



*PERPÉTUO
SOCORRO*

PAS UnB

1ª etapa
2019

Sumário

1 – ARTES VISUAIS.....	4
1.1 - <i>Aqueduto Acqua Appia</i> - autor indeterminado (ELVIS, HAMILTON E JOÃO M.)	4
Aquedutos romanos — maravilhas da engenharia	4
Por que eram necessários?	4
Construção e manutenção	5
Aquedutos da cidade de Roma	5
1.2 - <i>Catedral de Notre Dame de Reims: estrutura arquitetônica, suas esculturas e seus vitrais</i> – Autor desconhecido, Século XIII (ELVIS E HAMILTON).	6
1.3 – <i>Discóbolo</i> (ADEMAR, ELVIS, HAMILTON, RAFAELA).....	9
1.4 - <i>Escola de Atenas (Scuola di Atenas)– 1509-1510 - Raffaello Sanzio</i> (HAMILTON E JOÃO MARCELO).....	12
1.5 - <i>Estruturas poliedricas – Maurits Cornelis Escher</i> (ELVIS, HAMILTON E STEVE)	15
1.6 - <i>Estruturas tridimensionais – Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos)</i> (ISRAEL,JOÃO MARCELO E LUCAS).....	25
1.7 - <i>Nefertiti</i> – autor desconhecido (JOÃO MARCELO E LUCAS).....	27
1.8 - <i>Partenon, na acrópole de Atenas - Fídias, Ictinos e Calicrates</i> (ELVIS, JOÃO MARCELO E LUCAS).	29
1.9 - <i>Pirâmides Astecas – autor desconhecido</i> (JOÃO MARCELO, LUCAS E STEVE).....	30
1.10 - <i>Pirâmides Egípcias - autor desconhecido</i> (JOÃO MARCELO, LUCAS E STEVE).....	31
<i>Segredos das Pirâmides</i>	31
<i>Como Foram Construídas as Pirâmides?</i>	33
<i>Os Nomes das Pirâmides</i>	33
<i>Curiosidades</i>	33
1.11 - <i>Suzana e os anciãos - Artemísia Gentileschi</i> - (THASMANA, VÍTOR E ZÉLIA).	34
1.12 - <i>Teatro Nacional Cláudio Santoro – Oscar Niemeyer</i> (ELVIS, HAMILTON E STEVE).....	40
2 – OBRAS AUDIOVISUAIS.....	43

2.1 - A rota do escravo - A alma da resistência. (Slave Route: The Soul of Resistance). (JOÃO MARCELO, LUCAS E VÍTOR) - Documentário. (Produzido pela Unesco, traduzido e dublado pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil - UNIC Rio). Direção: Tabué Nguma & Nil Viasnoff, 2012.	43
2.2 - <i>Alta ansiedade, a matemática do caos (High Anxieties: The Mathematics of Chaos)</i> - Documentário. BBC, direção David Malone & Mark Tanner, 2008. (ELVIS E STEVE).	43
2.3 - <i>Aos olhos de uma criança - Videoclipe. Emicida, 2014. (THASMANE E ZÉLIA).</i>	44
2.4 - Atlântico Negro, na rota dos Orixás - Documentário. Renato Barbieri & Victor Leonardi, 1998. (JOÃO MARCELO, LUCAS E VÍTOR).	46
2. 5 - <i>La mujer sin miedo - Eduardo Galeano</i> (THASMANE , VÍTOR E ZÉLIA).	46
2.6 - <i>O povo brasileiro (parte I): a matriz Tupi – Documentário. Direção Isa G. Ferraz, 2001. (JOÃO MARCELO E LUCAS).</i>	46
2.7 - O risco da história única – Palestra. Chimamanda Adichie, 2009. (JOÃO MARCELO E BRUNO).	47
3 - OBRAS TEATRAIS	48
3.1- <i>A advogada que viu Deus, o Diabo e depois voltou para a Terra – Grupo G7.</i> (THASMANE , VÍTOR E ZÉLIA).	48
3.2- <i>Ifigênia em Áulis – Eurípides.</i> (VÍTOR E REINALDO).	48
4 - OBRAS MUSICAIS.....	51
4.1- <i>Cânone em Ré Maior – Johann Pachelbel, 1680.</i> (HAMILTON)	51
4.2 - <i>Chuva – Jaloo , 2016.</i> (JACKELINE, NILDO E ELVIS).	51
4.3 - <i>Bachianas Brasileiras n. 5: Ária - Heitor Villa-Lobos, 1938</i> (HAMILTON).	52
4.4 - <i>Brasileira (sob a regência de Ligia Amadio) – Claudio Santoro, 1954-55.</i> (HAMILTON).	53
4.5 - <i>Bumba-meu-boi do Seu Teodoro – Seu Teodoro, 1963.</i> (VÍTOR E THASMANE).	53
4.6 - <i>Festa do Divino de Pirenópolis - domínio público.</i> (BRUNO E THASMANE).	54
4.7 - <i>Meu cupido é gari - Marília Mendonça, 2016.</i> (NILDO, THASMANE E ZÉLIA).	54
4.8 - <i>O caso do Angelino e Tristeza do Jeca - versão com Paulo Freire e Inezita Barroso, (2014*).</i> (THASMANE E VÍTOR).	55
4.9 - <i>Ópera Orfeu – Claudio Monteverdi, 1607.</i> (HAMILTON E VÍTOR).	56
4.10 - <i>Samba house – Patubatê, (2015*).</i> (HAMILTON).	56
4.11 - <i>Spiritus Sanctus – Hildegard Von Bingen.</i> (ISRAEL)	57
4.12 - <i>Zero – Liniker e os Caramelows, 2016.</i> (THASMANE)	58

5 - OBRAS TEXTUAIS	59
5.1 - Aliança no fundo do mar – Carlos Fioravanti (Revista FAPESP) ED. 258 Agosto, 2017 pp. 55-57. (JACKELINE).....	59
5. 2 - <i>Apologia de Sócrates – Platão.</i> (REINALDO).....	62
5.3 - <i>Artigo 5 da Constituição da República Federativa do Brasil 1988.</i> (JOÃO MARCELO, REINALDO E VÍTOR).....	62
5. 4 - <i>Carta a Meneceu – Epicuro.</i> (REINALDO).....	68

OBRAS DO PAS– 1ª ETAPA

1 – ARTES VISUAIS

1.1 - *Aqueduto Acqua Appia* - autor indeterminado (ELVIS, HAMILTON E JOÃO M.)



