravura e memória exemplar: “Zeus pai, vamos, salva dessa neblina os filhos dos aqueus; faze um céu sereno; deixa que nossos olhos enxerguem; aniquila-nos, mas na luz”. A partir do século XVIII, com o Iluminismo e a estética pré-romântica, o sublime adquiriu um significado diferente. Passou a corresponder a um sentimento complexo em que se misturam a percepção de finitude ou impotência física perante as forças divinas e da natureza com a consciência da superioridade da razão. Para Kant, o que é sublime torna-se irrepresentável, artisticamente falando, pois não é inerente a qualquer ser ou objeto da natureza. Existe apenas no espírito, pelo fato de termos consciência de nossa superioridade sobre os fenômenos naturais: “o sublime propriamente dito não pode ser inerente a nenhuma forma sensível, e apenas corresponde às idéias da nossa razão que, apesar de uma representação sensível adequada, ou devido a esta mesma inadequação com a qual são representadas, sofrem uma ativação e correspondem a um apelo da alma” (*Crítica do Juízo*). Por conseguinte, o que substitui a possibilidade de representar o sublime, na arte, é o belo. Friedrich Schiller chama de sublime “o objeto para cuja representação nossa natureza física sente seus próprios limites, ao mesmo tempo em que a razão percebe sua própria superioridade, seu caráter ilimitado: um objeto diante do qual somos fisicamente fracos, mas moralmente superiores, graças às idéias” (*Do Sublime*). No entendimento de Hegel, o sublime provém do conflito entre o infinito e o finito e manifesta-se na arte quando “o exterior (a forma) em que a substância (divina ou espiritual) está encarnada tem um lugar inferior, desempenha um papel subordinado à substância... No sublime, a significação aparece em primeiro plano e é tal a sua independência que todo o exterior fica, perante ela, num estado de total subordinação, entendendo-se por isto que, em vez de implicar e revelar o interior, só o representa ultrapassando-o... Se já é possível qualificar de sagrada a arte simbólica, na

medida em que faz do divino o conteúdo das suas produções, a arte do sublime deve ser considerada arte sagrada por excelência, uma arte exclusivamente sagrada, pois é a Deus que, exclusivamente, tem a missão de honrar” (Curso de Estética). Já na opinião de Victor Hugo (prefácio a Cromwell), e a partir do cristianismo e de sua “poesia nova”, “o sublime representará a alma tal qual ela é, purificada pela moral cristã, enquanto o grotesco representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que um dia possa criar Julieta, Desdêmona, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras... é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes, é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita”. No classicismo pictórico do século XVIII, a idéia de sublime foi expressa por meio de elementos naturais “ilimitados”, como o céu e o mar, ou por aqueles que revelassem uma “nobre serenidade e resistência à passagem do tempo” – árvores centenárias, ruínas antigas – ou a calma aceitação do destino e das circunstâncias dolorosas. Essa concepção neoclássica foi ainda contemporânea das poéticas pré-romântica (do *Sturm und Drang, de William Blake, de Johann Füssli, por exemplo) e romântica, sobretudo vinculadas às artes plásticas. Também aqui o sublime tem seu ponto de partida na sensação de pequenez ou de insignificância do ser humano face às poderosas forças naturais e sobrenaturais, mas o resultado leva o artista, em sua sensibilidade inconformada ou rebelde, à criação de imagens visionárias, místicas, trágicas, angustiantes ou até mesmo grotescas. *Grotesco. Para o filósofo e esteta Edmund Burke (*Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*), os conceitos de sublime e de beleza, embora distintos, podem ser aproximados pelo sentimento de prazer ou do que seja agradável (*delightful*): “As paixões que pertencem à autopreservação vinculam-se à dor e ao perigo. Elas são agradáveis quando temos uma idéia da dor ou do perigo, sem que estejamos, realmente, em tais situações. Aquilo que excita a sensação agradável, eu chamo de sublime. Já a beleza é o nome que eu aplicaria a todas aquelas qualidades das coisas que nos induzem à afeição e à ternura... A paixão do amor tem seu desabrochar no prazer positivo”. Assim, o sublime para Burke consiste em um prazer que tem origem nas sensações do medo, do perigo ou da dor, mas apenas idealmente, à distância. E a beleza proviria principalmente da tranqüilidade, da paz, da quietude. Essa mesma distinção foi formulada por Kant da seguinte maneira (Observações acerca do sentimento do belo e do sublime): “A vista de uma montanha, cujos cimos nevados se erguem acima das nuvens, a descrição de uma tormenta enfurecida, ou a descrição do império infernal que Milton faz suscitam complacência com horror. Pelo contrário, o aspecto de um prado cheio de flores, vales com ribeiros serpenteantes, cobertos por rebanhos pastando, a descrição dos Campos Elíseos ou o relato de Homero sobre a cintura de Vênus originam, igualmente, uma sensação apazível, mas, ao contrário do sublime, alegre, risonha... A noite é sublime, o dia é belo”. Percebe-se também que o sublime, além do medo ou do perigo, inclui uma sensação ou idéia de “ilimitado” ou “indefinido”, enquanto o belo reafirma-se pela exatidão dos contornos, pela clareza, pelo apaziguamento dos sentidos. Comentando a idéia de sublime entre os artistas plásticos do final do século XVIII, diz Giulio Carlo Argan: “... diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar borrascoso, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o de sua pequenez. Ou, num louco acesso de soberba, imaginar-se um gigante, um semideus ou mesmo um deus em revolta, que incita as forças obscuras do Universo contra o Deus criador. Não mais agradável variedade, mas assustadora fixidez; não mais concórdia de todas as coisas de uma natureza propícia, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança” (Arte Moderna). Pode-se distinguir, assim, um “sublime clássico”, o da antiguidade, e um “sublime

romântico”, embora conviventes, expressos, por exemplo, na concepção de George Santayana, para quem o sublime simboliza, a partir de uma sensação de terror, a consciência da segurança ou da indiferença por meio da qual alcançamos “distanciamento e libertação” (O Sentido da Beleza).

SUBTÍTULO

1. O segundo título de uma obra, de um capítulo ou artigo, que amplia ou ilustra verbalmente o significado do principal. 2. Frase ou sentença que complementa o sentido dado por uma manchete jornalística, normalmente escrita em caracteres tipográficos menores. *Título

SUÍTE

Forma musical de instrumentação erudita desenvolvida a partir do fim do século XVI, já independente de modelos vocais (canções, cantatas). Para adquirir esta característica concertante, a suíte buscou material nas danças populares ou aristocráticas do período, entre elas, e inicialmente, a **allemande*, a **courante*, a **sarabanda* e a giga (*gigue*), formando uma estrutura quadripartida muito comum no barroco. Já no século XVIII, acrescentaram-se outros gêneros, como o **rondó*, a *bourrée*, a **gavota*, o *passepied* e o **minueto*. Ao se combinarem ritmos diferentes (dança e contradança) sob um mesmo tema, criou-se uma seqüência (suíte) de variações e de andamentos de um mesmo motivo melódico. A suíte tornou-se a mais importante forma musical anterior à sonata e à sinfonia, dominando o panorama dos séculos XVII e XVIII, embora tenha ressurgido no final do século XIX e início do XX em autores como Grieg (Peer Gynt), Tchaikovsky (Quebra-Nozes), Stravinsky (Pássaro de Fogo, Petručka) – todas elas destinadas à representação –, além de Bizet (L’Arlésienne), Richard Strauss (Suite) ou Rimski-Korsakov (Poemas Musicais). O mesmo que Partita.

SUMA

1. Forma de exposição ou de exegese teológica, escrita geralmente na forma de perguntas e respostas. Surgiu no século XII com as disputas teológico-filosóficas medievais, no âmbito da escolástica, tendo sido utilizada, entre outros, por Guilherme de Champeaux e Anselmo de Laon. Inclui leituras, glosas e comentários já realizados anteriormente, reinterpretados em novo texto de modo ordenado e sistemático. São Tomás, em sua famosa Suma Teológica, dá-lhe a seguinte definição: “Suma da teologia inteira... na qual tudo o que está contido de obscuro no conjunto da Bíblia, tudo o que há de notável doutrina nas obras dos antigos Padres..., enfim, tudo o que foi outrora e que hoje é controvertido... é explicado de maneira tão sábia e piedosa, como fiel e clara, por questões e respostas”. 2. Resumo, sumário ou súmula de um discurso ou texto.

SUPINO. *PALÍNDROMO

SUPORTE

1. Objeto sobre o qual se registram e se transmitem informações de caráter comunicativo, utilitário, ou de intenções artísticas e expressivas: papel, tecido, pedra, madeira, telas, vidros, metais ou celulóides, assim como ondas e feixes de energia. 2. Peça que serve de sustentação e exposição para outros objetos ou estruturas principais.

SURREALISMO

Espontaneidade na criação poética - A rebeldia antiburguesa, anarquista e acintosa dos dadaístas, tanto quanto a descoberta freudiana do inconsciente e da simbologia psíquica dos sonhos formaram as bases do movimento estético surrealista. No primeiro *Manifesto*

anunciado em 1924 por seu principal promotor, André Breton, ele assim o define: “Surrealismo – puro automatismo psíquico, por meio do qual pretende-se expressar, verbalmente ou por escrito, ou por qualquer outro modo, o verdadeiro funcionamento do pensamento. O pensamento ditado na ausência de todo o controle exercido pela razão, e à margem de qualquer preocupação estética ou moral. Encl. Filos. – o surrealismo assenta-se na crença da realidade superior de certas formas de associação até agora desprezadas, na onipotência do sonho e no jogo desinteressado do pensamento. Visa à destruição definitiva de todos os outros mecanismos psíquicos, substituindo-os na resolução dos principais problemas da vida”.

Quanto ao nome, Breton o recolheu a partir do subtítulo da peça *As Mamas de Tirésias*, de Apollinaire, a que assistira em 1917. Três anos depois, aplicou-o em um artigo sobre o dadaísmo (*Pour Dada*), já com o significado de processo espontâneo de criação verbal. O Manifesto foi seguido por trinta e duas “histórias” ou textos automáticos, reunidas sob a denominação de *Poisson Soluble* (Peixe Solúvel).

Desde 1919, pelo menos, Breton, em companhia primeiro de Louis Aragon e de Philippe Soupault (com quem publicaria *Os Campos Magnéticos*, em 1921) e, mais tarde, de Paul Eluard, Robert Desnos, René Crevel e Max Ernst, vinha ensaiando a elaboração de textos conduzidos por uma “escrita automática”, enquanto editava a revista *Littérature* (treze números entre 1919 e 1924). Essa pesquisa a respeito do surreal atraiu a atenção de Antonin Artaud e de Pierre Naville, que também se juntaram ao grupo. A denominação “escrita automática” referia-se a uma maneira de enunciar sensações, sentimentos e idéias “o mais rapidamente possível, sobre as quais a mente do indivíduo não deve produzir qualquer julgamento e, portanto, não seja embaraçado por nenhuma reticência, e seja, tão exatamente quanto possível, *pensamento falado*”. O exercício de livre associação de idéias, de origem psicanalítica, não tinha, é claro, nenhum objetivo de interpretação ou análise, mas tão somente o de expressar primitiva, espontânea ou “maravilhosamente” os ânimos e impulsos subjetivos, com a menor interferência possível de uma autocrítica. A beleza deveria surgir “da imagem tal como esta se constitui na escrita automática”, de preferência “convulsivamente”.

Como Marinetti em relação ao futurismo, as experiências iniciais de Breton e de seu grupo de amigos continham uma perspectiva predominantemente literária, e sobretudo poética. Uma poética que buscou negar o peso da realidade e de suas contingências, assim como das instituições que lhes impõem regras e limites (família, pátria, religião, como discrimina o segundo manifesto), por meio dos sonhos, do sensualismo, do princípio de prazer e do humor, que seriam os verdadeiros fundamentos estéticos da beleza. Essa escrita tentou manifestar-se preferencialmente por imagens de conteúdos diferenciados, justapostas, e assim inesperadas ou estranhas (o exemplo mais radical das justaposições evidenciou-se no jogo coletivo do **cadavre exquis*, fosse ele literário ou realizado por desenho). De maneira semelhante a um objeto arrancado de seu ambiente natural, a aproximação de fragmentos poéticos ou de imagens heteróclitas permitiriam ao escritor invadir uma zona de sensibilidade intocada pela razão. Como ilustração, veja-se esta poesia de Paul Eluard, “Mediosa” (neologismo do autor), relativa aos encontros e desencontros de amantes: “O orvalho a chuva a onda o barco / A rainha criada / Mediosa / A pérola a terra / Pérola recusada terra que consente / A partida entre dois fogos / A viagem sem caminho / De um sim a outro sim / O retorno entre as mãos / Da mais fina das rainhas / Que mesmo o frio amadurece”.

Uma tal libertação de espírito pretendia-se puro vôo, ou, segundo Eluard, “a alucinação, a candura, a fúria, a memória, esse Proteu lunático, as velhas histórias, a mesa e o tinteiro, as paisagens desconhecidas, a noite acabada, as lembranças inesperadas, as profecias da paixão, as conflagrações de idéias, de sentimentos, de objetos, a nudez cega, as sistemáticas iniciativas de inútil finalidade tornando-se de

primeira utilidade, o desregramento da lógica até ao absurdo, o uso do absurdo até à razão indomável – é isso que contribui para a harmonia de um poema”. Seria como se a personalidade consciente do escritor desaparecesse, tornando-o exposto às mais diversas correspondências sensíveis, às ressonâncias mais invulgares, sobretudo aquelas que se ligam aos instintos, ao medo, ao mistério, ao gozo e ao luxo, já que “a flora e a fauna do surrealismo são inconfessáveis” (Breton).

Em *Le Paysan de Paris*, Aragon anuncia que “um novo vício acaba de nascer, mais uma vertigem é dada ao homem, o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrai, entrai, que aqui começam os reinos do instantâneo... O vício chamado surrealismo é o emprego desregrado e passional da imagem estupefaciente, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por si mesma, e pelas perturbações imprevisíveis e metamorfoses que ela traz ao domínio da representação; pois cada imagem, de cada vez, força-nos a rever todo o Universo... Devastações esplêndidas: o princípio de utilidade tornar-se-á estranho a todos aqueles que praticarem este vício superior”.

Ainda no final de 1924, o núcleo original deu início à edição da revista *Revolução Surrealista* (que iria durar até 1929), dirigida por Naville e Pierre Péret. A partir do ano seguinte, entretanto, várias defecções começaram a surgir por motivos políticos ou pessoais. Embora Breton tenha se tornado um partidário do comunismo, mais apropriadamente em sua versão trotskista, suas simpatias jamais o conduziram a uma adesão militante. Daí a saída polêmica de Naville que julgava indispensável um engajamento explícito. Em 1929, após a publicação do segundo manifesto, Breton afastou Artaud, Soupault, Aragon e, em 1938, Eluard, sempre em nome de uma total liberdade de pensamento ou de independência face às instituições sociais.

Imagens pictóricas do inconsciente - Desde 1935, os surrealistas remanescentes e os novos adeptos passaram a colaborar na revista de arte *Minotaure*, que então reproduz quadros de Max Ernst, André Masson, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Hans Arp, René Magritte, Man Ray, Joan Miró e Alberto Giacometti. Foi a época em que o movimento alcançou repercussão mundial. Em 1936, abriu-se uma exposição em Londres, e Breton começou a viajar para várias conferências na Europa Central. Em 1938, realizou-se a Exposição Internacional do Surrealismo, em Paris, ambientada por Marcel Duchamp. O artista fez pendurar centenas de sacos de carvão no teto, espalhou folhas e capim pelo chão, instalou um braseiro no centro e camas de casal nos cantos do salão. O acesso à entrada foi guarnecido por manequins, vestidos pelos artistas expositores (pelo próprio Duchamp, Arp, Dalí, Ernst, Masson, Man Ray e Oscar Dominguez). A segunda guerra mundial dispersou os componentes do grupo e vários deles seguiram para os Estados Unidos (Breton, Masson, Ernst, Tanguy, o recém-adotado chileno Roberto Matta), onde exerceram influências diretas sobre pintores locais ou ali residentes, como Arshile Gorky, e indiretas sobre o expressionismo abstrato e a arte pop que se desenvolveriam na sequência.

Mas a possibilidade de uma pintura enfaticamente surrealista tornou-se um tema controverso desde 1924, já no primeiro número da *Revolução*. Em um artigo de M. Morise, *Os Olhos Encantados*, o automatismo pictural foi posto sob restrições, já que “a pintura exige mediações materiais – tela, pincel, cores e figuras –, que são entraves para a espontaneidade, bem mais constrangedores do que para a escrita... Os riscos de desvio do fluxo parecem inevitáveis, na medida em que o pintor não pode fazer abstração das linhas e das formas... que orientam a sua mão”. Pierre Naville aprofunda a descrença, respondendo categoricamente, no número 3: “Não há pintura surrealista: nem os traços de um giz realizados por acaso de gestos, nem a imagem descrevendo sonhos, nem as fantasias imaginativas podem ser assim qualificadas”.

Breton, evidentemente, tomou partido na disputa, teorizando e justificando a realidade da pintura em uma série de artigos que se estenderam entre 1925 e 1927. O automatismo seria indiscutível nas obras de Masson e de Ernst, sendo que neste último, por meio de suas colagens e da técnica do *frottage* (conferir). Além disso, o pintor surrealista estaria liberto de uma primeira preocupação estética, entendida não no sentido primitivo de percepção sensível, mas no de pesquisa, retorno ou retoque de beleza e perfeição. Trata-se ainda, e este aspecto seria de imensa importância, dos sonhos, da tradução sensível de sentimentos interiores, das produções fantasmáticas inconscientes e simbólicas, dos estados de alucinação que nos causam pavor e dos desejos sexuais reprimidos.

De tudo isso tem-se a famosa ambigüidade da obra de arte surrealista, representativa de idêntica constituição espiritual do ser humano. Ou seja, a resistência específica a um entendimento unitário, a uma tradução plena, e sua abertura a processos ainda inéditos de escrita e de construção de imagens. Todas essas possibilidades também resultaram numa diversidade de meios ou de formas pelas quais seus mais renomados pintores expressaram situações oníricas. Algo que se tornou patente já na primeira exposição coletiva de 1925, em Paris, da qual participam Max Ernst, André Masson e Joan Miró. Assim, se René Magritte, Masson, Giorgio de Chirico ou Salvador Dalí conservaram-se apegados à figuração ou a objetos reconhecíveis, embora em situações de tipo alucinatório, Miró saiu de um figurativismo fantasioso, de criaturas multimórficas (árvore com olho e orelha, por exemplo) e direcionou-se para um grafismo ou geometrismo de tipo infantil, altamente simbólico. Yves Tanguy, por seu lado, mesclou paisagens desérticas, escassamente povoadas, com figuras inusitadas, biomórficas, mas de aspecto amebóide ou microcelular.

Cinema - A partir de 1914, os filmes “noirs” e populares de Louis Feuillade – as séries Fantômas e Os Vampiros – exerceram fascínio sobre personalidades como Apollinaire, Picasso, Breton e Aragon, tanto quanto a estrela Musidora, símbolo da mulher fatal, geralmente vestida com um sensual *colant* preto. Soupault chegou a escrever mais tarde que “Musidora e Fantômas encarnam os grandes arrebatamentos do surrealismo, da revolta ao amor louco”. Logo em seguida, a admiração desses mesmos intelectuais dirigiu-se para as obras do expressionismo alemão (Leni, Robinson, Wiene, Pabst). Mas a própria projeção cinematográfica, em uma sala escura, bastava aos surrealistas como ambiente propício, aquele em que “o sonhador é conduzido a um mundo novo, comparado ao qual a realidade não passa de uma ficção pouco sedutora. Obscuridade benigna, adequada às ilusões” – Desnos. O poeta chegou a escrever, em 1925, “Meia-noite às duas da tarde”, um roteiro que pretendia levar o espectador a um “turbilhão de imagens orientadas para um horizonte enfeitiçante”, mas que nunca foi rodado.

A primeira experiência surrealista no cinema, destinada a uma exibição pública comercial, foi escrita por Artaud em 1927 – A Cocha e o Clérigo –, realizada por Germaine Dulac e apresentada um ano depois. O filme desagradou ao círculo dos artistas, não tanto pelo roteiro, mas pela direção de Dulac, acusada de não entender os significados propostos que, segundo Artaud, conteriam “erotismo, crueldade, gosto pelo sangue, violência, obsessão pelo horrível, dissolução dos valores morais”. Já de maneira mais amadorística e privada, Man Ray realizou A Estrela de Mar (1928), com roteiro de Desnos, e no ano seguinte, com Duchamp, Os Mistérios do Castelo Cúbico.

As duas obras que permaneceram no entanto como símbolos do cinema surreal foram O Cão Andaluz (1928) e L'Âge D'Or (1930). Com roteiro conjunto de Dalí e de Luis Buñuel, e direção deste último, alcançaram repercussão mundial pelo caráter comum de blasfêmia, crueldade e anarquismo, embora se possa notar o espírito desta estética em vários outros filmes posteriores do cineasta (como em Viridiana, O Anjo Exterminador ou Via Láctea). O Cão Andaluz não ultrapassa 17 minutos, mas logo o quadro inicial de um

olho sendo cortado por uma navalha dá início a um encadeamento irrealista, perverso e alucinante de imagens “realistas”. L’Âge D’Or, um filme com enredo e atores, teve a seguinte apresentação de Dalí: “Meu ideal, ao escrever o roteiro com Buñuel, foi o de apresentar a linha reta e pura de conduta de um ser (para certos analistas Jesus Cristo) que persegue o amor em meio aos ignóbeis ideais humanitários, patrióticos e outros miseráveis mecanismos da realidade (catálogo de lançamento no Studio 28, completado por textos de Breton, Crevel, Aragon e Eluard).

Entre vários outros artistas vinculados às proposições surrealistas, ainda que não tenham participado mais diretamente do movimento, ou as tenham acolhido em um determinado período de criação, encontramos o filósofo e romancista “maldito” George Bataille (que depois se tornaria o seu mais acerbo crítico), os poetas Maurice Blanchard, René Char e Aleixandre Vicente, ou os pintores Victor Brauner, Jean Benoît, Félix Labisse e Wilfredo Lam.

SUSPENSE

Interrupção de um discurso narrativo ou de cenas dramática e cinematográfica, bem como seu voluntário prolongamento, a fim de se conseguir um efeito de tensão ou de expectativa emocional. Consiste, portanto, na transição entre o medo ou a ameaça provocada por uma situação, e a necessidade e a esperança de resolvê-la ou suplantá-la. A retórica tradicional utiliza o termo metábase para se referir a esse conflito ou tensão prolongada, de ordem psicológica.

SUSTENIDO

Acidente ou indicativo de nota musical cuja execução ou entoação deve ser feita meio-tom acima do som normal ou natural. Se a elevação da nota for de dois semitons ou de um tom inteiro, aplica-se a denominação de dobrado sustenido. *Bemol e *Bequadro.

SWITCH

Aparelho de controle em mesa de televisão ou de vídeo que permite selecionar os sinais de imagem e de som captados, bem como executar cortes, fusões e outros efeitos plásticos para a emissão final.

T

TABERNÁCULO

Tenda em latim (*tabernaculum*), e que no Antigo Testamento designa o local acortinado que abrigava a Arca da Aliança e as tábuas da lei mosaica durante a permanência dos judeus no deserto. Com a construção do primeiro Templo de Jerusalém, por Salomão, o tabernáculo passou a constituir o “santo dos santos”, ou seja, o local de máxima sacralidade ou presença de Deus. Os cristãos referem-se a ele como o receptáculo das hóstias consagradas para o sacramento da eucaristia. *Santo.

TABLADO

1. Estrado elevado para qualquer tipo de encenação ou apresentação musical; palco teatral. 2. Companhia e depois escola de teatro fundada por Aníbal Machado e Martim Gonçalves em 1951, no Rio de Janeiro, com a colaboração da filha de Aníbal, Maria Clara Machado, primeira atriz e, posteriormente, dramaturga e diretora da instituição. Responsável pela formação de vários artistas e profissionais nas áreas do trabalho cênico – atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores – o Tablado foi também um espaço privilegiado de montagens (42 textos entre sua fundação e o ano de 1984), representando, entre outros, Jean Cocteau, Gil Vicente, Thornton Wilder, Paul Claudel, Tchekov, Garcia Lorca, Arrabal, Shakespeare, Dürrenmatt, Molière e Alfred Jarry, bem como campo de experiência para atores como Cláudio Correa e Castro, Rubens Correia e Wolf Maia. Na área do teatro infantil, o trabalho de Maria Clara tornou-se referência obrigatória para a dramaturgia nacional. Escreveu 24 peças, com as quais moldou uma obra séria, consistente e inovadora no Brasil, com destaque, entre outras, para *Pluft*, o Fantasmilha, *O Cavalinho Azul*, *O Rapto das Cebolinhas*, *Tribobó City*, *A Volta do Camaleão Alfaca* ou *Maroquinhas Fru-Fru*.

TABLATURA

Código ou forma de escrita musical que se utiliza de letras, de algarismos, de figuras ou de outros sinais que não as notas e a pauta convencionais. Normalmente, destinava-se, em fins da Idade Média e durante o Renascimento, a prescrever a maneira correta de se tocar órgãos e instrumentos de corda, como alaúdes e violas, ou seja, a indicar que tecla(s) ou corda(s) deveriam ser pressionadas (e também em que posição do teclado ou do braço) para se obter a nota ou o acorde previstos. As notações em tablatura para os instrumentos portáteis permitiram a difusão musical entre aficionados que não sabiam ler as pautas. Mesmo atualmente, a música popular para guitarras, violões e bandolins continua a fazer uso de tablaturas, simplificando a leitura e ensinando formas de execução.

TÁBULA RASA. *EMPIRISMO

TACHISMO. *EXPRESSIONISMO

TAFELMUSIK

Do alemão “música à mesa”, peça para se ouvir durante ou logo após as refeições, banquetes, festas ou comemorações e relativamente comum nos períodos barroco e clássico. Um tipo de composição de espírito galante, jovial, suave ou bucólico, própria para o entretenimento ou a descontração de comensais e convidados nobres ou

aristocráticos. Por vezes, a *Tafelmusik* pode ser uma obra de caráter festivo, mas na forma completa de balé, de que são exemplos Don Juan e Semíramis, ambas de Gluck.

TAKE. *TOMADA

TALHA

1. Escultura figurativa em madeira policromada ou decoração entalhada em profundidade, na madeira ou em bloco de pedra, com motivos entrelaçados, habitualmente vegetais ou geométricos, aplicada em objetos mobiliários (mesas, estantes), em peças e estruturas de igrejas (portas, pias batismais, púlpitos) ou ainda como ornamentação mural. A arte religiosa dos barrocos ibéricos e brasileiro foi bastante pródiga na construção de talhas para a decoração de seus templos. 2. Vaso cerâmico simples ou rústico, mas de grande bojo, para armazenamento e transporte de água.

TALISMÃ. *AMULETO

TANGÃO

1. Fileira de refletores ou de luzes disposta na lateral do palco, ou de uma área de representação, para a iluminação horizontal das cenas. 2. Luz ou lâmpada acoplada a uma câmera de televisão ou de vídeo para gravações externas.

TANGO

1. A denominação de tango já houvera sido aplicada, no século XIX, para designar, genericamente, a música e a coreografia negras em solo latino-americano (em Cuba, por exemplo, confundida com a habanera) ou apenas os instrumentos de percussão dos escravos da região do Rio da Prata. Outros autores (como Jean Tirsot, *Encyclopédie de la Musique*) asseguram ter sido o tango um ritmo originário da Andaluzia (do verbo *tañer*, tocar), que recebeu contribuições de batuques negros americanos, retornando à sua origem geográfica e cultural. Sua repercussão mundial, no entanto, começou nos meios proletários e suburbanos da capital argentina, no início do século XX, ao recolher e mesclar contribuições da habanera cubana, da milonga gaúcha e de ritmos europeus, como a valsa e a polca. Música e dança de salão símbolos da temperamental alma portenha, adquiriu feições mais definidas nas mãos de instrumentistas de cabarés e clubes noturnos de Buenos Aires (Montmartre, L'Abbaye, Parisiana, Abdullah Club, por exemplo). A formação de orquestras para o entretenimento dançante e a inclusão daquele que se tornou o seu mais típico instrumento, o bandoneón, entre os anos de 1905 e 1915, acabaram por modificar e fundir os ritmos até então executados. Com a constituição das orquestras chamadas típicas ou *criollas*, inicialmente compostas por violino, flauta, guitarra e bandoneón, e mais tarde acrescidas de violoncelo e piano, “começou-se a perceber duas tendências predominantes na composição, que por sua vez representavam o tronco fundamental dos variadíssimos estilos que se estenderam posteriormente... Uma dessas correntes projetava-se como prolongamento mais depurado do primitivo tango *orillero* (tocado por músicos populares, de ouvido, tecnicamente limitado); quer dizer, o comumente denominado tango de corte milonga... E a outra corrente, de definida orientação melódica, notoriamente impregnada de certo afrancesado romantismo, liberava o tango de sua até então tradicional modalidade milonguera. Caberia acrescentar ainda que esta segunda tendência estilística, tempos depois, se bifurcaria em duas outras importantes correntes criativas: o tango romanza (exclusivamente instrumental) e o tango canção... É preciso ter sempre em conta esta precisa e fundamental diferença do tango para poder entender, com a maior clareza conceitual possível, o complexo quadro estilístico das tão diversas modalidades que se foram incorporando ao gênero” (Luís

Adolfo Sierra, La Escuela Decareana, História del Tango). A incorporação do bandoneón modificou sensivelmente a fisionomia do tango. Antes, a música tendia para um ritmo ágil, de tonalidades agudas, conduzida pela flauta. Era tocada em ritmo dois por quatro, de modo vivaz, gerando uma coreografia ligeira e acrobática, ainda milonguera. O bandoneón exigiu um andamento mais contido, retardando a marcação rítmica e evoluindo para uma sonoridade densa, grave e melancólica, de ritmo quatro por quatro ou oito por quatro. Com isso, mudou-se também a coreografia, convertida então em dança enlaçada, sensual, repleta de figuras caprichosas (passeio, meia-volta, volteio, tesoura, cruzado, passo-atrás) e de passos improvisados. Alguns de seus mais destacados compositores, instrumentistas e chefes de orquestra, responsáveis pela consolidação do gênero, foram Angel Villoldo, Roberto Firpo, Eduardo Arolas, Osvaldo Fresedo, Juan Carlos Cobián, Ciriaco Ortiz, Francisco Carraro, Vicente Greco e Julio del Caro. A partir de meados da década de 40, músicos como Anibal Troilo, Horacio Salgán, Osvaldo Pugliese e, principalmente, Astor Piazzolla, introduziram novidades no tratamento harmônico do tango já tradicional. Piazzolla, de formação erudita, acrescentou-lhe elementos colhidos em Stravinski, Bártok, Ravel e no jazz, assim como timbres inusuais, de guitarra elétrica e de percussões. Quanto ao tango canção, peça vocal com acompanhamento, nele reside o forte caráter passional, dramático e às vezes pessimista do tango, que ainda se utiliza freqüentemente da gíria portenha (o lunfardo, uma mistura ou mosaico de novas palavras trazidas pelos imigrantes). Sua importância cresceu a partir da década de 20, impulsionado por seu primeiro grande intérprete Arturo de Nova, pelas poesias de José Contursi, de Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, pelas letras céticas e amargas de Enrique Discépolo, pelas imagens fortes e misteriosas de Homero Manzi e pela figura mítica de Carlos Gardel, também compositor e considerado a “alma do tango” (prematuramente falecido em um desastre aéreo). O tango-canção converteu-se assim na crônica dos encontros, das traições, dos sofrimentos amorosos, em uma “desconexa e vasta *comédie humaine* da vida de Buenos Aires” (Jorge Luis Borges). Outros nomes de grande sucesso entre seus intérpretes foram Ignacio Corsini, Rosita Quiroga, Libertad Lamarque, Julio Sosa e Amelita Baltar. 2. O tango ou tanguinho brasileiro constituiu uma forma musical criada pelo maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita, em fins do século XIX, a partir da audição de habaneras, então incluídas em peças de teatro musicado provenientes da Espanha. Sua primeira peça assim considerada foi Olhos Matadores (1871), seguida por outra no musical Ali Babá, um ano depois. Com elas, segundo José Ramos Tinhorão, “estava aberto o caminho para que o pianista Ernesto Nazareth pudesse lançar, em 1879, com a polca Cruz, Perigo!, a música que o crítico Andrade Murici classificaria como o seu primeiro tango, pelo que apresenta de indícios precursores do gênero em que realizou as suas obras mais características, e a que chamou tango brasileiro” (Pequena História da Música Popular Brasileira). Acrescentando figuras rítmicas nacionais, provenientes de lundus e modinhas, Nazareth consolidou o gênero, também utilizado por Chiquinha Gonzaga ou Marcelo Tupinambá, dando-lhe um caráter adicional de fina instrumentação harmônica. Ainda assim, a denominação de tango acabou por recobrir as mais variadas formas de canções apresentadas em teatros de revista, principalmente maxixes, marchas, polcas e, mais tarde, até mesmo canções sertanejas, na ausência de qualquer uniformidade. Na terceira década do século XX, o termo desapareceu, permanecendo apenas o que se refere ao tango platense.

TAPEÇARIA

O conjunto de técnicas que, em sentido estrito, referem-se à produção manual de tapetes em teares de *alto e *baixo liços, nos quais se dá o entrelaçamento regular dos fios da *trama e dos fios do *urdimento ou *urdidura. Uma vez finalizado o trabalho, no entanto, é quase impossível saber-se a diferença entre os meios empregados (alto ou baixo liços), já

que a forma de execução é muito semelhante. Por extensão de significado, no entanto, a tapeçaria inclui ainda a confecção de tapetes elaborados exclusivamente à mão, tendo-se por base uma tela rústica que serve de urdimento, a telagarça ou talagarça, sendo os fios entrelaçados com agulhas (caso, por exemplo, da tapeçaria popular portuguesa de arraiolo). Outra característica básica da tapeçaria é o fato do tecido (confeccionado em lã, seda, algodão ou teia mesclada desses materiais) ir sendo formado simultaneamente com as figuras e motivos ornamentais da peça. Quando terminado, o tapete tanto pode servir como revestimento têxtil de solo quanto mural. No Ocidente, embora tenham sido produzidos durante o império romano, só poucos e pequenos pedaços de tapetes se conservaram, sobretudo em túmulos egípcios, após sua conquista. As técnicas de então – não muito diferentes das manufaturas atuais (conforme demonstram certas pinturas da localidade de Beni Hassam, no Alto Egito) – continuaram a ser praticadas, mais tarde, por comunidades coptas, a partir do século VII. Mas o grande e quase milagroso renascimento da tapeçaria ocorreu na Europa do século XIV, em fins do período gótico, sob o patrocínio de casas principescas e de ordens religiosas. Os tapetes passaram a servir ao mesmo tempo como objetos de arte decorativa, de integração ao mobiliário (coberturas tecidas) e de aquecimento das frias paredes e pisos de castelos, palácios e igrejas, sendo facilmente transportáveis de um lugar a outro. Se no início os motivos das imagens eram mais os vegetais ou heráldicos, logo passaram a representar cenas profanas da vida aristocrática, fatos políticos, alegorias (combate dos vícios e das virtudes, por exemplo) ou passagens bíblicas. Em todos esses casos, a influência da pintura gótica mural foi decisiva para o enriquecimento técnico, visual e decorativo da tapeçaria francesa de Arras (as mais suntuosas utilizam também fios de ouro e prata). Um dos mais impressionantes trabalhos dessa época é o Apocalipse, um conjunto de seis telas de vinte metros de comprimento por seis metros de altura, encomendado em 1373 pelo duque Luís de Anjou, e executado conforme desenho de Jan Boudolf. Os temas, a mentalidade estética e a noção de perspectiva pictórica da Renascença vieram modificar, por seu turno, a tapeçaria no século XVI. E um de seus responsáveis foi o Papa Leão X, admirador e colecionador da arte. Sua encomenda de uma suíte de dez tapetes para adornar as partes inferiores das paredes da Capela Sixtina, relativa aos Atos dos Apóstolos, coube, como projeto, a Rafael. A maestria dos desenhos e da execução flamenga fez desse trabalho uma obra-prima, recebendo o seguinte comentário de Vasari: “Como é possível que com fios se produzissem os cabelos e as barbas, e a brandura, a maciez das carnes? Trata-se antes de um milagre do que de habilidade humana” (Vida dos pintores, escultores e arquitetos). Já data dessa época a excelência e o prestígio das oficinas belgas, instaladas principalmente em Bruxelas (onde se teceram os Atos dos Apóstolos) e outras cidades menores, como Audenarde, Bruges e Enghien. A elas couberam receber as maiores encomendas das casas reais, destacando-se frente às suas concorrentes francesas (Paris – no Louvre e em Saint-Marcel –, Aubusson, Felletin) e italianas (Vigevano, Florença, Mântua e Ferrara, estas aqui com curtas durações). A partir do século XVII, no entanto, a produção francesa acedeu novamente ao primeiro plano com as oficinas reais dos Gobelins (1662) e de Beauvais (1664), montadas sob orientação técnica de artistas flamengos. Ambas integravam-se perfeitamente à política de “fausto e riqueza artística” desejada por Luís XIV. Na Inglaterra, que seguiu o exemplo, foi erguida a manufatura de Mortlake, também orientada por artífices belgas e, em Roma, o cardeal Francesco Barberini promoveu instalações destinadas à produção de peças para o papado. Muitos pintores deste período barroco criaram cartuns (os desenhos originais para os tapeceiros) sob encomenda, como Charles Le Brun, Simon Vouet, Rembrandt, Rubens, Van Dyck ou Jean Berain. Os motivos, temas e formas medievais revisitadas pelo romantismo também ensinaram ao movimento inglês das *Arts and Crafts* a produção de tapeçarias neogóticas, bastante floridas. Nessa vertente, William Morris e

seus amigos Edward Burne-Jones e Henry Dearle produziram vários desenhos para as oficinas de Merton Abbey. No século XX, mais uma vez as transformações da pintura tiveram suas consequências sobre a tapeçaria. Alguns pintores futuristas, como Enrico Prampolini, Giacomo Balla e Fortunato Depero, desenharam os primeiros exemplos de tapetes modernistas. Na mesma época, a Bauhaus montou seu próprio ateliê de ensino e criação, do qual participaram Hélène Börner, Paul Klee e, mais tarde, Gunta Stadler-Stölzl. A partir de 1939, o francês Jean Lurçat, requisitado pelas oficinas de Aubusson, reuniu em torno de si vários artistas (entre os quais Marc Saint-Saëns e Jean Picart le Doux), incumbidos de renovar algumas técnicas e reconquistar para a tapeçaria o seu prestígio de arte mural. O próprio Lurçat criou mais de 500 cartuns, entre os quais o monumental “Chant du Monde”, de cerca de 500 metros quadrados. Seus esforços foram acompanhados pelo grupo belga *Forces Murales* (Edmond Dubrunfaut, Louis Deltour e Roger Somville), chamando a atenção de Le Corbusier no final dos anos 40. Para este, a tapeçaria deveria tornar-se uma arte integrada e prevista pela arquitetura, pois cumpriria a função de compor visualmente imagens que revestissem a nudez das edificações modernistas. Todas as novas discussões e atividades do pós-guerra levaram à criação, em 1961, do Centro Internacional da Tapeçaria Antiga e Moderna, cuja primeira presidência coube a Lurçat, além de outras propostas de uma “nova tapeçaria”, entre elas: afastar-se da reprodução pictórica e destacar-se do piso ou da parede, convertendo-se também em experiência tátil e tridimensional (instalações têxteis), tendência para a qual muito contribuiu a polonesa Abakamovicz. No Brasil, um dos primeiros ateliês a seguir as novas tendências foi fundado pelo artista Genaro, em 1955, que adotou a flora e a fauna nordestinas como elementos de ornamentação.

TARANTELA

Dança e música folclóricas de toda a região meridional da Itália, de andamento bastante rápido, em compassos 3/8 ou 6/8, e coreografia executada aos pares. É relativamente comum seu acompanhamento se dar com violão, tamborins e castanholas. Já conhecida no século XIV, seu nome tanto pode provir da cidade de Tarento, quanto, segundo o médico Bagvali, autor de *Praxi Medica* (1696), haver na região o hábito das pessoas mordidas por tarântulas dançarem até que o veneno fosse eliminado pelo suor, facilitando a cura.

TAUTOLOGIA

1. Figura de pensamento ou logopéia que se vale da repetição de noções símile, parecidas, ou se baseia no desenvolvimento de um único tema, a fim de realçar ou reafirmar a idéia principal. Por exemplo: “da língua vêm as insídias, os enganões, as pelejas, as discórdias, as guerras” (Vida de Esopo). 2. Em lógica, corresponde a uma proposição em que o predicado atribui ao sujeito uma característica já conhecida, idêntica ou equivalente: “a água é um líquido natural”, ou “o sal é salgado”.

TAUXIA. *INCRUSTAÇÃO

TEATRO

Etimologia - Nas origens etimológicas de teatro encontra-se a ação de contemplar, ver ou considerar algo com atenção (*teáomai*), tanto quanto digno de contemplação (*teátos*). Daí *teatron* ou platéia, isto é, o local físico de onde os espectadores gregos observavam o desenrolar do *drama*, inicialmente entendido como a própria ação, assunto, acontecimento cênico ou tragédia. Por essa razão, assim se expressou Ortega y Gasset em suas conferências proferidas em Lisboa e Madri (1946): “O teatro não é uma realidade que, como pura palavra, nos chega pela pura audição. No teatro não só ouvimos, como

também, antes e mais ainda do que ouvir, *vemos*. Vemos os atores se moverem, gesticularem, vemos seus disfarces, vemos as decorações que constituem a cena. Desse *fundo de visões* que dele emerge nos chega a palavra... A palavra tem no teatro uma função constituinte, mas muito determinada; quero dizer que é secundária à representação ou espetáculo. Teatro é, por essência, presença e potência de visão - espetáculo - e, enquanto público, somos antes de tudo espectadores, e a palavra grega *teatron* não significa senão isso: miradouro...O teatro, por conseguinte, mais do que um gênero literário, é um gênero visionário ou espetacular...O teatro não acontece dentro de nós, como sucede com outros gêneros literários - poesia, romance, ensaio -, mas sucede fora de nós; temos que sair de nós e de nossa casa e ir vê-lo". Mais do que isso e, basicamente, no entanto, o teatro ou o drama já continham o significado de representação de um conflito ou de uma oposição que se contempla entre as paixões, sentimentos, desejos, interesses, comportamentos ou normas de conduta, expressas em palavras, gestos e atos.