Aquedutos romanos — maravilhas da engenharia

DENTRE todas as realizações da engenharia antiga, os aquedutos romanos estão entre as mais notáveis. “Com tantas estruturas indispensáveis para o transporte de águas, quem se atreveria a compará-las às inertes pirâmides ou às inúteis, mas célebres, obras gregas?”, escreveu Sexto Júlio Frontino (35–c. 103 EC), governador e comissário de águas.

Por que eram necessários?

As cidades antigas eram geralmente construídas perto de onde havia muita água, como foi o caso de Roma. Originalmente, o rio Tibre e as fontes e poços nas proximidades forneciam toda água de que a cidade precisava. Mas, do quarto século AEC em diante, Roma cresceu rapidamente, assim como sua demanda por água.

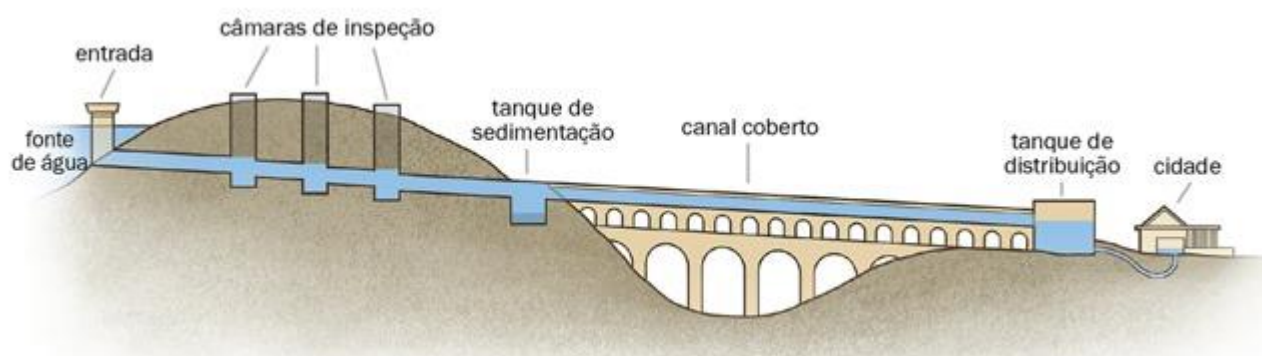
Visto que poucas pessoas tinham água encanada em casa, os romanos construíram centenas de banhos, ou termas, privativos e públicos. O primeiro banho público de Roma recebia água do Aqua Virgo, aqueduto inaugurado em 19 AEC. Seu construtor, Marco Agripa, amigo achegado de César Augusto, investiu muito de sua vasta fortuna na modernização e expansão do sistema de abastecimento de água romano.

Os banhos se tornaram lugares onde as pessoas se encontravam socialmente. Os maiores deles tinham até mesmo jardins e bibliotecas. Os aquedutos forneciam um constante suprimento de água corrente. Depois de utilizada, essa água fluía para o esgoto, levando embora toda sujeira, inclusive os dejetos das latrinas instaladas nos banhos.

Construção e manutenção

Quando ouve as palavras “aqueduto romano”, será que você pensa em arcos imponentes enfileirados até onde a vista alcança? Na verdade, os arcos constituíam menos de 20% desse antigo sistema de transporte de água. Por exemplo, o Aqua Marcia, que ficou pronto em 140 AEC, tinha 92 quilômetros de extensão, mas apenas 11 quilômetros de arcos. A maior parte dos aquedutos era subterrânea, o que os tornava mais econômicos. Isso também os protegia contra danos provocados por fatores climáticos e causava menos transtornos a quem vivia no campo e nas áreas urbanas.

Antes de construir um aqueduto, engenheiros avaliavam a qualidade de uma potencial fonte de água para consumo, examinando a limpidez, a vazão e o sabor. Também levavam em conta a saúde dos moradores da região que bebiam dessa água. Se o local fosse aprovado, calculava-se o percurso, o declive, a largura e o comprimento dos condutores de água. Para realizar essas construções, era utilizada mão de obra escrava. Talvez levasse anos para um aqueduto ficar pronto. Isso tornava o projeto caro — especialmente se tivesse arcos.



Além disso, os aquedutos precisavam receber manutenção e ser defendidos contra inimigos. Certa vez, a cidade de Roma chegou a ter 700 pessoas contratadas para cuidar deles. Quando um aqueduto era projetado, sua manutenção também era levada em conta. Por exemplo, eram construídas câmaras verticais para dar acesso a trechos subterrâneos. E se fossem necessários grandes reparos, engenheiros podiam temporariamente desviar a água de uma área danificada.

Aquedutos da cidade de Roma

No início do terceiro século EC, havia 11 aquedutos principais que atendiam Roma. O mais antigo deles, o Aqua Appia, construído em 312 AEC, tinha apenas 16 quilômetros de extensão e era quase totalmente subterrâneo. Parte de outro aqueduto, o Aqua Claudia, ainda existe. Esse aqueduto tinha 69 quilômetros de extensão e uns 10 quilômetros de arcos, alguns deles com 27 metros de altura!

Quanta água os aquedutos de Roma transportavam? Muita! O Aqua Marcia, já mencionado, levava diariamente cerca de 190 milhões de litros de água para Roma. Com a ajuda da força da gravidade, a água chegava às áreas urbanas. Essa água fluía para tanques de distribuição e daí para tubulações, que a canalizavam para outros tanques de distribuição ou para fontes, banhos públicos e assim por diante. Alguns calculam que esse sistema de distribuição tenha crescido tanto que, diariamente, conseguia fornecer mais de mil litros de água a cada habitante de Roma.

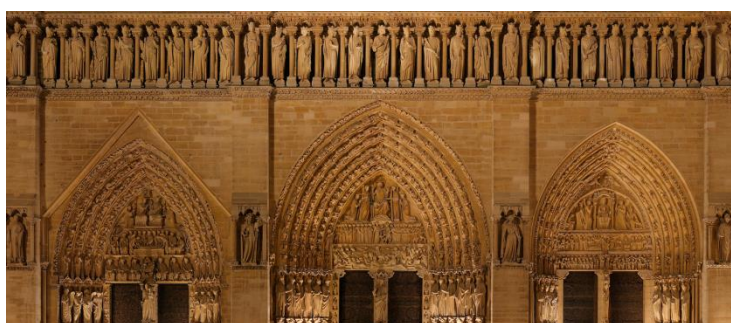
À medida que o Império Romano se expandia, “os aquedutos iam para onde Roma fosse”, disse o livro *Roman Aqueducts and Water Supply* (Os Aquedutos Romanos e o Abastecimento de Água). Atualmente, quem viajar pela Ásia Menor, França, Espanha e Norte da África ainda poderá apreciar essas maravilhas da engenharia antiga.