Origens e modalidades na Grécia - Derivado dos rituais dóricos ao deus Dioniso, ou seja, dos ditirambos ou representações sagradas em forma de canto coral e dança, o teatro ocidental estabeleceu-se definitivamente no século V a.C., em Atenas, período clássico de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes.

Suas origens, no entanto, remontam ao século VI, durante a tirania de Psístrato, quando o poeta lírico Téspis, além de encenar um ditirambo, apresentou a primeira peça de caráter trágico (538 ou 535 a.C., na dependência das fontes). Por essa época criaram-se também os concursos públicos abrangendo três modalidades necessárias de representação: além dos ditirambos (realizados durante os dois dias iniciais), as tragédias e as comédias.

A respeito dessas últimas, diz-nos Aristóteles que "em seus inícios foi menos estimada (e de suas origens) nada sabemos... ignora-se quem teve a idéia das máscaras, dos prólogos... os autores (conhecidos) das primeiras intrigas são Epicarmo (séc. VI) e Fórmis (séc. V). Assim, na origem, a comédia veio da Sicília (corte de Mégara). Em Atenas, foi Crates" (o criador do primeiro tipo cômico, o ébrio, século V). Meio século após a instituição do primeiro certame, os chamados dramas satíricos seriam acrescentados às festividades, conhecidas como Dionisias Urbanas. John Gassner (Mestres do Teatro) assim as descreve: "...começavam suntuosamente com uma procissão que escoltava uma antiga imagem de Dioniso, literalmente o 'deus pai' do teatro, ao longo da estrada que conduzia à cidade de Eleutéria e regressava depois a Atenas, à luz de tochas. Então, a imagem era colocada na orquestra...com rituais apropriados, e assentos especiais ou tronos eram reservados aos sacerdotes do deus... Após dois dias de provas ditirâmicas, que consistiam em concursos corais por coros de homens e rapazes, um dia era dedicado às comédias, com cinco dramaturgos em competição; depois reservavam-se três dias às tragédias. Seis dias eram reservados ao grande festival; cinco, após 431 – com cinco representações diárias durante os últimos três dias – três tragédias e um drama satírico fático pela manhã e uma ou duas comédias à tarde. Três dramaturgos competiam pelo prêmio da tragédia, cada um com três tragédias e um drama satírico" (a tetralogia).

A Téspis deveu-se a incorporação destacada e característica de um primeiro ator, ou protagonista, até então inexistente nos rituais. Ou, pelo menos, raramente utilizado, pois há informações sugerindo que o poeta Árion já houvera inserido diálogos em seus ditirambos. Outras inovações foram trazidas por autores contemporâneos ou sucessores de Téspis, como Overilo, Pratinas e Frínico. Este último responsabilizou-se pela criação de personagens femininas, como as de sua peça *As Fenícias*. Foi com Ésquilo, no entanto, que o drama expôs suas possibilidades de maneira mais nítida e fecunda. Embora conservasse o papel saliente do coro (consultar à parte), não apenas pela

tradição ritualística, como pelos efeitos líricos então valorizados, o dramaturgo ampliou gradativamente os diálogos, após a introdução de um segundo ator (deuteragonista), permitindo assim que o enredo ganhasse episódios vivenciados diretamente em cena.

Ao que tudo indica, o ditirambo constituía um drama lírico cantado, ou seja, uma exteriorização de sentimentos de um herói mítico ou mesmo histórico, a cargo de um coro, igualmente incumbido de executar a coreografia (sem máscaras ou figurinos). Essa forma serviu de base, portanto, para a criação das demais modalidades representativas que, em conjunto, constituíam uma comemoração cívica, literária e dramática, bastante adequada ainda ao velho hábito grego da competição ou do certame (do *agon* – consultar Jogo/Lúdico), fosse ele político ou desportivo. Como fenômeno cultural, portanto, o teatro grego manifestou-se como um conjunto estruturado, temporalmente previsto e organizado pela comunidade dos cidadãos.

Se os ditirambos sempre abriam os concursos, os dramas satíricos passaram a encerrá-los a partir da época em que Ésquilo começou a escrever (por volta de 490 a.C.). Próximo da tragédia, versava invariavelmente sobre um tema mitológico, caracterizando-se pelo coro de sátiros, assim vestidos e mascarados, e por um final feliz, ao som de música modal e apresentação de danças “selvagens” ou inebriantes.

A tragédia possuía uma estrutura formal relativamente fixa, reunindo: a) um prólogo ou cena preparatória, apresentada à maneira de monólogo ou diálogo; b) o *parodos*, ou primeiro canto coral; c) os episódios centrais, muitas vezes alternados por intervenções cantadas e coreográficas do coro (*stasima*) e d) o *exodos*, ou saída do coro. Quanto à comédia, tinha ela também uma configuração preestabelecida, sendo suas partes principais a querela ou disputa inicial dialogada (*agon*), seguida da parábase, um conjunto (quando completo) de sete trechos, nos quais o coro, despindo-se de máscaras e figurinos, dirigia-se à audiência (ver Comédia Antiga).

Tanto a tragédia quanto a comédia, as duas formas simbólicas e superiores do universo teatral, tiveram na Grécia, e posteriormente nos períodos de maior influência do classicismo, uma forte sustentação na palavra, no recitativo. As ações propriamente ditas, se as entendermos como mudanças de situações, não ocorrem “à vista”, não se mostram. São percebidas de modo indireto ou mais intelectualizado, pelo dizer de mensageiros, comentários e intervenções corais. Dito de outra maneira, as ações constituem relatos daquilo que se anuncia ou se passou. Raramente estão presentes, sobretudo as violentas. Contemplam-se idéias, ou, como observa Roland Barthes, a estrutura do teatro grego “é uma alternância orgânica da coisa interrogada – ação, cena – e dos personagens interrogantes (o comentário, o coro, a palavra lírica)”. Ou seja, a expressão teatral em seus primórdios (e primeiro esplendor) conservou a preferência do espírito helênico pelo narrar mítico e pelo perguntar filosófico, ainda que os enredos fossem paulatinamente se secularizando e abandonando o tema central do destino predito e das relações entre deuses e mortais.

Em busca dos fundamentos - Desde aquela época, o teatro tem sido objeto de análise e de proposições teórico-práticas, em busca de sua caracterização e essência. A primeira e ainda recorrente idéia sobre o assunto provém mesmo de Aristóteles.

Segundo o filósofo, “É a tragédia a representação (imitação) de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando *pena e temor*, opera a catarse própria dessas emoções... Como se trata da imitação duma ação, efetuada por pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e idéias, existem duas causas naturais das ações: idéias e caráter, e todas as pessoas são bem ou mal sucedidas conforme as causas... A mais importante das partes (fábula ou enredo, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto) é a disposição das ações: a tragédia (e

extensivamente as demais formas dramáticas) é imitação não de pessoas, mas de uma ação, da vida, da felicidade, da desventura; a felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais e tais, mas é segundo as ações que se tornam felizes ou ao contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem caracteres graças às ações”.

Dessa definição clássica, um primeiro ponto de importância é aquele do teatro ou drama como imitação de ações. Se, para o pensador grego, o enredo – o conjunto das ações – deve compor e desvendar os caracteres, ainda assim o tema foi objeto de vários outros comentadores, dada a sua ambigüidade. O dramaturgo e ensaísta inglês John Dryden, por exemplo (Sobre a Poesia Dramática), opina que o significado é o de um conflito em cuja origem se encontra uma intenção clara, e que deve ocorrer, forçosamente, na execução final. Corresponde, portanto, a uma paixão humana que se revela no início e procura realizar-se objetivamente até o desenlace ou resolução (no caso da tragédia, de modo fatídico). Uma vontade que persegue determinado fim, consciente do resultado.

Mais refinada e profunda é a análise de Hegel. Diz ele, primeiramente (Curso de Estética ou O Belo na Arte), que “a grandeza e a força do homem medem-se pela grandeza e força de oposição que o espírito é capaz de vencer para reencontrar a unidade; e a profundidade e a intensidade do subjetivo tanto mais se manifestam quanto mais contraditórias são as circunstâncias que ele tem de vencer e mais acentuadas as oposições que tem de enfrentar, sem deixar de ser ele mesmo em meio a tais contradições e oposições. É através dessa luta que se afirma a *força da idéia e do ideal*, porque a fortaleza consiste em permanecer íntegro no negativo”. Mais adiante: “... a ação supõe a presença de circunstâncias que conduzam a colisões, com ações e reações. Presentes estas circunstâncias, é difícil prever onde deve a ação começar. O que à primeira vista parece um começo pode ser o resultado de complicações anteriores, e é possível que sejam estas que forneçam o ponto de partida, caso já não sejam, por sua vez, o resultado de colisões anteriores... a poesia (épica ou dramática) tem de introduzir imediatamente o leitor ou o espectador *in media res* (no meio ou interior do conflito)”.

De um lado, o drama deve possuir algo de essencial para que se determine o ideal proposto. No caso, para Hegel, os grandes motivos da arte: a família, a nação, a classe social, a religião, a história em seus momentos de crise, ou ainda, na “esfera romântica”, as perturbações ou as colisões das virtudes, como a honra, o amor, o dever, a amizade, etc. De outro, mostrar a subjetividade ou os sentimentos manifestando-se a partir da interioridade dos indivíduos. A unidade da ação constitui assim uma progressão das vontades frente às situações que aderem aos personagens, até a solução final. Nessa marcha, portanto, deve haver uma evolução da “intensidade”, a fim de que um clímax ou eclosão seja alcançado, racional e emotivamente. Uma ação completa (começo, meio e fim), já dizia Aristóteles, ou do contrário não haveria a catarse (consultar) das emoções. Exemplificando, escreve ainda Hegel: “É essa a natureza dos interesses e dos fins que se opõem na Antígona de Sófocles. O rei Creonte, na sua qualidade de chefe de Estado, havia proibido rigorosamente prestarem-se honras de funerais ao filho de Édipo, que em frente a Tebas se tinha apresentado como inimigo da pátria. Esta proibição estava sem dúvida justificada, pois se tratava do bem de toda a cidade. Mas a Antígona animava uma força também moral: o amor sagrado do irmão que não queria abandonar sem sepultura... Não cumprir o dever dos funerais seria ultrajar a piedade familiar e isso a obrigava a passar por cima da proibição de Creonte”.

A concepção de que o teatro exige o conflito entre um querer subjetivo e uma situação exterior, que se lhe antepõe como obstáculo (cultural ou natural, humano ou divino), aparece também n’A Lei do Teatro, de Ferdinand Brunetière: “No drama ou na farsa, o que nós pedimos ao teatro é o espetáculo de uma vontade que se dirige a um objetivo,

consciente dos meios que emprega”. É a volição que desencadeia a ação, que realiza o destino dos personagens. Em paralelo, não se pode esquecer que a emoção faz parte integrante e necessária do enredo dramático. Ela surge em todos aqueles atos que, revelando suas razões, intenções ou justificativas, promovem a adesão, a simpatia, ou, ao contrário, a repulsa ou a antipatia da audiência.

Os gêneros dramáticos – As diferentes faces da dramaturgia têm sido geralmente classificadas, a partir do período romântico, em tragédia, drama (a versão burguesa e moderna da tragédia), melodrama, comédia e farsa. Esse critério não exclui denominações históricas mais correntes em determinados períodos, como os dramas litúrgicos e os milagres medievais, os autos sacramentais espanhóis ou os dramas pastoris renascentistas, que, para certos comentadores, são exemplos de tragicomédia. Mesmo a *commedia dell'arte* (ver à parte), vez ou outra, dedicou-se à apresentação de tragédias. Há ainda variadas peças cujos elementos mais característicos de um gênero se introduzem ou concorrem para a composição do enredo, mesclando cenas sublimes ou de seriedade a passagens cômicas. Uma tendência que se acentuou no século XX, como, por exemplo, no chamado teatro do absurdo, em que se encontram “farsas trágicas” ou “dramas cômicos”, denominações substitutivas para a tragicomédia. O painel que se segue tem por objetivo um panorama didático e, portanto, mais abstrato, embora não menos útil.

Tragédia - Uma crise cujos conflitos se tornam insolúveis, a presença evidente e indissociável do mal, a exteriorização de angústias e sofrimentos, a consciência de uma culpa (em grego, *hamartia*) e a concretização de uma fatalidade. Eis o quadro mínimo de uma tragédia (de *tragós*, bode, e *odós*, cantor/a, por *tragoidia* – cantores travestidos de bodes e personagens dos rituais dionisíacos), mas ao qual muitos outros elementos podem ser acrescentados: a coragem, a morte, a punição, a expiação, a resignação ou o renascimento. As paixões que nela se digladiam são mórbidas pelo que possuem de desequilíbrio. E o herói trágico é aquele que assume ou se descobre portador de uma paixão destrutiva, conduzida até as últimas consequências (resultado funesto). Sob tal aspecto, a tragédia constitui um mergulho vertiginoso nas paixões, uma revelação dolorosa de que estas não apenas geram as crises humanas, como contrariam e sobrepujam a razão. Ou ainda, e por consequência, que a sabedoria só pode ser obtida após a experiência terrível de um infortúnio. É o rompimento de uma tradição aquilo que desencadeia a fatalidade da tragédia. Aqui, a tradição deve ser entendida como uma convicção moral e uma prática social comum longamente preservadas, capazes de, pela força originária, emprestar significado à convivência e ao destino.

Quando a flexibilidade ou a liberalidade dos comportamentos traz consigo a indiferenciação dos valores e torna fluidos os limites éticos – pessoais e políticos – então já não existem antagonismos com proporções trágicas. Os conflitos podem gerar dores, tristezas, ressentimentos, amarguras e até mesmo a morte, mas tais sentimentos e resoluções deixam de transcender as normas coletivas ou “universais”. Mas inexistindo princípios intransponíveis, qualquer atitude torna-se exequível e radicalmente privada, objeto de foro íntimo, como será o caso do drama burguês.

Na idéia radical de Schopenhauer, por exemplo (O Mundo como Vontade e Representação), os desequilíbrios inevitáveis e angustiantes da condição humana – face ao destino e à consciência comuns da morte, aos deuses, à sociedade ou aos próprios demônios subjetivos – são a matriz e a força expressiva (grave ou solene) da tragédia: “Considera-se justamente a tragédia como o mais elevado dos gêneros poéticos, tanto pela dificuldade de encenação como pela grandeza da impressão que produz. É preciso observar com cuidado... que esta forma superior do gênio poético tem por finalidade

mostrar-nos o lado terrível da vida, as dores inomináveis, as angústias da humanidade, o triunfo dos maus, o poder do acaso que aparenta zombar de nós, a derrota infalível do justo e do inocente; nela encontramos um símbolo significativo da natureza do mundo e da existência... Neste patamar supremo de sua objetividade, o conflito se produz da maneira mais completa. A tragédia o representa desenhando-nos os sofrimentos humanos – sejam eles provenientes do acaso ou do erro que governam o mundo, sob a forma de uma necessidade inevitável, e com uma perfídia que poderia quase ser tomada por uma perseguição desejada –, tenham eles sua fonte na própria natureza do homem, no cruzamento dos esforços e das vontades individuais, na perversidade e na tolice da maioria deles... Nos seres excepcionais, o conhecimento, purificado e elevado pelo sofrimento, alcança aquele degrau onde o mundo exterior, o véu de Maya, já não pode mais iludi-los... Os motivos, antes tão impulsivos, perdem seus poderes e, em seu lugar, o conhecimento perfeito do mundo, agindo como calmante da vontade, conduz à resignação, à renúncia, à abdicação da vontade de viver. É assim que vemos as criaturas mais nobres renunciar aos fins perseguidos tão ardentemente, sacrificar para sempre os regozijos da vida ou mesmo desembaraçar-se do fardo da existência. Assim o faz o Príncipe Constante de Calderón, assim Margarida do Fausto, assim Hamlet... Qual é, pois, o verdadeiro significado da tragédia? É que o herói não expia seus pecados individuais, mas o pecado original, quer dizer, o crime da própria existência. Calderón o diz com franqueza: ‘o maior crime do homem é o de ter nascido’”.

Também na avaliação de Lukács, o trágico exporia um dos aspectos fortes da mentalidade antiga, isto é, a aceitação e a vivência completa do caráter fatídico (no sentido de um destino irrecusável e prescrito) da existência dos mortais. O mundo e a alma, na verdade, ali não se confrontam. O subjetivo expressa, em sua particularidade, a dinâmica da totalidade. Conforme se lê em sua Teoria do Romance, “o herói trágico reencontrou a sua alma e ignora, por conseguinte, toda realidade que lhe seja alheia; tudo o que lhe é exterior se torna para ele ocasião para um destino predeterminado e feito à sua medida... A segurança interior do mundo épico exclui qualquer aventura no sentido rigoroso do termo (a aventura vista como variação de possibilidades indeterminadas)... É impossível que os deuses que dominam o mundo não levem a melhor sobre os demônios – a quem a mitologia hindu chama ‘divindades do obstáculo’. Daí a passividade exigida, tal como notam Goethe e Schiller, de todo herói épico: a série de aventuras que orna e preenche a sua vida modela a totalidade objetiva e extensiva do mundo. Ele próprio é apenas o centro luminoso em volta do qual todo esse aparato gira e, dentro dele mesmo, o ponto imóvel no movimento rítmico do mundo”.

O contraponto entre as angústias experimentadas pelos “seres excepcionais” da tragédia (classicamente os indivíduos de alta estirpe ou linhagem, além dos heróis míticos) e o reconhecimento final de suas ações no conflito levaram o crítico E.M. Tyllard (*Shakespeare's Problem Plays*) a distinguir três tipos básicos da moralidade trágica. No primeiro, a dualidade estaria entre o sofrimento e a resignação (exemplo em Prometeu, de Ésquilo); no segundo, a oposição se daria entre a destruição e a renovação (Os Martírios de Sansão, de Milton); no terceiro, finalmente, ter-se-ia o par sacrifício-expiação, do qual Édipo Rei, de Sófocles, seria a peça mais contundente. Em qualquer dos casos, o exercício trágico conduziria à necessidade de se transcender o sofrimento vivido.

O “espírito trágico” – aquele do mundo como palco da substancialidade do mal e, portanto, de uma irreduzível condição humana – reapareceu no Renascimento e na dramaturgia literária barroca, tanto sob a forma rigorista do classicismo francês (Corneille e Racine), como nas características singulares do teatro isabelino ou elisabetano (conferir à parte), este mais influenciado pela redescoberta e tradução de Sêneca, e das novelas medievais, do que pelo teatro grego (Thomas Kid, Christopher Marlowe, Shakespeare).

Drama burguês - Mas já em meados do século XVIII, as novas e turbulentas condições sociais, políticas e econômicas, além da progressiva mentalidade científica, mesmo que incipiente, não mais deixaram margem à credibilidade dos mitos ou de uma ordem divina (ainda que incompreensível, como nos versos de Shakespeare – “Como são as moscas para meninos caprichosos, assim somos nós para os deuses. Eles nos matam para seu prazer”) e sob os quais se desenvolvera a tragédia clássica.

A solenidade e a intensidade da palavra, a eloquência poética e as modulações da linguagem foram sendo substituídas por diálogos mais prosaicos, pelos conflitos materialistas e subjetivos das sociedades burguesas em expansão (cujas figuras, anteriormente, estavam reservadas apenas às comédias). Se Deus ainda não morrera, a predestinação, a ética ou a justiça se recolhiam ao mundo circunscrito, laico e imediato dos homens. Os personagens das antigas sagas familiares, a rigidez da estrutura e dos valores morais aristocráticos, garantidores do cosmo, das leis e de um equilíbrio vital, foram cedendo seus espaços a um novo teatro – ao drama burguês.

Analisando as ainda recentes modificações da época, Hegel escreveria que: “... o elemento divino está consideravelmente reduzido na arte romântica. Em primeiro lugar, a natureza é despojada de caráter divino: o mar, as montanhas e os vales, os rios e as fontes, o tempo e a noite, bem como todos os processos gerais da natureza perdem o seu valor como meios de representação do Absoluto ou partes constitutivas dele... Com efeito, todos os grande problemas referentes ao nascimento do mundo, à origem e destino dos homens, às finalidades da natureza... perderam sua razão de ser... O conteúdo está assim todo concentrado na interioridade intrínseca do espírito, no sentimento e na representação, na alma que aspira à união com a verdade, e procura evocar e fixar, no sujeito (na subjetividade), a divindade... a única empresa essencial consiste na luta interior do homem consigo mesmo, tendo em vista a conciliação com Deus, a conservação da personalidade e sua representação com o aspecto divino... A arte romântica deixa o mundo exterior em toda a sua liberdade, não lhe impõe a menor obrigação, nem o submete a qualquer escolha, não elimina das suas representações os objetos mais vulgares, os mais banais, como os utensílios domésticos, e tudo o que há na natureza de accidental e ocasional... como todo o processo se desenvolve agora na intimidade do homem, a esfera do conteúdo sofre um novo alargamento que, desta vez, se amplia numa extensão infinita, numa multiformidade ilimitada. Disto resulta um enriquecimento incomensurável do espírito, o que lhe permite adaptar-se às circunstâncias mais variadas... quando o homem sai desta esfera do Absoluto e se mistura com as coisas do mundo, vê-se em frente de interesses e fins, de sentimentos tanto mais variados e numerosos quanto maior profundidade o espírito adquiriu anteriormente, o que lhe permite *impor-se aos conflitos e assaltos das paixões*, infinitamente multiplicadas, e sentir por isso todos os graus da satisfação”.

Essa “dessolenização” da forma e do conteúdo dramáticos já aparecera no círculo isabelino e entre os maiores representantes do contemporâneo “siglo de oro” (consultar) do teatro espanhol. Obras como *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), *O Médico de sua Honra* (Calderón de la Barca), ou *“Arden of Feversham”* (autor desconhecido, provavelmente Thomas Kid) introduziram personagens plebeus, gente das classes médias urbanas ou camponeses espoliados, “democratizando” os heróis e os vilões teatrais. Se esses novos conflitos não se distanciavam das antigas peças trágicas por seus aspectos transcendentais, atemporais e simbólicos (que personagens, afecções e trama requeriam), se conservavam a seriedade no tratamento dos temas, o vigor e a tensão das paixões, por outro lado avançavam no detalhamento de aspectos sociais e políticos, no realismo das circunstâncias e dos sentimentos especificamente subjetivos. Isso quer dizer que, em uma sociedade dinâmica e flexível, mais racionalista e utilitarista, o teatro também devia sofrer suas alterações.

Por isso, o drama burguês já não podia lançar mão do mistério, da presença de forças sobrenaturais apenas intuídas, esquivas, e ainda assim determinantes para o desfecho. Sua alternativa foi a de apoiar-se em uma mentalidade cujos conflitos nasciam das relações e disparidades internas a essa própria sociedade em mutação – nas contradições sociais do cotidiano, na amoralidade e cinismo das lutas políticas, na busca desenfreada de uma nova riqueza que o capitalismo e a industrialização projetavam, nas reivindicações de direitos e liberdades individuais ou coletivas, nos impulsos subjetivos e caóticos da vida amorosa. Como exigiu Diderot para suas peças *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, acompanhado por Lessing em *Miss Sara Simpson* e *Emília Galotti*, “a um mundo racional só agrada um mundo real”. E talvez tenha sido Goethe o signo mais dualista dessas transformações estéticas. Foi ao mesmo tempo o dramaturgo do titanismo individualista e das angústias do coração (Goetz von Berlichingen, Stella), e um dos últimos tragediógrafos, ao lado do também poeta Percy Shelley, autor de *The Cenci*. Pois ao recuperar a antiga heroína de Eurípides, com sua Ifigênia em Táuris, relembrou, com enorme força literária, os sentidos do terror, da solidariedade imprescritível, quando justa, e o da renúncia como salvação espiritual.

A vaga romântica da literatura (ver Romantismo) corroeu em pouco tempo, em cerca de meio século, o espírito da tragédia. Os novos ideais reivindicaram, de um lado, a destruição das regras clássicas (mais conservadas na França, como as unidades de tempo e lugar, ou o uso de versos alexandrinos), e o abandono dos ambientes e personagens greco-romanos; de outro, a exploração das sensibilidades líricas e dos conflitos burgueses. O movimento *Sturm und Drang* (consultar) dera início à ofensiva e, apesar do baluarte francês, até mesmo Diderot ou Beaumarchais (*Ensaio sobre o Gênero Dramático Sério*) atacaram as velhas formas, por eles tidas como “inatuais e congeladas”. Começou a haver de tudo para os novos públicos: críticas à aristocracia e suas instituições autoritárias (*Wozzeck*, de George Buchner); denúncia da corrupção envolvendo a cobiça capitalista e a concussão em cargos públicos (*Um Emprego Lucrativo*, o *Falido*, ambas de Aleksandr Ostrovski); a defesa da liberdade intelectual (Uriel Acosta, de Karl Gutzkow); morbidez psicológica e masoquismo (*Das Käthchen von Heilbronn*, de Heinrich von Kleist); incursões históricas a épocas passadas, de intenções nacionalistas (Guilherme Tell, de Schiller, Boris Godunov, de Puchkin); ou sacrifícios de amor (*A Dama das Camélias*, de Dumas Filho). O entusiasmo já romântico do alemão Reinhold Lenz (autor de *Os Soldados* e *d'O Preceptor*), levou-o a conclamar que “os poetas dos quais se diz que reproduzem a realidade não têm a menor idéia dela; todavia, ainda são mais suportáveis dos que aqueles que querem transfigurar a realidade” (referindo-se aos clássicos).

Os conflitos observáveis do cotidiano social substituíram, portanto, os acontecimentos extraordinários da velha tragédia. “Se foi consentido que a Beleza, na acepção clássica, morresse, uma beleza *terrível* nascera. Se o Nobre e o Heróico estavam excluídos *ex hypothesi*, o não-heróico e o ignóbil revelaram uma humanidade mais vasta e profunda do que jamais se pensaria serem capazes. Se foi imposto um limite à definição de Verdade, e as antes reverenciadas Verdades Supremas foram ignoradas, ou até escarnecidas, a dedicação às verdades ‘inferiores’ era informada com inteligência e paixão; se as fronteiras tinham sido reduzidas na extremidade superior, foram extensamente ampliadas na inferior. Finalmente, aos paladinos da Tragédia (Beleza, Nobreza, Heroísmo e Verdade Suprema) devia ser dito que, nas palavras de Karl Jaspers, ‘a tragédia não é suficiente’” (Eric Bentley). Apenas Kleist e Friedrich Hebbel ainda conservaram a noção de *fatalismo* da tragédia, entendida como a contradição entre a impessoalidade da lei e a debilidade concreta do homem: o mundo é frágil quando a lei é injusta. Mesmo assim, Kleist, em sua peça *O Príncipe Frederico de Homburg* (um *Schicksalsdramen* ou *Schicksalstragödie*, drama ou tragédia da fatalidade), faz com que o conflito entre o general que ataca as

linhas inimigas, sem ordens superiores, e vence a batalha, sendo condenado à morte pela quebra da hierarquia, seja resolvido pelo indulto final. Já Hebbel, em Maria Madalena, conserva o fatalismo da solução trágica. O suicídio da jovem seduzida era o único desenlace possível para as antigas tradições morais e religiosas da família. A obra termina sob a terrível sensação de que se o mundo já não pode ser entendido, não vale a pena nele viver.

Na França, Alfred de Musset, escrevendo sobre o gênero trágico, em 1838, enfatizou que a filosofia moderna e o mundo industrial haviam suprimido a idéia de destino. Restaram a providência, que conduz a finais felizes, do tipo melodramático, e o acaso, que chega a qualquer lugar ou a lugar nenhum, pois sobre ele não há controle (vontades, regras e unidade artísticas). A saída, as novas perspectivas, estaria na exploração dos fatos mais conhecidos ou corriqueiros da vida, nos acontecimentos sociais, históricos, e nos conflitos psicológicos daí decorrentes. Concepção que resultou, inicialmente, no “teatro do bom senso” – François Ponsard, Emile Augier, Dumas Filho – antecessor do naturalismo dramático de Ibsen, de Strindberg, das encenações do *Théâtre Libre* (consultar), de André Antoine, e do teatro simbolista de Villiers de l’Isle Adam ou de Maeterlinck.

Foi pela via do realismo subsequente que o drama recuperou os melhores níveis da arte dramática, mesmo à custa de amargas críticas populares (na época), ao mergulhar nos eternos e nos mais recentes conflitos humanos e sociais. Desenvolveu uma análise psicológica e consistente do homem contemporâneo, esmiuçando os conflitos de ordem moral burguesa (inicialmente rígida e incisiva, recentemente laxista, relativista ou descentrada), as transformações econômicas e a mentalidade mercantilista que invade todas as relações sociais, as lutas de classes, as novas reivindicações sociais – entre elas a do feminismo – ou a violência do autoritarismo político-institucional. Em uma sociedade cujo peso político e econômico das massas se impôs, por serem elas eleitoras e consumidoras, o realismo dramático haveria de experimentar, em seu próprio terreno, a linguagem mais corriqueira e antipoética das platéias burguesas e proletárias. Dramaturgos como Ibsen, Tchekov, Bernard Shaw, Strindberg, Pirandello, Brecht, Dürrenmatt ou Tennessee Williams, apesar de todas as suas diferenças e nuances relativas a aspectos psicológicos, éticos ou políticos, tiveram como ponto de referência essa realidade (ou irre realidade) dura e mesquinha da engrenagem urbana, capitalista e amoral, devotada predominantemente à sobrevivência imediata do dia-a-dia (ver ainda Realismo-Naturalismo).

Melodrama - Nem a tragédia nem o drama moderno estão isentos de intrigas sentimentais, do medo, de manifestações de choro e de compaixão. Mas há peças nas quais esses ingredientes, ainda que apropriados ou necessários, são tão copiosos que configuram inteiramente um melodrama. E eles continuam a ser utilizados desde que o teatro romântico defrontou-se com um público burguês, com as platéias da classe média e a necessidade de conquistá-las.

Para satisfazer esse “gosto médio” e aumentar as chances de empatia e sucesso, grande parte das literaturas narrativa e dramática buscaram ampliar ou exagerar os conflitos emocionais da vida real. Assim, o melodrama constitui a representação de um combate maniqueísta, ou o conflito das idéias e dos sentimentos claros. De um lado, o bem, a justiça, a virtude, a amizade sincera, a ingenuidade, a retidão de caráter, a coragem indômita. Deste rol fazem parte os heróis e as heroínas. De outro, o mal, a injustiça, o vício, a falsidade, a perversidade, o cinismo ou a covardia dos vilões e vilãs. O enredo evolui com o emprego de coincidências incríveis ou arbitrárias, improbabilidades e acasos da sorte (favoráveis ou não), em meio a perseguições, ameaças, recursos ao sentimentalismo e ao despertar de comiserções.

Mas para não nos prendermos nas mesmas armadilhas desse antinomismo, convém lembrar que “a visão melodramática é, num certo sentido, simplesmente normal. Corresponde a um importante aspecto da realidade. O naturalismo (o drama moderno) é mais sofisticado, mas não é mais natural” (Eric Bentley). E no entanto, “o melodrama é humano, mas não é maduro. É imaginativo, mas não é inteligente” (idem). A transcendência moral da tragédia, isto é, a do indivíduo “cego” em luta contra prescrições divinas, sobrenaturais, a impessoalidade das leis e da sociedade – que o conduzem ao sacrifício heróico –, é substituída por impulsos radicalmente subjetivos. O princípio de realidade, com suas inúmeras coações, perde intensidade ou complexidade. Daí o conteúdo irrealista que o melodrama adquire. Um irrealismo, no entanto, perfeitamente adequado. Adequado à sociedade individualista e liberal, aquela que valoriza a realização da vontade e das pulsões interiores e relativiza imperativos éticos, na dependência de interesses grupais. Adequado ao imaginário popular, fascinado pela necessidade ou sentido de justiça que dificilmente presencia e pratica, pela inteligibilidade dos caracteres e comportamentos, rara no cotidiano, pelo desejo de ver remidos os seus e os pecados do mundo, pela satisfação das soluções felizes e, portanto, reconfortantes (conferir ainda o verbete melodrama em entrada à parte).

Comédia e farsa – Ambas têm em comum algo que as diferencia imediatamente dos demais gêneros dramáticos – a reação audível do público pelo riso. Ou seja, a “catarse” se manifesta sonoramente.

A comédia (de *komos*, festa em louvor a Dioniso, e *odós*, cantor, cantora, resultando em *komodía*, poesia satírica ou de sátiros cantores) foi tida em Atenas como um gênero inferior à tragédia, no sentido de representar a vulgaridade das ações humanas (e não sua elevação), consistindo, segundo Aristóteles, em um defeito ou “fealdade que não causa dor ou destruição”. Ao contrário da tragédia da época, grave e hierática, trazia ao julgamento do público o ridículo dos caracteres, isto é, aquelas dimensões ilógicas, exageradas ou “mecânicas” de ações e de idéias, tratadas de maneira mais popular, leve e risível. Além disso, e desde o período clássico ou *comédia antiga* (Aristófanes, Crátino e Eúpolis), já era evidente a intenção da *crítica* social, política, de hábitos e comportamentos culturais ou especialmente artísticos (mesmo quando entremeada por cenas corais líricas ou, ao contrário, por ações obscenas, de fundo literalmente satírico).

Essa necessidade de crítica, forjada com mordacidade e irreverência, procura desnudar e combater os aspectos incoerentes ou contraditórios do próprio enredo – o agir dos personagens, suas idéias e situações criadas para o palco, tendo no entanto, como fundo e alvo, a própria realidade mundana. Se na comédia predomina a resolução pacífica, “justa” ou feliz dos conflitos, após uma série de incidentes e reviravoltas de situações (peripécias), é por que seu objetivo tem sido considerado essencialmente *moral*. Não a moralidade ou a ética transcendente da tragédia, mas aquela imediatamente prática e educativa. Para ela, os valores e as normas sociais tendem a ser apresentadas como convenções que podem ser substituídas, justamente por serem incongruentes, absurdas ou ignóbeis. Ainda no dizer de Eric Bentley, “a agressão é comum à farsa e à comédia, mas enquanto na farsa é mera retaliação, na comédia está poderosamente amparada pela convicção de sua legitimidade. Na comédia, a fúria ... está apoiada na consciência... O sentido cômico tenta ocupar-se da existência, das pressões cotidianas, das responsabilidades adultas”.

Comparando a comédia com a tragédia, em sua *Crítica da Escola de Mulheres*, afirma Molière ser mais difícil o gênero pelo qual optou, pois a comédia busca “... penetrar devidamente no ridículo dos homens e exprimir agradavelmente no teatro os defeitos de todo o mundo... Quando se pintam os homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer

as pessoas de seu tempo”. E embora as circunstâncias históricas mudem, o universo psicológico dos homens parece ser muito mais permanente, tanto em seus defeitos como em suas qualidades. Por esse motivo, a comédia tem constantemente lançado mão de personagens-tipos, bem delineados (o avaro, o fanfarrão, o tolo, o alcoviteiro, o bêbado, o puxa-saco, o otimista ingênuo, o velhaco ou tratante, etc). Daí se poder afirmar que a boa comédia consiste na revelação e na condenação bem-humorada da inesgotável idiotice humana, incluindo-se aí as mais abjetas, ou seja, aquelas que se levam irracionalmente a sério.

Uma comédia sem a punição da maldade e dos vícios (em suas mais diversas aparências) ou ainda sem a modificação dos caracteres, que reverta a natureza dos personagens, conduz à farsa ou drama burlesco. Além disso, e como observou Charles Perrault, a desproporção lhe é fundamental. Essa desproporcionalidade pode revestir a linguagem ou o exagero das reações físicas. No primeiro caso, “fala-se trivialmente de coisas elevadas, ou, ao contrário, de modo afetado e grandiloquente das coisas mais triviais”. No segundo, representa-se a alegria da violência, a enormidade da presunção ou da ignorância. É a comédia em estado puro, infantil ou selvagem: uma agressão direta e franca nos diálogos, a crueza das ações, o descomedimento das atitudes, para que afinal se revele, se bem percebida, uma gravidade subjacente – a de um ceticismo áspero face à natureza humana. Sobretudo no que ela tem de enganosa em suas aparências. Considerando-se, por exemplo, a Farsa de Mestre Pathelin, a mais bem sucedida peça de humor da primeira metade do século XV, percebe-se que a astúcia e o cinismo do advogado só podem ser combatidos com armas idênticas. Daí a malandragem do cliente e pastor Thibault. A lógica das relações humanas está em sermos mais viciosos ainda do que os nossos semelhantes. Consultar ainda Cômico, Humor e Sátira.

Discussões modernas - As transformações radicais da *arte no século XX* (ver entrada à parte) também se fizeram sentir no mundo do teatro. Durante séculos, e com exceção de alguns autores considerados integralmente “homens de teatro” (como Shakespeare e Molière, por exemplo), prevaleceu uma razoável autonomia entre as diversas técnicas aplicadas à construção dramática: o texto autoral, a arte da interpretação, a cenografia, a iluminação, o acompanhamento ou ambientação sonoras. Já nos finais do século XIX, entretanto, aflorou a idéia de “teatralidade”, ou de “teatralização”, conceito que pode indicar: a) integração ou síntese de *todos* os elementos que concorrem para a expressão dramática; b) a escolha ou seleção de *alguns* elementos que, por sua essência, caracterizariam o fenômeno teatral, dispensando os demais. Com ela, o teatro converteu-se em tema e projeto de discussão teórica e de experimentalismo prático. Uma dessas primeiras disputas relacionou-se com o grau de importância ou prevalência que se deveria atribuir à literatura dramática (ao dramaturgo), à encenação (ao diretor ou encenador) e à interpretação (ao ator).

Em defesa da supremacia do texto filiaram-se, por exemplo, Benedetto Croce, Luigi Pirandello ou Bernard Shaw. Comentando as obras de Ariosto, Shakespeare e Corneille, diz Croce que a materialização a que o autor procede no palco não pode jamais servir como sentido único do texto original, da mesma maneira que o musicista não esgota a possibilidade da partitura. Mais tarde, em *Conversações Críticas*, afirma que o ator comporta-se como um “tradutor” do texto, alguém capaz de torná-lo vivo e acessível, havendo, justamente por isso, perdas inevitáveis.

Em contraposição, os críticos e encenadores Stark Young (*O Teatro*) ou Ashley Dukes (*Dramaturgo e Teatro*), defenderam a teatralidade como uma “recriação” autônoma, dependente sim da qualidade dos atores e diretores. Estes últimos podem até mesmo ultrapassar as fraquezas do texto e do dramaturgo pelas forças evocativas da concepção cênica e da representação. Começava-se a impor, hierarquicamente, a figura do

encenador ou diretor, cuja missão, até a época, não ia além de uma coordenação de ações e métodos independentes. Nas opiniões de Adolphe Appia, por exemplo (*A Obra de Arte Viva*), “A encenação e o encenador impõem-se pela necessidade de realizar a união dos diferentes meios de expressão dramática, que não constituem obras distintas”; “A arte da encenação é a arte de projetar no espaço o que o dramaturgo não pôde projetar senão no tempo”; “Dela se exige não que nos iluda às expensas da verdade, mas que nos absorva tão profundamente que pareça verdadeiramente nossa” (consultar também *Encenação*). Desse modo, o teatro é um território de culto no qual devem predominar a arte do ator, o movimento e o jogo de luzes, sem a necessidade de fronteiras entre os intérpretes e o público. Para Fermin Gémier ou Gordon Craig, o encenador seria o não só o verdadeiro teatro, como o seu futuro e salvação. A direção passou a adquirir uma característica artística, por ser, ela também, uma interpretação ou até mesmo uma criação simultaneamente totalizante e subjetiva. O diretor já não se vê como um intérprete do autor, nem como cenógrafo, apenas. Exige para si mesmo que a encenação seja uma arte autônoma, um projeto subjetivo de suas idéias estéticas, morais ou políticas, de sua personalidade. As intenções dos novos profissionais transparecem igualmente com força nas seguintes palavras de Craig: “Tão logo o encenador saiba combinar a linha, a cor, o movimento e o ritmo, ele se tornará um artista. Nesse dia, não precisaremos mais de autores dramáticos. Nossa arte será independente”.

Dois dos primeiros “metteurs-en-scène” da modernidade foram o duque Saxe-Meiningen e André Antoine. Meiningen, aristocrata e proprietário de um teatro particular, esforçou-se por fazer da encenação um trabalho reflexivo e uma elaboração coletiva, de sentido único, e da interpretação um agir menos convencional, no que foi seguido por artistas russos e, na França, por Antoine. Este, fundador do *Théâtre Libre* (conferir), em 1887, preocupou-se em consolidar a tendência “naturalista” da arte da representação, influenciado também pelos princípios de Zola (nas áreas do romance e do teatro), e pelas próprias modificações literárias do drama, então mais psicológico e intimista. Para ele, “a arte do novo ator viverá com o que há de verdadeiro; será baseada nas observações, no estudo direto da natureza – será dirigida para a verdade e a precisão”.