Disponível em <https://www.jw.org/pt/publicacoes/revistas/g201411/aquedutos-engenharia-romana/>

1.2 - Catedral de Notre Dame de Reims: estrutura arquitetônica, suas esculturas e seus vitrais– Autor desconhecido, Século XIII (ELVIS E HAMILTON).

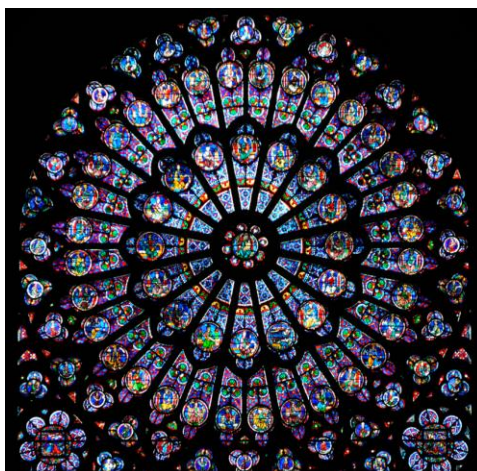


A Notre-Dame é uma *hiper* catedral, *lindíssima*, *poderosíssima*, *famosérrima* e *trilionária*. E tem razão para isso tudo, afinal de contas, é um dos mais belos exemplares da arquitetura gótica francesa e está repleta de história e arte. A **fachada principal**, cuja construção começou em 1200, possui 41 metros de largura e 63 de altura até o topo das torres. Mas é observando os detalhes que se entende melhor o porquê de ser uma construção tão admirada. Do ponto de vista simbólico, o quadrado representa o que foi criado, o espaço limitado. Já o círculo, em destaque no centro da fachada, é a perfeita figura do que não tem fim ou começo, a imagem de Deus. As cabeças da Virgem e de Jesus se posicionam exatamente no centro desse círculo, demonstrando a aceitação de Deus por Maria na forma da criança, que entra no mundo mortal e é apresentada à cidade. Além disso, a forma redonda cria uma auréola em volta da cabeça de Maria. Se dá para acreditar que o projeto foi definido buscando essa interpretação... tenha fé.



Portais da Notre-Dame | Foto: Behn Lieu Song

A fachada é cortada por uma faixa com 28 estátuas que representam os reis de Judah, descendentes de Jesse e ancestrais de Maria e Jesus. Adicionadas à catedral no século XIII, essas estátuas acabaram associadas aos reis da França. Por isso, durante a Revolução Francesa, as obras foram atacadas e mutiladas como símbolos do despotismo real. Logo abaixo delas estão três portais: o da direita é conhecido como o portal de Santa Ana; à esquerda está o portal da Virgem; e, na parte central, o portal do Último Julgamento. O **portal de Santa Ana**, o primeiro a ser instalado, mostra a Virgem com Jesus no colo e o Livro das Leis. O **portal da Virgem** foi construído entre 1210 e 1220 e mostra a morte de Maria, sua subida aos céus e coroação como Rainha do Paraíso. Já o **portal do Último Julgamento**, feito entre 1220 a 1230, mostra os mortos sendo ressuscitados de suas tumbas e o arcanjo Miguel pesando suas almas de acordo com o que viveram na terra e o amor que demonstraram a Deus – os escolhidos são conduzidos por Cristo para o paraíso, enquanto os condenados vão para o inferno com o capeta.



Rose nord | Foto: Oliver Mitchell

Outro grande destaque da Catedral de Notre-Dame de Paris são os vitrais, com destaque para as rosas. O termo rosa é usado para descrever uma janela circular, principalmente as divididas em vários segmentos e encontradas em igrejas de estilo gótico. Ambas foram construídas em 1270 e possuem 12,90 metros de diâmetro, chegando a quase 19 metros se forem somados os arcos perfurados sobre os quais se encontram. O tema da **rose nord**, sem muitas alterações do original, é o Antigo Testamento, com predomínio da cor violeta que mostra a longa noite de Israel esperando o messias. São oitenta medalhões representando juízes, profetas, reis e sacerdotes que rodeiam, em três círculos, a imagem da Virgem com o Menino Jesus, ao centro. Já a **rose sud** foca no Novo Testamento, com a figura central de Cristo sentado em um trono, os apóstolos distribuídos nos dois primeiros círculos, o livro dos sete selos e o Cordeiro do Apocalipse na parte inferior, anjos e profetas. Essa rosa apresenta muitas mudanças da restauração realizada nos séculos XVIII e XIX. Já a **rose ouest**, disposta na fachada principal da catedral, é a mais antiga de todas e possui 9,60 metros de diâmetro. No primeiro círculo, os doze profetas aparecem em volta da Virgem com Jesus, anunciando a encarnação. Na parte superior foram colocadas as doze virtudes e seus opostos, enquanto a parte inferior mostra os doze signos do zodíaco. Além das rosas, vários outros vitrais encontram-se na catedral.



Tesouro | Foto: Mossot

O **Trésor** é formado principalmente por artefatos religiosos da igreja católica, como cálices sagrados, vestimentas, livros usados na celebração das missas e outros. Por muito tempo, essa coleção funcionou como uma reserva para os reis, tendo seus metais preciosos derretidos e pedras preciosas vendidas em tempos de crise. Os objetos mais antigos foram destruídos ou perdidos no período da Revolução Francesa, em 1789. A coleção foi retomada em 1804, mas novamente interrompida com as revoltas que marcaram o início da década de 1830. As reformas da catedral e a reconstrução da sacristia em 1849 pelo arquiteto Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc levaram, também, à reestruturação do Tesouro.



Emmanuel | Foto: Freedom Wizard

A visita às torres garantem uma bela vista de Paris, além de vários detalhes da arquitetura da catedral. É preciso subir os 387 degraus até o topo da torre sul, pois não há elevadores. Um dos destaques da visita são os **sinos** – um total de dez na Notre-Dame. O maior deles, Emmanuel, data de 1681, tem 261 cm de diâmetro e pesa 13.271 kg. Ele sempre é o primeiro a ser tocado, cerca de cinco segundos antes dos demais sinos. Na noite de 24 de agosto de 1944, quando as tropas francesas e aliadas entravam em *Île de la Cité*, o sino foi tocado para anunciar a libertação da cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Os outros nove sinos são bem recentes, datando de 2013, e foram projetados com o objetivo de replicar a qualidade e o tom dos sinos originais da catedral.