Já na primeira metade do século XX, o papel privilegiado dos encenadores concretizou-se com os trabalhos pedagógicos e revolucionários de, entre outros, Constantin Stanislávski (ver *Teatro de Arte de Moscou* e Stanislávski, *Método - Sistema*), e dos alemães Erwin Piscator, que propôs e praticou um teatro ao mesmo tempo político e de “imersão total”, reunindo, em cenários grandiosos, cenas simultâneas e projeções cinematográficas, e Bertolt Brecht (consultar *Teatro Épico* e *Berliner Ensemble*). Desde então, os diretores assumiram-se como demiurgos do espetáculo. Essas novas e diferentes concepções cênicas, assim como as de preparação do ator, expandiram-se pelo ocidente, influenciando definitivamente a representação e a arquitetura dramáticas (com reflexos inclusive no cinema, considerando-se, por exemplo, o *Actors Studio* norte-americano). Além das já citadas, impuseram-se as figuras de Gordon Craig, Granville-Barker, Ashely Dukes e Tyrone Guthrie (Inglaterra), Feodor Komisarjesky, Vsevolod Meyerhold e Evgueni Vakhtangov (Rússia), Jacques Copeau, Paul Fort, Antonin Artaud, Jean Vilar e Jean-Louis Barrault (França), Max Reinhardt (Alemanha), Leon Schiller e Jerzy Grotowski (Polônia), Elia Kazan, Lee Strasberg e Harold Clurman (Estados Unidos), Zbigniew Ziembinski, Flávio Rangel, Augusto Boal, José Celso Martinez Correa ou Antunes Filho (Brasil).

Embora diferentes e até mesmo opostos entre si, em decorrência de visões de mundo, finalidades e critérios estéticos particulares, os novos conceitos foram recolhidos por André Veinstein (*A Encenação Teatral e sua Condição Estética*), destacando-se entre eles: a exigência de disciplinas, regras ou métodos específicos de representação para os atores; supremacia de uma expressão condutora na encenação, como o ritmo ou os jogos

entre a iluminação e a gestualidade plástica do ator; minimização da contribuição literária, chegando-se à exclusão do texto; recusa do realismo decorativo em favor do despojamento, da abstração ou da simbolização cenográficas (sem utilização de “tromp l’oeil”) e inclusão de plataformas e praticáveis; descentração dos lugares de representação, incluindo-se níveis diferentes e o local da platéia; desafio e estímulo à participação do público; adoção das técnicas simbolistas dos teatros orientais; utilização de recursos tecnológicos atualizados, ainda que provenientes de outras áreas, como imagens filmicas ou eletrônicas.

Ver, adicionalmente, Dramatização.

TEATRO DE ANIMAÇÃO

Teatro da imaginação - Uma das fascinações imemoriais do ser humano tem sido a de criar autômatos. Uma vontade de dar vida ao inanimado, de imitar o poder criativo de Deus. Um sonho e desejo cuja menção mais antiga, no ocidente, talvez esteja no Eutífron, um dos diálogos de Platão, quando este, pela boca de Sócrates, se refere às estátuas móveis de Dédalo. E se a razão instrumental de nossos dias dedica-se à tecnologia da robótica, a imaginação artística já encontrara, no antiqüíssimo teatro de bonecos, de marionetes ou de animação, a forma e o conteúdo de sua fantasia.

Incluída entre as expressões da arte dramática, o teatro de animação contém, no entanto, fortes distinções plásticas e formais, tendo-se por referência o teatro de atores. A primeira delas está no fato de ser uma arte extremamente ilusionista e convencional. Ou seja, ao se lidar com figuras e objetos originalmente inertes ou passivos – as marionetes – deve-se, com elas, preencher uma distância muito maior entre o lado ou aspecto real da representação (a presença física do ator, sua comunicação direta) e a ficção sugerida pela interpretação. O boneco introduz-se como um terceiro convidado ao ritual, exigindo, por isso mesmo, uma transfiguração a mais do que é visível cenicamente. E, ao mesmo tempo, pede à imaginação que ela se torne pura fantasia. Assim, para que a audiência possa imergir na “credulidade” do drama, ela necessita radicalizar os aspectos simbólicos que estão em jogo.

Essa mesma idealização ou convencionalismo aparece ainda nos movimentos das marionetes (sejam elas as de fio, de varas, de luvas ou de condução direta). É que as possibilidades e os limites dos gestos e dos deslocamentos naturais, humanos, se alteram de maneira muito singular. O peso da gravidade nos dá a impressão de desaparecer. A figura que se anima é capaz de saltar com artifícios inalcançáveis pelo ator, voar sem asas ou dobrar-se espantosamente, mesmo para um acrobata experimentado. E o curioso ou paradoxal nisso tudo é que a animação provém justamente de uma passividade inerente à sua natureza - a de ser um objeto. O encanto surge não da mimese dramática, mas de uma liberdade inatural de ação.

Um teatro popular desde a antigüidade - Se dermos crédito ao abade francês Driotton, alguns textos egípcios com funções dramáticas, datados do vigésimo-segundo século a.C., indicariam a existência de marionetes na qualidade de deuses e condutores da ação teatral. Neste caso, os “atores humanos” da época estariam submetidos às prescrições divinas dos titeres. Já na Grécia, a animação de bonecos era um divertimento razoavelmente conhecido das ruas e mesmo dos *simpósios*, das reuniões festivas e dos colóquios filosóficos. Tal fato é atestado por Xenofonte e, mais tarde, por Plutarco. Os artistas de marionetes pertenciam às confrarias dos mimos, ou seja, dos comediantes populares, mas não do grande teatro cívico. Denominavam-se “neuropastos”, os que moviam objetos por fios ou cordas.

Como parte de espetáculos populares de rua, assim permaneceu o teatro de bonecos em Roma. Durante a Idade Média, as apresentações de marionetes foram absorvidas

pelos rituais cristãos, a fim de ilustrar, visualmente, as mais variadas histórias bíblicas, sobretudo as do Novo Testamento. Em 692, a Igreja Bizantina, antecipando-se à famosa querela dos iconoclastas (consultar a expressão), tentou proibir as representações alegóricas ou abstratas das figuras sagradas, mas suas decisões não foram acatadas pela Sé de Roma. Séculos depois, no entanto, o Concílio de Trento, determinante para a Contra-Reforma, banuiu as marionetes dos templos.

A perda desse patronato significou um empobrecimento marcante dos meios materiais disponíveis, já que a cenografia e as dimensões dos bonecos tiveram de ser reduzidas para o trabalho ambulante daqueles artistas (mencione-se aqui que o nome de marionete é um diminutivo popular para Maria – *Marion*, em francês – mãe de Jesus, cuja figura se encontra obrigatoriamente no presépio natalino, desde a sua criação, em 1223, por São Francisco de Assis.) De qualquer maneira, não sendo a Igreja a única propiciadora do teatro de animação, ele se manteve vivo nas feiras livres e nas festas laicas. A partir do século XII e até o Renascimento, a Comédia Latina de Plauto e de Terêncio, os romances nascentes, como o de Alexandre Magno da Macedônia, e as canções de gesta passaram a ser adaptadas para o teatro, majoritariamente o de luvas, reduzindo-se as inevitáveis batalhas épicas a duelos simples, a única maneira prática de um ou dois manipuladores exercerem o seu ofício. Encenado em meio a números de mágicos, jograis e volantins, serviu para que até mesmo Cervantes construísse um dos episódios do Quixote. O herói, ao presenciar uma pequena peça de marionetes, se deixa tomar de alucinação e investe, espada em punho, contra o cruel marido da princesa Melisanda, filha de Carlos Magno. Em Portugal, tanto as marionetes haviam servido para a difusão popular da vida dos santos, que os bonecos dramáticos ficaram conhecidos como bonifrades (os frades bons).

Adultos e crianças - Os dados históricos disponíveis até o século XVIII nos fazem pressupor que as representações do teatro de animação, tenham sido elas sacras ou profanas, encenadas em igrejas, casas de espetáculo ou ao ar livre, nunca foram exclusivamente infanto-juvenis, mas generalizadas em todas as faixas etárias. Essencialmente populares, isto é, à margem do teatro “oficial”, sim. Mas a tendência em se ver o boneco como personagem dramático destinado sobretudo às crianças tornou-se um fenômeno cultural relativamente recente.

As causas, hipotéticas sem dúvida, talvez digam respeito, primeiramente, à progressiva formação social da infância e sua correspondência com a imagem dos bonecos e brinquedos. Segundo Phillipe Ariès, a descoberta de um mundo infantil destacado só começou a se delinear verdadeiramente a partir do século XVII. Até ali, as crianças não contavam muito, nem despertavam sensibilidades especiais. Montaigne, nos Ensaios (II,8), fala, sem constrangimentos para a época, que brincar com os menores é o mesmo que se divertir com macacos. “Na vida cotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para o trabalho, o passeio ou o jogo incluía crianças e adultos”. Deparava-se com “a criança no meio do povo, assistindo aos milagres, aos martírios, ouvindo prédicas, acompanhando os ritos litúrgicos, as apresentações”. E mesmo no ensino, “a mistura arcaica das idades persistia nos séculos XVII e XVIII entre o resto da população escolar (acima de dez anos), em que crianças de 10 a 14, adolescentes de 15 a 18 e rapazes de 19 a 25 freqüentavam as mesmas classes” (*L'enfant et la vie sociale sous l'ancien régime*). Em segundo lugar, ao teatro de animação sempre faltou uma dramaturgia consistente, isto é, tão elaborada ou cuidadosa como os melhores exemplos do teatro de atores. Nascido e conservado nos meios populares, quase sempre optou pela farsa, pelo burlesco, por diálogos e situações de maior simplicidade ou esquematismo cênico. Circunstâncias que ainda hoje perduram.

Tipos e desenvolvimento na idade moderna - Se as interdições católicas dificultaram a expansão da dramaturgia animada nos países católicos, outro foi o seu destino na Inglaterra. Sabe-se que, no final do século XVI, Londres possuía dezenas de salas exclusivas para as marionetes, nas regiões de Palmgarden, Holborn-Bridge e Fletstreet, e seus espetáculos concorriam com o teatro de atores na preferência do público. Ainda que, na época, a forma de encenação fosse dupla, isto é: um apresentador, visível para a platéia, declamava ou narrava as histórias, cabendo ao manipulador dos bonecos “mudos” a ilustração das ações. Muitos de seus artistas haviam também se dirigido à Alemanha, levando consigo adaptações de peças do teatro isabelino. Até mesmo Ben Jonson, o polêmico comediógrafo renascentista, aproveitou a voga dos títeres (marionetes controladas por fios) para explorar as possibilidades dos tipos em sua crítica ao puritanismo (na peça A Feira de São Bartolomeu).

Parte do repertório inglês foi reaproveitado para um personagem-tipo germânico, Hanswurst (João Lingüiça, criado pelo ator austríaco Gottfried Prehauser no início do século XVIII), cuja mordacidade frente aos hábitos e convenções sociais deu-lhe fama por gerações. O tratamento dramático era geralmente simplificado e paródico, para se adaptar ao entendimento e gosto das ruas. Mas entre as peças que então se difundiram, uma delas teve importância capital para a literatura. Tratou-se do “Puppenspiel der Docktor Faust” (Teatro de Marionetes do Doutor Fausto), uma figura já legendária no período e que se converteu em personagem meio biográfico, meio ficcional, na obra *Faustbuch*, editada por Spiess em 1587. Traduzida para o inglês, um ano depois, serviu a Christopher Marlowe. Reencenada com a ambiência original dos bonecos, em 1771, em Strasbourg, foi assistida por Goethe em pessoa, antes que o autor se dedicasse à sua obra-prima. De maneira confessional, ele mesmo escreveu: “O inesquecível teatro de bonecos ressoava, murmurava em tons musicais na minha cabeça... e nele repensava deliciosamente em minhas horas solitárias”.

Foi ainda no século XVI que apareceu em Nápoles um novo personagem fixo, já bastante conhecido na *commedia dell'arte*: Pulcinella. Trazido à França por Giovanni Briocci, que adotou o nome de Jean Brioché, o elegante *burattino* italiano, ou fantoche (boneco de luvas), tornou-se ali disforme, corcunda e barrigudo, sob a denominação de Polichinelle. Em comum, tinham ambos a linguagem popular e ferina, de espírito livre. Suas aventuras caíram nas graças do povo e não apenas as autoridades e as situações sociais lhes serviam de tema e contestação, como também os privilégios (monopólios) concedidos aos atores e cantores dos teatros e óperas oficiais. E assim, o desbocado e corajoso Pulcinella veio a ser Kasperl na Áustria e na Alemanha, Polichinelo em Portugal, Don Cristóbal Pulichinela na Espanha, Petrushka na Rússia e Punch na Inglaterra. Este, inclusive, ganhou seu próprio teatro em Covent Garden, em 1711, para encenar paródias e lendas populares. Uma feição tão distinta e provocativa fez dele um herói para Voltaire e um divertimento para certos aristocratas mais sensíveis, como a duquesa de Berry, patronesse de algumas apresentações junto à corte de Luís XIV. Já no século XX, García Lorca o reverenciou em peças especialmente destinadas ao teatro de marionetes (os *retábulos).

Ao lado dos fantoches, também os títeres conheceram um grande desenvolvimento técnico no período barroco, incluindo representações operísticas de sucesso na Itália e no Império Austro-Húngaro. As figuras sicilianas, mais requintadas, conseguiam a proeza de ser dançarinas de madeira nas óperas-balés. E até Haydn compôs cinco operetas para o teatro de bonecos da corte de Eszterházy. Manifestação artística que a família Forman, da República Checa, ainda conserva nos dias atuais com seus títeres de madeira.

No final do século XVIII, um novo gênero fez sua estréia no ocidente: o teatro de sombras do bonequeiro Séraphin, cujos efeitos de projeção eram obtidos por meio de lanternas. Esta nova técnica parece ter sido a primeira destinada com exclusividade ao

público infanto-juvenil. Sua companhia chamava-se “Espetáculos das Crianças de França”, e se manteve em funcionamento entre os anos de 1772 e 1790. As silhuetas ganhavam excelência técnica nas mãos de Rodolphe Salis e de Henri Rivière, os fundadores do *Chat Noir* (Gato Preto), em 1881. Não apenas pela extraordinária mobilidade das sombras e o uso já possível da projeção elétrica, como pelos efeitos de grandes conjuntos de personagens, variedade de cores e a minúcia dos desenhos (que tiveram a colaboração de Caran d’Ache). Diferentemente de Séraphin, o *Chat Noir* dedicou-se a um público adulto, mas fielmente devotado.

Cabe aqui mencionar que a Turquia já desenvolvera um teatro de sombras de grande renome, o farsesco Karagheuz. O nome derivou de seu protagonista, Kara Göz (olho negro), um pobretão loquaz, mentiroso e obsceno, símbolo da malandragem e da necessidade de “catarse” popular. Vários países do Mediterrâneo o copiaram, inclusive a Grécia, onde recebeu a denominação de Karaghiosis e ganhou um refinado tratamento cênico, com acompanhamento musical (de voz e de instrumentos).

Animação na história contemporânea - O começo do século XIX assistiu ao nascimento de um novo tipo de fama internacional. Laurent Mourget, um tecelão de seda de Lyon, admirador e manipulador de Polichinelo, juntamente com Lambert Ladré, músico e cantor ambulante, criaram um boneco de rosto arredondado, nariz chato e sobrelanceiras circunflexas, a quem deram o nome inicial de Chignol (ao que tudo indica, por referência à cidade italiana de Chignolo, centro produtor de seda) e, posteriormente, de Guignol. O personagem representava um pobretão facilmente identificável com o povo, mas capaz de sobrepujar as vicissitudes da vida cotidiana com um pertinaz bom-humor. Sua irreverência subversiva e sua linguagem livre exteriorizavam não uma crítica irascível, mas uma sabedoria mais próxima de ideais filosóficos. O sucesso de Guignol, a partir de 1822, deu início a uma dinastia centenária da família Mourget e a incontáveis seguidores na França e na Europa, o que também contribuiu para descaracterizá-lo. Em Paris, os Champs-Élysées passaram a abrigar dezenas de barracas de Guignol, convertendo-o em sinônimo de marionetes. Entre os bonequeiros, no entanto, sobressaiu-se Anatole Gressigny, artesão e artista completo, capaz de interpretar, com vinte vozes diferentes, os variados participantes das aventuras do herói, tendo ainda escrito quarenta peças para o personagem.

Muitas outras figuras burlescas, tipicamente populares, nacionais ou regionais, foram criadas no decorrer do período, tendo em comum enredos baseados em costumes e circunstâncias da vida cotidiana, fossem elas políticas ou socioculturais: Hanneschen, na Alemanha, Cassandrino, na Itália, Perot, na Catalunha, Tchantchès, na Bélgica.

As três últimas décadas do século XIX, no entanto, mostraram uma acentuada decadência do teatro de animação na Europa. A urbanização crescente, o deslocamento das populações, as novidades técnicas e artísticas agora difundidas pelos meios de comunicação, como o cinema, enfraqueceram sensivelmente a arte popular dos bonecos. A retomada, de um modo geral, só ocorreria após a primeira grande guerra (exceção feita à Alemanha), e em novas bases de produção social. Ou seja, por intermédio de grupos fixos e profissionalizados, mantidos com recursos públicos ou patrocinados por fundações e organizações privadas, assim como pelo aproveitamento didático ou pedagógico que muitas instituições educacionais encontraram no teatro de bonecos. Alguns exemplos: os Teatros de Marionetes de Munique (1905) e de Baden-Baden (1911); o teatro de Praga de Josef Skupa (1918), o Petrouchka de Leningrado (1924), o Central de Marionetes de Moscou (1931, a cargo de Obrastsov), Os Companheiros da Marionete, de Marcel Temporal, e o Teatro do Arco-Íris de Géza Blattner, ambos na França, a British Puppet and Model Theatre Guild e a Educacional Puppetry Association (década de 20). Os símbolos desse renascimento no século XX podem ser percebidos na criação da Unima, a

União Internacional das Marionetes, conseguida em Praga, em 1929, e na difusão de festivais internacionais, após a bem sucedida experiência de Charleville, em 1961, incluindo-se o Brasil (Canela, criado pela Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos e o de São Paulo, organizado pelo Sesc durante os anos 90's.).

Acompanhando ainda as transformações do modernismo estético, tanto nas artes plásticas como no teatro ritualístico e “desliteralizado” de atores, o teatro de animação incorporou objetos abstratos, de expressão ou efeito rítmico-visual, cujas experiências, a partir de Yves Joly e Georges Lafaye, disseminaram-se no ocidente. Uma experiência de teatro em comunidade, com influências do movimento hippie, foi o do americano *Bread and Puppet Theatre*, fundado por Peter Schumann (escultor de origem alemã) em 1962. Dedicado inicialmente às crianças, suas peças tornaram-se progressivamente mais complexas e adultas, incorporando temas políticos e ecológicos. Nessa fase, passaram a trabalhar com marionetes gigantes, de 3 a 4 metros de altura, aliando música e dança, e apresentando-se tanto em teatros quanto em ruas e parques. A partir de 1974, o *Bread and Puppet* instalou-se em uma fazenda no Estado de Vermont.

Resumo histórico no Brasil - As primeiras marionetes parecem ter sido as personalidades bíblicas ou hagiográficas do período colonial, conhecidas como “santos de vestir” ou “imagens de roca” (a armação de madeira do corpo das figuras), destinadas ao culto católico-popular. Eram utilizadas em procissões e nos “teatros da paixão”, tendo por características um naturalismo exuberante, policromia requintada e dinamismo de movimentos, típicos do imaginário barroco, embora não chegassem a constituir personagens propriamente dramáticas. Há, inclusive, dois exemplos esculpidos por Aleijadinho, um São Jorge Cavaleiro e um São Francisco de Paula.

Segundo Mario Cacciaglia (Pequena História do Teatro no Brasil), referências concretas a bonecos teatrais encontramos no Rio de Janeiro no século XVIII: “...ao lado do teatro de vivos, existia também um teatro de bonecos que gozava de grande aceitação. Dividia-se em três tipos: títeres de porta, assim chamados porque a pessoa movia seus bonecos postando-se atrás de um pano estendido entre os batentes de uma porta. Havia também os títeres de capote que eram acionados por um garoto escondido atrás de um capote, mantido aberto pelos braços de um adulto. Finalmente, os títeres de sala exibiam-se em teatros regulares, como o que existia na Rua do Carmo, onde tocava uma orquestra de violinos... Parece que o repertório compunha-se de peças edificantes. Note-se que um tipo de espetáculo de títeres de porta, com sabor de patifaria, tinha lugar em Barbacena (MG), com interpretações de cenas das sagradas escrituras pelos bonecos”.

A tradição histórica mais consistente, entretanto, reside nos mamulengos ou babaus nordestinos, igualmente registrados a partir do século XVIII. De modo predominante, correspondem aos fantoches (embora haja bonecos de varas e mesmo de cordéis) e aos personagens arquetípicos ou heróis sem caráter de várias nações. Sua origem encontra-se também nos presépios medievais, dos quais derivam os pastoris (teatro religioso de atores) e os babaus. Por essa razão, o mamulengo rural, mais antigo, conservou figuras alegóricas bíblicas (a alma, o diabo), o recurso às loas cantadas, à música instrumental, e às “passagens”, ou seja, pequenos quadros sem continuidade de enredo, que servem ao improviso do mestre bonequeiro. Seu universo social reproduz os hábitos cotidianos, os valores culturais e os conflitos entre os humildes e as autoridades nas fazendas e povoados, mas sob o viés do humor, da farsa e da “pancadaria” entre os personagens. Já o mamulengo urbano adota continuamente novos personagens e circunstâncias inerentes à dinâmica das cidades e do tempo. Mantém um enredo de diálogo falado, embora não abra mão do improviso. Tanto um como outro constituem um amálgama de teatro e folgado.

Algumas de suas figuras típicas são: Preto Benedito ou Simão, o protagonista, irreverente, trapaceiro e amoral; Mateus, o intermediário entre os bonecos e o público, já que dialoga com ambos, comenta as aventuras e predica as contribuições em dinheiro; Quitéria (uma ou mais mulheres), Cabo 70, Capitão Manuel, o Velho, Chica da Fuba e Pisa Milho (lavradores), Pastorinhas, Cangaceiros, Caboclinhos, além de bichos variados, como a cobra, o jacu, e animais de carga e transporte. Alguns de seus mais prestigiados mestres bonequeiros: Ginu ou professor Tiridá (Januário de Oliveira), Luiz da Serra, Saúba, Solon Mendonça e Otílio. Essa mesma forma dramática ganhou nomes diferenciados em função de regiões e de protagonistas, como Mané-Gostoso, na Bahia, João Minhoca, em Minas, e João Redondo, no Rio Grande do Norte e na Paraíba.

A partir de meados do século XX, o movimento teatral de marionetes intensificou-se no Brasil, tendo por centro inicial o Rio de Janeiro e os trabalhos pedagógico e de arte-educação de Helena Antipoff, na Sociedade Pestalozzi. Os cursos técnicos por ela instituídos abriram perspectivas artísticas e profissionais para a criação de grupos e de uma dramaturgia específica, embora destinada, com exclusividade, ao público infantil. Ainda assim, as experiências evoluíram por intermédio de personalidades como Olga Obry (Teatro de Figuras), Carmosina de Araújo (Teatro de Marionetes Monteiro Lobato), Virgínia Valli, Augusto Rodrigues (Escolinha de Arte), Yolanda Fagundes (Teatro Gibi), Darcy Penteado e Nieta Lex (Teatro Saci). Peças de Monteiro Lobato, de Maria Clara Machado e até mesmo lendas populares, como a da Nau Catarineta, foram adaptadas para a encenação animada. Contribuição importante também se deveu aos marionetistas argentinos Ilo Krugli e Pedro Turon Dominguez, cujos trabalhos, ao lado de Gianni Ratto, na década de 60, modificaram as concepções cênicas vigentes (Ubu Rei, Retablo de Maese Pedro, Estórias de Lenços e Ventos). Nos anos 70, a animação voltou-se também para a dramaturgia adulta.

Desde então, têm sido numerosos os artistas e profissionais que se distinguiram e consolidaram a arte do boneco em várias regiões do país, a despeito das dificuldades constantes e de uma desafeição permanente das políticas culturais (quando existentes). Entre centenas de outros, cabe registrar os seguintes grupos ou teatros: Ventoforte, Navegando, Revisão, Carreta, Giramundo, Contadores de Histórias, Teatroneco, Mamulengo Só-Riso, Laborarte, TIM (Teatro Infantil de Marionetes), Casulo, Gralha Azul, Centro de Animações, Anima Sonho e XPTO.

TEATRO DO ABSURDO

Expressão consolidada pelas críticas alemã e inglesa, sobretudo após as publicações do “Discurso obtido sobre o Teatro do Absurdo”, de Wolfgang Iltis (1960) e do “Teatro do Absurdo”, de Martin Esslin (1961), tendo por referência a corrente dramática anti-realista (em sua aparência exterior), antipsicológica, anti-retórica e extremamente cáustica sobre a condição humana, que aproxima alguns autores da segunda metade do século XX: Samuel Beckett (Esperando Godot, Fim de Festa, Cinzas), Eugène Ionesco (A Cantora Careca, As Cadeiras, O Rinoceronte), Albert Camus (Calígula), Arthur Adamov (A Paródia, A Invasão, O Ping-Pong) e Jean Genet (As Criadas, Alta Vigilância, O Balcão). Teatro de situações ilógicas, em que se manifestam contradições ou ausências de significado nos discursos e ações cotidianas, a angústia permanentemente experimentada pelo homem contemporâneo, a visão derrisória da condição humana, as artimanhas cínicas e inesgotáveis do poder e da submissão. Comumente, os diálogos tornam-se jogos sem solução, já que, como asseverava Adamov, “ninguém entende ninguém”. As duas guerras mundiais, os totalitarismos, os valores burgueses fúteis, a ignorância ou a credulidade das massas, e as narrativas de Kafka e de Camus exerceram influências consideráveis sobre as perspectivas pessimistas que se projetam no teatro do absurdo. Nele, como observou Iltis, há muitas perguntas, mas nenhuma resposta.

razoável ou convincente. Corre-se, perversa e histrionicamente, para o nada. Os próprios dramaturgos citados, no entanto, nem sempre aceitaram inteiramente a qualificação que lhes atribuíram. Ionesco, por exemplo, denominou o seu teatro de “abstrato” ou de “puro”, considerando que sua intenção era a de criar representações na ausência de “enredo, características acidentais de personagens, nomes, posição social e contexto histórico, razões aparentes do drama e todas as justificativas, explicações e lógica do conflito” (Notas sobre o Teatro, 1953). Na França, onde a maioria das obras foi escrita, ficou também conhecido como “teatro da derrisão” (*théâtre de dérision*).

TEATRO DE ARTE DE MOSCOU

Companhia e centro de pesquisas cênicas criado por Constantin Stanislávski e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko em 1898. A idéia de ambos surgiu um ano antes, no correr de uma conversa informal sobre a necessidade de se reformar o teatro russo, um encontro que acabou se prolongando por dezoito horas. A dramaturgia do realismo crítico, as experiências de interpretação natural que o ator russo Michel Chtchepkine já desenvolvia (“a arte é mais elevada quando mais verdadeira e mais próxima da natureza”), assim como as inovações cênicas do *Théâtre Libre* (consultar) constituíram os pontos de apoio e de partida para a elaboração de um método de vivência, preparação e interpretação no teatro. A primeira exigência de ambos foi a da realização de ensaios gerais até então inexistentes ou raríssimas vezes praticados nas companhias tradicionais; aos poucos, consolidaram a importância do encenador ou diretor como a figura que concebe e supervisiona o espetáculo, em seus diversos aspectos complementares, e, acima de tudo, aquele que estimula no ator “uma condição favorável para o surgimento da inspiração por meio da vontade”. Com o auxílio financeiro do industrial e mecenas Morozov, concluíram seu próprio edifício (1902), de concepção arquitetônica bastante despojada, mas dotado de salas especiais para ensaios e leitura. Com estas condições materiais, Stanislávski pôs em prática as idéias que há muito já vinha elaborando sobre a arte da encenação (ver Stanislávski, Método). Devotando-se inicialmente aos autores realistas contemporâneos (a peça de abertura foi Tzar Feodor Ivanovitch, de Tolstoi), deram um novo impulso à carreira literária de Anton Tchekov, relançando com sucesso *A Gaivota*, que dois anos antes fracassara em sua estréia. Essa aproximação firmou-se historicamente com Tio Vânia, fazendo com que o Arte de Moscou também fosse conhecido como “a casa de Tchekov”. A companhia, no entanto, incluiu em seu vasto repertório obras de vários autores, “clássicos” ou contemporâneos, como Sófocles, Shakespeare, Molière, Goldoni, Beaumarchais, Ibsen e Gorki. Do Teatro de Arte provieram ainda os diretores Vsevolod Meyerhold e Evgueni Vakhtangov.

TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA - TBC

Companhia e casa teatral fundada pelo empresário italiano Franco Zampari, em outubro de 1948, em São Paulo, e que, em seu início, atraiu atores e atrizes ainda amadores, como os provenientes do Grupo de Teatro Experimental (GTE, de Alfredo Mesquita), do Grupo Universitário de Teatro (GUT, conduzido por Almeida Prado) e dos Artistas Amadores (de Madalena Nicol). Tendo por objetivo modernizar as técnicas de encenação e de interpretação e ainda consolidar profissionalmente a companhia, Zampari convidou, logo depois, jovens diretores italianos, como Adolfo Celi, Flamínio Cerri, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa e Gianni Ratto, além dos cenógrafos Aldo Calvo e Bassano Vaccarini. Na sequência, se incorporaram o polonês Ziembinski (que já atuava entre Os Comediantes, do Rio de Janeiro, e se consagrara com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues), o russo Eugênio Kusnet e o belga Maurice Vaneau. Na opinião de Décio de Almeida Prado, “É importante assinalar que o TBC não foi uma companhia dominada por atores como acontecia até então, isto é, a direção do grupo não cabia a um

primeiro ator e sim a um diretor, que foi principalmente o Celi... de modo geral, a escolha do repertório era dada pelo Franco Zampari e pelos diferentes diretores artísticos. Isso era uma novidade em nosso teatro”. O TBC exerceu uma atuação de ponta na cena teatral brasileira entre a sua fundação e meados da década de 60, ao promover não apenas a encenação regular de textos mais antigos e consagrados (de Ben Jonson, John Gay, Goldoni ou Schiller), como a de autores contemporâneos estrangeiros (Cocteau, Sartre, Pirandello, Saroyan, Arthur Miller, Gorki ou Garcia Lorca) e nacionais. Entre estes últimos, Abílio Pereira de Almeida (A Mulher do Próximo, Santa Marta Fabril), Dias Gomes (O Pagador de Promessas) e Jorge Andrade (Os Ossos do Barão, Vereda da Salvação). O papel do TBC foi ainda decisivo para a revelação de novos encenadores brasileiros, entre eles Flávio Rangel, Gianfrancesco Guarnieri e Antunes Filho, assim como para a consolidação de numerosos intérpretes, entre os quais: Henriette Morineau, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Maria Della Costa, Paulo Autran, Nydia Lícia, Jardel Filho, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Fernanda Montenegro, Nathália Timberg, Célia Helena e Raul Cortez. A partir de meados da década de 50, alguns dos atores de maior prestígio da companhia formaram seus próprios grupos teatrais, como as duplas Madalena Nicol-Ruggero Jacobbi, Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, a tríade Tônia Carrero-Paulo Autran-Adolfo Celi e ainda Cacilda Becker. Fazendo parte da renovação do movimento cultural brasileiro, o TBC acompanhou o surto de industrialização e de “desenvolvimentismo” nacional após a segunda guerra, ao lado do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), do Museu de Arte de São Paulo (MASP), da instituição da Bienal e da Escola de Arte Dramática (EAD), também fundada em 1948, e que, durante algum tempo, funcionou agregada fisicamente ao TBC, subordinando-se aos novos princípios e prestígio da companhia, antes de sua incorporação à Universidade de São Paulo.

TEATRO BRASILEIRO NO FINAL DO SÉCULO XX

Silvana Garcia

O engajamento político que marcou o teatro do final dos anos 60 adquiriu novas tinturas ao iniciar-se a década seguinte. A dissolução do Arena, principal foco da consciência artística engajada, simbolizou essa passagem. O espírito de resistência que o caracterizou, entretanto, não se extinguiu com o coletivo e, em certo sentido, não sofreu solução de continuidade. O elo que lhe deu seguimento foi forjado por um grupo de jovens que desde 1967 vinha reunindo-se no andar de cima do pequeno teatro da Theodoro Baima, explorando uma modalidade de teatro ligada à tradição do agitprop, o *teatro-jornal*, conjunto de técnicas de dramatização de notícias de jornais, que eles, chamados de Núcleo 2 do Arena, apresentavam como exercícios no acanhado espaço alternativo. Paralelamente, disseminavam essas técnicas, dando assessoria a dezenas de grupos que se agregavam à experiência. Em 1970, o Núcleo produziu, sob a direção de Augusto Boal, a única versão desses exercícios organizados em espetáculo, o **Teatro-Jornal - Primeira Edição**.

Em maio de 1971, Boal é preso. Impedidos de prosseguir com o projeto de *teatro-jornal*, os jovens do Núcleo, entre os quais Hélio Muniz, Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, foram acrescentar-se a um outro espaço que nascia com vocação para pólo de resistência cultural: o Teatro São Pedro.

Em 1968, Beatriz e Maurício Segall, com o apoio de Fernando Torres, haviam reformado o Teatro São Pedro, na Barra Funda, e pretendiam fazer dele uma *casa de cultura*. Dois anos depois, abriram mais uma sala no primeiro andar, o Studio São Pedro, onde apresentaram, na temporada de estréia, **A Longa Noite de Cristal**, de Oduvaldo Vianna Filho, e **O Interrogatório**, de Peter Weiss, ambas com direção de Celso Nunes. Em 1972, o Núcleo do Arena migrou para o São Pedro, a convite de Fernando Peixoto,

para a montagem de **Tambores da Noite**, de Brecht e a partir de então permaneceu no Teatro, contratado como companhia. Durante os dois anos seguintes, as produções do São Pedro consagraram a dramaturgia de Carlos Queiróz Telles, com **A Semana** e **Frei Caneca**, e apresentaram outras importantes produções que fizeram do local um ponto de encontro do público politizado da época. Em 1974, a censura proibiu as duas produções que estavam em processo de ensaio e, seqüentemente, o Núcleo encerrou sua participação como coletivo no São Pedro. Este, por sua vez, resistiria apenas mais um ano.

Em escalada ascendente, desde 1968, a atividade teatral para os que pretendiam um compromisso político foi tornando-se matéria de alto risco. Com o recrudescimento da censura e a repressão fechando o cerco, a militância artística saiu do circuito do mercado. A trajetória dos jovens do Núcleo do Arena é exemplar do percurso de muitos outros jovens adeptos do teatro que, naquele momento, partiram para a constituição de coletivos independentes e a conquista de espaço nos bairros periféricos da Grande São Paulo. Esses grupos buscavam mais ou mesmo uma mesma coisa: produzir coletivamente um teatro de características populares, com forte motivação ideológica, itinerante, acessível aos públicos dos bairros, longe dos parâmetros do chamado “teatrão”. Era a forma pela qual esses jovens de classe média, muitos universitários entre eles, procuravam manter-se em uma atividade política e artística militante.

Como agrupamento, apresentavam composições e origens as mais diversas: universitária, como o Galo de Briga; formado por metalúrgicos, como o Forja; resultado de experiência de teatro-educação, como o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, ou oriundos do próprio meio teatral como o Núcleo Independente, conduzido por Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, e o TTT– Truques, Traquejos e Teatro, criado por Hélio Muniz e Marina Salles. Todos construíram suas experiências artísticas assimilando o aprendizado de uma vivência quase clandestina. Apenas uns poucos resistiram por uns poucos anos e uma minoria entre estes conseguiu ainda estabelecer-se por um certo tempo em sedes nos bairros. Como fenômeno tomado em seu conjunto, essa forma de teatro periférico perdeu força no início da nova década, quando o esgotamento do regime militar veio oferecer outras alternativas de engajamento político mais direto, com possibilidade de adesão partidária.

De todos os grupos que atuaram nos bairros, apenas o União e Olho Vivo, sob a liderança de César Vieira, resiste até o presente. Seria também o mais antigo entre eles: nasceu em 1969 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco e consolidou-se em 1972, com a montagem de **Rei Momo**. Atualmente, o grupo encontra-se instalado em uma sede na Barra Funda e continua produzindo regularmente seus espetáculos, fiel aos princípios que o nortearam em sua fundação.

Fora do contexto dos coletivos, a principal voz que atravessou as décadas amplificando o ideário político-engajado dos anos 60 foi Augusto Boal. Por longo tempo atuou fora do país, disseminando com extraordinário sucesso os preceitos e técnicas do chamado *Teatro do Oprimido*. Mais recentemente, ampliou seu repertório de *agitprop* com novas experiências, como a do *Teatro Legislativo*, que realizou na qualidade de vereador da cidade do Rio de Janeiro. Nos anos 90, no entanto, é possível pressentir, nos meios universitários e nos movimentos civis organizados, indícios de uma demanda renovada por um teatro de definição ideológica. A esse segmento vem correspondendo o trabalho da Companhia do Latão, sob a liderança de Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano. Definindo-se cada vez mais por um discurso político direto, combinando em sua pesquisa elementos do teatro militante de periferia e ressonâncias dos espetáculos que animavam o Arena, o grupo vem construindo sua trajetória movendo-se entre o circuito do mercado e esferas mais periféricas – próximo do Movimento dos Sem Terra, por exemplo -, inspirado no estudo do marxismo e dos ideólogos do teatro engajado, com pretensão de

produzir sua própria dramaturgia e firmar-se como coletivo distinguido por sua atuação artística ideologicamente compromissada.

Se historicamente o Arena inspirou a continuidade de coletivos político-militantes, o Oficina passou a representar a adesão à corrente das manifestações artísticas de viés contracultural. Em sua fase final, os preceitos de origem do grupo já haviam sido radicalmente revistos – com a consequência de provocar até mesmo a cisão do coletivo. José Celso imprimiria ao trabalho do grupo um forte componente anárquico, abertamente dionisíaco, acidamente crítico ao próprio sistema de produção teatral. A revolução deveria nascer da própria condição de existência artística e insuflar no espectador uma *re-volição*, um *voltar a querer*, como proclamavam os *atuantes* em **Gracias, Señor** (1972).

Essa busca por uma criatividade ao mesmo tempo libertadora e transgressora veio também refletida na onda de espetáculos que se valiam de formas de expressão não-verbais. Entre os mais significativos destacaram-se produções como **Rito do Amor Selvagem** (1970), do grupo Sonda, fruto da parceria do poeta José Agripino de Paula e a coreógrafa Maria Esther Stokler, e as diferentes versões de **O Terceiro Demônio** (1970-72), espetáculo coletivo do TUCA, grupo universitário ligado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a direção geral de Mário Piacentini e a orientação do trabalho corporal por Helena Villar. Tinham em comum o fato de serem espetáculos na zona fronteira entre o teatro e a dança, construídos por processo coletivo e improvisacional, fortemente impulsionados em direção à experimentação e à ousadia da criação performática, com forte apelo visual.

Essa produção de viés experimental teve um importante reforço nos eventos promovidos pela atriz e empresária Ruth Escobar, que trouxe ao Brasil o diretor argentino Victor Garcia, responsável pelas extraordinárias encenações de **Cemitério de Automóveis** (1968), de Fernando Arrabal, e **O Balcão** (1969), de Jean Genet, bem como realizou duas versões do Festival Internacional de Teatro (1974-1976) que nos ofereceu, entre outras, as presenças do polonês Gerzy Grotowski, do americano Bob Wilson e do romeno Andrei Serban.

No Rio, o fenômeno mais instigante na passagem da década foi o Teatro Ipanema. Resultado da parceria entre Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, o Ipanema foi inaugurado em 1968 e seu primeiro sucesso foi a produção de **O Arquiteto e o Imperador da Assíria**, de Arrabal, com José Wilker e Corrêa no elenco, sob direção de Albuquerque. Mas, foi com a montagem seguinte, **Hoje é dia de rock** (1971), que se deu um dos mais extraordinários fenômenos de ocorrência de público, a peça atraindo centenas de jovens adolescentes e universitários que assistiam repetidas vezes ao espetáculo, cantando suas canções e partilhando da viagem por uma Minas poetizada pela imaginação nostálgica de José Vicente, seu autor.

O desencanto com o teatro tradicional, a sombra sempre ameaçadora da repressão política-policial, a falta de opções para o trabalho expressivo, a assimilação de ares que sopravam de fora, em particular do pensamento de Antonin Artaud e do teatro de Grotovski, aqui fizeram reverter os conteúdos mais explicitamente militantes por uma necessidade de transcendência poética que trouxe o teatro para *dentro* dos indivíduos. De certo modo, tomada como *gestus* poético, essa produção da virada de década marcou o florescer de uma nova tendência no âmbito do teatro de grupo. A geração seguinte teria no Asdrubal Trouxe o Trombone o exemplo dos novos modos de expressão coletiva. Não mais o comprometimento com a cultura militante engajada mas, sob os ares da cultura *hippie*, a tentativa de alargamento dos horizontes do sujeito. Em **Trate-me leão** (1977), Regina Casé, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita, Patrícia Travassos, Nina de Pádua, José Paulo Pessoa, Luiz Fernando Guimarães, sob a direção geral de Hamilton Vaz Pereira, fizeram o manifesto de sua geração e professaram: “Eu quero ser feliz”. Era um

teatro alegre, bem humorado, pleno de uma teatralidade despojada e, principalmente, fincado fortemente na realidade do próprio coletivo.

Em São Paulo, à mesma época, despontaram vários grupos de iguais preceitos e energia criativa. Um dos pioneiro foi o Pod Minoga, criado em 1972, como resultado de uma experiência de educação artística coordenada pelo então professor da Faap Naúm Alves de Souza e tendo no elenco, entre outros, Carlos Moreno, Mira Haar e Flávio de Souza. O ponto de partida do trabalho foram as artes plásticas e essa origem deixou sua marca no grupo. Isto, mais a fascinação de seus integrantes por uma determinada cultura popular brasileira – os melodramas circenses, as chanchadas da Atlântida, o teatro de revista –, foram elementos que condicionaram e deram personalidade à linguagem do grupo: dominante paródica e exuberância visual.

À medida que avançava, a década de 70 iria povoar-se desses grupos, diferentes entre si mas tendo em comum a busca de auto-expressão, a pesquisa da linguagem teatral e a construção do espetáculo como um processo essencialmente criativo e experimental. No intervalo de poucos anos, na segunda metade da década, surgiram importantes coletivos, entre eles: Pessoal do Vitor (1975), Mambembe (1976), Ornitorrinco (1977), Companhia Jaz-o-coração (1978), Pessoal do Despertar (1979). Também vinculado a esses grupos surge uma nova geração de autores que, somados aos da geração 60-70, vão atravessar as décadas seguintes, até o presente, produzindo uma porção consistente de nossa dramaturgia: Antonio José da Silva, Carlos Aberto Soffredini, Luis Alberto de Abreu, Alcides Nogueira.