Cripta | Foto: Jean-Pierre Dalbéra

A parte da **cripta** está do lado de fora da catedral, no lado oposto do átrio à frente da fachada principal. O sítio arqueológico foi descoberto durante escavações realizadas entre 1965 e 1972 e mostram a evolução da arquitetura da cidade, com elementos com mais de 2000 anos, medievais e dos séculos XVIII e XIX. As partes mais antigas são da cidade de Lutécia, que cresceu à margem esquerda do rio Sena durante o reino do imperador Augustus, no século I antes de Cristo. A partir daí, vários elementos como paredes e pilastras marcam a passagem dos anos. Ao todo, são 118 metros de comprimento e 29 de largura nas criptas, totalizando uma área de 2.200 m².

Disponível em: <https://viajento.com/2016/06/09/paris-arquitetura-historia-e-arte-da-notre-dame/>

1.3 – **Discóbolo** (ADEMAR, ELVIS, HAMILTON, RAFAELA).

O Discóbolo (“O arremessador/lançador de disco”, do grego Δισκοβόλος, Diskobólos, lançador) foi feito pelo escultor Myron ou Míron, em 450 a.C. na antiga Grécia. Feito de mármore, encontra-se hoje no Museu Nazionale Romano na Itália em Roma.

Alguns blogs e sites afirmam que o original não existe mais. Segundo Luciano de Samósata e Plínio, o Velho, o original foi produzido em bronze em torno de 455 a.C para ser instalado em um palácio de Atenas para comemorar um atleta vitorioso no antigo pentatlo, mas a obra acabou se perdendo ao longo do tempo. **Há versões do Discóbolo olhando para cima, e outras, para baixo.**



Cópia reduzida em bronze da Gliptoteca de Munique com 1,55 ade altura

“Míron, com esta peça, retrata o efêmero momento de imobilidade do personagem. Em grego, esse momento é chamado rhytmos e se refere a uma graciosa harmonia e equilíbrio.”

Myron (480 a.C.- 449 a.C.) foi o mais famoso escultor em bronze do Estilo Severo. Capturava o movimento paralisado, fixando no “Discóbolo” o “instante complexo dos músculos organizados de todo o corpo, em sincronia com o impulso dos braços, inclusive com o cálculo sereno da cabeça pensante”, mostrando-nos o atleta com o corpo flexionado, no instante anterior ao arremesso do disco.

Fonte: <http://mundo52.com/cultura/el-discobolo-se-queda-mas-tiempo-en-mexico>. Exemplo de versão do Discóbolo olhando para baixo.

Seu equilíbrio é dinâmico, o que contribui para um mesmo objetivo geral da composição. A escultura chama atenção, pois transmite uma sensação de firmeza, vigor e de delicado equilíbrio ao corpo.



Foto de Juan Carlos Soler: http://juancarlosoler7.blogspot.com/2009_03_29_archive.html

O arremesso de disco é a prova considerada mais antiga de arremesso no atletismo e foi criado na Grécia. Supõe-se que os discos eram feitos de pedra e não tinham o formato tão circular quanto os de hoje, pois estes sofreram aperfeiçoamento devido o tempo e a tecnologia.



Cópia romana

Esporte muito popular na Grécia Antiga, devido à variedade de posições que o corpo adotava durante o arremesso, foram criadas várias obras de arte fundamentais, entre as quais: o discóbolo de Alcámenes e Myrón, além de outras menos conhecidas.

O Discóbolo de Mirón foi escolhido como símbolo da Educação Física por representar a força e o dinamismo característicos dessa profissão - "... o corpo revela um cuidadoso estudo de todos os movimentos musculares, tendões e ossos que fazem parte da ação; as pernas, os braços e o tronco inclinam-se para imprimir maior impulso ao golpe; o rosto não parece contorcido pelo esforço, mas calmo e confiante na vitória". RESOLUÇÃO CONFEF nº 49/2002, Rio de Janeiro, 10 de Dezembro de 2002.

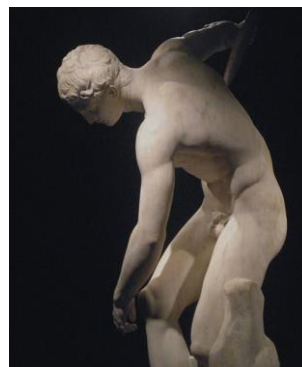
Além do grupo Atena e Mársias, o Discóbolo é a única outra obra atribuída a Míron que chegou até nós.

Segundo algumas fontes, estilisticamente o Discóbolo ilustra a transição do Estilo Severo para o Estilo Clássico. Míron foi um pioneiro pela introdução de uma abordagem anatômica mais próxima do natural e por ter conseguido sintetizar em arte um ideal de beleza física, de equilíbrio dinâmico e de harmonia entre mente e corpo.



Foto de Juan Carlos Sooler: http://juancarlossooler7.blogspot.com/2009_03_29_archive.html

“Embora o Discóbolo tenha enorme qualidade como obra de arte e tenha se tornado um modelo na representação do movimento do corpo humano, não representa o movimento real que o atleta faz no ato de lançar o disco”.



Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Disc%C3%B3bolo_13.new.jpg

"Uma das réplicas mais completas da estátua foi comprada pela Alemanha Nazista, em 1938, pelo valor de cinco milhões de liras. Seu lugar já estava reservado em Berlim, todavia, Adolf Hitler decidiu enviá-la para a Gliptoteca de Munique - cidade "capital do movimento [nazista]" - e assim exibi-la no "Dia da Arte Alemã" (9 de julho de 1938) como um "presente do Führer". No pós-guerra (1948) as autoridades norte-americanas ordenaram a devolução da estátua e das várias obras de arte compradas da Itália durante o fascismo".



<http://www.flickr.com/photos/44124324682@N01/8331228034>

A quantidade de cópias conhecidas indica que a obra foi muito popular na Roma Antiga. Porém, nenhuma das cópias conservou indicação de como a estátua original era colorida, um costume comum entre os gregos que devia acrescentar às esculturas muita vivacidade e naturalismo. Além disso, das cópias que chegaram aos nossos dias somente uma, em bronze, em tamanho menor que o original, está completa; todas as outras apresentam danos mais ou menos extensos.

“O Discóbolo só foi identificado em tempos modernos quando uma cópia foi encontrada em 1781 na Villa Palombara, em Roma, pertencente à família Massimo. Restaurada por Angelini, foi instalada no Palazzo Massimo, e então no Palazzo Lancelotti, tornando-se imediatamente estimadíssima pelos neoclássicos dos séculos XVIII e XIX, que a viram como a representação suprema do movimento corpóreo”.



<http://www.flickr.com/photos/44124324682@N01/8331228974>

A influência do Discóbolo sobre a cultura, em especial do ocidente, ainda é grande nos dias de hoje. É uma das imagens mais publicadas na literatura sobre esportes, educação física e fisiculturismo, pois é um dos mais conhecidos ícones da atual cultura do corpo.