Os anos 70 transcorreram sob a égide da censura e da repressão. O filão de temas sociais da dramaturgia brasileira, simbolicamente inaugurado em 1958 com **Eles não usam black-tie**, encontrara seguimento na presença extraordinária de Plínio Marcos, que promovera a afirmação de um teatro de realismo cru, insolente, devotado à exibição inclemente da vida de marginais e despossuídos. Mas tanto seus textos como todos os outros inspirados na realidade social do país sofreram os desmandos de censores atentos a quaisquer sinais de consciência crítica. Consuelo de Castro, que pretendeu fazer a crônica dos episódios de 1968 na Faculdade de Filosofia, só viu sua peça **À Prova de Fogo** encenada décadas depois (1993, sob a direção de Aimar Labaki), simbolicamente no mesmo local dos eventos históricos, o prédio da Rua Maria Antonia. José Vicente que teve seu primeiro texto, **Santidade**, execrado publicamente pelos militares no poder, só pôde vê-lo apresentado no palco em 1997, sob a direção de Fauzi Arap. Ainda assim, a década ofereceu uma nova geração de autores, que despontaram na busca de outras temáticas, principalmente o retrato de uma classe média acuada e nervosa. As difíceis condições de produção, mas não apenas isso, favoreceram uma dramaturgia de poucos personagens, fechados em um ambiente único, geralmente em situação de confronto. Fazem sua entrada em cena: Antonio Bivar (**Cordélia Brasil**, 1968, e **Alzira Power**, 1969), Leilah Assunção (**Fala baixo senão eu grito**, 1969), José Vicente (**O Assalto**, 1969).

No que concerne ao registro da história, tão logo foi possível, à medida que se configurava a perspectiva de abertura política, o período da ditadura e as seqüelas e vítimas que deixou acabariam tornando-se tema preferencial de vários autores. Escreveram sobre o período, entre outros, Augusto Boal (**Murro em ponta de faca**, 1978), Lauro César Muniz (**Sinal de Vida**, 1979), Mário Prata (**Fábrica de Chocolate**, 1979), Maria Adelaide Amaral (**A Resistência**, 1979).

Depois desse momento de grande efervescência dramática e um intervalo, os anos 80, de pouco movimento, a década de 90 indicará uma nova concentração produtiva. Uma nova geração de autores, não necessariamente jovens ou inexperientes, começa a fazer-se notar, geralmente associada a experiências cênicas no circuito mais alternativo. Em comum, esses autores têm a idade acima dos 30 anos, uma adesão ao ofício de

escritor que não os restringe ao teatro e personalidade estilística bem desenvolvida. No mais, não há grandes traços de semelhança formal que os aproxime, como tampouco os motivos e temas abordados por cada um encontra necessariamente eco na produção dos outros. Entre eles: Bosco Brasil, Samir Yazbek, Fernando Bonassi, Pedro Vicente, Léo Lama, Mário Bortolotto. São profissionais do ofício, escrevendo por motivação própria, mas também aceitando convites de grupos ou diretores. Nestes casos, aproximam-se e até integram por um tempo o projeto coletivo, às vezes produzindo mais de um trabalho, para, em seguida, voltarem à condição *free-lancer*. Este é o caso de Fernando Bonassi, que atuou com o grupo Teatro da Vertigem, sob direção de Antônio Araújo, no extraordinário **Apocalipse 1,11**, o espetáculo mais premiado na temporada de 1999-2000. Eles se destacam na grande onda de criações dramáticas que marca a década: cada vez mais os jovens que se aventuram no teatro pretendem fazê-lo com textos próprios, independente de serem, ou não, considerados dramaturgos. Isto quer dizer que os grupos iniciantes, antes de buscarem textos consagrados da dramaturgia nacional ou estrangeira, investem em suas próprias tentativas literárias – no geral, muito incipientes –, buscando afirmar-se como identidades expressivas.

Por outro lado, já celebrada como tradição, a moderna dramaturgia brasileira faz-se hoje tema de repertório do grupo Tapa. Formado no Rio de Janeiro no final dos anos 70 por Eduardo Tolentino, o grupo mudou-se para São Paulo na metade da década seguinte e vem trazendo à cena do Teatro Aliança Francesa, sistematicamente, textos de Jorge Andrade, Nelson Rodrigues, Vianninha, além de clássicos do teatro universal.

A década de 80 não esteve particularmente destacada pelos dramaturgos, mas pelos encenadores. A tradição crítica estabelece como primeiro evento importante do fenômeno a encenação de **Macunaíma**, adaptação da obra homônima de Mário de Andrade, realizada pelo diretor Antunes Filho, em 1978, com a colaboração de Jacques Thiériot. Tratou-se de um espetáculo que introduziu elementos de grande inventividade formal, dando conta cenicamente da difícil obra do modernista e valendo a Antunes Filho o privilégio de ser acolhido pelo SESC. Contando ali com recursos e condições excepcionais para o mercado brasileiro, Antunes dirige desde 1984 o *CPT – Centro de Pesquisa Teatral, e apresenta uma programação regular de estréias, com produções memoráveis como **Paraíso Zona Norte** (1989).

Mais ou menos à época da abertura do CPT, surgiu na cena brasileira a figura de Gerald Thomas, encenando **4 vezes Beckett**, no Rio de Janeiro. Impetuoso, ousado, polemista, vai representar, no imaginário sedento dos teatrólogos locais, a ponte desejada e necessária com a dita pós-modernidade. Na associação com a cenógrafa e então companheira Daniela Thomas e a Companhia da Ópera Seca, tendo Luiz Damasceno e Bete Coelho no elenco, Gerald transpôs a década produzindo seu melhor repertório. Mesmo quando inspirado em textos literários, como a **Trilogia Kafka** (1988), ou outras peças, como **Esperando Godot** e **Fim de Jogo**, Gerald Thomas sempre logrou constituir uma dramaturgia extremamente pessoal, com resultados de grande impacto cênico.

Simbolicamente, o período se completa com a volta de José Celso Martinez Correa à cena, em 1991, com **As Boas (Les Bonnes)**, de Jean Genet, depois de ter passado a década anterior sem concluir em encenação quaisquer de seus projetos. Logo em seguida, o *Oficina, reconstruído por Lina Bo Bardi e rebatizado de Uzina Uzona, reabriria em grande estilo com a apresentação de **Ham-let**, (1993). Foi o retorno definitivo, à casa e à cena, daquele que por quatro décadas produziu grande parte das mais instigantes obras de teatro do cenário nacional. Renascido na ousada arquitetura da Rua Jaceguai, o Uzyna Uzona – Oficina consagra-se agora como espaço dos grandes projetos, das grandes e exuberantes produções que caracterizam agora a pesquisa de Zé Celso e sua irreverente trupe.

A presença desses três grandes encenadores continuará a se fazer sentir ao longo de toda a década de 90. A eles logo vêm juntar-se jovens diretores que trazem consigo novas formações coletivas, denunciando um novo momento para o teatro de grupo. O panorama que se configura é o de grupos cujo perfil os aproxima mais dos modos de produção que caracterizavam os anos 70 do que do modelo personalista dos encenadores do período seguinte. Embora tenham sempre uma figura de proa a conduzi-los, é o forte sentido de pesquisa coletiva que alimenta os projetos estéticos dos grupos.

São inúmeros os que se formaram nos últimos tempos, perseguindo uma estabilidade financeira que lhes permita a existência como artistas. As condições de produção, porém, são ainda adversas e a ausência de uma política cultural que favoreça o trabalho criativo dos grupos também inibe a expansão desse teatro. Mesmo assim, há um vigor dominante na produção nacional, que se manifesta também fora dos principais pólos de produção como Rio e São Paulo. Prova disso é a carreira que vem realizando desde 1992 o espetáculo **Vau de Sarapalha**, direção de Luiz Carlos Vasconcelos e produção do Teatro Piolim, de João Pessoa, ostentando o mérito de ser um dos espetáculos mais distinguidos das últimas décadas. Com existência mais antiga, mas firmando carreira nacional durante o decorrer da década, merece destaque também o grupo mineiro Galpão. Formado na rua, atuando desde 1982, o grupo foi responsável por um dos mais belos espetáculos da história do teatro brasileiro quando, associado ao jovem e talentoso diretor Gabriel Villela, pôs sobre pernas de pau e vestiu com narizes clownescos os protagonistas de **Romeu e Julieta** (1992).

Da novíssima geração, o jovem diretor Antônio Araújo e o elenco igualmente jovem do Teatro da Vertigem ganharam seu primeiro espaço na mídia com a estréia, em 1992, em uma igreja, de **Paraíso Perdido**, adaptado de Milton, trazendo em sua cola uma balbúrdia de beatas que não admitiam o que pensavam ser uma “profanação” do templo católico. De lá para cá, produziram ainda outros dois espetáculos, **O Livro de Jó** (1995), e **Apocalipse 1,11** (2000), firmando-se como um dos principais grupos produzindo no Brasil e contando com reconhecimento internacional. O Teatro da Vertigem enuncia uma nova forma de trabalho, bastante estendida no tempo, movida por uma investigação temática e de linguagem e operando na parceria com dramaturgos diferentes a cada espetáculo. Como ele, inúmeros outros grupos – vale citar os Parlapatões, o Pia Fraus e as cariocas Companhia dos Atores e a Péssima Companhia – confirmam a capacidade de se produzir teatro de primeiríssima qualidade.

TEATRO DE ARENA

Grupo teatral brasileiro criado em 1953 por José Renato (Pécora), em São Paulo, com a colaboração de Sérgio Sampaio, Emílio Fontana e Geraldo Mateos. Inicialmente, o Arena distinguiu-se do já consagrado *Teatro Brasileiro de Comédia mais pela forma econômica ou reduzida de seus projetos de montagem e pelo espaço característico de sua área de representação (na verdade, uma semi-arena), do que pelo repertório dramático, igualmente variado e eclético, com supremacia de autores estrangeiros. Assim é que algumas de suas primeiras peças foram: *Esta Noite é Nossa* (Stafford Dickens), encenação de estréia; *Uma Mulher e Três Palhaços* (Marcel Achard), *A Rosa dos Ventos* (Claude Spaak), *À Margem da Vida* (Tennessee Williams) ou *Escola de Maridos* (Molière). Como lembram ainda Jacó Guinsburg e Armando da Silva, “o Teatro de Arena de São Paulo, que, em termos de importância, sucederia o TBC, deve sua origem à Escola de Arte Dramática (da Usp). Pois foi no seu âmbito que o aluno José Renato, futuro fundador do grupo, encenou, pela primeira vez no país, um espetáculo usando um espaço assim (de arena)” (Diálogos sobre o Teatro). A partir de 1956, com a chegada de Augusto Boal e de seu trabalho de direção para *Ratos e Homens* (John Steinbeck), o Arena iniciou uma vertente politizada e contestatária, reforçada pelas presenças de Gianfrancesco Guarnieri

e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha. De um lado, Boal conhecera nos Estados Unidos os princípios do *Actors Studio e o método de Stanislávski, enquanto os dois últimos provinham do Teatro Paulista do Estudante e eram adeptos do Partido Comunista. No entanto, como as dificuldades financeiras de manutenção do Arena se avolumavam, seus integrantes chegaram a pensar em desistir da companhia. Conforme relatou Guarnieri, “quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise... o Zé Renato resolveu, como canto de cisne mesmo, montar o Eles não usam Black-tie. Ele dizia: ‘Vamos fazer porque, já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional’” (Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro). Ao contrário do previsto, a encenação de “Black-tie” (1958) tornou-se sucesso de público e de crítica, sugerindo o aprofundamento das abordagens políticas e de debates sobre as condições sociais brasileiras e sua história. Se não era a primeira vez que representantes populares ascendiam à condição de heróis dramáticos em nossos palcos, Eles não usam Black-tie expunha, pioneiramente, a situação de proletários urbanos em um momento de greve. O grupo resolveu então criar os Seminários de Dramaturgia, destinados a discutir temas propriamente teatrais, como as idéias vanguardistas de encenadores (Piscator, Brecht, etc), propostas políticas (baseadas numa via socialista para o país) e, sobretudo, a apresentar e discutir obras a serem realizadas pela companhia. A crítica social, de teor marxista, deveria permear a necessidade de uma dramaturgia nacionalista, caracterizada por assuntos, autores e encenadores exclusivamente brasileiros. Tal como Brecht reivindicara para o teatro, assuntos como “inflação, as lutas sociais, o trigo e os frigoríficos” poderiam tornar-se temas encenáveis. Nos Seminários propuseram-se então “a Central do Brasil, o futebol, o morro carioca, um lugarejo mineiro, gente do Norte”. Nos anos subseqüentes, foram produzidas peças de grande ressonância nos meios intelectuais e estudantis, como Chapetuba Futebol Clube (1959), de Vianinha, Revolução na América do Sul (1960), de Boal, seguido por um período de “nacionalização dos clássicos” (A Mandrágora, O Melhor Juiz, Tartufo) e, mais tarde, a série *Arena Conta* (parcerias de Guarnieri e Boal), criada sob a forma de musicais e contando com a parceria de jovens compositores da música popular brasileira: *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967). Os musicais utilizaram freqüentemente o sistema *curinga*, em que um mesmo ator interpretava vários personagens e comentava os acontecimentos, ou vários atores se incumbiam de representar múltiplos personagens (“todo mundo faz todo mundo, mulher faz papel de homem”, conforme o programa de Zumbi). O último trabalho da companhia, a criação coletiva *Doce América, Latino-América*, deu-se em 1971, quando as condições políticas (censuras) e também econômicas impediram, em definitivo, a sua sobrevivência.

TEATRO DE COMÉDIA, PEQUENO, PTC

Companhia paulista criada em 1958 pela associação dos então jovens atores Felipe Carone, Armando Bogus, Nelson Duarte, Maria Dilmah, Nagib Elchman e Luiz Barcelos, além do iniciante diretor Antunes Filho (que retornava aos palcos após trabalhar como assistente no TBC e ter dirigido com sucesso *Week-End*, de Noel Coward, cinco anos antes). Durante os ensaios para a primeira peça, *O Diário de Anne Frank* (Francis Goodrich e Albert Hackett), outro futuro diretor e cineasta viria a ingressar na companhia – Adhemar Guerra. A experiência do PTC serviu para consolidar o trabalho caracteristicamente disciplinado de preparação de atores, desenvolvido por Antunes Filho, inclusive com jovens inexperientes, entre eles Jardel Filho. O Pequeno Teatro levou aos palcos, com a contribuição de cenógrafos como Túlio Costa e Maria Bonomi, as seguintes peças, além d’*O Diário de Anne Frank*: *Alô... 36-5499* (Abílio Pereira de Almeida), *Pic-Nic* (William Inge), *Plantão 21* (Sidney Kingsley), *As Feiticeiras de Salém* (Arthur Miller) e *Sem Entrada e Sem Mais Nada* (Roberto Freire).

TEATRO DA CRUELDADE

É a estética ou o conjunto de princípios de dramaturgia formulado pelo poeta, ator e encenador Antonin Artaud, e mais desenvolvidos em seus ensaios teóricos (A Evolução do Cenário, O Teatro de Alfred Jarry, O Teatro e seu Duplo, O Teatro e a Peste) do que na prática teatral. Sob variados aspectos, o teatro da crueldade corresponde a uma vertente oposta aos pressupostos e técnicas interpretativas enunciadas por Brecht para o *drama épico, sob nítida influência de Freud e do movimento surrealista, a que esteve ligado. Para Artaud, caberia ao teatro uma função igualmente revolucionária, mas em sentido mais psicológico ou subjetivo, pois destinado à liberação dos sentidos, de forças psíquicas adormecidas e continuamente subjugadas do espírito – angústias, medos, frustrações, sonhos, desejos reprimidos e perturbações da alma. As emoções ou “os recessos do coração” contidos no enredo deveriam sobrepujar o lado reflexivo ou racional que ali se pudesse encontrar. Após tomar conhecimento da forma coreográfica balinesa, que assistira em Paris, Artaud radicalizou (estranhamente para um poeta) seu despreço ao texto dramático, taxando-o de armadilha para um teatro “puro”, de predominância gestual e corporal. Em *Cartas sobre a Linguagem*, faz afirmações com o seguinte teor: “A poesia escrita traz como consequência, uma e outra vez, que seja destruída”; “Quando digo que não encenarei uma peça escrita, quero dizer que não encenarei uma peça baseada na escrita e na palavra, que haverá nos espetáculos que montarei uma parte física preponderante, que não poderia se fixar e ser escrita com a linguagem usual das palavras”. Palavras no palco eram incapazes de exprimir a vida interior das sensibilidades, sua maior preocupação. Mesmo porque, a vida cotidiana moderna já se tornara vazia de significado espiritual, embora repleta de valores materiais. Segundo o próprio autor (Primeiro Manifesto), “Só o Oriente nos pode fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, em que o teatro está contido nos limites de tudo o que pode passar-se sobre um palco, independentemente do texto escrito, enquanto o teatro, tal como o conhecemos no Ocidente, encontra-se estreitamente ligado ao texto e limitado por ele... Esta linguagem (meio caminho entre o gesto e o pensamento) não pode ser definida a não ser pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da palavra dialogada... É aqui que intervêm, fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, a mistura de tudo isso até a formação de signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto... O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiras precipitações de sonhos, nos quais seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo se desencadeiem num plano não suposto, ilusório, mas interior”. Os dois manifestos ou “cartas sobre a crueldade” (*Lettres sur la cruauté*), de 1932 e 1933, propõem então a manifestação da dor, do mal, da irracionalidade reveladora do reprimido, um mergulho nas trevas e no “abismo da crueldade”, a única força humana criativa e redentora. Se a dramaturgia que trouxesse de volta o espectador ao mundo dos sonhos e dos instintos, que é “sanguinário e inumano”, se a violência e o sangue fossem expostos ao serviço da violência do pensamento, o espectador ficaria purificado de toda agressividade. Segundo ele, “proponho fazer regressar o teatro a essa idéia elementar e mágica, retomada pela psicanálise moderna, que consiste, para obter a cura de um doente, em fazê-lo tomar a atitude exterior do estado ao qual se pretende que regresse”. Uma tal visão, metafísica, mística e angustiada, recusava, entretanto, qualquer comprometimento de ordem política ou social. Daí ter sido renegada por alguns surrealistas, entre eles o seu amigo André Breton, o líder do grupo, e que, particularmente, conservava tendências políticas socializantes. Mas acabou parcialmente absorvida pelo “teatro pânico” de Fernando Arrabal, cujas peças O Arquiteto e o

Imperador da Assíria, Eles Algemaram as Flores ou *Sur le Fil* contêm as marcas “ritualísticas e selvagens” de Artaud, os saltos do sórdido ao sublime, do mal gosto ao refinamento, entremeados, no entanto, pela denúncia político-ideológica dos sistemas ditatoriais.

TEATRO ELISABETANO

Durante o reinado renascentista e colonial da rainha Elisabeth, na segunda metade do século XVI, o teatro do Reino Unido (contemporâneo do “século de ouro” espanhol) desvinculou-se dos conteúdos fortemente religiosos e medievais – os milagres, mistérios e moralidades – e viu surgir uma das mais férteis e permanentes dramaturgias após o período clássico da Grécia, sobretudo com as obras de William Shakespeare. Já no final do reinado de Henrique VIII, certos autores dramáticos, como John Skelton (“Magnyfycence”) ou John Bale (Uma Comédia sobre Três Leis e “Kynge John”) introduziram temas de natureza política e até mesmo propagandística frente à nova situação criada pela Reforma e pela dinastia Tudor contra o papado. O espírito humanista e enciclopédico que se desenvolvia na Europa e no mundo acadêmico, em Cambridge, Oxford, Westminster ou no Trinity College, por exemplo (todos eles locais de apresentações teatrais), contribuíram para a renovação da literatura e da dramaturgia inglesas, ao lado das intrigas provenientes das novelas italianas e das crônicas do passado nacional, como as de Holinshed, publicadas em 1577. Iniciaram-se as traduções de comédias e tragédias antigas, sobretudo as de Plauto, Terêncio, Sêneca e Eurípedes e novas peças foram escritas sob tais influências, como a sátira “Ralph Roister Doister”, de Nicholas Udall, além de várias outras, anônimas: “Gammer Gurton’s Needle” (A Agulha de Gammer Gurton), O Enfadonho Reino de João (*The Troublesome Raigne of John*), As Famosas Vitórias de Henry V ou A Verdadeira Crônica Histórica do Rei Lear. De Sêneca veio o gosto pelas ações trágicas e melodramáticas, a exaltação das paixões, o barroquismo do estilo: ódio, vingança, ambições e lutas pelo poder, gritos de horror, fantasmas, violência, sangue e assassinatos. Simultaneamente, corriam as críticas e as instigações de um Sir Philip Sidney (Defesa da Poesia) e as invectivas de Christopher Marlowe em prol de um tratamento formal elevado, de uma retórica mais densa e lírica, ainda que se abandonasse a prosódica clássica em favor dos versos brancos. A esse respeito, lembra Otto Maria Carpeaux: “Esse metro (o verso branco), de flexibilidade maravilhosa, permitiu uma coisa que não existiu nunca no teatro espanhol: a diferenciação exata de modos de falar de personagens diferentes, ao passo que no teatro espanhol todas as personagens falam a mesma linguagem dramática. Por isso, o teatro espanhol é essencialmente teatro de ação; o teatro inglês é essencialmente teatro de caracteres” (História da Literatura Ocidental). E foi esse estilo literário, o barroco “senequista”, o que predominou no teatro isabelino, sobretudo nas tragédias. O primeiro resultado de sucesso chegou com a peça Gorboduc, ou Férrex e Pórex, de autoria de Thomas Sackville e Thomas Norton, baseada no fratricídio de uma disputa sucessória ao trono. Ao contrário da tradição clássica, as cenas de violência passaram a ser vistas no palco, saciando os desejos mórbidos de uma platéia popular. Entre seus autores, destacaram-se John Webster (O Demônio Branco, A Marquesa de Malfi), em que os personagens só revelam os lados mais terríveis do comportamento humano; Thomas Kyd, cuja Tragédia Espanhola manteve um prolongado sucesso, tendo colaborado com Shakespeare na criação de Tito Andrônico e Henrique VI (há indícios ainda de haver escrito um Hamlet, desaparecido, de possível influência na obra definitiva do amigo); Christopher Marlowe, autor de Tamburlaine, do Judeu de Malta, Doutor Fausto e Eduardo II, todas elas peças de extraordinária qualidade lírico-poética, apesar dos excessos melodramáticos; Ben Jonson, o maior polemista da época, extremamente culto e mordaz, “irrefreável mestre da sátira” e que nos legou, entre outras obras, Cada Homem com sua

Mania e Para o Oriente!, (em companhia de John Marston) duas pinturas dos costumes sociais da era isabelina, e, acima de tudo, Volpone, uma indignada comédia sobre a ganância mercantilista e os vícios inevitáveis que lhe acompanham; William Shakespeare, autor, ator e empresário, o intérprete inigualável das múltiplas paixões humanas e o mais completo artista da arte dramática, seja do ponto de vista literário, seja como criador de caracteres e personalidades cênicas em suas tragédias (Hamlet, Rei Lear, Macbeth, Ricardo II, Júlio César, Otelo, Romeu e Julieta) e comédias (A Megera Domada, Como Quiserdes, O Mercador de Veneza, A Décima Segunda Noite); George Chapman (Bussy d'Ambois, A Conspiração e a Tragédia de Charles, Duque de Byron), Philip Massinger, que em suas comédias e tragédias pintou com virulências cênica e verbal os vícios dos pobres (A Dama da Cidade) e dos aristocratas (O Duque de Milão); ou ainda Cyrill Tourneur, poeta dramático das sanguinolentas Tragédia do Ateu e Tragédia do Vingador, Thomas Dekker (*Old Fortunatus*, *The Shoemakers Holiday*) e Thomas Middleton (*A Chaste Maid in Cheapside*, *The Fair Quarrel*), observador arguto dos modos e condutas das baixas classes londrinas. Entre as evidências mais comuns do meio teatral elisabetano podem ser destacadas: “a mistura íntima e contínua dos elementos trágico e cômico, mistura que mais tarde se transformou em arte barroca de contrastes fortes, de modo que o ‘double plot’ – compondo-se as peças de dois enredos, um sério e outro humorístico – é a qualidade mais característica do teatro inglês; a outra é o hábito das reflexões morais, que serviram mais tarde ao Barroco para distinguir nitidamente, com preferência pelo monólogo revelador, os caracteres nobres e os infames” (Carpeaux, idem); por fim, a criação de obras em co-autoria. Além dos dois exemplos anteriores, mencione-se a dupla Francis Beaumont e John Fletcher, responsável pel’O Cavaleiro do Pilão Ardente, uma farsa a respeito do próprio teatro, e a peça considerada como exemplo inicial da tragicomédia – Filaster, ou O Amor Jaz sem Sangrar. A efervescência teatral de Londres, que perdurou até 1642, quando os puritanos de Cromwell fecharam as casas de espetáculo, abrigou teatros cobertos e privados, dispondo de cadeiras e sessões noturnas, à luz de velas (como o Blackfriars), e edifícios de audiência popular, mas descobertos e destinados a apresentações diurnas para uma platéia em pé. Destes últimos, tornaram-se famosos o Theatre, o Swan, o Fortune e o Globe. *Eufuismo e *Teatro.

TEATRO ÉPICO

A concepção original de dramaturgia proposta e desenvolvida por Bertolt Brecht, em resposta ao desaparecimento da tragédia, em seu estilo clássico, e à necessidade de introduzir-se, no drama burguês e contemporâneo que a substituiu, determinados meios de percepção, discussão e transformação de valores sociais dominantes no século XX. Teatro dirigido à reflexão política, ao entendimento crítico e racional da cultura capitalista, de preferência aos aspectos mais sensitivos ou de apelo emocional do espetáculo realista ou expressionista. Em suas próprias declarações, “os sentimentos são privados e limitados. Diante deles, a razão é inteiramente compreensível e tem credibilidade”. Com essa diretriz, Brecht procurou, de certa maneira, desviar-se daquela “suspensão da incredulidade” naturalmente inscrita no ato teatral (como na literatura), entendendo-se por isso o fato do espectador deixar-se envolver, aceitar ou responder apenas emocionalmente à experiência. Como observou Roland Barthes, o épico em Brecht constitui uma forma de “deciframento” do mundo, mais audaciosa do que “a pura subversão da linguagem” proposta pelas vanguardas de sua época ou posteriores. Na qualidade de um teatro da inquietação, buscou fazer com que a audiência se percebesse separada do drama, se distanciasse mentalmente dos eventos, a fim de poder criticá-los, intuir suas causas mais profundas e reais, e ainda desejar que uma outra situação fosse não apenas possível, como suscetível de reivindicação. Em síntese, que ela fosse

“coagida a dar o seu voto”. Essa necessidade de distanciamento, de estranhamento ou de alienação (*Verfremdung*, ou *Efekt-V*) deve ainda exteriorizar-se na forma representativa do ator, de modo de que este também reflita sobre o seu próprio desempenho e evite uma identificação profunda entre o intérprete e as características sociais e comportamentais do personagem (denominadas “*Gestus*”). Técnica que Brecht foi buscar no teatro chinês e que difere grandemente do método de Stanislávski. Também as cenas do drama precisam ser tratadas em separado e se opor de modo contraditório, em seqüências dialéticas, para que o estranhamento seja realçado: “alienar um acontecimento ou um personagem é simplesmente tomar o que, no acontecimento ou no personagem, é óbvio, conhecido e evidente, e com ele produzir surpresa e curiosidade”, ou seja, relações não estereotipadas. Em uma explanação mais detalhada de suas teses – *Pequeno Organon para o Teatro*, 1949 – admite que o prazer e o entretenimento são básicos para a existência completa do teatro, mas as grandes questões da vida sociopolítica exigem que a função lúdica esteja vinculada à visão e compreensão críticas daquelas relações. A diversão, portanto, alcança o seu objetivo mais nobre quando se torna relevante para a consciência contemporânea. Seus trabalhos geraram polêmicas não apenas entre críticos “liberais”, mas entre pensadores marxistas, tendo Walter Benjamin o apoiado com entusiasmo, ao contrário de Georg Lukács e Andor Gábor. Quando, em 1958, estreou no Brasil a peça *A Boa Alma de Setsuan*, assim escreveu Décio de Almeida Prado: “Acostumados à perplexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural... que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há os primeiros e segundos planos”. *Berliner Ensemble.

TEATRO OFICINA

Grupo teatral surgido em 1958 como experiência amadora e universitária na Faculdade de Direito de São Paulo, tendo à frente José Celso Martinez Correa, Carlos Queiroz Telles e Hamir Hadad. As primeiras peças encenadas foram *Vento Forte para Papagaio Subir*, de José Celso, e *A Ponte*, de Telles. Com o segundo lugar conquistado no Festival de Teatro Amador de Santos (*A Incubadeira*, 1959, de José Celso, direção de Hadad) o grupo foi convidado para uma temporada de dois meses no Teatro de Arena de São Paulo. Simultaneamente, Augusto Boal, já então diretor artístico do Arena, passou a dar aulas de interpretação para os integrantes do Oficina. Desta aproximação e “apadrinhamento” resultou a montagem conjunta de *Fogo Frio* (de Benedito Rui Barbosa), em 1960, e também uma politização mais intensa nas perspectivas e objetivos dramáticos do Oficina. Ainda naquele ano, José Celso e Boal adaptaram para o Oficina o roteiro cinematográfico de *A Engrenagem*, de Sartre. A partir dessa época, e com a instalação de uma sala exclusiva, a companhia profissionalizou-se, não sem perder alguns integrantes, mas conservando atores como Renato Borghi, Etty Fraser, Jairo Arco e Flexa e Fauzi Arap. A estréia dessa segunda fase ocorreu em agosto de 1961 com a encenação de *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets, contando com os elogios de Décio de Almeida Prado e a desaprovação crítica de Miroel Silveira. O Oficina absorveu primeiramente os métodos cênicos de Stanislávski, transmitidos por Augusto Boal e depois por Eugenio Kusnet, e logo se projetou como companhia relativamente coesa e de fortes tendências contestatárias, em uma fase já politicamente ditatorial (época em que foram realizados *Os Pequenos Burgueses* e *Os Inimigos*, de Maxim Gorki, assim como *Andorra*, de Max Frisch). Após um contato direto com o Berliner Ensemble, adotou também as idéias “épicas” e de crítica social de Brecht e, mais tarde, recebeu ainda as influências dos teatros de Artaud, de Grotowski, do simbolismo cênico de Gordon Craig e mesmo do “ritualismo” participativo de Georg Fuchs e do *Living Theatre*, mesclando assim as mais

diversas contribuições vanguardistas, em busca de uma linguagem própria. Esse experimentalismo permanente aliou-se à dramaturgia nacional, tendo-se como resultado a encenação d'O Rei da Vela (1967), de Oswald de Andrade, considerada um marco histórico, semelhante à de Vestido de Noiva (da trupe Os Comediantes). Nela se incorporaram, de maneira pletórica, não só elementos iconoclastas do modernismo brasileiro, como os da cultura popular (os da chanchada e do carnaval, por exemplo). Fórmula empregada com sucesso em Galileu Galilei (de Brecht). Com O Rei da Vela, o Oficina desejou igualmente instituir um teatro de provocação do público, despertar sua consciência de modo agressivo, e até mesmo constrangedor, fazendo-o “engolir sapos e jibóias”. A nova mentalidade de incorporação do público à ação dramática repetiu-se com o musical Roda Viva (1968) de Chico Buarque. Extremando o caráter anárquico das interpretações (nas quais os atores se conduzem praticamente desvencilhados da “máscara” do personagem), o Oficina radicalizou a carnavalização e a contundência do trabalho cênico, trazendo, na sequência, Na Selva das Cidades e Gracias, Señor (esta última uma criação coletiva), sob a perspectiva de um “te-ato”, assim chamado por José Celso o teatro de “ação imediata”. Fechado, no entanto, em 1973, mais por motivos financeiros do que políticos, suas instalações passaram por reformas durante a década de 80, com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi. A reinauguração ocorreu em 1993, quando foi encenado Hamlet, seguindo-se Mistérios Gozosos, de Oswald de Andrade, e Cacilda, do próprio José Celso.

TEATRO DO OPRIMIDO

Método ou conjunto de técnicas de dramatização progressivamente elaborado, a partir da década de 70, pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal, após o encerramento de suas experiências no *Teatro de Arena. Mais do que formas prévias ou determinadas de interpretação, aplicáveis a experiências exclusivamente teatrais, o método baseia-se em introspecções, diálogos e na análise de situações sociopolíticas concretamente vividas por indivíduos, grupos ou comunidades, podendo ser, também, uma discussão de natureza psicoterapêutica. As principais técnicas desenvolvidas foram: o teatro-jornal (a primeira a ser formulada), baseada na teatralização de assuntos reportados pelos meios de comunicação; o teatro-fórum, em que, tendo sido criada uma cena socialmente conflituosa, convidam-se os espectadores a substituir os atores e apresentar suas próprias soluções; o teatro-invisível, caracterizado pela preparação antecipada de uma cena, então levada a um local público, sem que os espectadores (transeuntes ou passageiros) o saibam; o arco-íris do desejo, com funções psicoterápicas de grupo. As intenções de análise e de conscientização tanto políticas quanto éticas do método foram influenciadas diretamente pelas perspectivas e sugestões da Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, como também por aquelas de Stanislávski e pelo teatro épico de Brecht. Em 1986, Boal criou, no Rio de Janeiro, o Centro do Teatro do Oprimido. Sua aplicação, no entanto, tem atraído mais comumente a atenção de instituições e de companhias estrangeiras.

TEATRO POBRE

Conceito de dramaturgia elaborado pelo encenador e pesquisador teatral polonês Jerzy Grotowski que, inicialmente, opõe a “riqueza” da maquinaria teatral ao completo despojamento cênico e ao jogo concentrado dos atores, ou seja, ao núcleo da representação. As primeiras influências sobre o trabalho experimental do diretor vieram de Jacques Copeau, de Stanislávski, de Meyerhold e também da comunidade teatral polonesa, de vida monástica, La Reduta, orientada pelos atores Juliusz Osterwa e Mieczysław Limanowski no período entre-guerras. Para Grotowski, o ponto de partida da ação teatral é a transformação subjetiva do ator, ou seja, a necessidade de sua profunda

identificação com a “espessura arquetípica do personagem”, conduzindo-o a uma interpretação de tipo místico ou sacrificial. Daí suas preocupações fundamentais com os domínios físico (corpo e voz) e psíquico (mental, emocional) do ator e, conseqüentemente, com um ambiente ascético, pouco interferente, que auxilie a concentração de atores e público. Aliás, para os princípios do teatro pobre, a relação entre ator e assistência parte da rejeição do “publicotropismo”, isto é, daquele espetáculo em que o ator dirige-se ao público para conquistá-lo ou seduzi-lo. De maneira diferente, o ator age para se confrontar com o espectador e fazer da cena uma experiência de vida e de diálogo não-cotidianos. O resultado é que o teatro pobre exige um público reduzido, uma elite disposta a conviver com as inquietações do ator. Seu processo de pesquisa começou a desenvolver-se em 1959, quando assumiu a direção do *Teatr 13 Rzędów* (Teatro das 13 Fileiras) em Opole. Em 1962, já com o nome de Laboratorium, mudou-se para Wrocław. Em 1970, Grotowski abandonou a função de diretor, passando a dedicar-se, na Itália (Pontedera), e até a sua morte, a experimentos de caráter antropológico que mantivessem relações com a dramaturgia.

TEATRO DE REVISTA

Tipo de drama ligeiro e popular, de tratamento burlesco, criado na França no século XVIII em obras como *A Cintura de Vênus* (*La Ceinture de Vénus*, 1715) e *O Mundo às Avessas* (*Le Monde Renversé*, 1718), ambas do comediógrafo Alain René Lesage. Já com a denominação que lhe caracterizou, *A Revista dos Teatros* (*La Revue des Théâtres*) foi encenada pela primeira vez em 1728, sob a direção dos italianos residentes na França Dominique Fils e Romagnesi, tendo-se Momo como a figura alegórica central. A marca que tipifica o teatro de revista encontra-se na “revisão”, isto é, na recuperação satírica, caricatural e mesmo picante de acontecimentos políticos, sociais, mundanos ou culturais recentes, tendo por mestre de cerimônia, guia ou protagonista o *compère* (habitualmente traduzido para compadre, em português), que entrelaça e dá unidade à sucessão de quadros e atos. Sousa Bastos (Dicionário do Teatro Português) assim o definiu: “É a classificação que se dá a certo gênero de peça em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo: revoluções, grandes inventos, modas, acontecimentos artísticos ou literários, crimes, desgraças, divertimentos, etc. Nas peças desse gênero, todas as coisas, ainda as mais abstratas, são personificadas de maneira a facilitar apresentá-las em cena. As revistas, que em pouco podem satisfazer pelo lado literário, dependem principalmente, para terem agrado, da ligeireza, da alegria, do muito movimento, do espírito com que forem escritas, de couplets (estrofes) engraçadas e boa encenação”. Neyde Veneziano acrescenta (*Não Adianta Chorar*, Teatro de Revista Brasileiro): “A resenha anual era, portanto, uma ação de movimento na qual alguém (geralmente o *compère*), chegando à terra ou à cidade a ser revistada, perdia alguém ou alguma coisa e, no ato de procurar, correr atrás, percorrer, passear, ia (se) deparando com os quadros cômicos, episódicos e de fantasia. Obstáculos não faltavam, desviando os personagens de seus caminhos”. Já na França, e posteriormente na Inglaterra, na Espanha e em Portugal (ponto intermediário para sua adoção no Brasil), o teatro de revista incorporou músicas, canções e danças populares (já conhecidas ou especialmente criadas) dos respectivos países, em meio a cenários e figurinos suntuosos. Com todos esses recursos, adquiriu no século XIX as feições de grande espetáculo visual, valorizado ainda pelas presenças sensuais das “vedetes” (cantoras e dançarinas cujos trajes sumários foram adotados por Jacques Charles, no Cassino de Paris, logo após a primeira guerra mundial). As primeiras encenações brasileiras – *As Surpresas do Sr. José da Piedade* (do português Figueiredo Novaes, 1859), *A Revista do Ano, Rei Morto, Rei Posto* (do brasileiro Joaquim Serra, 1875) e *O Rio de Janeiro em 1877*, peça de estréia de

Arthur Azevedo – não foram bem sucedidas. Mas o sucesso veio com *O Mandarim*, de Azevedo e Moreira Sampaio, escrita em 1883, dando início à brilhante carreira de ambos nos palcos cariocas, em parceria ou separadamente (*Cocota*, 1885; *O Carioca*, 1886; *Viagem ao Parnaso*, 1891; *O Tribofe*, 1892). Brasileiros e portugueses, estes de passagem ou imigrados, dividiram então os nossos palcos até o final da primeira década do novo século. A abordagem de acontecimentos recentes, ou seja, a “revista do ano” calcada em crônicas históricas, começou a mudar no início do século XX. Na França e nos Estados Unidos, converteu-se, como já mencionado, em espetáculo musical de luxo e sensualidade, conduzido por grandes orquestras e dezenas de figurantes, como as produções do Cassino de Paris, do Lido ou das Ziegfeld Follies, estas montadas em Nova Iorque por Florenz Ziegfeld entre 1904 e 1927. O carnaval, impulsionado pelos ritmos do maxixe, do samba e da marchinha, serviu para abraçar definitivamente o teatro de revista que aqui se fazia. A encenação precursora, no entanto, já data de 1888, quando Oscar Pederneiras levou aos palcos *O Boulevard da Imprensa*, referindo-se aos blocos carnavalescos dos Fenianos, dos Democráticos e dos Tenentes do Diabo (ver *Carnaval*). Mas só a partir de 1912, aproximadamente, é que a temática tomou conta dos repertórios, misturada às charges políticas e sociais. Nas décadas de 20 e 30, chegaram a ser produzidas mais de 250 peças no Rio de Janeiro, destacando-se entre seus autores Carlos Bettencourt, Cardoso de Menezes, Luiz Peixoto, Marques Porto, Freire Júnior (provavelmente o mais prolífico de todos, tendo escrito 172 peças entre 1919 e 1956), os irmãos Quintiliano, Joracy Camargo, Assis Pacheco, Ari Barroso, Luiz Iglésias e Jardel Jércolis, assim como as vedetes-cantoras Otília Amorim, Filomena Lima, Ítala Ferreira, Maria Pepa Delgado, Leda Vieira, Pepa Ruiz, Margarida Max, Henriqueta Briebe, Aracy Cortes, Olga Navarro, Alda Garrido, Zaíra Cavalcanti, Eva Todor e Dercy Gonçalves, e os comicos Mesquitinha, Oscarito e Grande Otelo. Com relação aos músicos, e segundo Tinhorão (*História Social da Música Popular Brasileira*), “enquanto não entraram em ação os compositores da geração voltada para a produção de consumo, e por isso logo absorvidos pelo disco e pelo rádio – como Freire Júnior, José Francisco de Freitas, Eduardo Souto, Sinhô, Henrique Vogler, Hekel Tavares, Sebastião Cirino, Pixinguinha, Lamartine Babo, Donga, Ari Barroso e Augusto Vasseur –, muitas músicas continuaram a sair dos palcos da Praça Tiradentes para o sucesso popular, amparadas apenas na repercussão dessa produção para as revistas”. Finalmente, nos anos 40 e 50, a revista abandonou o fio dramático e o trabalho de autor, sustentando-se em seqüências de esquetes cômico-musicais e na presença da vedete, como Virgínia Lane (que já não representava um personagem), sobressaindo-se então, à moda norte-americana, o nome de produtores, como os de Walter Pinto e Carlos Machado.

TEATRO DA VERTIGEM

Grupo e projeto de dramaturgia desenvolvido em São Paulo a partir de 1992, sob a liderança do encenador e dramaturgo Antônio Araújo, desde que a primeira obra – *O Paraíso Perdido* – veio a público naquele ano. A ela seguiram-se *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000). Considerado por críticos e aficcionados a mais importante experiência teatral brasileira da última década do século XX, o Teatro da Vertigem apresentou, entre outras, as seguintes propostas para a trilogia acima citada: a) temáticas nas quais se digladiam o sentimento religioso-metafísico, a incompreensão dos desígnios divinos e a denúncia de realidades sociais e políticas cotidianas e angustiantes – violências, injustiças, misérias, corrupções, enfermidades; b) a representação daqueles conflitos e das situações extremadas em edifícios públicos, não-teatrais, mas evocadores e pertinentes ao entrecho criado (*Paraíso* em uma igreja; *Jó* em um hospital; *Apocalipse* em um presídio). A esse respeito, escreveu Araújo: “A história a ser contada por meio de personagens em tensão com a história das paredes concretas daqueles edifícios. A

carnealidade do lugar, a ossatura dos objetos... Não à bizarrice ou ao banal ineditismo novidadeiro do espaço. O lugar escolhido é o único possível para aquela encenação” (O Teatro da Vertigem, Trilogia Bíblica); c) o trabalho coletivo dos profissionais envolvidos, fazendo com que a concepção da obra fosse também um exercício compartilhado de estudos e leituras comuns, tanto quanto de sentimentos ou visões de mundo subjetivas; d) interpretações ásperas, agressivas, e que, por tal motivo, ensejaram reações desconfortáveis em parte do público.

TECTÔNICA

1. Como substantivo feminino, designa, genericamente, a arte (*tékne*) da construção arquitetônica (*Arquitetura). 2. Como adjetivo, tectônico, qualifica a pintura figurativa que dispõe, ordenada e proporcionalmente, os planos horizontais e verticais (próximos, médios, de fundo), bem como as dimensões dos objetos, paisagens e personagens situados em cada um deles, em função de uma perspectiva frontal, semelhante à da construção arquitetônica. Um princípio abandonado por várias correntes pictóricas no século XX, como a do cubismo, expressionismo ou abstracionismo. *Arte no Século XX.

TEIA. *TRAMA

TELA

1. Tecido especial, revestido de base apropriada (com a finalidade de isolar o tecido da tinta), e estirado em chassi, servindo de suporte para o desenho e a pintura de quadros, mais comumente para a pintura a óleo. Entre os tecidos empregados encontram-se o linho (de maior eficácia), o algodão, o cânhamo e a juta. Antes da Renascença, a pintura de quadros utilizava-se de placas de madeira, ou painéis. 2. Superfície geralmente branca de tecido ou plástico, quadrada ou retangular, opaca ou translúcida, destinada a refletir a imagem projetada de filmes cinematográficos, diapositivos (slides) ou de aparelhos retroprojetores. 3. Superfície vítrea e frontal do tubo de imagem de televisão e de computador, recoberta com substância fluorescente, e sobre a qual se projetam ou incidem os feixes de elétrons constituintes das imagens e textos. 4. Matriz de uma gravura em serigrafia. 5. Trama de arame para cercados, podendo ainda ser utilizada como sustentação de objetos e de obras plásticas em exposição.

TELÃO

1. Trainel cenográfico utilizado na parte posterior do palco ou cena, delimitando o cenário ao fundo. Pode servir ainda como superfície para a projeção de imagens em diapositivo, videográficas ou cinematográficas. 2. Tela de grandes dimensões para projeção de imagens ou fixação de anúncios em salas de espetáculo. 3. No Brasil, especificamente, refere-se ainda a um sistema de projeção de imagens televisivas, aumentadas por intermédio de um aparelho especial de vídeo, denominado telebeam, que retransmite os sinais de um televisor ou videocassete para grandes platéias.

TELECINE

Aparelho destinado a transformar as imagens óticas de um filme (fotográfico ou cinematográfico) em sinais elétricos para televisão ou vídeo. A operação contrária é feita em Cinescópio.

TELETEATRO

Drama concebido originalmente para a televisão ou para ela adaptado, desde que se empregue uma concepção plástico-visual adequada a este veículo, não sendo, portanto, a simples transmissão, ainda que ao vivo, de uma peça. Oficialmente no Brasil (isto é, após

algumas encenações de enredos curtos, sob responsabilidade de Walter Forster), a primeira experiência de teledramaturgia deu-se com a adaptação do filme *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak), então traduzido como *A Vida por um Fio*. A direção coube a Cassiano Gabus Mendes e o papel da protagonista a Lia de Aguiar. A partir daí, o teleteatro representou o pólo cultural de maior prestígio da televisão brasileira durante as décadas de 50 e 60. Entre 1951 e 1963, por exemplo, produziram-se mais de 1800 obras, número dez vezes maior do que o de telenovelas (164), com audiências variáveis entre 9 e 20%, também superiores às dos melodramas concorrentes. Na época, ganharam repercussão semanal programas como o Grande Teatro Tupi (por vezes chamado Grande Teatro Monções), o TV de Vanguarda, a Biblioteca Brasil (baseada em adaptações de contos nacionais), o TV de Comédia, o Teledrama, o Teatro Cássio Muniz, o Contador de Histórias, o Studium 4 (mais voltado para o gênero policial), o Teleteatro Brastemp, o Teatro 63 ou o Teatro Cacilda Becker, dedicados à encenação de obras consagradas da dramaturgia internacional e de peças brasileiras. Segundo Flávio Porto e Silva (O Teleteatro Paulista), “Os próprios atores, voltados para os grandes espetáculos artísticos de um TV de Vanguarda não escondiam o desprezo e o descontentamento ao serem escalados para o elenco de uma novela. Para eles, que vinham interpretando no vídeo alguns dos textos mais ambicionados por um ator de qualquer parte do mundo, era degradante descer aos personagens das novelas”. Alguns dos redatores e diretores da época foram, além dos já citados, Walter Durst, Mário Fanucchi, Dionísio de Azevedo, Wanda Kosmo, Geraldo Vietri e José Castellar.

TÊMPERA

Do ponto de vista semântico, *têmpera* significa qualquer substância (ou meio) que sirva para “temperar” pigmentos de tinta, ou seja, aglutiná-los em uma nova mistura ou amálgama. Corresponde, portanto, a qualquer técnica de pintura em que haja diluição da tinta por intermédio de um veículo ou emulsão aquosa ou oleosa (graxa). Exceções evidentes do afresco, da encáustica e da pintura a óleo, quando diretamente aplicado. Sua origem documentada provém do século XI, entre os artistas plásticos de Bizâncio (embora possa ter existido na Grécia clássica), que a empregaram na pintura de afrescos, substituindo a encáustica, e na confecção de iluminuras (na forma derivada do guache). Na época, usava-se tanto a cera *colla* (à base de cera de abelha), quanto a gema do ovo. Foi este último veículo que se difundiu no ocidente, durante o *quattrocento*, em virtude de sua compatibilidade com pigmentos de várias procedências. Diluível em água, seca de modo rápido e permite efeitos de brilho ou de luminosidade, embora não transmita profundidade de tons. Outro efeito característico é o de tornar a pintura bastante lisa, sem saliências visíveis na textura geral. Como técnica específica, alcançou o apogeu no Renascimento, tendo sido utilizada tanto de maneira integral como em combinação com a nascente pintura a óleo, em partes diferentes de uma mesma obra. É aplicada sobre uma superfície previamente polida (iluminuras, por exemplo) ou sobre madeira gessada, em que haja mistura de cola e cal, neste caso com mais de uma camada, para em seguida receber a tinta em pinceladas. A partir do início do século XVII, e até meados do século XIX, a *têmpera* – na condição de técnica específica – foi suplantada pela pintura a óleo, embora passe, atualmente, por uso renovado, inclusive como produto industrial já preparado.

TEMPERAMENTO. *BEM TEMPERADO

TEMPO

1. Cada um dos movimentos ou seções em que se pode dividir um passo coreográfico. Um “grand jeté”, por exemplo, pode ser configurado por uma seqüência de quatro tempos:

plié inicial, *developpé*, salto e retorno ao solo. A subdivisão em tempos de dança é utilizada como recurso facilitador de aprendizado e de aperfeiçoamento do passo. 2. Unidade de pulsação ou de batida rítmico-musical, com que se constrói o *compasso. Nele, há os tempos fortes, assim chamados pela maior acentuação ou intensidade, e os tempos fracos, menos destacados. O tempo é usado ainda como sinônimo de *andamento musical – tempo de valsa, tempo de marcha, etc. Diz-se ainda *a tempo* quando se quer indicar o retorno ao andamento normal, após uma passagem executada de maneira diversa; *tempo giusto*, ou tempo exato, refere-se ao compasso tradicionalmente adequado ao estilo ou gênero musical, sem alterações de velocidade.

TENOR

Normalmente, a voz mais alta do canto masculino, excetuando-se o registro bem mais raro do contratenor. Situa-se, de maneira predominante, e em se tomando por base a clave de fá, entre o dó e o lá, uma oitava acima, passando pelo dó central. A voz estudada, no entanto, alcança registros maiores. O nome provém do italiano *tenore*, que mantém ou prolonga o cantochoão, a fim de que outras vozes lhe façam o contraponto. Tenor de força (*tenor di forza*) é uma expressão usada para os recitativos ou árias de representação heróica. *Tenor spinto* é aquele que reúne as qualidades do canto às da interpretação propriamente dramática.

TEOFANIA

Conceito de teologia – literalmente “visão de Deus” – desenvolvido pelo precursor da escolástica João Escoto Erígena (Scotus Erigena) no século IX, em sua obra Sobre a Divisão da Natureza (*De divisione naturae*). Há duas formas de teofania, ou seja, de manifestação divina, que se complementam. Em primeiro lugar, a criação, em sua totalidade, já é uma revelação divina e uma descida de Deus em direção ao homem. A outra significa o retorno da alma humana ao seio divino, tornada finalmente possível pela prática do amor e das virtudes cristãs. Assim, enquanto a criação é uma demonstração de teofania já cumprida ou evidente, a elevação do ser humano e seu reencontro com Deus (segunda teofania) depende dele próprio. Cotejar Epifania e Revelação.

TERÇA RIMA. *TERCETO

TERCETO

Estrofe poética formada por três versos de onze sílabas (hendecassílabos), também chamada *terça rima* (“terza rima”), com rimas encadeadas na seqüência aba / bcb / cdc. Foi consolidada por Dante como estrutura fixa e esotérica de sua Comédia, sendo ainda conhecida por “terça dantesca”. Como exemplo, que se veja a introdução do canto terceiro do Inferno (tradução de Domingos Ennes): “A quem vai à cidade condenada, / A quem vai ao tormento derradeiro, / A quem vai ser precito, eu dou entrada”. /... “Eterna, hei de existir sem ter mudança; / A mais antiga sou das criaturas: / Ó vós que entraís, deixai toda esperança”. A partir de então, foi igualmente cultivada por Boccaccio, Petrarca, Camões, Gregório de Matos e por vários autores árcades e parnasianos.

TERMO

1. Pequena pilastra decorativa cuja parte superior é esculpida ou moldada em forma antropomórfica, à maneira de um busto, ou em forma zoomórfica – meia figura de animal. Comumente utilizado pelos estilos barroco e neoclássico em decoração de interiores, assemelhando-se às hermas greco-romanas. 2. Signo lingüístico, palavra ou vocábulo. 3. Objeto ou coisa a que um discurso faz referência. 4. Em filosofia, os elementos que compõem as premissas de um silogismo (ver): sujeito, predicado, verbo, conjunções,

preposições (em conformidade com Aristóteles e, posteriormente, com Ockam). 5. Em matemática, qualquer componente simples ou composto de uma expressão ou equação.

TERNO. *RANCHO

TERRACOTA

Argila modelada e cozida ao forno, sem uso de vidro, e assim compactada e endurecida, servindo tanto para a construção e a decoração arquitetônicas, quanto para a elaboração de esculturas e de peças cerâmicas rústicas. *Cerâmica. Como a argila possui diferenças de composição química, dependendo da região onde é encontrada, a coloração após a queima pode variar do amarelo claro ao vermelho escuro, embora seja mais comum a cor marrom-avermelhada. Do italiano *terracotta*, terra cozida.

TERZA RIMA. *TERCETO

TESSITURA. *MÚSICA

TESTAMENTO

Poesia popular ou assim elaborada por autores cultos, habitualmente satírica, mas por vezes também lírica, em que o autor expressa, à maneira de testamento, suas últimas vontades. Um exemplo antigo é o de Arcediano de Toro, do século XV (trecho): “Mando meus olhos com toda a vista / a um judeu cego de Valladolid”. Com esse título, o poeta goliardo François Villon escreveu duas obras (o Pequeno e o Grande Testamento), legando aos seus inimigos tudo aquilo que não possuía. Bem mais recente é o testamento de Mário de Andrade (trecho): “Quando eu morrer quero ficar, / não contem aos meus inimigos, / sepultado em minha cidade, / saudade. / Meus pés enterrem na rua Aurora, / no Paissandu deixem meu sexo, / na Lopes Chaves a cabeça / esqueçam. / No Pátio do Colégio afundem o meu coração paulistano: / um coração vivo e um defunto / bem juntos”. Também se pode encontrá-lo no samba de Noel Rosa e Vadico: “Quando eu morrer / Não quero choro nem vela, / quero uma fita amarela, / gravada com o nome dela”.

TETRALOGIA

1. Na Grécia clássica, indicava o conjunto de três tragédias e de uma comédia ou drama satírico exigido para que um autor se inscrevesse no concurso público. 2. Modernamente, constitui a reunião de quatro peças teatrais, operísticas ou narrativas (romances) que mantenham unidade e continuidade temáticas, como a tetralogia O Anel dos Nibelungos, de Wagner (O Ouro do Reno, A Valquíria, Siegfried, O Crepúsculo dos Deuses) ou a de Thomas Mann (José e seus Irmãos).

TEXTO

Etimologia - Seu uso vem do latim tardio, do particípio passado de *texere* (tecer), *textum*, e foi empregado, como hoje o entendemos, a partir da obra *Institutiones oratoriae* (Formação do Orador ou Criações oratórias), de Quintiliano, no século I d. C. Possui o significado metafórico de tecido tramado, de urdimento de fios, e, no caso, de uma teia lingüística escrita em que as partes são solidárias e interdependentes para a elaboração de um tecido final e unificado. Como nos versos de Petrarca: “Se o amor e a morte não vierem impedir / a nova teia que agora me ponho a urdir” (Rime). Ou ainda Ariosto, em seu Orlando Furioso: “Muitos fios preciso encontrar / para urdir a longa trama em que laboro”.

Conceito - Basicamente, portanto, o texto corresponde à elaboração de uma estrutura lingüística escrita e entrelaçada que estabelece um discurso, um conjunto voluntariamente ordenado e articulado de signos e sentidos. Assim sendo, frases dispostas aleatoriamente, mesmo em série, não chegam a configurar um texto. De maneira derivada, pode ser sinônimo de obra, quando se conjugam as idéias de signos escritos (forma material) e os seus conteúdos ou significados. A literatura oral, conseqüentemente, desconhece a materialidade do texto, pois seu discurso poderá ser alterado pelo ambiente em que se dá, pelo narrador, e na forma dos enunciados. O texto, ao contrário, garante uma permanência no tempo, uma repetição, a memória, enfim, ainda que se perca o atrativo das entonações, dos gestos, das representações, isto é, a presença viva da oralidade, de sua *vivacidade*.

Contexto e interpretações - A concepção original de tecido ou teia nos indica que um texto é construído de partes, de unidades lingüísticas menores – frases, orações, períodos, parágrafos – e que, portanto, cada uma delas tem (ou deveria ter) uma função precípua ou um motivo determinante para a totalidade. Ou seja, cada uma das unidades lingüísticas desenha e pressupõe um “contexto” – a unidade lingüística maior. Quando saímos desse contexto, quando convertemos a frase em um *elo autônomo*, podemos, eventualmente, estar correndo o risco de perder o sentido primário que ele contém, e de modo semelhante o faríamos ao desfilar uma trama. Essa alteração torna-se perceptível quando recorremos a citações, separando-as do círculo completo para as quais foram criadas. O risco encontra-se no esquecimento, na ignorância ou até na distorção com que se interpreta uma passagem, um significado usado numa situação anterior e de natureza semântica.

Considerando-o ainda como articulação coerente e voluntária de enunciados (aquilo que é dito e escrito), o texto pode caracterizar-se seja por conteúdos semânticos mais pragmáticos, precisos ou objetivos – textos jurídicos, noticiosos, comerciais, técnicos e científicos –, seja por encerrar ou sugerir conteúdos mais abstratos, imprecisos, conotativos ou indiretos – os literários em todos os seus gêneros (poético, narrativo, dramático, etc). Estes últimos são aqueles cujas estruturas lingüísticas se dispõem de maneira menos constrictivas, a revelar um grau elevado de subjetividade e o estabelecimento de relações semânticas mais livres, plurissignificativas (ver Literatura).

A criação desse universo imaginário da literatura, que reflete e se sobrepõe ao real, que se permite forjar tropos e figuras, não autoriza interpretações indiscriminadas, ao prazer do leitor. A afirmação de que o texto expressa ou comporta o significado que o leitor lhe quiser atribuir nega a presença evidente do autor, da idéia, da intenção, rompendo com o princípio da *alteridade*, com a existência do *outro* que escreve. Para a configuração do texto, portanto, deverá haver uma personalidade, uma rede definida de sentidos, um encadeamento semântico de imagens e de ações que apontem e garantam a coerência do tema exposto (não nos referimos, é claro, à maior ou menor qualidade do texto, à sua “competência textual”). Ou seja, o texto corresponde a um conjunto de signos passível de análise, tanto por sua delimitação física ou de forma (princípio, meio e fim), como de correspondências significativas.

Que se tome o poema Mar Português, de Fernando Pessoa, como exemplo: “Ó mar salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão resaram! / Quantas noivas ficaram por casar / Para que fosses nosso, ó mar! Valeu a pena? Tudo vale a pena / Se a alma não é pequena. / Quem quer passar além do Bojador / Tem que passar além da dor. / Deus ao mar o perigo e o abysmo deu, / Mas nelle é que espelhou o céu”. Uma análise razoável que sobressai das seqüências poéticas é, primeiramente, a necessidade de grandes sacrifícios, de dor, quando o ser humano se dispõe a uma conquista; em seguida, o valor

do sofrimento, das renúncias, quando na intenção espiritual encontra-se o atributo da transcendência; e por fim, unindo-se à mesma idéia, que aquilo que reflete e repara a grandiosidade do perigo e da dor é a visão do sublime. Poder-se-ia acrescentar que o poema faz parte de uma obra maior (Mensagem), destinada a cantar, saudosamente, a saga e os feitos de sua gente e de seus heróis, assim como a esperança pelo retorno de uma nova era, tão gloriosa quanto a das conquistas marítimas. Que o poeta autônomo era adepto de um misticismo nacionalista, crente do sebastianismo e que, portanto, haveria aí a necessidade de se buscar sentidos ocultos, esotéricos (na verdade há um fato claramente histórico, as navegações portuguesas). Ainda assim, seria impossível extrair duas dúzias de significados que dispensassem as próprias relações literárias ali inscritas, em nome de uma polissemia difusa e sem hierarquias (sal, lágrimas e mar – choraram, resaram em vão, para que fosses nosso – valeu a pena, se a alma não é pequena, passar além (transcender) – perigo, abysmo (queda), céu).

Logo, a idéia do texto literário como um tecido de imaginação e de qualidades verbais, propenso ou aberto a mais de um significado, à plurissignificação, deve ser encarado dentro de certos limites. O que acontece é o fato, relativamente aceito, de que o texto literário comporta dois níveis simultâneos e interdependentes de significados: um, literal ou formal, que diz respeito às *escolhas* lingüísticas do autor, usadas tanto para a descrição de estados (psicológicos, sociais, etc), de características de personagens e ambientes, como para a narração, o relato de ações; outro, mais abstrato ou profundo, que revela intenções ou pressupostos não explícitos, valores positivos ou negativos que fazem parte do universo do autor, e aos quais podemos chegar por analogias, extensão dos sentidos escritos ou conclusões (inferências) racionais, mas que estão imersas e mantêm correspondência com a literalidade.

Reafirmar o significado do texto como artefato que corporifica uma personalidade e certos objetivos parece-nos importante. Isso porque existe uma vertente da crítica cultural moderna (Foucault, Derrida, Deleuze) que tratou toda a linguagem humana como “problema”, insistindo na hipótese de que os textos ocultam sentidos (normalmente repressivos), opõem-se à decodificação ou permitem “encantar” o entendimento por um jogo infinito de signos. Ou ainda que, em última análise, o texto não existe em parte alguma, desaparecendo no fluxo permanente das linguagens.

Intertextualidade - É relativamente comum um texto referir-se a outro, tomando-lhe de empréstimo certas passagens, de modo explícito, ou fazendo-lhe alusões implícitas. Essa recorrência pode ter como finalidade reafirmar idéias ou sentimentos já expressos, mesmo que em circunstâncias diferentes, ou, ao contrário, contestar, opor-se ou polemizar com o(s) antecedente(s). A esse “diálogo” entre textos dá-se o nome de intertextualidade. Um exemplo desse fenômeno, no caso explícito, são os versos de Joaquim Osório Duque Estrada para o Hino Nacional, em que se intercalam os de Gonçalves Dias, mais antigos (Canção do Exílio): “Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida (em teu seio) mais amores”. Em ambos, canta-se a exuberância da natureza pátria. Por extensão, utiliza-se o termo intertextualidade para indicar, mesmo em outros domínios artísticos – artes plásticas, teatro, cinema –, o aproveitamento dessas referências anteriores (temas, formas, personagens, etc).

De maneira ampla, a intertextualidade corresponde a uma das características mais fortes da alta cultura, ou seja, ao fato de lidar com referências, citações, confrontos e entrelaçamentos constantes de temas, épocas e campos de conhecimento.

THÉÂTRE LIBRE (TEATRO LIVRE)

Considerado por muitos a escola inaugural da encenação teatral moderna, o Teatro Livre francês foi fundado por André Antoine, em 1887, em Paris. Apoiado na literatura realista

ou naturalista, buscou recriar em cena as condições habituais da vida, entendendo que a arte dramática deveria evocar em detalhes a realidade e permitir a análise de suas situações e conflitos. Para tanto, Antoine dedicou-se não apenas à divulgação dos já consagrados Zola e Goncourt, de novos autores como Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Hauptmann, Eugène Brieux ou Jules Renard, como modificou a interpretação tradicional dos atores e reivindicou um papel de relevo para o diretor-encenador. A dicção, o gestual e as marcações passaram a seguir um padrão naturalista, permitindo, por exemplo, que os atores dessem as costas ao público, o que até então era tido como desrespeito aos espectadores. Submeteu ainda o intérprete a uma disciplina que deveria provir do conjunto da obra, evitando que o ator procedesse segundo sua visão particular. Introduziu o escurecimento da platéia e planos de luz para as cenas. Propugnou por salas de teatro nas quais se pudesse “colocar todos os espectadores de maneira frontal ao palco, escalonados normalmente, de modo que o último se encontre ainda numa posição razoável para que seu raio de visão envolva completamente o conjunto da cena”. Por suas iniciativas e propostas, o Teatro Livre de Antoine influenciou o aparecimento do **Freie Bühne* alemão e do *Teatro de Arte de Moscou, de Stanislávski.

THESAURUS, TESOURO

Palavra latina, derivada do grego *thesauros*, tesouro, que indica obras de referência relativas aos léxicos da filologia ou da arqueologia, abrangendo o vocabulário completo da língua, no primeiro caso, e da disciplina, no segundo. Por derivação, pode referir-se a uma coleção selecionada de conceitos, contendo sinônimos e antônimos, assim como a uma lista de palavras-chaves, relativas a um campo de conhecimento, e que servem para recuperar informações.

THRILLER

Palavra inglesa derivada do verbo *thrill* (vibrar, palpitar, impressionar), com o sentido de obra dramática ou narrativa cujo enredo é construído de forma tensa, emocionante ou excitante. Também usada na indústria cinematográfica para os filmes de suspense ou policiais.

TIMBRE. *MÚSICA

TÍMPANO

1. Espaço e ornamento arquitetônico que nos templos e edifícios greco-romanos (clássicos ou helenísticos), bem como renascentistas ou neoclássicos, possui uma forma triangular, delimitada pelo frontão, situando-se acima da cobertura (entablamento), ou ainda de portas e janelas. Já na arquitetura medieval, é a área normalmente decorada com figuras esculpidas em relevo, que coroa os portais das igrejas românicas e góticas, no interior de um arco de berço (semicircular) ou ogival (pontagudo), acima do dintel. 2. Em música, sinônimo de tambor, incluindo-se diversos tipos, como o timbale, a caixa (de rufo), os tambores baixo e tenor, e mesmo o conjunto da bateria.

TINTA

Substância química indispensável à pintura, composta de *aglutinantes* (colas, resinas, ceras ou amidos, que servem para ligar elementos), *solventes* (água, álcool ou terebentina) e *pigmentos* que dão a cor predominante ao produto final (pós ou líquidos de origens animal, vegetal ou mineral). Como exemplos, tinta a óleo, guache, tintas plásticas ou acrílicas.

TIPO

1. Modelo, forma ou conjunto de elementos cujas características se repitam em diferentes exemplares, constituindo um padrão. 2. *Personagem literário, incluído o dramático, cujos traços físicos, psicológicos ou morais ultrapassam o indivíduo, generalizando uma figura social ou um comportamento coletivo. Por essa razão, o tipo tende a permanecer invariável ao longo das ações, a fim de que seus caracteres se tornem explícitos e o elevem à categoria de símbolo ou paradigma – o ingênuo, o ciumento, o avarento, o ambicioso, o trapalhão, o rancoroso, o arrivista, etc. A comédia e a farsa lançam mão freqüente do tipo, já que o *humor tem, como um de seus recursos, a repetição ou ação mecânica. 3. Em tipografia, pequena matriz ou bloco de metal, em forma de cubo ou de paralelepípedo, contendo uma letra, um número ou um caráter qualquer, que, quando entintado, serve para a reprodução mecânica de textos. O uso dos tipos móveis, que deram um extraordinário contributo ao desenvolvimento das artes e da cultura após Gutenberg (ver Livro), encontram-se em desuso, substituídos que foram pelas composições eletrônicas. 4. O formato específico das letras impressas, que constituem as “famílias” tipográficas (arial, courier, bold, itálico, etc).

TITÃS, TITÂNIDAS

Filhos de Urano (o Céu) e de Géia (a Terra), simbolizam, na cosmogonia grega, as forças elementares e brutais da natureza, opostas ainda à ordem ou à necessidade humana de equilíbrio e de pacificação da vida em sociedade. São eles: Ceos, Crio, Crono (s), Hiperíon, Jápeto e Oceano. Suas irmãs, as Titânidas, são Téia, Réia, Mnemósina, Febe e Tétis. Pelos poderes que representam, Oceano e Crono (este identificado, tardiamente, e entre os romanos, com Saturno) sempre foram considerados os mais importantes. Oceano, o que circunda a terra, é o pai e símbolo das águas dos mares e dos rios; Crono(s), filho caçula e senhor do Tempo, foi incumbido por Géia de libertá-la do poder de Urano e livrar os outros filhos de seu ventre, já que o pai os devolvia ao útero materno. Para tanto, a mãe entregou-lhe uma foice e quando Urano deitou-se sobre Géia, Crono castrou o pai, salvando os irmãos. O sangue de Urano espalhou-se sobre Géia, fazendo-a conceber, mais tarde, as Erínias vingadoras, além dos Gigantes. Seu testículo, ao cair no mar, fez nascer Afrodite (Vênus), deusa do amor. Crono assumiu o trono paterno, já que a castração significa tanto a impotência de gerar descendentes como o privilégio de deter o poder. Tirânico, o senhor do Tempo passou a devorar os filhos que tinha com Réia, sua irmã, até que um deles, Zeus, o destronasse definitivamente, após uma série de lutas cósmicas. Hiperíon, também casado com uma das irmãs titânidas, Téia, gerou o Sol (Hélio), a Lua (Selene) e a Aurora (Eos).

TÍTERE

Qualquer figura ou objeto dramático e articulado do *Teatro de Animação, manuseado por fios ou cordéis que se prendem a partes variadas do corpo do boneco e se ligam, habitualmente, a um comando único, simples ou complexo, denominado cruz. A manipulação é feita do alto, isto é, estando o manipulador situado acima da cena. *Marionete.

TOADA

1. Cantiga, canção ou ainda balada de andamento lento, arrastado, habitualmente ligada ao universo e valores sertanejos, sugerindo sentimentos idílicos, de melancolia, desamparo, amor ou saudade. Com essa rubrica foram compostas algumas músicas sertanejas de sucesso, como Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco), Caboca di Caxangá (João Pernambuco), Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira), Negrinho do Pastoreio (Barbosa Lessa), Destinos Iguais (Capitão Furtado), A Saudade Mata a Gente (João de Barro e Antônio Almeida), Boiada (Zé Paioça) ou

Amanheceu, Peguei a Viola (Renato Teixeira). 2. A linha melódica de uma canção dolente, contendo estribilhos fixos e versos improvisados, consoante o linguajar antigo dos músicos caipiras de Minas e de São Paulo.

TOLO

Tipo de templo greco-romano inteiramente circular, cercado por colunas. Quando a planta do tolo não dispunha de uma nau ou cela interior, o edifício recebia o nome específico de monóptero. Em grego, *tholos*.

TOMADA

Em *cinema, vídeo ou televisão, a imagem fotografada entre duas interrupções da filmagem. Habitualmente, um plano é composto de duas ou mais tomadas, seja por necessidade de desenvolvimento narrativo, seja para escolha posterior no processo de montagem. Uma só tomada pode, no entanto, constituir um plano. Emprega-se ainda, nos meios profissionais, a palavra inglesa *take*.

TOMBAMENTO

Constitui um conjunto de atos legais e de ações práticas do poder público tendo por objetivo preservar bens culturais (arquitetônicos, literários, iconográficos, mobiliários) ou naturais (ambientes, paisagens), evitando, por conseguinte, a demolição, a degradação ou a descaracterização de aspectos ou de configurações originais. De um ponto de vista jurídico e de ações públicas, o tombamento é um dos modos da política de preservação de *patrimônios artístico-culturais ou naturais. *Restauração.

TOMO

Cada uma das partes ou seções de uma obra escrita, separada em função de necessidades expositivas – didática, detalhamento temporal ou de assunto –, podendo conter mais de um capítulo e coincidir ou não com o volume (a unidade física impressa).

TONDO

Pintura ou gravura entalhada, em relevo, inteiramente circular, ou ainda enquadrada em um suporte ou estrutura que tenha essa configuração.

TORÊUTICA

Conjunto de técnicas manuais que engloba as artes da escultura, do cinzelamento, da modelagem e da incrustação.

TOUR. *PIRUETA

TOUR EN L’AIR

Salto em balé ou dança contemporânea, caracterizado pela simultaneidade da elevação vertical e de rotações do corpo, com retorno ao solo sobre ambos os pés, ou mesmo sobre os joelhos.

TRACERIA

Conjunto de ornamentos arquitetônicos figurativos, esculpidos em relevo sobre paredes – traceria cega – ou sobre *tímpano e *dintel, assim como desenhos florais ou geométricos aplicados em vãos de janelas, como nos vitrais góticos. *Laceria.

TRADITIO LEGIS

Pintura, escultura ou qualquer outra forma representativa de Cristo ladeado por São Pedro e São Paulo, simbolizando a “continuidade ou tradição das leis”, reveladas pelo filho de Deus aos dois importantes apóstolos.

TRAGICOMÉDIA

Forma híbrida ou subgênero dramático intermediário entre a tragédia e a comédia, assim caracterizado a partir da Renascença para indicar aquelas obras em que: a) dá-se importância tanto a personagens aristocráticos (da tragédia), quanto populares (da comédia); b) a linguagem varia de normas e diálogos cultos ao nível rústico e mesmo às gírias; c) os diálogos e as situações podem mudar de natureza, passando, por exemplo, da angústia à alegria, da ingenuidade à sordidez; d) os finais podem ser trágicos (como na peça inaugural do gênero, *A Celestina*, de Fernando de Rojas, 1499), embora, mais comumente, conduza a finais felizes. Há uma menção de Plauto a esse termo, no prólogo de sua comédia *Anfitrião*, mas com o significado, bem mais simples, de uma peça satírica na qual deuses e reis (personagens típicos da tragédia) dela participam. Menciona-se uma adaptação de Rolando Furioso para a corte, ocorrida em Fontainebleau, no ano de 1564, como o primeiro exemplo de encenação desta forma, seguido de *Bradamante*, peça de Robert Garnier, levada aos palcos em 1582. Sua maior popularização ocorreu a partir do século XVII, por intermédio dos franceses Alexandre Hardy (*A Força do Sangue e Elmira*, baseadas em intrigas romanescas), Jean Mairet (*Ilustre Corsário*, 1634) e Jean Rotrou (*Venceslas*, 1647). Os franceses utilizaram ainda a expressão “comédia lacrimosa” (*comédie larmoyante*) para se referir a este gênero em que a sátira e a tragédia não chegam a alcançar grandes profundidades. Por esse motivo, a corrente neoclássica (Racine, Corneille, Molière) condenou a mistura dos gêneros. Na definição da filósofa Susanne Langer, a tragicomédia é uma “tragédia evitada”. Para o crítico Eric Bentley, a tragicomédia, quando tragédia com “final feliz”, leva à resolução do conflito pelo perdão, desconsiderando-se a falta original, a vingança e a ação do destino, exemplificada na *Ifigênia em Táuris*, de Goethe, ou no *Príncipe de Homburg*, de Kleist. A tragicomédia, como comédia de final infeliz, deriva, modernamente, da negação ou da descrença nos valores humanísticos, a partir da revolução industrial. Exemplos do *Pato Selvagem* (Ibsen), *Seis Personagens em Busca de Autor* (Pirandello), *Um Homem é um Homem* (Brecht) ou a maioria das peças do “teatro do absurdo” (consultar), como *A Cantora Careca* e *Os Rinocerontes* (Ionesco), ou *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

TRAINEL

Tela ou painel plano de espetáculo cênico, feito em pano, madeira, arame ou outro material adequado, que tanto pode permanecer fixo como ser movido para a mudança de cenas.

TRAILER

Filme publicitário de curta duração, normalmente elaborado com trechos de uma película completa, e a ser lançada futuramente, exibido no início de uma sessão cinematográfica ou de vídeo.

TRAMA

1. Em tecelagem e tapeçaria, corresponde ao conjunto dos fios paralelos que cruzam, em ângulo reto, por baixo e por cima, aqueles dispostos na urdidura do tear, indispensáveis à confecção de um tecido. A passagem dos fios da trama pode ser realizada à mão ou com auxílio de agulha, lançadeira ou naveta (uma lançadeira em forma de barquinho). O mesmo que Teia. 2. Enredo, conteúdo de uma história, intriga narrativa ou dramática.

TRAMÓIA

1. Conjunto de fios ou de cordas, roldanas e pesos, para a introdução ou desaparecimento de objetos e de personagens em cena de espetáculo teatral, já utilizado desde a época grega. *Cenografia. 2. Intriga, trama ou enredo, mas com sentido de ação malévola ou ardilosa.

TRANSCODER

Aparelho que transcreve os códigos de cor entre sistemas de televisão, como, por exemplo, do sistema PAL para o NTSC.

TRANSCODIFICAÇÃO

1. Processo de mudança do código de cor de um sistema televisivo para outro (ver Transcoder). 2. Regravação de filme cinematográfico em fita magnética, para uso em vídeo e televisão, executada por um aparelho denominado telecine.

TRANSCRIÇÃO

Reescritura de uma obra musical, mais propriamente erudita, que implique algum tipo de mudança. Por exemplo: de um instrumento para outro (de cravo para violão, de piano para clarineta, de orquestra para um grupo menor de instrumentos, ou vice-versa) ou de um sistema de notação para outro (de uma tablatura ou escrita cifrada para a pauta). De maneira geral, a transcrição conserva um tratamento relativamente fiel, por comparação com a obra original, enquanto o *arranjo, de cunho popular, apresenta maiores variações.

TRANSEPTO

Galeria constituinte das igrejas cristãs que cruza o eixo ou nave principal do edifício, ao centro ou próximo ao altar-mor, situando-se de maneira paralela ao pórtico ou fachada. As igrejas góticas contêm muitas vezes dois transeptos, sendo o maior deles, o central, denominado de cruzeiro.

TRANSAVANGUARDIA, TRANSVANGUARDA. *NEO-EXPRESSIONISMO**TRANSUBSTANCIAÇÃO**

O mistério pelo qual, no ato da eucaristia, as substâncias visíveis e materiais do pão e do vinho transformam-se em outra substância, de característica divina, simbolizada pelo corpo e o sangue de Cristo, ali presente em espírito. O termo foi cunhado pelos teólogos do século XII.

TRAVELLING. *CINEMA**TRAVESTIE, EN**

Indicação em dança ou teatro para que um personagem seja interpretado por bailarino/ator ou bailarina/atriz de sexo oposto.

TREPAK

Dança cossaco-ucraniana, de compasso 2/4, extremamente acrobática e reservada aos homens, caracterizada pelo agachamento e salto posterior, com elevação de ambas as pernas. A rapsódia Taras Bulba, de Leos Janáček, ou a suíte Quebra-Nozes, de Tchaikovsky, se utilizam de passagens *trepak*.

TRIBALISMO

Na modernidade ou na pós-modernidade urbana (na dependência dos autores), o reaparecimento de formas de relacionamento e de identidade grupais, sobretudo juvenis, que lembram elos sociais arcaicos, como os existentes em tribos. Entre as manifestações do tribalismo moderno encontram-se o uso de roupas e a produção de aparências visuais específicas (estéticas), além de escolhas culturais bem demarcadas (musicais, políticas, éticas, sexuais, por exemplo), tendo por objetivo estabelecer e difundir uma identificação simbólica e comportamental coletiva. Essas novas formas de convivência grupal são também conhecidas como “a cultura do sentimento”, movidas mais por desejos ou interesses de identificação e de aceitação sociais do que de autonomia e identidade individual, que estariam, no entendimento de Michel Maffesoli, saturados. Segundo o sociólogo, “Eis a diferença que se pode estabelecer entre a modernidade individualista, abstrata e racional, e a pós-modernidade ‘emphática’ (de *pathos**). Aquela repousa sobre o princípio da individuação, da separação; esta aqui, ao contrário, é dominada pela indiferenciação, pelo ‘perder-se’ em um sujeito coletivo. Vários exemplos de nossa vida cotidiana não faltam para ilustrar a ambiência emocional secretada pelo desenvolvimento tribal: pode-se notar, além disso, que as tribos não chocam mais, elas fazem parte da paisagem urbana. As diversas aparências *punk*, *kiki* ou de outras tribos de mesma natureza, que bem exprimem a uniformidade e a conformidade dos grupos, são como conjuntos de pontos no espetáculo permanente que as megalópoles contemporâneas oferecem” (*Du Tribalisme*).

TRICKSTER

Herói de origem mitológica ou folclórica, mencionado em quase todas as culturas orais e escritas – da Europa, das Américas, da África ou da Ásia –, cuja mentalidade conserva traços infantis, sendo, ao mesmo tempo, brincalhão, arruaceiro, mentiroso, cínico, cruel ou egoísta, mas, ainda assim, considerado “civilizador”, ou seja, aquele que ensina ou sintetiza os elementos primários de uma cultura. Provavelmente do francês *tricher* (trapacear, enganar), pelo inglês *trick*, *tricker* (mesma acepção), o *trickster* é o herói mítico que tanto gera malefícios como benefícios, e, neste último caso, “malgré lui”. Ou seja, suas ações e seu comportamento são inicialmente egocêntricos ou anti-sociais. Apesar dessas características, no entanto, acaba produzindo, involuntariamente, façanhas heróicas, úteis ou construtivas, tanto quanto situações de medo e pavor, que reforçam os tabus da tribo ou da comunidade. É o caso do Hermes, que, após ter roubado o rebanho de Apolo, inventou a lira para negociar a troca e o perdão do deus; também a da divindade nórdica Loki, divertido e irresponsável, do Corvo, personagem da mitologia da costa oeste norte-americana, que ensina aos homens a arte da pesca e o uso da água potável, não por solidariedade ou “civismo”, mas por sentir-se com fome e sede. Também Makunaíma, no relato original de Koch-Grunberg, que rouba o fogo do pássaro Mutug, por simples divertimento, e termina por doá-lo à tribo. Seu nascimento é quase sempre impuro, exótico ou anormal, e seu temperamento varia freqüentemente da passividade à fúria. Para George Balandier, a figura do trickster sintetiza a ambigüidade natural do homem, pela qual categorias opostas se misturam e convivem: a inteligência e a tolice, a coragem e a preguiça, a criação e a destruição, a ordem e a desordem. *Herói e *anti-herói.

TRÍGLIFO

Ornamento integrante dos frisos dóricos composto de pequenos canais ou caneluras paralelas, de sentido vertical (os glifos), em número de três, e que separam as métopas pintadas ou esculpidas em intervalos regulares e simétricos. *Ordens da Arquitetura.

TRIO ELÉTRICO

Banda musical móvel criada em 1950 por Osmar Macedo e Adolfo Nascimento, o Dodô, para a animação do carnaval baiano. Os dois músicos já haviam experimentado eletrificar um violão, convertendo-o em guitarra elétrica (sem conhecimento das tentativas do americano Eddie Durham com a amplificação). Entusiasmados com a primeira apresentação de frevo pelas ruas de Salvador, feita pelo clube Vassourinhas do Recife, os dois equiparam um velho automóvel Ford 29 (apelidado de fobica) com dois alto-falantes, e percorreram todo o trajeto da rua Chile, quatro dias depois, tocando o novo instrumento e um cavaquinho, que receberam o nome de “paus elétricos”. O sucesso fez com que no ano seguinte eles saíssem novamente no carnaval, agora acompanhados pelo engenheiro e violonista Temístocles Aragão. Configuravam-se aí o trio elétrico e o entusiasmado carnaval de rua de Salvador. Os caminhões atuais conduzem formações musicais ampliadas – guitarra, triolim (violão-tenor elétrico de quatro cordas, também criação da dupla), contrabaixo, bateria, surdos e cavaquinhos –, com equipamentos de grande potência sonora (acima de 70 mil watts).