1.4 - Escola de Atenas (Scuola di Atenas) – 1509-1510 - Raffaello Sanzio (HAMILTON E JOÃO MARCELO).

"A Escola de Atenas" ("Scuola di Atenas" no original) é uma das mais famosas pinturas do renascentista italiano Raffaello e representa a Academia de Platão. Foi pintada entre 1509 e 1510 na "Stanza della Segnatura" sob encomenda do Vaticano. A obra é um afresco em que aparecem ao centro Platão e Aristóteles. Platão segura o Timeu e aponta para o alto, sendo assim identificado com o ideal, o mundo inteligível. Aristóteles segura a Ética e tem a mão na horizontal, representando o terrestre, o mundo sensível.

A imagem tem sido muitas vezes vista como uma perfeita encarnação do espírito da Alta Renascença. Em "A Escola de Atenas", Raffaello pintou os maiores estudiosos antigos como se fossem amigos que discutiam e desenvolviam as formas de pensar e de refletir a filosofia em si. Segundo o estudioso Fowler, o título do afresco era "Causarum Cognitio" e que somente após o século XVII passou a ser conhecido como "A Escola de Atenas".



"A Escola de Atenas" é um afresco de Raffaello (1506-1510), de 5,00m x 7,00, no Palácio Apostólico, Vaticano



- 1: Zenão de Cítio ou Zenão de Eléia.
- 2: Epicuro.
- 3: Frederico II, duque de Mântua e Montferrat.
- 4: Anicius Manlius Severinus Boethius ou Anaximandro ou Empédocles .
- 5: Averroes.
- 6: Pitágoras.



- 7: Alcibíades ou Alexandre, o Grande 8: Antístenes ou Xenofonte 9: Hipátia (Francesco Maria della Rovere or Raphael's mistress Margherita.) 10: Ésquines ou Xenofonte 11: Parménides 12: Sócrates 13: Heráclito (Miguel Ângelo). 14: Platão segurando o Timeu (Leonardo da Vinci). 15: Aristóteles segurando Ética a Nicômaco.



16: Diógenes de Sínope.

17: Plotino .

18: Euclides ou Arquimedes acompanhado de estudantes (Bramante).



19: Estrabão ou Zoroastro (Baldassare Castiglione ou Pietro Bembo).

20: Ptolomeu.

R: Apeles (Rafael).

21: Protogenes (Il Sodoma ou Pietro Perugino).



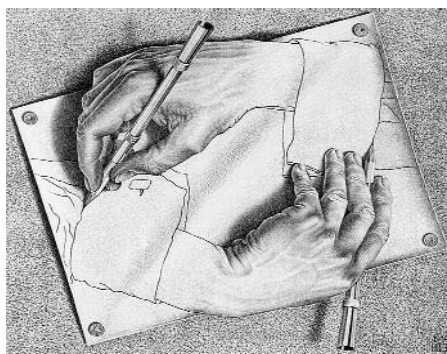
1.5 - Estruturas poliedricas – Maurits Cornelis Escher (ELVIS, HAMILTON E STEVE)



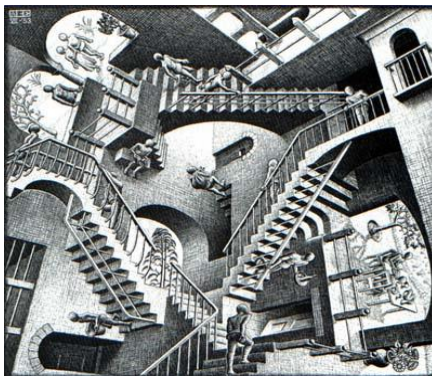
**Maurits Cornelis Escher ou M. C. Escher
(Leeuwarden, Holanda, 17 de Junho de 1898 –
Hilversum, Holanda, 27 de Março de 1972)**

Escher dedicou toda sua vida às artes gráficas. Na sua juventude não foi um aluno brilhante, nem sequer manifestava grande interesse pelos estudos, mas os seus pais conseguiram convencê-lo a ingressar na Escola de Belas Artes de Haarlem para estudar arquitetura. Foi lá que conheceu o seu mestre, um professor de Artes Gráficas judeu de origem portuguesa, chamado Jesserum de Mesquita. Com o professor Mesquita, Escher aprendeu muito, conheceu as técnicas de desenho e deixou-se fascinar pela arte da gravura. Este fascínio foi tão forte que levou Mauritus a abandonar a Arquitetura e a seguir as Artes Gráficas. Quando terminou os seus estudos, Escher decide viajar, conhecer o mundo! Passou por Espanha, Itália e fixou-se em Roma, onde se dedicou ao trabalho Gráfico. Mais tarde, por razões políticas muda-se para a Suíça, posteriormente para a Bélgica e em 1941 regressa ao seu país natal.

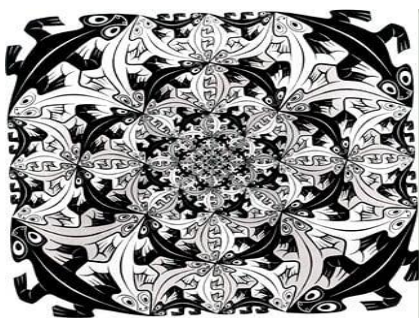
Estas passagens por diferentes lugares, por diferentes culturas, inspiraram a mente de Escher, nomeadamente a passagem por Alhambra, em Granada, onde conheceu os azulejos mouros. Este contacto com a arte árabe está na base do interesse e da paixão de Escher pela divisão regular do plano em figuras geométricas que se transfiguram, se repetem e refletem, pelas pavimentações. Porém, no preenchimento de superfícies, Escher substituíu as figuras abstracto-geométricas, usadas pelos árabes, por figuras concretas, perceptíveis e existentes na natureza, como pássaros, peixes, pessoas, répteis, etc.

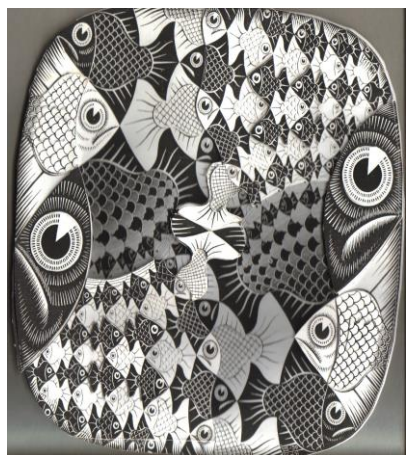


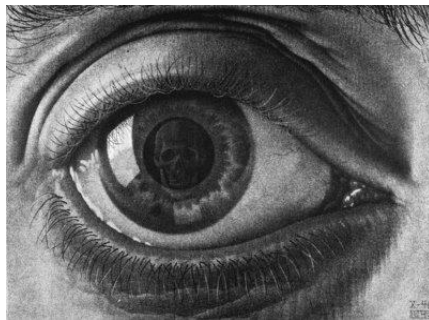
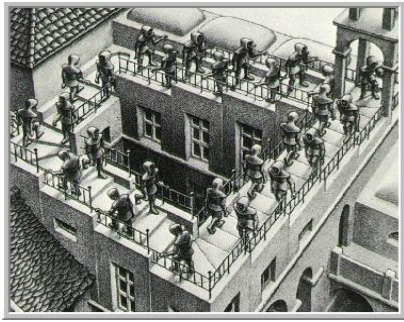
Drawing Hands, 1948 – litografia



Relativity, 1953 – xilogravura





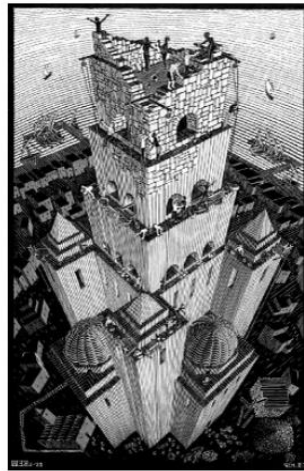


Castrovalva
Litografia, fevereiro 1930

Trabalho realizado durante o tempo que ele viveu na Itália.



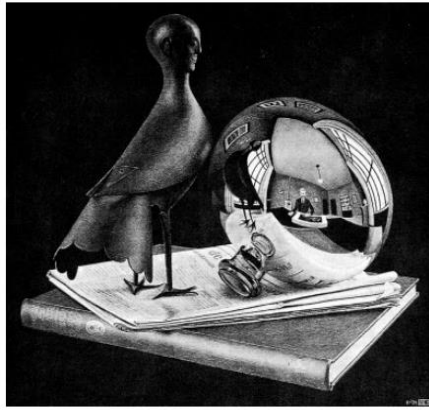
Eight Heads, 1922 – xilogravura



Tower of Babel, 1928 – xilogravura



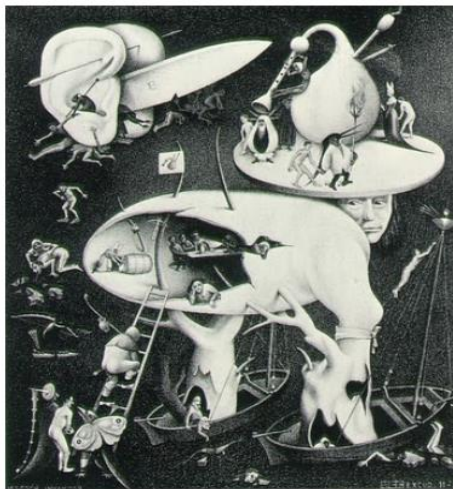
Still Life with Mirror, 1934 – litografia



Still Life with reflecting globe, 1934 – litografia

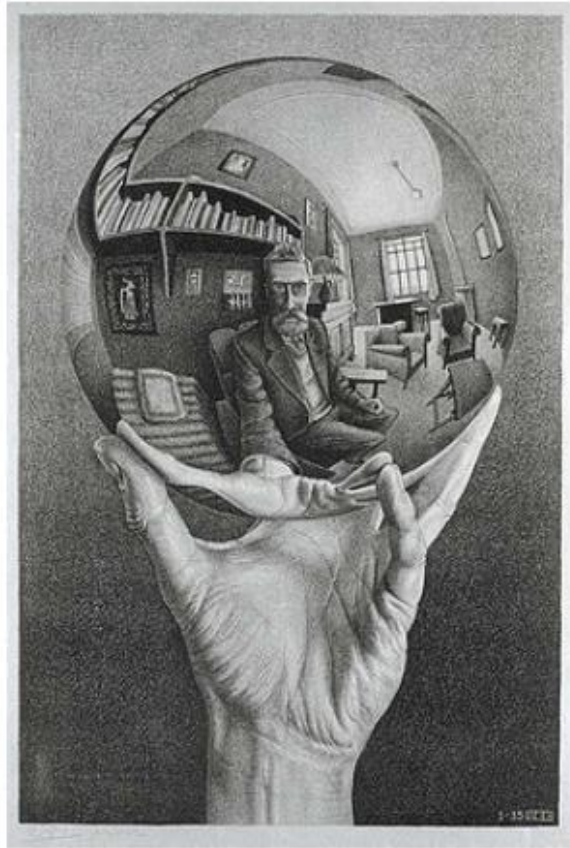


St. Peter's, Rome, 1935



Hell (copy after a scene by Hieronymus Bosch)