TRIOLE, TRIOLETO

Forma fixa de poema constituído por oito versos. O primeiro se repete como quarto e sétimo; o segundo como oitavo e último. Exemplo em Machado de Assis (Falenas): “Eu conheço a mais bela flor: / és tu, rosa da mocidade, / nascida, aberta para o amor. / Eu conheço a mais bela flor: / tem do céu a serena cor / e o perfume da virgindade. / Eu conheço a mais bela flor: / és tu, rosa da mocidade”. Do francês *triolet*.

TRÍPTICO. *RETÁBULO

TRISSÍLABO

*Verso de três sílabas, contadas até a última tônica da última palavra.

TROCADILHO

Jogo de palavras ou chiste que consiste na aproximação ou na fusão dos sentidos particulares a cada uma, elaborado intencionalmente pela alteração da forma escrita ou da pronúncia. Constitui portanto, uma reunião de representações díspares, resultando em um significado novo ou oculto, “ao mesmo tempo sensato e insensato” (Theodor Lipps, O Cômico e o Humor). Por exemplo, o Dicionário (Dicionário Novo ou Novo Dicionário) de Millôr Fernandes, que trouxe, entre outras, a Caravelha, “antiga” embarcação “a vela” do século XV. Normalmente, possui finalidade humorística, embora possa vir a ser um recurso poético de grande expressividade, como o utilizado por Chico Buarque na canção Joana, a Francesa: “o mar, marés, bateaux”, cujos significados são, para ouvidos franceses, “lagostas, marés e barcos” e, em português, “o mar me arrebatou”. O trocadilho ou o chiste “apresenta, em sua gênese, uma ampla coincidência com os processos de elaboração dos sonhos” (Freud). Também conhecido pela expressão francesa “Calembour” (Calãbur).

TROGLODITA, ARQUITETURA. *ARQUITETURA TROGLODITA

TROMPE L’OEIL

Tipo de pintura figurativa que, utilizando-se de técnicas ilusionistas, sugere a nítida impressão de realidade, projetando os objetos do tema para fora da superfície bidimensional. Uma vertente da pintura *trompe l’oeil* é a quadratura, decoração mural que reproduz paisagens arquitetônicas, muito usada no século XVIII, sugerindo a continuidade do ambiente. Literalmente, “engana o olho”.

TROPICÁLIA, TROPICALISMO

O movimento tropicalista brasileiro mostrou as suas primeiras obras e intenções em outubro de 1967, durante o III Festival de Música Popular da TV Record de São Paulo. Na ocasião, as canções Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, e Domingo no Parque, de Gilberto Gil, causaram estranheza e admiração ao mesmo tempo, tendo sido executadas sob vaias, protestos e aplausos. Logo depois, Caetano obteve sucesso com a canção Tropicália, predispondo o público para a consagração do grupo e das novas propostas estético-musicais, o que de fato ocorreu em 1968 com os álbuns-solos de Gilberto Gil e de Caetano, e o coletivo Tropicália (ou *Panis et Circensis*, erroneamente grafado). Deste participaram, além dos compositores já citados, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, a cantora Gal Costa, a banda Os Mutantes e o maestro e arranjador Rogério Duprat. Em linhas gerais, as propostas do movimento basearam-se numa justaposição ou sincretismo voluntariamente ambíguo e mesmo contraditório de elementos culturais populares e cultos, tradicionais e de vanguarda, com maior ênfase no formalismo do processo criativo. Entre os mais evidentes, podem ser destacados: a) a recuperação de gêneros populares e folclóricos brasileiros, mesmo os já esquecidos ou marginalizados, e já então considerados “cafonas” (de mau gosto), numa época em que a maioria dos intelectuais e dos artistas exigia, das expressões artísticas, conteúdos políticos explícitos, como forma de resistência à ditadura militar; b) o uso das síncopas particulares da bossa-nova; c) a adoção de experimentos musicais das vanguardas eruditas, como o serialismo, as músicas concreta e eletracústica, o uso de ruidismos e dissonâncias estridentes; d) uma poética de fragmentos, de colagem de imagens e de livres associações de idéias (um pouco à maneira da escrita automática surrealista), mas que também aproximaram o tropicalismo da corrente literária do concretismo (“lindonéia / cor parda, frutas na feira / lindonéia solteira, lindonéia / domingo segunda-feira / lindonéia desaparecida / na igreja no andar”). Outro reforço a essa forma de criação poética veio da estrutura cinematográfica, especialmente do cinema novo. A esse respeito, chegou a dizer Caetano Veloso: “... diretamente, o que eu fiz foi muito mais profundamente influenciado, toda aquela coisa de tropicália se formulou dentro de mim no dia em que vi Terra em Transe” (entrevista ao jornal O Bondinho); e) a incorporação dos recursos eletrônicos da música “pop” (guitarra, rock, country-rock, blues), assim como a valorização de uma imagem cênica e visual heteróclita (roupas de plástico, roupas africanas, cores exageradas e contrastantes), numa dupla afirmação de cosmopolitismo e de inclusão do universo artístico à cultura de massa e de consumo juvenil; f) uma atitude “contracultural” de repulsa às ideologias, burocracias e convenções sociais, mas expressa pelo viés da ironia dadaísta, carnavalização e populismo televisivo (tendo por modelo o apresentador Chacrinha), e que também se tornaram evidentes no programa “Divino Maravilhoso” da TV Tupi. Na análise do crítico Roberto Schwarz, a modernização desejada pelos tropicalistas os conduziram a critérios vanguardistas ambíguos, que oscilaram entre a exploração de novas sensibilidades e o oportunismo do mercado, entre a crítica contundente e a integração à avassaladora estratégia capitalista. O débito do tropicalismo para com o modernismo de 22, sobretudo em sua vertente “antropofágica”, revelou o mesmo movimento pendular que aquele manteve entre as contribuições cultas e populares, tradicionais e contemporâneas, primitivas e vanguardistas, sem que se chegasse a uma superação ou amadurecimento no interior da tendência. Mesmo porque, a prisão e o exílio de seus líderes, Caetano e Gil, contribuíram para a desarticulação do grupo. O disco Araújo Azul, de Caetano, lançado em 1973, marcou o fim da experiência. Ainda assim, o tropicalismo distinguiu-se como um dos mais brilhantes e fecundos movimentos culturais da segunda metade do século, influenciando todas as gerações musicais que lhe seguiram.

TROPO. *RETÓRICA E FIGURAS DE LINGUAGEM

TROVA

Composição poética do gênero lírico e de origem medieval, no início improvisada para o canto ou o recitativo, e com acompanhamento musical. Fixou-se popularmente em quadras (estrofes de quatro versos), com o sentido extensivo de canção ou cantiga. Deriva, provavelmente, do latim *tropare*, inventar tropos ou figuras retóricas. Daí, também, trovador (poeta e cantor em língua d'oc) e troveiro (idem, em língua d'oïl). *Trovadorismo.

TROVADOR

Poeta lírico-amoroso (e, eventualmente, cantor de suas próprias composições) cujas obras foram responsáveis pela criação das literaturas em língua vulgar ou materna na Europa, a partir do século XII, incluindo-se a portuguesa. *Trovadorismo.

TROVADORISMO

O que a ele devemos - Três contribuições de importância inegável para a arte e a cultura do ocidente são devidas ao movimento literário e musical dos trovadores medievais, a partir do século XII – uma arte oscilante entre a literatura e a música, observou Ezra Pound.

A primeira delas esteve na recuperação inovadora, e ainda viva, da poesia lírica e amorosa, acompanhada pela dança ou coreografia “medida”, regrada, estimulando a aproximação dos corpos e a realização dos bailes (consultar *Dança). Ou seja, o mérito do trovadorismo foi ter sabido explorar o imaginário e a sensibilidade humanas para uma das “chamas da vida” (no dizer bem intuído de Octavio Paz): o amor passionai como desejo não só do corpo, mas, necessariamente, da alma. E isso em meio a uma sociedade teoricamente severa, vigiada por regras religiosas e sublimações místicas. Assim, nos deparamos com um traço distintivo, ainda conservado em nossa modernidade: o amor e o erotismo como sentimentos subjetivos e livres, desejados e cantados por seus prazeres (carnais ou espirituais), sem recorrência a justificativas religiosas ou padrões sociais. Por isso, afirma C.S. Lewis (Alegoria do Amor): “Já se buscou tratar o amor cortês como mero episódio da história literária, um episódio sem consequência... Muito ao contrário, uma inequívoca continuidade une a lírica amorosa provençal à poesia de amor do medievo tardio e deste, por intermédio de Petrarca e tantos outros, àquela de nossos dias. Se este fato escapa à nossa atenção é apenas porque estamos dentro desta tradição erótica moderna e a julgamos algo natural e universal, sem nos preocuparmos com a origem”.

A segunda foi a criação da literatura em língua vulgar, em *romance*, e sem a qual todas as contribuições posteriores (pensemos em Dante ou Boccaccio) teriam sido alteradas ou com mais dificuldades progredido. A terceira, há muito desaparecida, consistiu na restauração do poema épico, das gestas e episódios de amor galante e de heroísmo de seus duques, barões e cavaleiros, cuja influência estendeu-se, primeiro, a Ariosto, Camões, Tasso e Shakespeare. E muito mais tarde, ao titanismo nostálgico dos românticos.

Valores e formas lítero-musicais - Após a partilha do império carolíngio, sucedera na Europa um longo período de anarquia (séculos IX e X) e de invasões (sarracenas, víquingues, eslavos e magiares), só contidas no século XI. Em um ambiente de paz relativa, a instituição da cavalaria, a serviço de nobres e dignitários eclesiásticos foi-se tornando obsoleta. E aos pés das igrejas e castelos fortificados começaram a surgir aldeias ou pequenas cidades (burgos) de vidas política, social e econômica mais

independentes, impulsionadas por mercadores e feiras livres, as comunas. Nos territórios atuais da França, centro irradiador do trovadorismo, desenvolveram-se então duas formas literárias e musicais distintas.

Ao norte, baluarte intransigente da feudalidade e das virtudes guerreiras, correspondeu, de início, a épica dos “troveiros” (*trouvères*); ao sul, nas regiões da Provença, da Catalunha e na galaico-portuguesa, um espírito mais flexível, requintado, tolerante e sentimental deu origem à lírica cortesã dos trovadores (*troubadours*). Em boa parte, ainda, sob a influência direta dos conquistadores árabes nas províncias ibéricas (conforme opiniões de Edmond Jaloux e René Nelli). As justificativas podem ser encontradas no fato dos autores provençais se utilizarem de formas populares da poética muçulmana, como o *zéjel* e a *jarcha*, além de inverterem a situação de vassalagem em relação à mulher, tal como a literatura amorosa árabe o fazia. Ou seja, assim como os poetas do El Andalus (ver à parte) chamavam suas amadas de “senhor” (*sayydi*), também o trovador evocava sua dama pelo título de *midons* (meu senhor). As imagens e metáforas da poesia árabe-andaluz, no entanto, foram freqüentemente mais sensuais e livres que a da nascente lírica ocidental, se nos servem de exemplo versos como os de Al-Taliq (século XI): “Seu talhe flexível era um ramo que balouçava sobre a areia de seus quadris, e do qual colhia meu coração frutos de fogo... Saía o sol do vinho, e era sua boca o poente, o oriente a mão do copeiro, que ao despejar o vinho pronunciava fórmulas cortesãs... E ao pôr-se no delicioso ocaso de seus lábios, deixava o crepúsculo nas maçãs de seu rosto” (traduzido por Emílio García Gómez in *Poemas arabigoandaluces*).

Ao fazer do *amor cortês* um tema, um canto e uma dança refinados, sensíveis às cortes aristocráticas (e concentrados na expressão *fin’amors*), os trovadores inauguraram uma nova literatura européia destinada à erotização da linguagem e do imaginário. Esquemáticamente, o amor cortês foi assim descrito por Georges Duby: “... um homem, um jovem, no duplo sentido dessa palavra, no sentido técnico que tinha na época – isto é, um homem sem esposa legítima – e, depois, no sentido concreto, um homem efetivamente jovem, cuja educação não havia sido concluída. Esse homem assedia, com intenção de tomá-la, uma dama, isto é, uma mulher casada, portanto inacessível, inconquistável, uma mulher cercada, protegida pelos interditos mais estritos de uma sociedade baseada em linhagens cujos fundamentos eram as heranças, transmitidas por linha masculina, e que considerava o adultério da esposa como a pior das subversões... O amor delicado é um jogo. Educativo. É o correspondente exato do torneio. Assim como no torneio... o homem bem nascido arrisca sua vida, nesse jogo põe em aventura o seu corpo... na intenção de aumentar o seu valor, mas também de tomar, conquistar seu prazer, capturar o adversário após lhe ter rompido as defesas”.

Esse objetivo pressupunha, portanto, certos valores ou princípios irrefutáveis – o amor como religião, a obediência, a humildade e a cortesia, que Segismundo Spina assim discrimina: a beleza e os encantos da mulher amada (e com outro casada) são virtudes tão elevadas que o próprio canto se torna o símbolo de um *elogio impossível*; é indispensável a submissão humilde e absoluta do poeta à sua dama, chegando-se, em casos limites, à humilhação; a vassalagem demonstrada pelo homem é um caminho para a perfeição moral; a honra deste serviço impõe uma fidelidade paciente, uma castidade até a conquista final; seria indispensável ocultar a identidade da amada pelo uso do “senal” (pseudônimo) e da “mesura” (prudência), a fim de proteger sua reputação; o fazer poético é um mister que não pede e até mesmo repudia títulos e posses materiais. “Ser amoroso, na poesia dos trovadores – diz J. Anglade – é comprometer-se por um juramento, como o cavaleiro”. Convém mencionarmos, no entanto, que estas regras não significavam, necessariamente, e por muitas evidências, um sentimento sincero do poeta-cantor. Valiam sim como convenções da expressão íntima e amorosa, para a elaboração de um “código” ou estilo que pudesse traduzir idéias e emoções em arte literária.

Os poetas e o nascimento da língua portuguesa - O primeiro grande trovador das convenções do amor cortês foi Eble de Ventadorn, conhecido de seus contemporâneos como "O Cantor". Mas os textos mais antigos preservados são de autoria de Guilherme IX de Aquitânia (início do século XII). Vejamos três estâncias de um de seus poemas que, após serem escritos, eram entregues a um jogral, incumbido de cantá-los perante a mulher amada: "*Farai chansoneta nueva / ans que vent ni gel ni plueva; / ma dona m'assai 'e.m prueva / quossi de qual guiza l'am; / e ja per plag que m'en mueva / no.m solverai de son liam*" (Farei uma cantiga nova / antes que vente, gele ou chova; / minha dama põe-me à prova / como ainda a feição de amá-la; / e embora conflitos me envolvam / não me livrarei de seus laços e fala); "*Que plus ez blanca qu'evori, / per qu'ieu autra non azori. / Si.m breu non ai ajutori, / cum ma bona dompna m'am, / morrai, pel cap sanh Gregori, / si no.m bayz'en cambr'o o sotz ram*" (Mais branca é que o marfim, / sem que outra haja afim. / Se não vier auxílio a mim, / que a faça logo amar, / por São Gregório, será meu fim, / se um beijo sob ramas não me entregar); "*Per aquesta fri e tremble, / quar de tan bon'amor l'am, / qu'anc no cug qu'en semble / en semblan del gran linh N'Adam.*" (Por esta senhora vivo transido, / pois de grande amor a amo, / outro ser de rosto igual não é nascido / na longa linhagem de Adamo).

Deve-se perceber que algumas palavras-chaves do estilo trovadoresco abrigavam vários significados, como é o caso de *assai* (contido na primeira estrofe acima) – a prova de amor. Esta, em especial, podia designar a visão da mulher ao levantar-se ou deitar-se, a contemplação de seu corpo nu ou mesmo as carícias antes do ato sexual. De maneira ambígua, o termo *fin'amors* transmitia não apenas a sinceridade do impulso amoroso, como a idéia profana de que a paixão mais bela e intensa só seria alcançada fora das peias, modorras e conflitos conjugais. Nas formas métricas, nas elaborações estilísticas, os trovadores desenvolveram uma técnica superior, no sentido de claramente destacado do falar cotidiano. A própria noção de amor aplicava-se também à exploração ou mesmo à criação de normas cultas, de metáforas enigmáticas e de termos raros ou sutis, um jogo de desafio literário entre os poetas. Aqui, uma pequena ilustração de Bernart de Ventadorn, um dos expoentes máximos do movimento, ao lado de Jaufré Rudel e Arnaut Daniel (este considerado, por Dante, o "melhor artífice da língua materna" – *il miglior fabbro del parlar materno*): "*Chantars no pot gaire valer, / si d'ins dal cor no mou lo chans; / ni chans no pot dal cor mover, / si no i es fin'amors coraus. / Per so es mos chantars cabaus / qu'en joi d'amor ai et entend / la boch'e.ls olhs e.l cor e l.sen*" (O cantar não tem como valer, / se com o coração não canto; / nem o canto o coração mover, / se não é para o fim do amor afeito. / Por isso é o meu canto perfeito, / pois o gozo do amor tem e dispõe / da boca, dos olhos, do senso e do peito). Em síntese, uma heresia imperdoável que a sociedade provençal cometia, contrariando os preceitos morais e religiosos dominantes.

Ainda assim, esse lirismo de culto e de serviço (ou vassalagem) da cultura occitânica – a da região francesa da Provença, de língua d'oc – difundiu-se para várias outras províncias e geografias européias. A começar pelo norte (Flandres, Champagne, de língua d'oïl) e, em seguida, à Catalunha, Galícia, Portugal, Itália, Baviera (Alemanha) e Áustria. Nessa dispersão houve um acréscimo esperado de cores locais e ampliaram-se as possibilidades das formas poéticas e de tratamento do tema. Thibault de Champagne, por exemplo, fez largas menções à figura do marido ciumento (*giló*) e aos intriguistas ou adúladores da corte (*losengiers*), inimigos naturais do poeta, e explorou conflitos psicológicos como o do desejo não satisfeito (o martírio), oposto à felicidade do devotamento. Em língua alemã, o trovadorismo viu-se cultivado pelos *minnesängers*, isto é, pelos cantores do amor requintado ou sublime (*minne*). Entre eles, Dietmar d'Eist, Meinloch, Reimar e Walter Vogelweide. Este último modificou, já no início do século XIII, algumas regras consolidadas pela tradição. Suas cantigas elogiam, mais que a beleza, a

virtude da graça feminina, independentemente de sua dama ser nobre ou casada (“Quem somente beleza e riqueza soube amar, jamais apreciou a graça. Seria isto verdadeiramente amar?... Quantas vezes o belo é aborrecido; não corramos a ele pressurosos!... A graça traz beleza a todas mulheres, mas conferir graça, a beleza não consegue” (tradução de S. Spina).

Na Itália, ao Norte, houve poetas que preferiram o provençal como língua de expressão e, entre estes, alguns dos mais prestigiados foram Rambertino Buvaleti, Lanfranca Cigala, Sordelo e Bonifácio Calvo. Aos dois últimos se atribuem os germes do futuro “stil nuovo” (conferir), aquele que sublimou ou espiritualizou a figura da mulher amada, evitando, ao mesmo tempo, o formalismo e as convenções mais severas do trovadorismo. Prepararam assim o caminho de Guido Guinizelli, de Guido Cavalcanti e de Dante (em cuja Comédia se faz o elogio de Sordelo, em duas passagens do Purgatório). No sul, ao contrário, ponto de encontro entre a cristandade e o islamismo, a Escola Siciliana, acolhida com entusiasmo pela corte de Frederico II, compôs unicamente em língua pátria, destacando-se aqui Arrigo Testa, o próprio imperador, Pier della Vigna, Jacopo Mostacci, Guido delle Colonne e, sobretudo, Jacopo da Lentini. São dele, por exemplo, os versos: “Amor é um desejo que vem do coração / pela exuberância de uma grande beleza; / os olhos primeiro geram o amor / e o coração lhes dá de nutrir. / É bem verdade que, às vezes, / o enamorado ama sem ver, / mas aquele amor que comprime com furor / da visão de seus olhos é que nasce” (“Amor è uno desio che vem da core / per abundanza de gran plazimento; li ogli in prima generan l'amore / e lo core li dá nutricamento. / Bem è alcuna fiata om amatore / sinza vedere so 'namoramento / ma quell'amor che strenze cum furore / da la vista de gli ogli há nascimento”).

Por fim, foi a lírica dos “cantares d'amor” e das “cantigas de amigo” que fundou ou fez brotar a literatura de língua portuguesa. E até onde o orgulho seja virtude, e não cegueira ou capricho, é impossível não reconhecer as qualidades dessa origem. O cuidado com a forma, com a excelência da construção poética, foi promissora e indiscutível nas obras de Paio Soares de Taveirós, de Martin Soares, Airas Corpancho, Pero da Ponte, D. Joan Soares Coelho ou Dom Dinis. Entre os seus atributos, encontramos a simplicidade, a concisão, o uso reservado ou racional das expressões passionais, o “cuidar” do amor, a louvação singela da natureza. E ainda que o recurso ao paralelismo, à repetição ou ao estribilho possa hoje parecer falta de imaginação, é preciso lembrar sua finalidade musical, a adequação rítmica e melódica das composições para o canto solista e o coro, entoados separadamente e em seqüência. Assim, o que nos parece correto, para além das afinidades sentimentais da raça, é o sabor bem temperado de graça e elegância com que os tormentos do amor (a coita) começaram a ser escritos.

A Cantiga da Guarvaia, também chamada Canção da Ribeirinha, de Taveirós, escrita provavelmente em 1189, é tida por alguns comentadores como a mais antiga em língua portuguesa: “No mundo non m' ei parelha (não há igual a mim) / mentre me for como me vai (enquanto seguir assim) / cá já moiro por vós, e ai! / Mia senhor, branca e vermelha (vestida de arminho e púrpura) / queredes que vos retraia (retrate), / quando vos eu vi en saia (sem manto, em trajes íntimos) / Mao dia me levantei (maldito dia) / que vos enton non vi fea! / E, mia senhor, dês aquela (desde então) / i me foi a mi mui mal, ai! / E vós, filha de don Paai / Moniz, e bem vos semelha (parece-vos natural) / d'aver eu por vós garvaia (ter um manto nobre) / pois eu, mia senhor, d'alfaia (como presente) / nunca de vós ouve nem ei (nunca recebi) / valia d'ua correa (algo, ainda que sem valor)”. Outros exemplos são os versos seguintes de Joan Garcia de Guilhade: “Estes meus olhos nunca perderán, / senhor, grand coita, mentr'eu vivo for; / e direi-vos, fermosa mia senhor, / d'estes meus olhos a coita que an: / choran e cegan, quand'alguen non veen, / e ora cegan por alguen que veen” (Estes meus olhos nunca perderão, senhora, o grande tormento enquanto eu vivo for; e vos direi, formosa senhora minha, o sofrimento que eles,

os olhos, padecem: às vezes choram e se tornam cegos quando alguém – vós – não vêem; em outras ficam cegos por alguém – vós – que vêem). Ou ainda esta canção de amigo, de D. Sancho I, uma das primeiras de que se tem notícia, já expressiva da saudade e do desejo do amante, que, longe, presta serviços ao rei: “Ai eu, coitada! / Como vivo em gran cuidado / por meu amigo / que ei alongado! / Muito me tarda / o meu amigo na Guarda! / Ai eu coitada! / Como vivo em gran desejo / por meu amigo / que tarda e non vejo! / Muito me tarda / o meu amigo na Guarda!”.

TRUÃO. *BOBO

TRUCAGEM. *EFEITOS ESPECIAIS

TRUPE

Companhia ou elenco teatral. Do francês *troupe*, a palavra é utilizada em diversas outras línguas (alemão, italiano ou português), conservando o seu significado primário.

TURNÊ

Do francês *tourné*, indica a viagem de um artista, grupo ou companhia para apresentações de espetáculos e respectivos repertórios, em locais previamente determinados, de âmbitos nacional ou internacional.

TURNETE

Praticável (ver) ou plataforma giratória para auxílio em apresentações cênicas.

TUTU

Roupa ou figurino de bailarina composto de saias de gaze superpostas, curtas ou longas. Tradicional nos bailados clássico e romântico.

U

UGLY REALISM

Arte figurativa e realista de um grupo de pintores alemães, ativos durante a década de setenta (século XX), em que se retratam situações humanas constrangedoras, contundentes, ou poses deliberadamente indecorosas, fazendo reviver, sob certos aspectos, a estética mais antiga da *Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*). Entre os mais importantes adeptos citam-se: Johannes Grütze, Mathias Koepel e Wolfgang Patrick.

ULTRAÍSMO

Movimento literário de vanguarda, modernista e formalista, surgido na Espanha em 1919, sob a influência da poética de Mallarmé, do futurismo e do dadaísmo, mas que se estendeu igualmente às regiões hispano-americanas. O líder da corrente foi o poeta e crítico de artes Guillermo de Torre, organizador do Manifesto Vertical Ultraísta, publicado em 1920, embora a influência do poeta Cansinos-Asséns tenha sido igualmente importante. Entre as características mais evidentes, o ultraísmo propôs o abandono e, ao mesmo tempo, a superação (daí a escolha do vocábulo “ultra”) do lirismo, do erotismo e das estruturas lógicas, optando pelo emprego de metáforas inusitadas, em fluxo, e de palavras raras, à maneira do cultismo barroco, tendo por finalidade a construção de “poemas puros” (explorações lingüísticas, imagens oníricas, ritmos livres). Daí o abandono de ornamentos ou de adjetivações entusiasmadas. Entre as figuras de maior renome que aderiram aos princípios sugeridos por Torre, estiveram o espanhol Gerardo Diego (*Manual de Espumas*), o chileno Vicente Huidobro (*Espelho d'Água*) e o argentino Jorge Luís Borges, de quem transcrevemos o seguinte poema, vinculado às sugestões da época: “Mais vil que um lupanar / a carnificina envergonha a rua. / Sobre o dintel, / uma cega cabeça de vaca / preside o ritual medonho / de carne rústica e mármore finais / com a remota majestade de um ídolo” (*Carnificina*). Outro exemplo de elaboração ultraísta é o de Ernesto López-Parra (trecho): “A poeira da sombra / agarra-se ao vestido dos muros. / No relógio estático / suicidaram-se os minutos” (*Casa Vacía*).

UMBIGADA

Gesto coreográfico de origem popular africana, executado em danças de roda (mais raramente em formações de fila), e que consiste num movimento incisivo do ventre e do umbigo para a frente (pancada). Segundo descrição de Alfredo Sarmiento, citada por Câmara Cascudo, “Em Luanda... constitui também o batuque, num círculo formado pelos dançadores, vindo para o meio um preto ou uma preta que, depois de executar vários passos, vai dar uma embigada (a que chamam semba) na pessoa que escolhe entre os da roda, a qual vai para o meio do círculo substituí-lo”. No idioma quimbundo de Angola, “semba” é umbigo, e “masemba” a umbigada. Registrada desde o início da colonização, a umbigada dos batuques e dos lundus incorporou-se aos fandangos portugueses e a danças brasileiras, rurais ou urbanas, como o coco nordestino, o maxixe e o samba de gafieira.

UNCIAL

Diz respeito à forma da caligrafia latina freqüentemente utilizada em manuscritos dos séculos IV ao VI d.C., caracterizada pelo arredondamento dos ângulos agudos das letras e predomínio das inscrições em maiúsculo. Posteriormente, entre os séculos VI e XII,

passou-se à época semi-uncial, de maior equilíbrio no uso de letras maiúsculas e minúsculas.

UNDERGROUND

Denominação inglesa para manifestações artísticas elaboradas e difundidas fora dos principais circuitos profissionais da indústria cultural (“subterrâneo-a”), ou seja, consideradas experimentalistas, independentes, alternativas, contestatárias ou, em resumo, “contraculturais”. O termo surgiu na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, e foi utilizado sobretudo entre as décadas de 50 e 70, acompanhando as novas correntes, valores, comportamentos e propostas culturais da juventude do pós-guerra, cujas obras ou iniciativas não se adaptavam à política de instituições tradicionais ou aos interesses comerciais de empresas e patrocinadores já estabelecidos no mercado. Assim, foram consideradas “underground” as produções literárias da geração “beat” ou as primeiras criações plásticas da “pop” arte, antes de se tornarem fenômenos absorvidos e divulgados pelo mercado convencional. Nos anos sessenta, em meio aos movimentos estudantis universitários e dos hippies, diversas manifestações performáticas e de teatro (como o **Living Theatre*), de música jovem de protesto, sociopolítico ou comportamental, e mesmo a de publicações alternativas (jornais, revistas e fanzines contendo projetos gráficos inovadores) criaram seus próprios canais de expressão ou espaços de divulgação, caracterizando o “underground” como obras de baixo custo de produção, semi-amadorísticas, e destinadas a públicos predominantemente jovens, de aficionados ou engajados em protestos sociais, políticos, educacionais ou de condutas familiares do período. No âmbito do cinema, a perspectiva de se produzir “experiências pessoais”, fora do sistema de Hollywood, levou à criação do *New American Cinema Group* (1960) e ao *New York Film Makers Cooperative* (1962), dedicados à realização, em grande parte, de documentários ou de obras poéticas, radicalmente subjetivas.

UNHEIMLICH

Termo alemão com os significados de medonho, pavoroso ou inquietante e que foi utilizado pelo filósofo Schelling e, posteriormente, por Freud com o intuito de indicar fenômenos sensitivos ou psíquicos “estranhamente familiares”. Ou seja, com os quais convivemos secretamente mas que, de alguma forma, vêm à tona, à percepção, embora preferíssemos que continuassem secretos ou inconscientes. Freud analisou o conceito a partir de um conto de ETA Hoffmann, “O Homem da Areia”, no qual ocorre uma fusão entre a realidade e a imaginação do narrador (Nathanael). Neste, o fantástico confunde-se então com acontecimentos efetivos, o natural com o sobrenatural, gerando medo e angústia pela ausência de fronteiras nítidas entre os mundos interior e exterior. Ainda para o psicanalista, o *Unheimlich* confunde-se com um dos mecanismos de defesa, o do recalque.

UNIFACETADO

1. Refere-se a uma peça moldada ou gravada de um lado só, sobre uma superfície apenas. 2. Aquilo que apresenta uma faceta ou aspecto único, entre vários outros possíveis.

UNIVERSAL, UNIVERSAIS

1. Genericamente, universal significa o que tem validade ou é extensivo a todo tempo e lugar, bem como o que é comum, invariavelmente, a uma classe de fenômenos. 2. Na filosofia antiga, e sob uma determinada perspectiva, o termo universal foi entendido como fenômeno ontológico, ou seja, como idéia, forma, substância ou essência existente em si mesma, para além de contingências especiais (Platão). E ainda como “o que pode ser

predicado de muitas coisas” ou “aquilo cuja natureza é afirmada de diversos sujeitos” (Aristóteles), significando, agora de um ponto de vista lógico, aquilo que se atribui, simultaneamente, a coisas diversas. Em ambos os casos, no entanto, opõe-se ao que é universal (Homem, por exemplo) aquilo que é singular e concreto (este homem, aquela mulher). Conseqüentemente, o universal diz respeito ao comum entre muitos, à generalidade. Ainda na lógica clássica, os chamados juízos ou conceitos universais são aqueles em que o sujeito é apreendido ou predicado em toda a sua extensão (todos os homens são bípedes; nenhuma planta é mineral). Quando se descreve ou se define um determinado objeto singular, pode-se perceber que nele se incorporam idéias consideradas universais. Assim, por exemplo, em “esta mesa redonda é feita de madeira”, indicamos uma coisa determinada e concreta valendo-nos, ao mesmo tempo, de conceitos gerais (redonda, madeira), que se aplicam “a diversos sujeitos”. Na Idade Média, o tema dos universais ocupou uma posição de destaque nas filosofias escolásticas, colocando em campos opostos pensadores de filiações platônico-aristotélica e estóica – a chamada disputa ou querela dos universais – que, nos extremos, foram conhecidos, respectivamente, como *realistas* e *nominalistas*. Basicamente, procuravam-se respostas para duas perguntas: qual o estatuto ontológico dos universais (o que são); de que forma existem (quais as características de sua realidade). Questões ainda hoje importantes para os campos da ontologia, da teoria do conhecimento e da lógica. Os teólogos e filósofos que deram uma resposta afirmativa à questão – os universais possuem uma realidade própria – tornaram-se representantes do realismo, como Santo Anselmo e Guilherme de Champeaux, por exemplo. Para eles, o universal constitui a substância originária que permite a existência particular dos entes ou indivíduos. Santo Anselmo distingue assim três tipos de universais: os que são reais na forma espiritualizada do Verbo Divino e antecedem todas as coisas (“universalia ante rem”); os universais que se concretizam nas coisas individuais (“universalia in re”); e os universais presentes na mente humana, na forma de conceitos (“universalia post rem”). Para os nominalistas, os universais são apenas nomes ou signos. Quando se nega por inteiro a existência real dos universais (sua realidade metafísica), bem como a validade que tenham para o pensamento, chega-se a um entendimento radicalmente nominalista da questão, também chamado *terminismo*. Nesse caso, os conceitos gerais não passam de simples vocábulos ou *sopros vocais* (“flatus vocis”), pois os universais viriam não só após a apreensão de objetos concretos (“universalia post rem”), como seriam completas abstrações da inteligência (posição radical de Roscelino). Pedro Abelardo, por sua vez, é representante da corrente eclética, ou seja, para quem os universais não existem de modo tangível, concreto, mas são capazes, no entanto, de se referir positivamente a seres particulares, na qualidade de conceitos mentais e reais, não se constituindo apenas em “sopros vocais”. A lógica moderna tratou igualmente da questão, assumindo ora a defesa dos universais (Gottlob Frege, Bertrand Russell), ora a sua negação (Willard Quine, Nelson Goodman). *Conceito.

URDIDURA, URDIMENTO

1. As partes aéreas ou elevadas da caixa de teatro, nas quais se fixam as roldanas, ganchos, cordas e fios, que prendem ou movimentam os cenários de um espetáculo. *Tramóia. 2. Conjunto básico de fios colocados de maneira vertical ou horizontal no tear, e entre os quais é confeccionada a *trama ou tela da tapeçaria. *Alto e *Baixo Liços e *Tapeçaria.

UNÍSSONO

Em música, refere-se aos sons de mesma altura (dois ou mais), emitidos simultaneamente por vozes ou instrumentos diferentes. Daí expressões como intervalo

uníssonos, em que não há distinção de altura entre as notas tocadas, ou acorde uníssonos, em que o mesmo grupo de notas é cantado ou tocado por vozes diversas.

UNIVERSIDADE

Instituição pública, privada ou de natureza mista que reúne faculdades ou escolas de nível superior, destinadas a: 1) ministrar o ensino de conhecimentos técnico-científicos e de valores humanísticos, bem como capacitar profissionalmente seus alunos em cursos de graduação e de pós-graduação; 2) promover regularmente cursos de extensão; 3) exercer atividades de pesquisa. Por esse motivo, a ela podem estar integrados institutos ou centros avançados de estudos, de uma ou de mais áreas do conhecimento. Por consequência, cabe-lhe não apenas resguardar e transmitir as mais fecundas idéias elaboradas pela tradição, como propor novos princípios teóricos e concepções práticas adequadas ao aprimoramento da sociedade contemporânea (sob aspectos técnico-científicos, éticos, econômicos e sociais). A história das universidades remonta às escolas catedráticas e monásticas do período medieval carolíngio, então destinadas à formação dos clérigos, e às faculdades laicas do século XI, como a de medicina de Salerno e a de direito de Bolonha (ambas na Itália). Entre os séculos XII e XIII, no entanto, é que vieram a se formar as primeiras corporações de ensino na Europa, as quais incluíam mestres e alunos, de maneira semelhante às guildas ou grêmios artesanais urbanos, constituídos por mestres e aprendizes. As corporações passaram a reivindicar e a conquistar direitos exclusivos, independentes das autoridades eclesiásticas (que até então detinham o monopólio do ensino) ou dos poderes laicos reais ou imperiais. Os direitos exigidos eram os de monopólio da atribuição de graus universitários, de greve e de regulamentação interna dos estudos - disciplinas, duração dos cursos e idade mínima exigida. A Universidade de Paris, por exemplo, obteve sua autonomia após os sangrentos conflitos de 1229, nos quais morreram dezenas de estudantes, atacados por tropas reais. Em 1231, no entanto, o rei São Luís reconheceu a independência da instituição. A de Oxford travou uma dura batalha entre 1214 e 1240, até que Henrique III concedeu-lhe os privilégios requisitados. Foi ainda no fim do século XIII que surgiu a figura do reitor – “rector” – como autoridade máxima indicada pelo corpo docente, mesmo que, em alguns casos, houvesse a eleição de dois deles, como em Bolonha e Oxford. Ainda no século XIII foram fundadas as universidades de Cambridge, Salamanca, Toulouse, Poitiers, Coimbra, Heidelberg e Praga. Os séculos XIV e XV, durante os quais se completaram os processos de secularização e de especialização do ensino superior, ainda viram surgir várias dezenas de centros universitários, entre eles os de Viena, Leipzig, Colônia, Barcelona e Copenhague. Grosso modo, a universidade medieval caracterizou-se pelo princípio da autoridade dos antigos (greco-romanos) e dos padres da Igreja católica. Esse aspecto continuou a ser importante até meados do século XVIII, o que ajuda a explicar o motivo pelo qual a revolução científico-cultural que se estendeu do Renascimento ao século XVIII dependeu mais diretamente de academias particulares ou mantidas pelo Estado. Já a universidade moderna, aquela que se abriu aos valores e propostas do iluminismo, à liberdade de pensamento e à necessidade de experimentação teve seu início com os métodos e a estruturas da Universidade de Berlim, na primeira década do século XIX. Tal projeto deveu-se, basicamente, a três figuras encarregadas de sua fundação: von Humboldt, Schelling e Schleiermacher. Nos finais do século XX, a universidade viu-se competindo com os meios de comunicação de massa, com os centros de pesquisa empresariais e com a informatização generalizada da sociedade, perdendo, em parte, a supremacia na criação de conhecimentos e em sua transmissão social. Na história das Américas, a colonização espanhola foi relativamente pródiga na criação de universidades coloniais, como as de Lima (1551), México (1553), Bogotá (1622), Havana (1728) ou Santiago do Chile (1738). Entre as mais antigas universidades norte-americanas estão a

de Harvard (1642) e a de Yale (1701). Logo após a independência e a instalação de sua república, criou-se na Argentina a universidade de Buenos Aires (1821). Já no Brasil, a política de implantação de cursos superiores só teve início com a vinda da corte portuguesa em 1808, quando foram instituídas as escolas de medicina do Rio e da Bahia, seguidas pelos cursos jurídicos de São Paulo e de Olinda e pela Escola Central de Engenharia (reorganizada, em 1874, sob o nome de Escola Politécnica). A primeira universidade, no entanto, constituiu-se realmente em 1920 – a do Rio de Janeiro –, englobando os cursos de direito, medicina e os da politécnica. Rebatizada em 1931 como Universidade do Brasil, incorporou então as faculdades de arquitetura, economia, odontologia, farmácia, belas-artes, música, enfermagem e educação física. Em 1945, recebeu o nome de Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ). A Universidade de São Paulo (USP) foi projetada em 1934, durante o governo estadual de Armando de Sales Oliveira, e começou a funcionar um ano depois com a contribuição de vários professores contratados na França.

URNA

1. Grande vaso cerâmico para armazenamento de líquidos, como certos vasos gregos: as crateras, o pithos, a hydria e o pelike. 2. Urna Funerária – vaso cerâmico de culturas antigas ou primitivas, destinado a receber as cinzas dos mortos ou os próprios cadáveres.

UTOPIA

Sociedades perfeitas - Do grego *où topos* – negação de um lugar, local inexistente ou quimérico – a utopia tem sido, desde a antiguidade, a construção imaginária e desejável de uma república ideal (“optimo republicae statu”). Daí ser possível abordá-la igualmente como “eutopia”, indicando o prefixo grego “eu” algo “melhor” ou “aprimorado” – como em “eugenia”, por exemplo. Ainda assim, o termo criado por Thomas Morus é curioso, pois esquivou-se o filósofo de utilizar a negativa “a”. Talvez por já existir em grego a palavra *atopia*, com o significado de estranho, extraordinário ou mesmo absurdo. Por consequência, aventam-se as hipóteses de que sua intenção ou tenha sido a de propor uma modelo não extravagante, ou, ao contrário, inaplicável a qualquer realidade humana.

Nos textos de Platão (Leis, A República), de Thomas Morus (Utopia – 1516) ou de Tommaso Campanella (A Imaginária Cidade do Sol – 1623), o objetivo ambicionado tem como centro a instituição de uma sociedade minuciosamente ordenada e conduzida por princípios e práticas de justiça, de fraternidade, de mínima desigualdade, de bem-estar coletivo, de virtudes morais públicas e privadas. Pois há entre os textos reais e as cidades fictícias aspectos comuns: de um lado, a utopia “clássica” (greco-renascentista) constata a iniquidade, a ambição pessoal, os crimes cotidianos, a corrupção, a ignorância e os vícios intermináveis do ser humano; em seguida, projeta a possibilidade de aperfeiçoamento dos indivíduos pela sociedade, achando-se esta sob o domínio de uma razão ética, normativa, categórica ou de forte consciência moral. Assim sendo, a utopia admite e propõe uma política fundada na razão (de linhagem platônica), mais do que na natureza espontânea (de origem aristotélica e, mais tarde, maquiavélica). Comungam ainda aqueles autores as necessidades de se extinguir a propriedade privada, fonte permanente de males sociais (em Platão ao menos para a classe dirigente), e de se instituir tanto o comunismo dos bens quanto uma educação comum e rigorosa, que permita, na fase adulta, o exercício pleno dos talentos e capacidades individuais – a meritocracia.