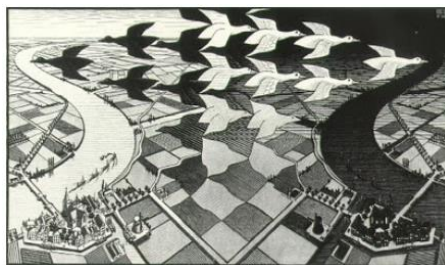
1935



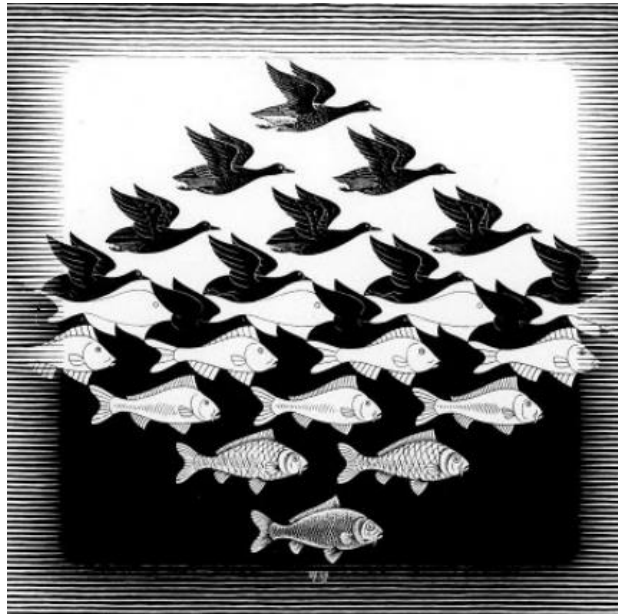
Hand with Reflecting Sphere, 1935



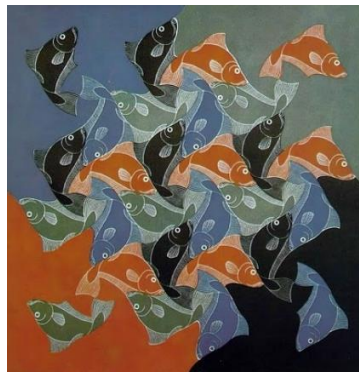
Scarabs, 1935



Day and Night, 1938



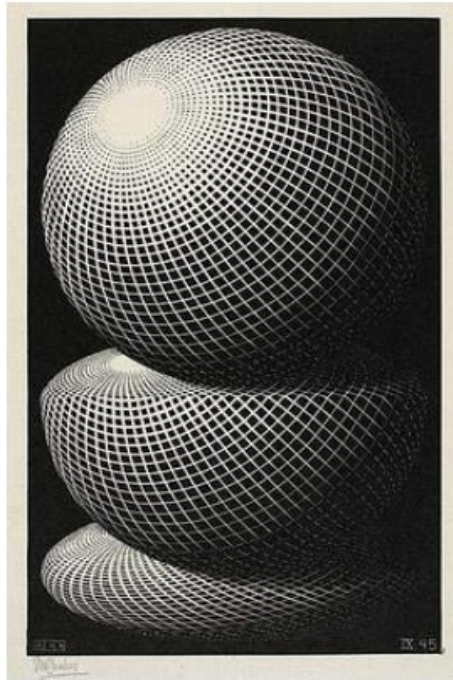
Sky and water I, 1938 – xilografura



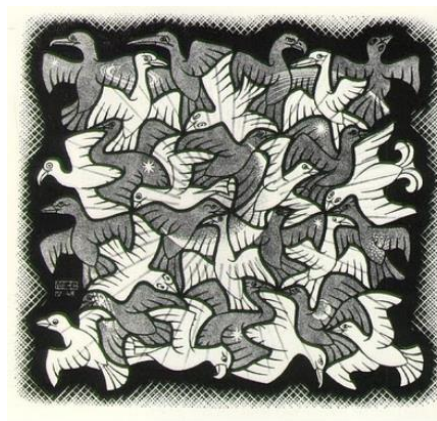
Fish, c. 1942



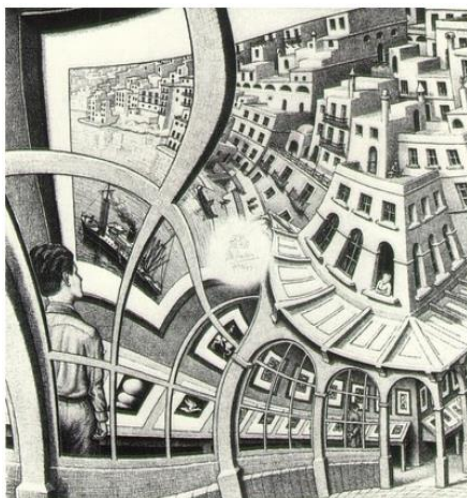
Reptiles, 1943 – litografia



Three Spheres I, 1945



Sun and Moon, 1948 – xilografura



Print Gallery, 1956 – litografia



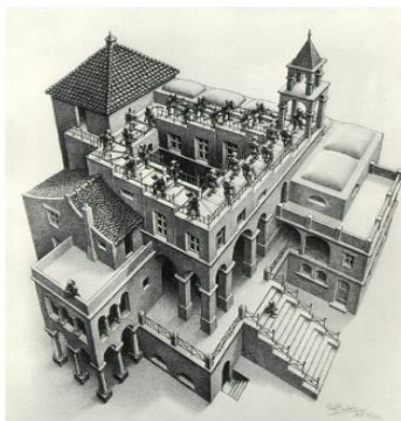
Rind, 1955



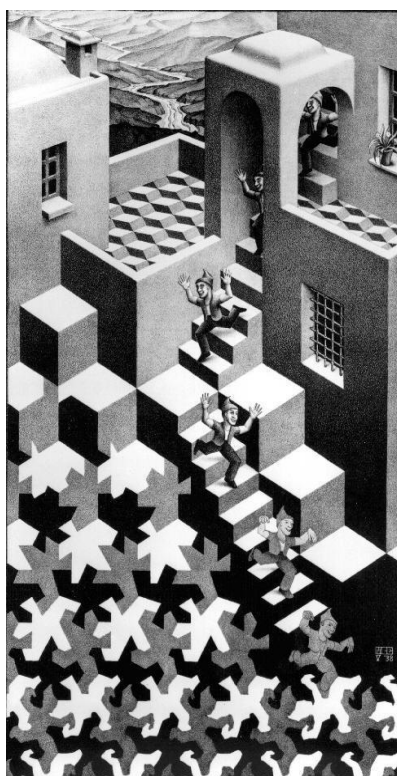
Spirals, 1953



Bond of Union, 1956 – litografia



Ascending and Descending, 1960 – litografia



"Cycle 1938 Lithograph"

1.6 - Estruturas tridimensionais – Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos) (ISRAEL, JOÃO MARCELO E LUCAS).

Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Salvador BA 1917 - Idem, 2013). Escultor e escritor. Executa objetos rituais desde a infância; aprende a manipular materiais, formas e objetos com os mais antigos do culto orixá Obaluaiyê. Entre 1946 e 1989, publica livros sobre a cultura afro-brasileira, alguns com ilustrações de Caribé. Em 1966, viaja para a África Ocidental e realiza pesquisas comparativas entre Brasil e África, contratado pela Unesco. Nas décadas de 60 a 90, participa como membro de institutos de estudos africanos e afro-brasileiros e como conselheiro em congressos com a mesma temática, no Brasil e no exterior. Em 1980, funda e preside a Sociedade Cultural e Religiosa Ilê Asipá do culto aos ancestrais Egun, em Salvador. É

coordenador do Conselho Religioso do Instituto Nacional da Tradição e Cultura Afro-Brasileira, que representa no país a Conferência Internacional da Tradição dos Orixás e Cultura.



Em um artigo escrito por ocasião da XXIII Bienal Internacional de Arte (1996), em São Paulo (SP), que apresentou obras de Mestre Didi, a Dra. Juanita diz que, ao tentar resumir suas colocações, “estimaria reiterar que a aproximação às criações de Mestre Didi se realizam em dois níveis: o manifesto (...), em que a escultura pode ser analisada como forma estética em si, como signo de comunicação comunitária, como elo entre o artista e o observador; e o nível latente, condutor dos conteúdos abstratos que participam de mistérios litúrgicos veiculando elaborações inconscientes em que são sublimadas as fantasias básicas da herança cultural milenar e as do próprio criador”.