Se os modelos não existem no tempo vivido, foi por se ter destruído uma “idade de ouro” pretérita (capaz de ser recuperada), ou o será por necessidade histórica de superação dos conflitos atuais. Move-lhe, portanto, a idéia grega de “filantropia”, a noção latina de “humanidade”, ou o entendimento teológico e cristão da igualdade humana. Concepções que se sustentam sobre duas bases: a fé ou esperança, e uma

argumentação racionalizante, segundo a fórmula latina “fides quaerens intellectum”, aquela em que a fé exige o concurso da razão.

Necessidade de um ideal - Mas que utilidade poder-se-ia encontrar em uma proposição utópica, não sendo ela objeto de realização? À questão sugerida por Campanella, ele mesmo a responde, inicialmente com duas perguntas: “Que nação ou indivíduo pôde imitar perfeitamente a vida de Cristo? Diremos por isso ser inútil os evangelhos? De modo nenhum, pois sua finalidade tem sido a de nos estimular a não medir esforços para que deles nos aproximemos o quanto possível”. Logo, a utopia aparece-lhe como luz condutora, como medicação que suaviza os males que se seguem à riqueza (arrogância, insensibilidade, ostentação, soberba, rapina, ociosidade) e à pobreza (humilhação, dificuldades, doença, fome, roubo, bajulação).

Em Morus, são ainda os exemplos do Cristo e o das comunidades cristãs primitivas que lhe permitem formular sua arquitetura política. Se as relações entre os indivíduos e a sociedade são, mais comumente, as de conflito e injustiça, a superação ou a resolução desse estado converte-se tanto em uma necessidade civilizatória, dada a instituição de uma política superior, como aproxima o reino dos homens do reino divino. Sob tal aspecto, há nelas uma intenção salvacionista, auxiliada pela implementação das virtudes religiosas e que guardam relação com certas concepções heréticas. Se nos lembrarmos das pregações priscilianistas e maniqueístas, segundo as quais há, desde a origem, dois princípios antagônicos – estando o bem vinculado à espiritualidade e o mal às coisas materiais –, então o mundo, por sua maldade infusa, só pode ser fruto do demônio, e não de Deus. E a utopia é o caminho que, afastando-se de Satã, busca a verdadeira divindade, reconstruindo as relações sociais sob aspectos superiores, porque espirituais. E assim irmanadas, a heresia e a utopia rechaçam com impaciência as imperfeições humanas.

Também é por esse motivo que nos meios populares medievais e renascentistas desenvolveu-se a imaginação utópica. Com a diferença de concentrar-se, muito prática ou ingenuamente, em vantagens sobretudo materiais e imediatas, opostas às vicissitudes e mazelas cotidianas. Assim, fantasiava-se a existência de países como a Cocanha (*Cocagne*, em francês; *Cucaña*, em espanhol; *Cokaigne*, em inglês), *Pomona*, *Hy Brazil*, *Jauja* (localizada no Peru) e até mesmo, com toda a malícia, *Venusberg* (Monte de Vênus, em alemão). Terras onde se cruzavam rios de vinho e de mel, em que as vacas forneciam centenas de litros de leite por dia, os gansos voavam assados e as mulheres concorriam em beleza com as ninfas, sempre dispostas ao amor. Por outro lado, os ideais utópicos presentes em profecias judaicas, como as de Isaías, para quem as nações “transformarão as espadas em arados e as lanças em foices”, e absorvidas pelo cristianismo de um Santo Agostinho e sua Cidade de Deus, influenciaram a criação das ordens monacais, de conventos e mosteiros. Na opinião de Giles Lapouge (*Utopias e Civilizações*), as novas comunidades eram “ilhas de serenidade, sociedades harmoniosas e estáticas, bem ao gosto de Platão... nos quais os priores ou superiores tinham como única tarefa gerir a imobilidade, a repetição fastidiosa e extasiada das mesmas figuras. Venturoso êxito – um dos raros da utopia”.

Bom selvagem e progresso - Se a descoberta da América e das novas geografias já houvera reestimulado a idéia de sociedades utópicas, os séculos XVIII e XIX deram-lhe um caráter reformador ou francamente revolucionário. As variadas descrições das sociedades indígenas, do Novo Mundo e do Pacífico fizeram primeiramente surgir as concepções do “bom selvagem” e de um “estado de natureza bíblico” (de inocência e fraternidade).

O primeiro livro a esse respeito escrito pelo filósofo francês Morelly, *A Basíliada* (*La Basiliade* – 1753), narra uma comunidade edênica, a de tipo ameríndio, na qual não existem propriedades, organizações político-judiciárias, leis e matrimônios, tendo servido de modelo aos sonhos radicais de Noël Babeuf. Já com o *Código da Natureza* (1755), Morelly buscou “restabelecer”, para a sociedade da época, um sistema semelhante e comunitário dos bens de produção (mas privado dos bens de uso) e condenar os ociosos ou os que viviam de rendas fundiárias ou financeiras, insistindo sobre a influência corruptora da propriedade privada. Valorizou, ao contrário, a aproximação das atividades do campo e da cidade e a necessidade do trabalho para todos os adultos, “segundo as habilidades de cada um” e a distribuição dos resultados “segundo suas necessidades” (idéias, já se vê, incorporadas por Marx). A importância desta segunda obra (inclusive para Rousseau) esteve na inflexão que deu ao significado utópico, não mais o de um lugar fictício, mas desenvolvimento de um projeto político a ser implantado. Sua estrutura já não é a das narrativas “literárias” ou de veio romanesco, o que, de certa maneira, permitiu-lhe anunciar a vertente posterior dos socialismos utópicos, que se ergueram contra as condições capitalistas em expansão: o de Saint-Simon, Charles Fourier ou de Robert Owen. Os princípios de igualdade social e de vida comunitária, mais do que o de liberdade ou individualismo, constituíram os traços de união entre os diversos sistemas propostos (a adjetivação utópica foi consagrada por Marx e Engels no Manifesto do Partido Comunista e no *Antidühring*; embora reconhecessem a contribuição do pensamento socialista, argumentaram que a evolução capitalista ainda estava a meio-caminho de suas possibilidades, que as propostas dependiam, ingenuamente, de elites burguesas e, portanto, desconsiderava-se o papel crucial do proletariado como “sujeito histórico”).

De qualquer forma, a nova utopia “programada” combinava agora um direito natural ou de origem com o progresso iluminista. Ou seja, propugnava a construção de uma sociedade avançada, acolhendo as contribuições técnico-científicas. No dizer de Saint-Simon, “a idade de ouro da humanidade não está atrás de nós; está por vir e será encontrada no aperfeiçoamento da ordem social. Os nossos pais não a viram, mas nossos filhos poderão contemplá-la algum dia”. Posição semelhante a de Fourier, para quem a humanidade transpusera quatro estágios – barbárie, selvagismo, sociedade patriarcal e sociedade civilizada – antes de alcançar o último e mais perfeito, o da Harmonia. A solução viria com a remodelação política, econômica, social e cultural propiciada pelos falanstérios, unidades autogeridas, sem a presença destacada do Estado. Grandes edifícios nos quais se abrigariam comunidades de “famílias associadas em função da agricultura, dos serviços, da indústria, da educação, das ciências e das artes”. Em cada um deles, composto por 1.800 a 2.000 pessoas, as decisões seriam colegiadas, unificando-se os poderes legislativo e judiciário, e se elegeria um representante executivo, o unarca. Os passos seguintes seriam a extinção das células familiares, a instituição do amor livre e o consórcio dos falanstérios em âmbito mundial. Sua influência para o pensamento utópico gerou experiências práticas sobretudo nos Estados Unidos.

Uma das mais famosas foi a de Josiah Warren, que fundou a comunidade Tempos Modernos (*Modern Times*) em Long Island, em 1850. O relativo sucesso do projeto, que chegou a combinar comunitarismo e anarquismo, chamou a atenção de Marx, que dela teve conhecimento em relatórios favoráveis da Associação Internacional dos Trabalhadores, com sede em Londres. Outra foi a de Red Bank, em Nova Jersey, que perdurou de 1843 a 1855.

Contemporâneo de Fourier, o industrial Robert Owen, proprietário de uma fiação em New Lanark, na Escócia, também se encaminhou para o movimento socialista-utópico. Inicialmente, criou condições sociais e trabalhistas em sua propriedade, como a redução

da jornada de trabalho, loja de alimentos a preços subsidiados, creches e um instituto de educação, reduzindo drasticamente a pobreza de seus empregados. Como houvera pensado, seus lucros mantiveram-se em ascensão. Propôs em seguida a instalação de comunidades agro-manufatureiras autônomas para os desempregados, baseadas em um sistema de trabalho obrigatório para os adultos, de educação compulsória para jovens e crianças e distribuição eqüitativa dos resultados econômicos. Em 1824, viajou para os Estados Unidos e lá fundou a colônia da Nova Harmonia, uma tentativa empírica de provar a viabilidade de suas idéias. Após três anos, no entanto, a experiência fracassou.

Literatura -Também como experimento ou subgênero literário, a utopia constituiu-se em tema para variadas obras escritas a partir do século XVII, servindo inclusive como precursora da ficção científica. Foi o caso de Viagem aos Estados e Impérios da Lua e do Sol, de Cyrano de Bergerac, As Aventuras de Telêmaco, de La Mothe Fénelon, Suplemento à Viagem de Bouganville, de Diderot, A História dos Sevaristas, de Denis Vairasse, As Aventuras de Peter Wilkins, de Robert Paltock, o último episódio d'As Viagens de Gulliver à terra dos sábios e aristocráticos cavalos, de Jonathan Swift, Erewhon – anagrama de *nowhere* (lugar nenhum) – de Samuel Butler, ou Notícias de Lugar Nenhum, de William Morris. Em algumas delas, o mito da bondade primitiva é o foco principal dos novos paraísos; em outras, ao contrário, é a cultura ocidental dominante, seus valores e técnicas que permitem a perfectibilidade da civilização. Esse veio chegou ao século XX tanto em sua forma otimista, como a d'A Grande Nebulosa de Andrômeda (Ivan Efremov), em que se descreve uma sociedade capaz de propiciar a plena realização pessoal de seus habitantes, combinando liberdade, justiça e a ausência do Estado ("o verdadeiro comunismo"), como nas pessimistas de Huxley (Admirável Mundo Novo), de Orwell (1984) ou de outro russo, Evgueni Zamiatin, autor da famosa antiutopia "Nós", crítica do socialismo real.

Distopia e esperanças - As profundas mudanças socioeconômicas desencadeadas pela revolução industrial, e geradoras de lutas político-partidárias e sindicais, redefiniram, para Karl Mannheim, o próprio conceito de utopia. Pois em sua opinião, o utópico passou a exigir não apenas uma crítica da sociedade ou da realidade vigentes, mas a buscar uma saída ou rompimento reais com a ordem/desordem estabelecida. Tornou-se, ao lado ou para além do aspecto imaginário e intemporal, uma ideologia transformadora, de ação sociopolítica. Em outros termos, a utopia ganhou os contornos de uma ideologia revolucionária, ou pelo menos reformista e progressista, diferente daquela conservadora e intrinsecamente ideológica (ver Ideologia).

Mas ainda que a ordem, a igualdade, o bem público comum e uma possível felicidade daí decorrente estejam inscritas nas utopias políticas, contra elas têm-se levantado os seguintes argumentos: a) o de não considerarem a realidade das paixões humanas e suas contradições permanentes, insubmissas a modelos racionais; b) que a revolução burguesa e o desenvolvimento capitalista estão fundamentados e estimulam continuamente o individualismo e a liberdade de ação subjetiva, incompatíveis, desde então, com o comunitarismo arraigado que pretendem; c) que a planificação e a severidade das regras, aparentemente venturosas, não apenas mantêm a liberdade em segundo plano, como terminam por instituir, na prática, os autoritarismos políticos e uma sufocante burocratização administrativa; d) a de criarem culturas monótonas, estagnadas, logicamente fechadas e imutáveis, deslocando as sociedades para fora da História, quando esta nada mais é do que o próprio ambiente fatural e social da humanidade.

Daí o aparecimento das "distopias" (literalmente, o lugar onde está o mal), ou utopias invertidas, em que se aliam os universos tecnológicos avançados, envolventes e vigilantes com as ditaduras de tipo fascista ou stalinista, experimentadas no século XX,

que levaram o russo Nicolai Berdiaeff a escrever, no prefácio à edição francesa de *Um Admirável Mundo Novo*, a seguinte observação: “As utopias já nos aparecem como algo muito mais suscetível de ser realizado do que se imaginava antigamente. E nos encontramos na atualidade frente a uma outra questão angustiante: como evitar a sua realização definitiva? As utopias são realizáveis; a vida marcha para as utopias. E talvez um século novo esteja começando, um século no qual os intelectuais e os homens mais esclarecidos sonharão com os meios de evitá-las e de retornar a uma sociedade não-utópica, menos perfeita e mais livre”.

Resta em discussão, no entanto, se essa fascinação pelo impossível, esse desregramento da razão absoluta não deva ser um antídoto contra o ceticismo, a apatia, ou o perigoso abandono da crítica e da ação sociopolíticas. Como argumentou Ernst Bloch (*O Espírito da Utopia*), ela é a única herdeira socioespiritual da presença divina. A fraternidade, a igualdade e a liberdade que nela se entrevêem permanecem como a derradeira esperança, fonte de coragem e conteúdo deste vazio deixado pela morte de Deus.

UTRECHT, ESCOLA DE

Grupo de pintores holandeses barrocos da primeira metade do século XVII que, após estudos na Itália, trabalharam na cidade de Utrecht, fortemente influenciados pela dramaticidade do claro-escuro de Caravaggio: Dirck van Baburen, Gerrit van Honthorst, Hendrick Terbrugghen. As obras da escola são bastante diferenciadas quanto aos temas, incluindo-se os bíblicos, mitológicos, retratos e a pintura de cena cotidiana.

V

VALETE DE OUROS

Os artistas plásticos de Moscou que, reunidos em 1909, deram início a uma sociedade de exposições e ao movimento modernista russo, expondo conjuntamente no final de 1910. Liderados por Mikhail Larionov, fizeram parte da mostra Natalia Gontcharova, Kasimir Malevitch, ainda residentes ali, assim como os já expatriados Wassily Kandinski e Alexei von Javlenski. As novas concepções pictóricas do grupo, de caráter pós-impressionista, fundamentaram-se em simplificações, distorções e primitivismo de formas, destacando, em contrapartida, a intensidade das cores. Além de suas obras, integraram essa primeira exposição trabalhos dos franceses Léger, Delaunay, Gleizes e Le Fauconnier.

VALOR

Aquilo que, em geral, é ou deve ser escolhido, é ou deve ser preferido. Indica, por consequência, um grau de atração (apreciação) ou de repulsa (desapreço) que um indivíduo ou coletividade manifesta face a um ser, objeto ou princípio. Como criações culturais, os valores encontram-se em todos os campos da atividade humana. Recobrem não apenas as condutas morais, religiosas e laicas, como as econômicas, políticas, artísticas (poéticas, estéticas). Tendem a ser herdados, isto é, transmitidos de uma geração àquela que imediatamente lhe segue, ainda que a importância deste ou daquele possa diminuir de intensidade. Desde o estoicismo, que incorporou o vocábulo ao domínio primeiro da ética, diz respeito a uma escolha moral e racional, tida por um bem, enriquecimento ou melhoria da vida, seja sob o aspecto material, seja espiritual. Ilustrativamente, o mais alto valor para o filósofo estóico era a ataraxia, ou seja, o completo domínio sobre a impulsividade das paixões. Uma das discussões ainda hoje pertinentes sobre os valores é a de se atribuir-lhe ou um caráter absoluto, universal, metafísico, ou, ao contrário, relativo, histórico, subjetivo. No primeiro caso, pretende-se uma “fundação” moral necessária que evite preferências contingentes, mutáveis ou ocasionais. Os valores seriam então atributos ou qualidades objetivas das coisas, como, por exemplo, o valor pela preservação da vida, o valor da justiça, da temperança, da honestidade, da coragem ou, enfim, do que se considera virtude. Ainda que os valores não sejam realidades em si, “coisas”, constituiriam um *dever-ser* universal, um imperativo categórico (Wilhelm Windelband, Heinrich Rickert, Max Scheler, Nicolai Hartmann). No segundo caso, exprime-se uma relação estreita do valor com as próprias atividades humanas, estando elas dependentes de circunstâncias específicas, vividas ou históricas (temporais). Aqui, o conceito e a escolha do valor se tornam relativos ou mutáveis, na dependência de estados psíquicos, de “forças de motivação pessoal” (Alexius Meinong), de “desejabilidade”, isto é, atração subjetiva por um objeto estimado (von Ehrenfelds) ou da liberdade de escolha pessoal. Em defesa dessa idéia colocou-se também Wilhelm Dilthey, para quem as transformações históricas, culturais e as respectivas “visões de mundo” criam e modificam os valores, suas hierarquias e seus significados. Mas ainda que relativo, ou historicamente cambiante, o valor, enquanto objeto de intenções, não pode desconsiderar os laços existentes entre os *meios* e os *fins* propostos, e nem a situação concreta em que aqueles vínculos se estabelecem, pois toda valoração é um “ato crítico” (conforme John Dewey, Teoria da Avaliação). Um dos responsáveis pela

crítica aos valores tradicionais foi Nietzsche. Ao condenar veementemente a filosofia socrático-platônica, assim como as virtudes e a noção de pecado judaico-cristão, o filósofo defendeu a relativização e mesmo a inversão da “genealogia da moral”, propondo, em lugar daqueles “valores eternos” (dos fracos ou ressentidos) os “valores vitais” (instinto, potência, sofrimento, gozo dos sentidos). Em sua concepção, por exemplo, “... nada está ‘dado’ como real, a não ser nosso mundo de apetites e paixões, que não podemos descer ou subir a nenhuma outra ‘realidade’, a não ser precisamente à realidade de nossos impulsos, pois pensar é apenas uma proposição desses impulsos entre si... até agora a planta ‘homem’ cresceu mais vigorosamente em altura... sob as condições inversas (em) que, para isso, a periculosidade de sua situação tinha antes de crescer até o descomunal, sua força de invenção e de disfarce desenvolver-se sob longa pressão e coação até o refinado e temerário, sua vontade de vida ser intensificada até a incondicionada vontade de potência; nós pensamos que dureza, violência, escravidão, perigo de rua e no coração, ocultamento, estoicismo, artimanha e diabolismo de toda espécie, que tudo o que há de mau, terrível, tirânico, tudo o que há de animal de rapina e de serpente no homem serve tão bem à elevação da espécie ‘homem’ quanto o seu oposto” (Para Além do Bem e do Mal). A teoria dos valores é também chamada, modernamente, Axiologia, termo empregado, no século XX, por P. Lapie (Lógica da Vontade) ou von Hartmann (Esboços de Axiologia). Ver, adicionalmente, Juízo de Valor.

VALORES TÁTEIS

As sugestões de relevo e de textura propiciadas por linhas e cores sobre uma superfície plana, e que dão a impressão de emergir. A expressão foi aplicada, originalmente, pelo crítico e historiador de artes plásticas Bernard Berenson.

VALQUÍRIAS

Filhas do deus Wotan, são as belas e destemidas mulheres guerreiras, personagens da mitologia germano-escandinava, cujas missões são as de servir aos deuses e guerreiros nos festins do Walhala e recolher os espíritos dos mortos dos campos de batalha, transportando-os àquele castelo paradisíaco. Para tanto, utilizam-se do arco-íris, via de acesso à morada celestial. Além de exímias amazonas, destacam-se pelo uso da lança, do arco e pela destreza nas lutas corporais. *Nibelungos.

VALSA

Dança e gênero musical, de compasso 3/4 ou 3/8, com acento no primeiro tempo, normalmente tida como de origem alemã, ou seja, proveniente do *Ländler* folclórico meridional. Certos historiadores franceses, como G. Desrat, no entanto, asseguram ser ela de origem provençal, baseando-se no fato de que a *volta*, dança de corte renascentista daquela região, já possuía quase todas as características da valsa: dança em três tempos, executada por pares enlaçados, em giros sucessivos. Tendo sido adotada pelos alemães e austríacos, no século XVII, teria recebido então o nome de *Walzer*. Como a música do período clássico aproveitou canções e danças populares em seus temas, a valsa integrou-se a obras de compositores eruditos, entre eles Haydn, Mozart e Beethoven. Mas foi sem dúvida a partir dos bailes públicos e dos salões de Viena, bastante comuns no século XIX, que o gênero se difundiu popularmente, e com enorme sucesso. A ela se dedicaram vários e renomados compositores austríacos, como Johann I, Johann II, Joseph Lanner e Joseph Strauss, além dos românticos Chopin, Liszt, Schubert ou Tchaikovsky. Registre-se que a valsa, ao estilo de Chopin, influenciou sobremaneira a música popular brasileira, em fins do século XIX e início do século XX, nas figuras, entre outras, de Chiquinha Gonzaga ou de Ernesto Nazareth, bem como no

desenvolvimento do choro. Valsa *musette* é como ficou conhecida a forma popular francesa, executada por acordeão solista em bailes e espetáculos musicais.

VANGUARDA

Exército e lutas literárias - Do francês *avant-garde*, a expressão nasceu nos círculos militares e designou, já na Idade Média, as forças ou grupos armados que seguiam à frente das tropas principais, incumbidas de sondar o terreno e dar o primeiro combate ao inimigo. O Renascimento, no entanto, fez do vocábulo uma metáfora para as lutas poéticas da França quinhentista, em favor tanto do estudo dos autores greco-romanos quanto da escrita em língua vernácula. Assim, conforme pesquisas de Matei Calinescu, o novo sentido apareceu inicialmente no livro “Recherches de la France”, um dos primeiros estudos de historiografia literária da Europa moderna, elaborado pelo humanista Étienne Pasquier. Na obra, escreveu o historiador: “Foi uma gloriosa batalha que se empreendeu contra a ignorância, cuja vanguarda atribuo a Scève, Bèze e Peletier; ou, dito de outra maneira, foram eles os precursores de outros poetas. Depois deles, formaram nas fileiras Pierre de Ronsard e Joachim du Bellay, ambos gentis-homens de nobres ancestrais. Estes dois lutaram com vigor, mas principalmente Ronsard, de modo que, sob seus ensinamentos, vários outros os seguiram sob suas bandeiras”. Ao grupo da *Pléiade*, portanto, atribuiu-se pela primeira vez a noção de vanguarda artística. Na opinião de Pasquier, os poetas de seu tempo possuíam talentos capazes de competir e mesmo de sobrepujar a grandeza dos autores greco-romanos, ainda que os tendo como modelos.

Mas como assinala Calinescu (As Cinco Faces da Modernidade), “Para Pasquier a vanguarda era simplesmente uma figura estilística sugestiva, que, junto com outros mecanismos retóricos similares, transmitiram o sentido de mudança e evolução à literatura. De modo signficante, nunca quis dizer que aqueles a quem considerava a ‘vanguarda’ estivessem conscientes de seu papel. E como veremos, a autoconsciência – ou a ilusão de autoconsciência – é absolutamente crucial para a definição da vanguarda mais recente”.

A Revolução Francesa e suas influências - Foi com a Revolução Francesa e, logo a seguir, com o socialismo utópico, que as perspectivas de mudança radical de valores, de inconformismo pertinaz, de anúncio de um novo tempo e de crença promissora no futuro consolidaram uma das idéias correntes de vanguarda, incorporando-lhe também feições políticas.

Em 1794, por exemplo, o partido jacobino lançou o jornal A Vanguarda do Exército dos Pireneus Orientais, um dos órgãos difusores das propostas revolucionárias. Duas décadas mais tarde, as utopias sociais e econômicas de Saint-Simon e de seus seguidores reuniram os aspectos políticos ao universo estético, atribuindo aos artistas uma função vanguardista militante e até então inesperada. Para Saint-Simon, em sua nova e planejada organização social, “... os artistas, os homens de imaginação, abrirão a marcha; recuperarão do passado a idade de ouro, para com ela enriquecer as gerações futuras; farão a sociedade apaixonar-se pelo crescimento de seu bem-estar... cantarão os benefícios da civilização e, com tal propósito, utilizarão todos os meios das artes plásticas, a eloquência, a poesia, a pintura, a música ou, em uma palavra, desenvolverão o aspecto poético do sistema” (Cartas de H. de Saint-Simon aos Senhores Jurados). No que foi seguido por seu partidário Olinde Rodrigues: “Somos nós, os artistas, que serviremos de vanguarda; o poder das artes é, com efeito, o mais rápido e imediato. Temos armas de todas as espécies; quando queremos espalhar novas idéias entre os homens, nós as inscrevemos no mármore ou na tela; fazêmo-las populares pelo canto; empregamos, alternadamente, a lira e a gaita, a ode e a canção, a história e o romance; a

cena dramática nos está aberta e é ali, sobretudo, que exercemos uma influência elétrica e vitoriosa” (O Artista, o Sábio e o Industrial).

Segundo ainda o ensaísta Renato Poggioli (A Teoria da Vanguarda), um adepto de Charles Fourier, Gabriel Laverdant, escreveu um artigo defendendo noções semelhantes durante o Salão de 1845, intitulado Da Missão da Arte e do Papel dos Artistas: “A arte, a expressão da sociedade, comunica-se por suas mais elevadas aspirações, por suas tendências sociais mais avançadas; é a precursora e a descobridora de caminhos. De modo que para se saber se a arte cumpre com dignidade seu papel de iniciadora, se o artista permanece realmente na vanguarda, deve saber-se para onde se dirige a humanidade e qual é o destino de nossa espécie”. Foi ainda com este significado que Balzac pôs na boca do personagem Masson (*Les Comédiens sans le savoir*, de 1846) o seguinte comentário: “Todos aqueles que se apiadam do povo e se preocupam com as questões do proletariado e dos salários, ou escrevem contra os jesuítas, ou se interessam pela melhoria de não importa o que – comunistas, humanitaristas, filantropos... você entende – todos estes homens são nossa vanguarda”.

De um ponto de vista genérico, as teorias anarquistas (Kropotkin) e marxistas-leninistas incorporaram a proposta daquela elite revolucionária que age em prol de uma civilização mais justa, racional e igualitária – uma elite representada pelo partido do proletariado urbano-industrial. Lênin expôs sua visão de partido em “Que Fazer” e reforçou os laços entre as missões da organização militante e da arte engajada no artigo Organização de Partido e Literatura de Partido, de 1905: “Abaixo a literatura não partidária. Abaixo a literatura do super-homem. A literatura há de se converter em parte da causa comum do proletariado, um dente e parafuso do único grande mecanismo social-democrático posto em movimento pela totalidade da vanguarda politicamente consciente de toda a classe trabalhadora”.

Esse vínculo muito estreito entre as ações políticas e artísticas, que teria variados adeptos no período modernista do século XX, principalmente entre autores de esquerda, encontrou uma primeira oposição em Baudelaire. O poeta não via com bons olhos o compromisso do artista com as injunções de caráter militar ou militante que um programa político pudesse exigir. Assim, entre suas anotações pessoais, registrou (Meu coração posto a nu): “Do amor, da predileção dos Franceses pelas metáforas militares. Toda metáfora traz aqui bigodes. Literatura militante. Permanecer no ataque. Carregar alto o estandarte... Os poetas de combate. As literaturas vanguardistas. Esses hábitos de metáforas militares denotam espíritos não militantes, mas feitos para a disciplina, quer dizer, para a conformidade; espíritos nascidos domésticos; espíritos *belgas* que só pensam em sociedade”.

A seguir, no entanto, uma outra noção de vanguarda se fez notar. Aquela que, eximindo-se de críticas ou de intenções sociopolíticas, projetou-se mais especificamente sobre as *formas* artísticas, anunciando a pureza estética do século XX. A esse respeito, diz Poggioli: “Por um instante, as duas vanguardas parecem estar unidas, renovando assim a tradição romântica estabelecida no curso das gerações compreendidas entre as revoluções de 1830 e 1848. Esta aliança sobreviveu na França até a primeira das modernas revistas literárias, intitulada, significativamente, A Revista Independente. Fundada em 1880, essa revista foi talvez o último órgão que reuniu fraternalmente, sob o mesmo teto, os rebeldes da política e os rebeldes da arte, os representantes das opiniões avançadas nas esferas do pensamento social e do artístico. Depois, teve lugar o que poderíamos chamar o divórcio das duas vanguardas”.

No século XX - O que agora se gestava, também sob a denominação de vanguarda, era o assalto e a negação das tradições artísticas, um sinal ao mesmo tempo contrário e de desprezo ao passado (anticlassicismo, anti-romantismo, anti-realismo), às convenções, às

balizas poéticas (formais, sintáticas, etc) e favorável ao experimentalismo, à novidade (ainda que aparente), ao pluralismo ou, em síntese, ao moderno. Com essa divisão, parte das vanguardas – menos comprometidas com ações sociopolíticas – abandonou as idéias de meta, de evolução ou de progresso históricos. Tornou-se antiteleológica, relativista em matéria de valores, conservando-se em um “estado estático flutuante” (Leonard Meyer, em *Music, the Arts and Ideas*), ou seja, em um estado de liberdade fluida que se permite mudar rapidamente de direção. As mudanças encontram-se em todas as partes, em todos os domínios, mas não se dirigem para um ponto “além”, pois já não haveria o que ser superado. Logo, qualquer que seja o critério, desde que aparentemente novo, pode ser experimentado e mostrar-se igualmente convincente.

Aliada a essa conduta, as vanguardas formais do alto modernismo (futurismo, expressionismo, abstracionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo) demonstraram também uma concepção do *eu*, da subjetividade, bastante diferente daquela experimentada pelo espírito romântico. O subjetivismo deste último ansiava por incorporar os sentimentos e as formas do mundo, elevando-se à condição de mais completa realidade. Já o *eu* das vanguardas exteriorizou-se, habitualmente, de maneira fragmentada, dilacerada, por considerar o mundo um incômodo terrível ou grotesco, um conjunto de situações existenciais caóticas. Embora contendo traços e objetivos formais bem distintos, é possível intuir um aspecto comum às vanguardas – o fato dos aspectos humanos relativos à consciência, ao domínio de si, à racionalidade ou à idealização (transcendência, ordem, clareza, proporção, simetria) terem sido postos de lado, em favor da exaltação da potência ou da velocidade das máquinas, das manifestações irracionais do inconsciente, de uma simbolização da disformidade, da fuga ao real pela abstração ou do comportamento infantil e paródico. A esse respeito, e lembrando o caráter “desumanizador” do moderno, como o viu Ortega y Gasset, escreve Calinescu: “Hoje podemos dizer que a urgência anti-humanista dos escritores e artistas durante a primeira década do século XX não era apenas uma reação contra o romantismo ou o naturalismo, mas uma profecia estranhamente exata. Distorcendo, e freqüentemente eliminando em sua obra a imagem do homem, desbaratando sua visão normal, deslocando sua natural sintaxe, os cubistas e os futuristas estavam entre os primeiros artistas conscientes de que o homem era um conceito obsoleto, e que a retórica do humanismo deveria ser descartada”. Por detrás ou acima das aparências, convergiram todas elas para o “antiestilo” destrutivo, ou, como afirmou Ionesco, “O homem de vanguarda é o oponente do sistema existente” (Notas e Contranotas).

Complementar a idéia de vanguarda nos itens Arte no Século XX, Pop (Arte, Cultura), Modernidade e Pós-Modernidade, e Pós-Vanguarda.

VANITAS

Do latim “vaidade”, corresponde, em artes plásticas, a um tipo de natureza-morta na qual, ao lado de objetos cotidianos, existe a figura de uma caveira, simbolizando a fugacidade da vida e a efemeridade de certos valores sociais ou culturais. O mesmo que *Memento Mori* (do latim, lembrança da morte).

VARIAÇÃO

1. Em coreografia, indica a apresentação solista de um (a) bailarino (a), de cunho virtuosístico, raramente mantendo essa passagem alguma relação com o enredo dramático. 2. Em música, sobretudo erudita, constitui uma peça integral, mas baseada em outra preexistente, e que se caracteriza por utilizar novas versões melódicas ou harmônicas da obra original, tanto de maneira mais próxima quanto por breves referências apenas. Algumas variações famosas são as Diabelli, de Beethoven (baseadas em uma valsa do compositor austríaco Antonio Diabelli), as Variações sobre um Tema de

Haydn, de Brahms (construídas sobre uma suíte para banda militar), as Variações Enigma, de Edward Elgar e as Goldberg, de J.S.Bach.

VATE

1. Na Grécia antiga, profeta dotado dos poderes de previsão e de predição – *mantéia* –, ou seja, de uma visão antecipatória dos acontecimentos, vinda de seu interior e não de objetos visíveis. Tornaram-se lendários, entre eles, Tirésias, Ofioneu, Polimnestos, Eveno e Fórmio. 2. Em Roma, chamavam-se vates os músicos-cantores das festas em homenagem ao deus Marte. Daí, poeta-cantor, trovador, ou, genericamente, poeta.

VAUDEVILLE

Inicialmente, canção francesa popular, surgida na Renascença, atribuindo-se a sua criação ao poeta e músico Olivier Basselin, e entoada nos vales (“vaux”) da região de Vire (“vauxdevire”). As cantigas, de temas lírico-amorosos, foram compostas para acompanhar as refeições e o ato de beber à mesa, provindo daí sua alegria e jovialidade. No século XVIII, no entanto, passou a integrar peças cômicas montadas por grupos populares, como as do “Théâtre de la Foire”, da “Comédie Française”, do “L’Ambigu Comique”, do “Les Variétés Amusantes” (em textos de Alain-René Lesage e Louis Fuzilier, entre outros), como também obras de ópera-cômica (Grétry, Phillidor) e de *singspiel* (Mozart), dividindo-se as estrofes da composição entre vários cantores. O público de então já era formado por operários, soldados, empregados domésticos e do comércio. A partir daí, e já no início do século XIX, consolidou-se como comédia musical, ou comédia entremeada de canções (solistas e coros), contendo um enredo episódico e picante, quiproquós ou situações equívocas. Na França, seus maiores autores foram George Feydeau (Com um fio na pata, O Peru, A Dama do Maxim’s, Com a Pulga atrás da orelha, Tome Conta de Amélia) e Eugène Labiche (Um Chapéu de Palha na Itália, Poeira nos Olhos, A Coleta). Sob essa forma, foi adotado nos Estados Unidos e em outros países, como no Brasil, em espetáculos musicais ou de teatro de revista (consultar) e de variedades, entre o final do século XIX e a segunda guerra mundial.

VEDUTA

Termo italiano de artes plásticas referente a uma paisagem, urbana ou rural, pintada de maneira verista ou realista, face ao modelo natural, diferentemente de um tratamento cuja composição seja fantasiosa ou apenas imaginativa. Oposto a “veduta ideata” ou “capriccio”.

VELADURA, VELATURA

1. Técnica de pintura que consiste na aplicação de uma camada de tinta transparente, cuja textura fornece, de preferência na pintura a óleo, espessura e intensidade de cor. Sua função não é a de dar cobertura, mas a de realçar tonalidades, diferindo assim da tinta opaca, com a qual pode ser combinada. 2. Na gravura em metal, refere-se ao ato de realçar a tonalidade da tinta depositada nos entalhes da matriz, com o uso de pano. *Véu.

VELÁRIO

1. Cobertura de grandes dimensões, utilizada como proteção à chuva nos teatros e circos da antiguidade romana, existente, por exemplo, no Coliseu. 2. Cortina teatral de boca-de-cena, imponente e luxuosamente confeccionada.

VELINO

*Pergaminho feito com pele de animal natimorto ou recém-nascido, de textura fina e macia, destinado a trabalhos de escrita especiais por sua importância. Do francês *velin*.

VELOCIDADE

1. Em fotografia, corresponde à sensibilidade mensurável de um filme em relação à luz incidente, a fim de que a impressão se realize de maneira completa. Dividi-se a velocidade/sensibilidade das películas em lenta, média e rápida, ou seja, variando da maior à menor necessidade de tempo de exposição. Além disso, quanto maior a escala de velocidade de um filme, maior será sua capacidade de registrar o tema em ambientes adversos de luminosidade. Ela vem normalmente expressa nos filmes por meio de siglas, que indicam normas técnicas: ISO (*Institute for Standardization and Organization*), atualmente a mais utilizada, ASA (*American Standard Association*) ou DIN (*Deutscher Institut für Normung*). Os filmes de velocidade lenta variam de 6 a 64 ISO; os médios, de 80 a 200 ISO e, os rápidos, de 400 a 3.200 ISO. 2. Em cinema, a velocidade indica a quantidade de fotogramas iluminados por segundo (16 ou 24 fps, por exemplo), tanto no avanço da câmera como no do projetor.

VÊNUS. *AFRODITE

VERA CRUZ

Companhia cinematográfica brasileira criada em São Paulo, em 1949, com estúdios em São Bernardo do Campo, tendo como principais acionistas Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccilo) e Franco Zampari. Sua fundação incorporou-se ao grande movimento de ação cultural levado a efeito pelo setor mais progressista da burguesia paulista, após a segunda guerra mundial, e que já incluía o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna (MAM) e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), cujos atores, diretores e cenógrafos passaram a atuar também na empresa. Esse recurso profissional foi possível porque, no final de 1949, entrara em vigor uma lei facilitando a importação de equipamentos cinematográficos. Os proprietários de um grande estúdio da época, o Rex, procuraram então os dirigentes do TBC e, dessa união, surgiria a Vera Cruz. Seguindo as tendências do cinema de estúdio norte-americano (que a Cinédia já havia incorporado), a Vera Cruz investiu fortemente nos aspectos e recursos técnicos da cinematografia, bem como na constituição de um quadro de profissionais experimentados, quase todos com formação européia, convidados por Alberto Cavalcanti, já então reconhecido na Inglaterra e na França. Assim, vieram integrar-se à companhia os ingleses Chick Fowle, Bob Huke, Ray Sturges, Tom Payne e Michael Stoll, o francês Jacques Deheinzelin, o austríaco Oswald Hafentrichter, o dinamarquês Erik Rasmussen, além de encenadores do TBC (Adolfo Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi), os brasileiros Lima Barreto e Abílio Pereira de Almeida, tendo-se por objetivo consolidar um “padrão internacional”. Com o mesmo espírito, a Vera Cruz dedicou-se ao trabalho de difusão publicitária de seus atores e atrizes (aderindo ao *star system* dos galãs e vedetes), oferecendo-lhes os mais elevados salários para a época (Anselmo Duarte, Tônia Carrero, Alberto Ruschel, Eliane Lage, Mazzaropi, Marisa Prado, Ilka Soares), além de promover festas “avant-premières”. Logo após a estréia de Terra é sempre Terra, no entanto, sua segunda produção (51), Alberto Cavalcanti desentendeu-se com Carlo Zampari (diretor da empresa e irmão de Franco) e abandonou a companhia. Apesar dos recursos investidos e de uma estrutura produtiva de grande porte, semelhante ao do cinema norte-americano, a Vera Cruz sobreviveu durante apenas seis anos. A falência deveu-se, em boa parte, aos custos exagerados, desperdícios de produção, empréstimos bancários elevados e aos contratos distributivos realizados com a Universal e a Colúmbia, prejudiciais à companhia. Foram rodados dezoito longas-metragens no período 50-54, entre eles: Caiçara (o primeiro filme, 1950, premiado em Punta del Este), Terra é sempre Terra, Ângela, Sai da Frente (estréia de Mazzaropi no cinema), Tico-Tico no Fubá, Sinhá Moça (Urso de Prata em Berlim e

Leão de Bronze em Veneza), *Appassionata*, *Nadando em Dinheiro*, *O Cangaceiro* (Palma de Ouro em Cannes e melhor filme do Festival de Edimburgo), *Uma Pulga na Balança*, *Esquina da Ilusão*, *Na Senda do Crime*, *Candinho e Floradas na Serra* (o último a ser lançado comercialmente). A Vera Cruz contribuiu sem dúvida para a melhoria técnica da produção nacional (fotografia, som, iluminação e montagem), embora tenha sido acusada, por críticos de então e pelos futuros diretores do Cinema Novo, de mostrar um Brasil mais fictício ou exótico do que realista ou comprometido com os conflitos sociais de sua época (à maneira do neo-realismo italiano).

VERNISSAGE

Inicialmente, referia-se à véspera de abertura de uma exposição de quadros inéditos, pintados a óleo, ocasião em que o(s) artista(s) daria(m) a última demão de verniz em suas obras. Modernamente, significa o primeiro dia de visitação pública, aberta ou selecionada, a uma exposição de artes plásticas.

VERNIZ

Película transparente, brilhante, incolor ou opaca (neste caso, o verniz de cera), obtida a partir de resinas vegetais (mástica, damar, sandáracas), fósseis (copal, âmbar) ou sintéticas, dissolvidas em um *medium* líquido. Se o meio de dissolução for óleo, diz-se verniz oleoso; no caso da terebentina ou do álcool, denomina-se verniz etéreo, de secagem rápida; se clara de ovo, verniz de albumina. A função principal dos vernizes é a de servir como camada protetora para trabalhos de pintura ou de gravura, assim como para peças de madeira e metais. Verniz acidorresistente é aquele aplicado em gravuras de metal, como a água-forte ou a água-tinta, para proteger a placa da ação necessária de ácidos (a mordedura ou mordagem).

VERSILIBRISMO. *VERSO LIVRE

VERSO

1. Do latim “versus”, indicava primitivamente o movimento alternado do arado sobre a terra, no trabalho de ir e vir, abrindo sulcos e lavrando o terreno. Do ponto de vista literário, e ainda etimológico, significa a frase “voltada para o início” (da linha), ao contrário da prosa (pro-versa), esta “voltada para a frente”, contínua. É a mais antiga técnica da arte ou da expressão literárias, formada por uma frase de sentido tanto completo quanto interrompido, mas de ordenação predominantemente rítmica ou métrica, e que se sobrepõe ao encadeamento sintático das palavras. Para essa ordenação rítmica, são importantes o número de sílabas, as acentuações tônicas (fortes) e átonas (fracas), as rimas, a alternância de sons graves e agudos, as repetições e as pausas. Constitui, assim, uma unidade de forma e de cadência melódica, ao mesmo tempo. Nas línguas clássicas – grego, latim –, a ordenação do verso baseava-se em quantidades de sílabas longas e breves, de caráter melódico, chamadas metron (medida). Assim, por exemplo, o verso da Eneida “Arma virumque cano Trojae qui primus ab oris” (Canto as armas e o homem que, primeiro, das origens de Tróia veio) contém doze emissões divididas em seis (6) pares, ou hexâmetro, cada um deles formado por uma sílaba longa e duas breves (conjunto esse chamado “dátilo”). Já o verso anglo-saxônico define-se por graus tônicos, ou seja, por sílabas tônicas ou emissões acentuadas (ársis) e átonas, não acentuadas (tesis). O verso “to be or not to be that is the question” possui onze emissões, sendo a primeira átona (“to”), a segunda forte (“be”) e assim sucessiva e alternadamente, correspondendo ao iambo antigo (uma unidade breve e outra longa). Nas línguas românicas ou neolatinas, a ordem de unidade predominante do verso é a que consiste na estruturação ou contagem fixa de sílabas e na fixação de alguns acentos. Corresponde ao

verso silábico, aquele cuja elaboração se baseia no número de sílabas escolhidas para a construção do texto. Essa contagem das sílabas é feita pela pronúncia das emissões sonoras, e não pela escrita propriamente gramatical. Além disso, encerra-se na última emissão tônica da última palavra, desconsiderando-se as sílabas átonas posteriores. Por exemplo, num verso dissílabo (o de duas sílabas), a metrficação indica: “E os - olhos / Es - curos / Tão - puros / Os - olhos / Per - juro / Vol - vras / Tre - mias / So - rras / Pra - outro / Não - eu” (Casimiro de Abreu). Se o primeiro verso - E os olhos - possui quatro sílabas gramaticais, a emissão sonora restringe-se a duas. Na métrica da língua portuguesa, os versos variam, tradicionalmente, de duas a doze sílabas. Mas as estruturas silábicas mais correntes são: a) verso pentassilábico ou redondilha menor (cinco sílabas); b) verso hexassilábico ou senário (seis sílabas); c) verso heptassilábico ou redondilha maior (sete sílabas); d) verso decassilábico (dez sílabas), dividido em decassílabo heróico (com as acentuações fortes na sexta e na décima sílabas) e decassílabo sáfico (acentuações tônicas na quarta, na oitava ou ainda na décima sílabas); e) verso dodecassilábico ou alexandrino (doze sílabas). Os versos com mais de doze sílabas, raramente utilizados antes da poética contemporânea, eram chamados de bárbaros. A partir do século XX, porém, várias correntes do modernismo fizeram do verso uma construção rítmica e sonora desvinculada de regras ou de ordenamentos preestabelecidos, chegando-se mesmo à exploração das estruturas espaciais do suporte em que o texto é vazado (a folha de papel ou a tela do computador). Nesse caso, as frases são elaboradas com a intenção de elas próprias se tornarem “desenhos”, figuras ou imagens representativas do conteúdo lingüístico sugerido, assim como ideogramas ou caligramas. *Rima, *Estrofe, *Icto, *Consonância, *Escansão, *Verso Livre e *Versos Brancos. 2. O lado oposto ou reverso de um objeto de duas faces.

VERSOS BRANCOS

Versos em que não há rima ou concordância sonora, podendo, no entanto, manter a métrica e o ritmo. Na língua portuguesa, um de seus primeiros defensores foi o poeta Filinto Elísio que, no começo do século XIX, justificou o emprego como recurso formal à livre exteriorização do pensamento ou do sentimento (Da Arte Poética Portuguesa). Daí a tendência ter sido conhecida como Filintismo. Exemplo em Carlos Drummond de Andrade: “E como eu palmilhasse vagamente / uma estrada de Minas, pedregosa / e no fecho da tarde um sino rouco / se misturasse ao som de meus sapatos / que era pausado e seco; e aves pairassem / no céu de chumbo, e suas formas pretas / pausadamente se fossem diluindo / na escuridão maior, vinda dos montes / e de meu próprio ser enganado / a máquina do mundo se entreabriu / para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia”. Também conhecidos como Versos Soltos. *Verso Livre.

VERSO LIVRE

Verso que não se submete de maneira rígida a metrificações, a regras silábicas ou acentuais, estando na dependência de um ritmo interno experimentado pelo autor. Ainda assim, constrói uma ordenação cadenciada ou melódica, com acentuações tônicas e átonas, sons graves e agudos, além de pausas e figuras retóricas de pensamento e de palavras. A idéia fundamental é a de que a poesia pode existir para além das próprias normas poéticas. O uso mais corrente do versilibrismo teve início com a subjetividade psíquica e a procura de “correspondências sensíveis” do movimento simbolista (ver), contrário a normas e postulados lógico-rationais (entre tantos, Baudelaire, Rimbaud, Eugénio de Castro, Cruz e Sousa ou Fernando Pessoa, nas vozes de Alberto Caieiro e Álvaro de Campos). Exemplos: “Meu coração fraqueja, / Cambaleia bêbado de incerteza... / Quisera dizer-te, / Nas horas sóbrias e serenas, / Como te quero e amo. / Mas o impudor dos olhos não move a língua, / Nem o furor do peito as mãos agita. / Quando cheia a lua

te ilumina / Passas insciente / A caminhar sobre a areia” (Conceição Cunha); “O poema, com seus cavalos / quer explodir / teu tempo claro; romper / seu branco fio, seu cimento / mudo e fresco” (J.Cabral de Melo Neto). *Poema.

VERSOS SATÚRNIOS

Versos que estão na origem da literatura latina (o chamado período arcaico, entre a primeira metade do século III e o fim do século II a.C.), de caráter acentuado, isto é, construídos em tempos fortes (tônicos) e fracos (átonos) de emissão, diferentemente da estrutura métrica quantitativa posterior (períodos clássico e pós-clássico). Em versos satúrnios foram escritas, por exemplo, a tradução da Odisséia por Lívio Andrônico (*Odusia*) e a obra *Bellum Poenicum* (história de Roma, de Enéias até a guerra contra Cartago), de Caio Nêvio.

VESICA PISCIS. *MANDORLA

VÉU

1. Em teatro e artes cênicas, tela transparente, lisa ou aplicada, colocada entre o público e a cena, e cujo efeito cenográfico é o de criar uma atmosfera nebulosa, de sonho ou de irrealidade. 2. Em fotografia, imagem enevoada ou de menor distinção dos elementos enquadrados, obtida, por exemplo, com filtros apropriados ou ainda com a aplicação de vaselina líquida sobre a lente, ou anteparo de filó na frente da objetiva. *Veladura, Velatura.

VÍDEO E VIDEOARTE

Etimologia - O termo vídeo corresponde ao latim “eu vejo” (à primeira pessoa, singular, do indicativo presente do verbo *videre*, ver). Especificamente, no entanto, diz respeito às imagens eletrônicas reconstruídas ou codificadas na forma de linhas sucessivas de retículas luminosas, destinadas a monitores ou aparelhos receptores de televisão (em circuitos aberto, semi-aberto ou fechado), computadores e mesmo videodiscos.

Domesticação e globalização - A tecnologia do vídeo, incluindo-se aqui o seu sentido lato ou extensivo, ou seja, o de televisão, acompanhou e ainda simboliza a vertiginosa “domesticação” dos bens industriais contemporâneos, proporcionada pela eletrônica. Se a revolução industrial dos séculos XVIII e XIX criou seus principais produtos tendo em vista o uso coletivo ou público (meios de transporte, iluminação e até mesmo o cinema), já o telefone, o rádio e o vídeo estão prioritariamente destinados a uma utilização reservada, familiar ou individualizada. As próprias dimensões desses bens já evidenciam o propósito. E a intimidade do uso favorece igualmente uma cultura de massa que, embora fragmentada em recepções isoladas, acaba por se converter em um fenômeno comum de globalização.

Relações entre vídeo e cinema - As semelhanças e as distinções entre o vídeo e o cinema já despertaram variadas argumentações de ordem estética ou de uso prático. Do ponto de vista técnico, tanto um como outro captam e transmitem imagens em movimento, por meio de lentes. Mas enquanto no cinema a câmera “fotografa” o objeto de maneira completa e assim o inscreve em quadros fixos, em fotogramas, no vídeo a imagem do referente é repartida ou fragmentada em milhares de retículas (*dots*), incluindo-se a divisão das cores básicas (vermelho, azul e verde) em *pixels* (unidade pictórica mínima. Do inglês “picture element”). Além disso, o material fotossensível da película cinematográfica, isto é, sua quantidade de grãos (e, portanto, a capacidade de

captar informações luminosas) ainda é muito maior do que o número de retículas da tela. Essa diferença (que aliás tende a desaparecer com os avanços da tecnologia digital incorporada aos equipamentos videográficos) faz com que o cinema seja um meio de registro considerado de alta definição, quando comparado ao vídeo. A profundidade de campo assim obtida é a do tipo “renascentista”, isto é, aquela que dispõe, de modo claro ou límpido, os espaços próximos e longínquos, assim como as intensidades e sutilezas de cor. Já com o vídeo, o que ocorre é que a leitura da imagem se realiza continuamente por um mecanismo de varredura de elétrons. Na base, o que existe é um mosaico com cerca de duzentos mil pontos de luz, formadores de linhas verticais (480, no mínimo) e de retículas.

Essa estrutura original tem efeitos estéticos visíveis. Ou seja, até o momento, pelo menos, o vídeo mantém uma relativa incompatibilidade com a perspectiva cinematográfica. Acontece que seus planos gerais ou abertos perdem nitidez por confundirem os objetos mais distantes com as próprias retículas que estão sendo formadas. Uma tomada contendo planos diferenciados comprime necessariamente os mais próximos e os mais afastados, “chapando” essas relações espaciais. Além disso, a imagem videográfica ou televisiva tende a misturar retículas de cor, sobretudo na presença de contrastes intensos de luminosidade, pois como essas informações encontram-se em movimento contínuo, a contaminação entre elas é bastante provável (embora seja menor nos casos de aparelhos de alta definição, contendo mais de 1.100 linhas e cerca de 1.900 pixels).

Assim, enquanto o cinema resguarda uma visão ao mesmo tempo onírica e realista (consultar Cinema e Linguagem Cinematográfica), ou se afirma como um “grande campo de projeção” (física e emotiva), o vídeo porta-se melhor no tratamento de imagens próximas, intimistas, ou de planos médios, sem excessos de luz, como se se adequasse à privacidade de suas dimensões e uso.

Por outro lado, observando-se os comportamentos de audiência, o cinema conserva características de um rito social. É indispensável uma reserva de tempo, um deslocamento voluntário para a sala de projeção, o escurecimento do ambiente para o realce do espetáculo e a concentração dramática que dissolve o mundo exterior. Já o vídeo-televisão desformaliza esse ritual cinematográfico com sua presença doméstica e a possibilidade imediata de controles, salvo, evidentemente, as apresentações de obras consideradas como de videoarte (realizadas em recintos exclusivos como galerias, museus ou centros culturais). Também por suas vinculações históricas, de um lado, mas sobretudo pelas diferenças nas estruturas de difusão, deve-se observar que o cinema sempre esteve calcado numa dramatização ou documentação contínua e completa. Salvo exceções, hoje praticamente inexistentes, um filme é uma obra que se assiste do princípio ao fim. Ou seja, sua forma deriva sobretudo da estrutura integral do romance ou do conto literários. Já a obra videográfica, por estar comumente inserida numa programação televisiva, multifacetada, e mais próxima da tradição folhetinesca e jornalística, pode ser concebida em partes, seções ou fragmentos (novelas e mini-séries), tanto pela recepção doméstica quanto por interesses comerciais ligados à audiência ou reação pública, continuamente medida.

Apesar dessas diferenças, o vídeo e os sistemas de emissão televisiva (*broadcasts*) constituem hoje suportes ou recursos indispensáveis para a indústria cinematográfica. Se o aparecimento da televisão fez decrescer a frequência exclusiva à sala de cinema (contribuindo inclusive para o fim de uma época em que prevaleciam os grandes estúdios), aos poucos se percebeu que a conjugação de ambos os interesses e das vantagens comerciais eram inevitáveis. Nos Estados Unidos, por exemplo, que é o maior centro produtor e distribuidor de imagens do mundo, o escoamento de filmes cinematográficos em vídeo, e vice-versa, fez com que essa atividade, hoje conjunta e

complementar, se reestruturasse em corporações oligopólicas nas últimas décadas do século XX (Turner, Disney, General Eletric e Westinghouse). Por fim, o vídeo tem sido utilizado por diretores de cinema como instrumento de ensaio ou estudo prévio de planos e tomadas para a gravação posterior em película. Ou seja, as cenas do roteiro são registradas primeiramente em equipamentos eletrônicos e, se julgadas satisfatórias, são repetidas com maior chance de acerto para a filmagem definitiva. Economizam-se os tempos de revelação e dinheiro, fatores importantes de produção. Após as experiências de Jerry Lewis (*The Ladies Man*, 1961), Stanley Kubric (2.001, Uma Odisséia Espacial, 1968) e Francis Ford Coppola (*Apocalypse Now*, 1979), o vídeo tem sido um valioso auxiliar da grande tela.

Mas, além disso, a tecnologia do vídeo possui vantagens características em relação ao cinema. Como o tempo decorrido entre a gravação e a visão de uma cena no monitor é instantâneo ou especular, costuma-se dizer que o vídeo não apenas funciona em tempo real ou presente, como lhe abre a perspectiva de algumas ações práticas singulares: uma delas é poder servir de elemento estético, cênico e virtual em trabalho dramático, de palco, contracenando com atores ou intérpretes de modo direto ou imediato, com tomadas ao vivo ou previamente registradas. A outra é a de permitir que um espetáculo seja visto simultaneamente, e em tempo real, por pessoas situadas em locais diferentes, e em qualquer ambiente, o que lhe aumenta a força de difusão, relativamente ao cinema.

Uma terceira qualidade, já mencionada, constitui-se de um conjunto de facilidades operacionais: um custo mais acessível, a rapidez do processamento e a flexibilidade para refazer cenas, em decorrência de seu caráter instantâneo ou de tempo presente. Uma vantagem clara na elaboração, por exemplo, de documentários ou para a agilidade de programas de televisão.

Videoarte - Quanto à videoarte, ela tem sido algo bastante diferente do vídeo como suporte dramático, documental ou destinado às redes de televisão. Apareceu, inclusive, sob a forma de experimentos antitelevísivos, desenvolvidos pelo coreano Nam June Paik, assim como pelo alemão Wolf Vostell, cujas obras foram apresentadas pela primeira vez na Galeria Parnasse de Wuppertal, na Alemanha, em 1963.

Como a expressão sugere, a videoarte tem por perspectiva a criação de imagens estéticas, entendendo-se por esse termo não apenas uma representação simbólica, mas, igualmente, a pesquisa formal desse recurso eletrônico para a configuração de obras plásticas ou de experiências sensíveis, figurativas (miméticas), sintéticas ou mesmo completamente abstratas. Na opinião de Paik, “não é a imagem que me interessa (nem sua verdade), mas as condições técnicas e materiais de sua fabricação, ou, dito de outra forma, a exploração vertical e horizontal de suas linhas”. Quer dizer, a tecnologia disponível passa a ter um valor intrínseco e a ser concebida como instrumento de manipulação, bem como produtora de imagens diversas, interdependentes, pois que só ganham sentido pleno quando comparadas em monitores distintos, vistas em sequência ou contrapostas.

As maneiras pelas quais essa nova modalidade de manifestação artística vem sendo elaborada podem ser subdivididas em pelo menos três, embora não sejam excludentes entre si, dada a conexão tecnológica hoje existente entre elas:

a) videoinstalações ou videoesculturas – obras tridimensionais, pertencentes ou não a um cenário, que combinam, usualmente, diversos monitores agrupados em certa ordem ou disposição, e cujas imagens, distintas, complementares ou seqüenciais, conduzem a um “complexo visual” de tipo pictórico ou mesmo dramático;

b) registro e emissão de figuras, formas e sons cujos conteúdos servem como elemento teatral ou performático, seja sob o aspecto interpretativo (encenação virtual), seja como complemento ou sugestão de ambiência ou espaço cenográficos;

c) recurso integrante de obras plásticas, e com imagens móveis, criadas com o concurso de computadores (arte digital – verificar a expressão) e de outros equipamentos de tecnologia virtual.

Em qualquer dos casos, a videoarte se permite criar uma área de projeção diversa do ambiente cinematográfico habitual, quando organiza suas câmeras, monitores e imagens de modo a envolver o espectador ou a sugerir que ele se desloque num percurso definido. Em tal situação, ela proporciona um campo visual e experiências sensoriais múltiplas ou combinadas, que lhe são particulares. Assim sendo, e do ponto de vista formal, a videoarte teria as seguintes características, segundo Bruce Kurtz: a novidade na criação e tratamento de imagens, sua intimidade, simultaneidade e envolvimento espacial, além de um forte sentido de tempo vivido ou tornado presente. Mas acima de tudo isso, ela constitui uma manifestação híbrida, tipicamente “pós-moderna” (conferir modernidade e pós-modernidade, modernismo e pós-modernismo) ou de →pós-vanguarda, pelo fato de envolver técnicas e meios diversos, interativos, e vir passando por constantes metamorfoses, mesmo em sua curta trajetória de existência.

Além dos nomes já citados anteriormente, alguns dos artistas mais conhecidos da videoarte, como linguagem auto-referente e exploratória, têm sido: Woody Vasulka, Les Levine, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Catherine Ikam, Vito Acconci, Bill Viola, Michel Jaffrenou, Luis Nicolau, Katsuhiko Yamaguchi, Gary Hill, Orlan e Ulrike Rosenbach. Entre os brasileiros, Artur Matuck, Eder Santos, Otávio Donaschi, Marcelo Masagão ou Ulisses Nardruz.

Videoclipe - Um produto hoje extremamente popular, mas que em boa medida tem débitos com as pesquisas da videoarte, é o videoclipe. Do ponto de vista tecnológico, o vídeo possui condições de sincronizar som e imagem de modo acentuadamente uniforme, já que ambos correspondem a sinais eletrônicos incorporados em um mesmo suporte. Essa facilidade e as estreitas relações produtivas e comerciais entre as indústrias fonográfica e de imagens permitiram o aparecimento e a exploração do clipe televisivo. Conseqüentemente, sua criação foi decorrente não apenas desta permanente necessidade de lançamento de novos bens de consumo pela cultura industrial de massa, como das possibilidades abertas pelo desenvolvimento técnico.

Em síntese, o videoclipe é uma conjugação rítmica entre imagem e música. Comumente, no entanto, essa fusão tem sido caracterizada pela rapidez e a pulsação dançante da música pop (rock, reggae, rap, funk, ritmos latinos, etc), tendo-se por objetivo preponderante o mercado consumidor de jovens adolescentes e desta nova categoria etária e espiritual dos “adultescentes”. Daí também a profusão de imagens projetadas nas curtíssimas durações do tempo televisivo. Uma estética característica da efemeridade e da colagem, que retoma e amplia essa dose excessiva e contínua de figuras simuladas da cultura contemporânea, mesmo e, preferencialmente, aleatórias, sem vínculos ou nexos com o “real”. Um conjunto em que predominam sensações visuais e auditivas livremente concebidas e de atenção difusa, e que, na língua inglesa, têm sido chamadas de *non associative imagery*.

VIDEOCLIFE. *VÍDEO E VIDEOARTE

VIDEOFOTO

Registro fotográfico obtido e transmitido por meios eletrônicos de captação de imagens.

VIDEORASTER

Monitor desprovido de sua caixa ou invólucro, utilizado normalmente em *instalações com vídeo, ou videoinstalações.

VIDRADO

Revestimento líquido e viscoso, de aspecto semelhante ao vidro, e que fornece à peça cerâmica, após sua queima, uma aparência transparente, opaca, mate ou colorida, conforme a composição química escolhida. Serve para tornar a louça, confeccionada em argila ou barro, de porosa em impermeável, dando-lhe mais resistência, além de alisar ou regularizar sua superfície. Adicionalmente, tem ainda efeitos decorativos. *Cerâmica e *Chacota.

VIDRO, VIDRARIA

Material elaborado com sílica ou óxido de silício (areia) e fundido com substância alcalina (sódio, potassa) e carbonato de cálcio (cal, agente endurecedor), servindo para a fabricação de numerosos objetos, sejam eles utilitários e cotidianos, decorativos ou de uso industrial. Sua característica principal é a de possuir um estado químico intermediário entre o sólido e o líquido, dado o arranjo peculiar de suas moléculas, ao mesmo tempo desordenado, mas de coesão rígida, embora sem cristalização. Sob esse aspecto é por vezes denominado de “líquido supercongelado” e com características isotrópicas, isto é, cujas propriedades estendem-se por todas as áreas e direções. Em sua obra *Naturae Historiarum*, Plínio, o Velho, narra a lenda segundo a qual teriam sido os fenícios os “descobridores” casuais do vidro, ao observarem sua formação entre as brasas de uma fogueira na praia. Como navegantes do Mediterrâneo e comerciantes em toda a Ásia Menor, é possível que os fenícios tenham realmente difundido a vidraria (as técnicas de elaboração do vidro) naquelas regiões. Na época de Plínio (I d.C.), as cidades de Sídón e Tiro eram consideradas importantes centros produtores, sendo a primeira delas chamada “artifex vitri” pelo autor romano. Concretamente, no entanto, os exemplos mais antigos da arte do vidro provêm do Novo Império egípcio, entre os anos de 1540 e o fim do milênio (início com a XVIII dinastia) – frascos de perfume, braceletes, colares multicoloridos e até mesmo vestidos (fios com miçangas, ou vidrilhos). O vidro era então aplicado na forma de pasta sobre objetos (pedras ou estatuetas, por exemplo), assim como vertido em moldes (vasos, ânforas, taças), conservando-se, no entanto, opaco, em razão das bolhas existentes e das baixas temperaturas para desfazê-las. Do Egito, o vidro passou à Mesopotâmia e (sem se descartar a contribuição fenícia) à Grécia, incluindo suas colônias asiáticas. Foi ainda no Oriente Médio, entre os sírio-fenícios, que se criou a admirável técnica da insuflação, ainda no primeiro século da era cristã. Fundido o vidro em potes ou caldeirões de pedra ou de cerâmica refratária, deposita-se uma certa quantidade dele numa das extremidades de um tubo metálico (tubo de um metro de comprimento, aproximadamente). O artífice sopra o material fundido, dando-lhe a forma e a dimensão desejadas. Pouco depois, a manufatura adotou, em paralelo, a insuflação dentro de moldes. As novas técnicas permitiram também a produção do vidro transparente e incolor, obtido com o acréscimo de dióxido de manganês em sua composição e o uso de esmeril para polimento e incisão de desenhos. Na antigüidade greco-romana, e além das já mencionadas, adquiriram fama as vidrarias de Chipre, Alexandria, Pompéia e Pozzuoli, com destaque para Alexandria. Os utensílios produzidos eram bastante variados: copos, taças, ânforas, vasos, garrafas, galhetas para azeite, frascos para perfumes e pomadas, pratos, tigelas, cantis e até mesmo conta-gotas e canudos para beber. No período paleo-cristão, as técnicas alexandrinas e romanas conseguiram sobreviver, o que pode ser atestado pelos exemplos de vidraria destinada ao uso litúrgico (vasos devocionais, lâmpadas pendentes e cálices), hoje conservados no Museu do Vaticano. Mais tarde, na era merovíngia, os francos e outras tribos germânicas que adotaram o cristianismo receberam e deram continuidade aos conhecimentos da antigüidade, usando também o vidro para o acondicionamento de vinhos, cuja produção se expandia nas regiões do

Sena, do Mosa, do Ródano e do Reno. Já na baixa Idade Média, a vidraria começou a ganhar novos estilos na França e na Bélgica (o vidro de samambaia ou “verre fougère”) e na Alemanha (“Waldglass”, ou vidro da floresta). No século XIII, os fabricantes de Veneza se transferiram para a ilha de Murano, e ali, durante dois séculos, desenvolveram não apenas uma técnica extraordinária de insuflação e de modelagem refinada, como uma diversidade até então surpreendente de cores (azul-escuro, vermelho-ametista, verde-esmeralda), acompanhando a mesma tendência da pintura veneziana renascentista. É dessa época (século XV), e por esforços da família de Anzolo Barovier, sempre dedicada a novos experimentos científicos, que se deu a criação do primeiro vidro cristal, ainda elaborado com óxido de sódio, antes que se passasse a empregar o óxido de chumbo. O cristal diferencia-se dos demais vidros por sua densidade, capacidade de refração e de brilho, limpidez e sonoridade característica. No século XVI, outras técnicas foram sendo criadas em Murano, como: a do vidro *escarchado* ou congelado (vidro opaco coberto com redes de linhas), obtido pela imersão de uma peça quente em água fria; a aplicação, por sopro, de filigranas entrelaçadas ou retorcidas sobre peças transparentes, chamadas *reticelli*; decorações a bico de pena ou ainda com pontas de sílex ou de diamante, consistindo de traços ou desenhos em bordas de bandejas, fruteiras ou tigelas; o espelho de cristal, patenteado pelos irmãos Dal Gallo. Os artífices de Florença, que procuravam rivalizar-se com os de Murano, dedicaram-se pioneiramente à produção de vidros para uso científico, como tubos de ensaio, lentes, termômetros ou barômetros. Foram ainda vidreiros italianos emigrados os que contribuíram para o desenvolvimento artístico da vidraria em outras partes da Europa, sobretudo na França (de onde provêm os requintados cristais de Baccarat), na Bélgica (Flandres), na Inglaterra e na Catalunha, enquanto as vidrarias do Tirol austríaco e da Alemanha (principalmente na Renânia), evoluíam de maneira mais independente.

VILA

1. Na Roma antiga, a vila rústica era uma construção residencial isolada, em zona agrária, sede de uma fazenda, podendo servir como residência de verão. No perímetro urbano, todavia, significava um complexo arquitetônico monumental, destinado à vida social e ao lazeres, possuindo termas, solário, teatro, salas de leitura e espaços para atividades desportivas, além de terraços panorâmicos. Desta vila urbana é que se conservaram denominações como “vila olímpica” ou “vila militar”. As camadas aristocráticas ou principescas da Itália renascentista fizeram ainda da antiga vila rústica uma residência de campo luxuosa, cercada por jardins. 2. Conjunto de casas geminadas ou enfileiradas, com características e dimensões semelhantes, às vezes idênticas, tendo as fachadas voltadas para um pátio ou rua particular.

VILANCETE, VILANCICO

1. Na época do trovadorismo galaico-português, constituiu uma forma poético-musical de expressões líricas, de origem popular e urbana (pequena canção vilã). Em Portugal recebeu o nome de vilancete e, na Espanha, de vilancico. Caracterizou-se por conter um estribilho inicial (o mote ou cabeça), de dois ou três versos em redondilha (cinco ou sete sílabas), seguido pelas coplas ou glosas (versos de desenvolvimento do mote) e da volta final (verso de retorno ao mote). A glosa não possuía homogeneidade de sílabas no verso, nem de versos em cada estrofe. Esquemas mais regulares, no entanto, eram os de aa / bbbbaa / cccaa e abb / cd / dc / cbb. O exemplo seguinte é de Camões: “Se me levam águas, / nos olhos as levo (mote). / Se de saudade / morrerei ou não / meus olhos dirão / de mim verdade. / Por eles me atrevo / a lançar as águas / que mostrem as mágoas / que nest’alma levo. / As águas que em vão / me fazem chorar, / se elas são do mar / estas de amar são. / Por elas relevo / todas as minhas mágoas, / que, se força d’águas / me leva,

eu as levo. / Todas me entristecem / todas são salgadas; / porém as choradas / doces me parecem. / Correi, doces águas, / que, se em vós me enlevo, / não doem as mágoas / que no peito levo”. A forma permaneceu em uso no classicismo renascentista e no barroco, de que é exemplo a poesia seguinte de Soror Violante do Céu (trecho): “Saudade minha, / quando vos veria? (estribilho)./ Quando meu cuidado / verei tão contente / que logre presente / quem choro apartado?/ Ai que alegre estado / eu convosco tinha! (glosa) / Saudade minha, / quando vos veria?” (retorno ao estribilho). 2. Ainda nos períodos renascentista e barroco o vilancico tornou-se, em Portugal, um poema musicado, semelhante ao madrigal, destinado aos atos litúrgicos do Natal, da Epifania ou das festas de São João, cantado em coro. Subdividia-se em três seções ou *noturnos*, entre as quais se intercalava um responsório.

VILANELA

Poema formado por uma série de tercetos (estrofe de três versos), complementado por uma estrofe de quatro versos. A estrutura da rima é normalmente invariável, com a sequência *aba*. Exemplo extraído de Manuel Bandeira – A Cinza das Horas: “Amor - chama, e depois, fumaça.../ Medita no que vai fazer: / o fumo vem, a chama passa...(primeiro terceto)/ Antes, todo ele é gosto e graça. / Amor, fogueira linda a arder! / Amor - chama, e depois, fumaça... (segundo terceto) / Porquanto, mal se satisfaça, / (Como poderei te dizer?) / o fumo vem, a chama passa...(terceiro terceto) / A chama queima. O fumo embaça./ Tão triste que é! Mas tem de ser... / Amor? ... chama, e depois, fumaça: / o fumo vem, a chama passa... (quarteto final).

VINHETA

1. Ornato ou decoração utilizada em artes gráficas e tipografia, constituída por um desenho padrão que se repete sequencialmente, formando uma barra. Pode ser aplicada ao início ou fechamento de capítulos, ou ainda servir como separação e moldura de textos. De maneira preponderante, o desenho padrão possui uma configuração geométrica ou fitomórfica, vegetal. 2. Símbolo, imagem ou logotipo projetado em poucos segundos, mudo ou com acompanhamento sonoro, de características animadas ou não, e que identifica o canal, o patrocinador ou determinado programa de televisão, durante a abertura, o encerramento ou os intervalos das emissões. 3. Efeito sonoro ou trecho musical que anuncia e caracteriza programas radiofônicos. 4. Recurso fotográfico utilizado em laboratório, durante o processo de ampliação de negativo, e que consiste na aplicação de uma máscara, vazada no centro e sobreposta ao papel fotográfico, obtendo-se como resultado uma imagem positiva envolta por um quadro ou halo branco.

VIRAGEM

Significa a modificação voluntária da cor normal de uma película fotográfica ou cinematográfica, conseguida por intermédio de um banho químico. As viragens podem ser feitas para cores diferentes como sépia, ouro, vermelho, verde e amarelo, dependendo do objetivo da alteração.

VIRTUAL – IMAGEM, REALIDADE

Do latim clássico *virtus*, com o sentido de potência, pelo latim medieval *virtualis*, designa, na filosofia escolástica, o que existe como atributo futuro, como possibilidade intrínseca do vir-a-ser (uma criança tornar-se adulta), e não em ato presente. Com este significado, indica uma “existência latente”, ainda não atualizada ou concretizada. A morte, neste caso, é uma virtualidade inexorável da vida. Modernamente, no entanto, a “realidade virtual” tem sido tema de discussão a partir do desenvolvimento das tecnologias

eletrônicas, informacionais ou computacionais, que simulam e substituem a realidade corpórea de um ser presente, atual ou concreto, em comunicação e conhecimento a seu respeito. Dessa maneira, “a virtualização pode ser definida como o movimento inverso da atualização... Não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possibilidades), mas uma mutação de identidade, um deslocamento de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir ... por sua atualidade (presença aqui e agora), a entidade passa a encontrar sua consistência num campo problemático” (Pierre Lévy, *O que é o Virtual?*). Assim, por exemplo, um texto ou um conjunto de imagens e informações contido em uma rede de computadores ocupa, simultaneamente, vários pontos, lugares ou instalações. É algo que já se manifesta como realidade nômade, imponderável, ubíqua, ao mesmo tempo determinada e transitória. Está e não está presente, na dependência do acesso que a ele se tenha. De outro ponto de vista, distingue-se o virtual pela diferença de uso ou apropriação. O consumo de um bem “real” é único, inequívoco ou exclusivo. Assim, comemos determinado alimento (que se transforma integralmente) ou usamos determinada roupa necessariamente escolhida ou disponível (e não outra, simultaneamente). Em ambos os casos, impõe-se uma exclusão. Já com o fenômeno virtual, informativo ou comunicativo, o que acontece é a abertura de possibilidades múltiplas e simultâneas que, por sua vez, continuam a se atualizar em uma rede de seqüências, em outros lugares ou territórios. “Os operadores mais desterritorializados, mais desatrelados de um enraizamento espaço-temporal preciso, os coletivos mais virtualizados e virtualizantes do mundo contemporâneo são os da tecnociência, das finanças e dos meios de comunicação. São também os que estruturam a realidade social com mais força, e até com mais violência” (idem, *ibidem*). Do ponto de vista ainda das imagens que povoam os mecanismos eletrônicos, a simulação virtual constitui uma técnica de criação e de manipulação de cenas e de figurações que permite ao usuário sensibilizar-se e interagir de modo integral com “realidades” videográficas ou sintéticas, previamente registradas ou digitalizadas. O sistema constitui não apenas uma avançada tecnologia eletrônica de produção de ambientes, de situações e de cenas imaginárias, como define, em seu mais alto grau, o simulacro contemporâneo (ver, a esse respeito, o item Representação, Imagem e Simulacro). Isto quer dizer que a idéia de simulação vai além de um mascaramento da realidade. Ela produz uma outra realidade, capaz de dispensar os objetos, os seres, as relações ou as equivalências originais, impondo-se, portanto, como realidade auto-referente. De um lado, elimina qualquer percepção natural do meio-ambiente e, de outro, estimula os órgãos sensoriais e os aparelhos psíquico e cognitivo do indivíduo a reagirem apenas às imagens emitidas, ensejando a vivência de situações reais inteiramente fictícias, mas completas e verossímeis. O imaginário converte-se em um fenômeno de completa inclusão e objetividade, já que as imagens virtuais tomam o lugar da realidade exterior sob aspectos volumétricos, espaciais e temporais, instituindo o assim chamado ciberespaço (“cyberspace”) ou espaço cibernético hiper-real – nome criado pelo escritor William Gibson em sua obra *Neuromancer*. Para o uso do sistema virtual são indispensáveis (até o momento) um visor ou capacete (*eye-phone*) munido de dois monitores estereoscópicos com telas de cristal líquido, fones de ouvido e sensores para captar e transmitir os movimentos de cabeça, assim como luvas especiais de fibras ópticas, chamadas *datagloves*, incumbidas de registrar e transmitir os movimentos das mãos.

VIRTUOSE, VIRTUOSO

Músico que possui um domínio técnico excepcional e o alia a interpretações de evidente correção e brilhantismo (acompanhando partituras), ou de expressivo e singular vigor emotivo, quando não necessita seguir notações prescritas.

VITRAL

Tipo de vidraça ao mesmo tempo translúcida e colorida, formada por peças ou painéis individualmente confeccionados, mas reunidos e presos, na montagem final, entre barras finas de ferro, às quais se ligam por meio de fitas de chumbo ou fios de cobre soldados. As cores são obtidas por vidros previamente coloridos, isto é, submetidos à ação anterior de óxidos metálicos, ou aplicadas manualmente numa das fases já finais do processo. Grosso modo, distinguem-se os vitrais apenas decorativos (conjunto de cores) daqueles propriamente pictóricos ou figurativos, que representam personagens ou descrevem cenas. O vitral já era conhecido na Síria, no Egito e em Bizâncio pelo menos desde o século VI. Nos dois primeiros países, havia duas técnicas regularmente utilizadas, servindo para fechar vãos construtivos e diminuir a incidência da luz solar: a *kamariya* (pedaços de vidro encaixados em placas circulares de gesso) e a *chamisiya* (pedaços de vidro encaixados em placas quadradas ou retangulares de madeira). Mas o vitral desenvolveu-se, finalmente, como uma das mais brilhantes e características expressões artísticas da Idade Média ocidental, vinculando-se à arquitetura religiosa desde o período românico, mas, sobretudo, gótico (as catedrais de Chartres, Notre Dame de Paris, Sens e Cantuária são exemplos magníficos) e ainda renascentista. Isso porque a diminuição na espessura das paredes permitiu que as áreas recobertas com vitrais se ampliassem. Simultaneamente, aumentou-se a complexidade das cenas e as figuras ganharam dinamismo. Os efeitos luminosos e colorísticos nos templos convidam os fiéis à calma, à paz interior, ao silêncio e à reflexão mística. Os mais antigos exemplares completos até hoje reconhecidos datam do início do século XII (figuras de profetas na Catedral de Augsburgo, na Alemanha). Da mesma época é o primeiro tratado da arte, de autoria do monge Teófilo (*Diversarium Artium Schedula*). Nas igrejas, as formas mais comuns são as ogivais e as de rosáceas, isto é, circunferências irradiantes, formadas por segmentos de pétalas. A arte intrínseca do vitral é a de lidar com a variabilidade da luz, dado que se modificam os efeitos visuais do ambiente de acordo com as horas do dia, os ângulos e as intensidades do sol, ou mesmo na dependência da iluminação interior e artificial. Mais modernamente, artistas de renome, como William Morris, Chagall e Matisse dedicaram-se à criação de vitrais. No Brasil, alguns nomes de grandes mestres vitralistas são: Conrado Sorgenicht, pai e filho, Cesar Formenti, Heinrich Moser, Lorenz Heilmair e Marianne Peretti. *Arte Medieval e *Arte Bizantina.

VOCABULÁRIO

1. Conjunto das palavras, termos ou lexias de um idioma, bem como aquele efetivamente realizado, de maneira concreta, em um texto ou discurso. A maior ou menor quantidade de vocábulos de uma língua a faz mais ou menos rica. Esse enriquecimento ocorre por dois processos: o intrínseco (mecanismos internos da língua) e o extrínseco (contato com outros idiomas). O processo intrínseco subdivide-se, por sua vez, em *composição*, ou seja, reunião de duas ou mais palavras em uma só (planalto = plano + alto), e *derivação* – formação de novo vocábulo a partir de uma raiz ou radical, ao qual se acrescenta um prefixo ou um sufixo (jogador, por exemplo, derivado de jogo). No processo extrínseco ocorrem os chamados empréstimos ou decalques, isto é, as adoções de traços lingüísticos que não apenas acrescentam palavras à língua (almofada, tenor, guitarra, que não são originariamente portuguesas), como podem introduzir formas sintáticas (ter lugar = acontecer, do francês “avoir lieu”). 2. Grupo de palavras relacionadas a um domínio relativamente circunscrito de conhecimentos e de práticas – nomenclatura, terminologia –, assim como mais correntemente utilizado entre membros de uma formação social (classe, estrato, estamento) ou faixa etária. Também nesse caso diz-se “vocabulário ativo” ao conjunto de vocábulos normalmente empregados, e “vocabulário passivo” aos termos que, embora compreensíveis, não são costumeiramente usados por um grupo. 3. Tipo de

dicionário em que o registro seqüencial dos vocábulos não contém os respectivos significados, ou estes são fornecidos de modo bastante sumário – vocabulário ortográfico, por exemplo, que determina apenas a grafia exata das palavras.

VOCÁBULO

Signo lingüístico constituído por um som (fonema) ou por uma seqüência de sons e que, ao mesmo tempo, forma uma *unidade significativa* (ver também Palavra). Esta unidade pode conter um sentido completo (a forma livre) ou dependente. Assim, na frase “a casa de Maria”, consideram-se formas livres, com sentido completo, os vocábulos “casa” e “Maria”; dependentes, os vocábulos “a” e “de”. Quanto à estrutura, o vocábulo pode ter uma só forma mínima – ouro, por exemplo –, ou passível de divisão – aurífero. Genericamente, a unidade de um discurso oral ou escrito, concretamente realizada, isto é, dita ou registrada. Também termo, verbete ou, ainda, dicção.

VOLATIM, VOLANTIM. *FUNÂMBULO

VOLTO SANTO

Do italiano “rosto sagrado”, designa qualquer representação da cabeça de Cristo. De tradição medieval, a denominação foi aplicada primeiramente a um crucifixo de madeira existente na catedral de Lucca, cuja imagem do Salvador, inteiramente vestido, seria cópia de um desenho original feito por Nicodemos, uma das testemunhas do sepultamento de Jesus.

VOLUME

1. Em artes plásticas (desenho, pintura, escultura), o espaço preenchido por uma figura bidimensional ou ainda sólida, tridimensional. Diz-se ainda volume ou espaço negativo aquele que é vazio, mas constitui parte integrante da composição. 2. Primeira forma do livro, até o início da era cristã, assim como de documentação histórica (crônicas e relatos de viagem) e de registro contábil-comercial, consistindo de um rolo contínuo de *papiro ou *pergaminho sobre o qual se apunha a escritura. *Livro e *Códice. 3. Unidade fisicamente separada, mas integrante de uma obra impressa (que se complementa justamente pela seqüência e reunião de cada uma das unidades), podendo ou não coincidir com o chamado *tomo.

VOLUTA

Elemento arquitetônico e decorativo em forma de espiral, instituído e característico dos capitéis jônicos gregos, mas que se reencontra nas arquiteturas romana, renascentistas (clássica ou barroca), neoclássica, como também em decorações *Art Nouveau*. O pequeno disco de onde se inicia a espiral é chamado olho da voluta.

VORTICISMO

Corrente de artes plásticas predominantemente inglesa, influenciada pelo futurismo italiano, anti-impressionista e anticubista, cujo princípio de composição estava em abstrair formas, como as sugeridas pela maquinaria moderna, reduzi-las a ângulos e curvas, e fazê-las convergir para um ponto determinado, o vórtex, criando assim a ilusão de dinamismo e turbilhonamento. O movimento surgiu a partir de uma dissidência entre artistas do grupo Ômega, liderado por Wyndham Lewis, que fundou, logo a seguir, o Centro Rebelde de Arte. Em junho de 1914, após ter sido citado, sem consulta prévia, no manifesto futurista Arte Inglesa Vital, Lewis resolveu lançar sua própria publicação, a “Blast: Review of the Great English Vortex”, na qual colaboraram Ezra Pound e T.S. Eliot. Foi Pound, aliás, quem criou o nome vorticismo, aproveitando uma menção do pintor e

escultor Umberto Boccioni, segunda a qual a criação artística deve emergir de um estado de “vórtice emocional”. Aderiram ao ideal estético de Lewis os pintores William Roberts, Edward Wadsworth e C.R. Nevins, além dos escultores Jacob Epstein e Gaudier-Brzeska. A corrente, no entanto, desfez-se já em 1915, mesmo ano da primeira e única exposição do grupo.