1.7 - Nefertiti – autor desconhecido (JOÃO MARCELO E LUCAS).

A fama da beleza de Nefertiti ultrapassou a barreira do tempo e do espaço. A sua imagem é considerada como das mais belas que nos chegou do mundo antigo.

Rainha egípcia do século XIV a. C., foi esposa do faraó Amenófis IV, tendo-o apoiado na sua obra singular de revolução religiosa e política.

Não se sabe que idade teria Nefertiti quando casou com Amenófis IV (o futuro Akhenaton). Era considerada uma mulher de rara beleza, o seu nome já diz tudo, pois ele significa: a bela chegou. A referida beleza está também patenteada nas representações artísticas conhecidas, nomeadamente na cabeça esculpida em pedra existente no Museu Nacional de Berlim. A referida obra foi encontrada em Dezembro de 1912 em Amarna. A descoberta foi da responsabilidade de uma equipa arqueológica da Sociedade Oriental Alemã (*Deutsche Orient Gesellschaft*) liderada por Ludwig Borchardt (1863-1938). A peça foi encontrada na zona residencial do bairro sul da cidade, na casa e oficina do escultor Tutmés.

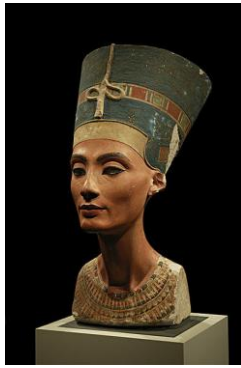
Apesar da sua ascendência nobre, não era com ela que Amenófis IV deveria ter casado, mas a tradição de inovação protagonizada pelo pai do novo imperador facilitou a união. O casamento aconteceu quando Amenófis IV teria aproximadamente 12 anos e Nefertiti seria ainda mais nova. O casamento estatal tornou-se com o tempo numa união amorosa sólida, representada amiúde na arte egípcia do seu tempo, onde a expressão de tais sentimentos não surge tradicionalmente com frequência. O casal teve seis filhas e nenhum varão. Quando a saúde de Amenófis IV começou a tornar-se débil, Nefertiti preparou a sua sucessão, sendo ela, segundo a tradição, a base de apoio do jovem Tutankhaton, cunhado de Amenófis IV, que reinaria à morte de seu marido com o nome de Tutankhamon. Nefertiti terá morrido durante o período de regência do seu marido, após cinco ou seis anos.

Muitos já tentaram entender a fascinação de Nefertiti: através de testes radiológicos, tomografia computadorizada ou por medições. Para a egiptóloga Friederike Seyfried, o busto é um exemplo perfeito do artesanato do Antigo Egipto. "É um trabalho incrivelmente perfeito e fino, é acentuadamente simétrico. A representação é muito detalhada, até as menores rugas sobre os olhos, e, apesar disso, muito idealizada."

Para Carola Wedel (documentarista), a atracção especial está no facto de que Nefertiti parece que vai sair a qualquer momento do seu pedestal, de tão vivaz que ela parece. Ela citou Thomas Mann, para quem Nefertiti era sinónimo de paz e simetria, e citou também a historiadora da arte Camille Paglia, que descreveu a bela egípcia como austera e inacessível.

A própria Carola Wedel vê em Nefertiti uma união equilibrada de humanidade, dignidade e beleza. Pode-se chamar do que for, mas uma coisa é certa: o brilho de Nefertiti sobreviverá a qualquer época, sendo algo que continuará a resistir ao tempo.

Fontes: *Nefertiti*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. www.dwwikipedia (Imagens)



O Busto de Nefertiti - Museu de Berlim



Akhenaton e Nefertiti - Museu do Louvre



Estela que representa a família real. Museu Egípcio do Cairo



1.8 - Partenon, na acrópole de Atenas - Fídias, Ictinos e Calícrates (ELVIS, JOÃO MARCELO E LUCAS).

Partenon é o nome de um templo, erguido no século V a.C. na Acrópolis, uma montanha localizada no centro da cidade de Atenas, e cuja estrutura, apesar do tempo, conflitos e poluição, ainda se encontra preservada. A palavra Partenon significa "a sala da virgem", e o objetivo de tal edifício era prestar uma homenagem à deusa Atena.



Partenon. Foto: pudi studio / Shutterstock.com

Sua ideia é atribuída a Péricles, um dos principais líderes democráticos de Atenas, que iniciou uma série de obras públicas (entre elas, a construção do Partenon) após um saque à cidade feito por tropas persas. O projeto é de autoria dos arquitetos Ictinus e Calícrates, que se baseiam nos preceitos da arquitetura dórica, cuja característica principal é a utilização de colunas caneladas, de molde redondo com uma placa quadrada em cima. Para realizar a tarefa, foi designada uma equipe de arquitetos e artistas liderada pelo escultor Fídias, que inicia o trabalho por volta de 447 a.C. e o conclui quinze anos depois.

De acordo com estudos realizados, o templo de mármore branco era originalmente pintado de maneira chamativa, nas cores vermelho, azul e ouro. Na chamada "sala de adoração", havia uma imagem de Atena, de madeira, com acabamento de marfim e ouro de aproximadamente 10 m de altura, decorada com braceletes, enfeites e outros elementos decorativos; os olhos eram feitos de pedras preciosas e no seu peito estava a cabeça de uma das górgonas (monstros da mitologia grega) em marfim. Cada uma das sacerdotisas tinha uma sala especial no templo.

Todas as linhas aparentemente retas do Partenon são, na verdade, ligeiramente curvas. Para compensar a tendência dos olhos em ver as colunas do meio mais finas do que são na verdade, a solução encontrada foi arquear cada uma delas, que também foram ligeiramente inclinadas para dentro. Como um requinte final, as colunas dos cantos do templo são mais grossas, pois estas recebem mais luz do sol que as demais, e pareceriam assim, mais finas caso não fosse feito tal arranjo.

O Partenon é considerado uma obra de grande pureza e perfeição. As belas proporções da estrutura derivam da razão 9:4, um ideal matemático que encampa as relações do comprimento com largura e o espaço entre as colunas, com base em seus diâmetros. Construído no momento em que Atenas (a principal das polis gregas) experimentava seu momento de maior destaque, a imagem do Partenon é frequentemente utilizada como símbolo definitivo da cultura clássica da Grécia, base de toda a moderna sociedade ocidental.

1.9 - Pirâmides Astecas – autor desconhecido (JOÃO MARCELO, LUCAS E STEVE).

Até hoje a civilização asteca, que povoou a região do México por volta do século XIII e XIV, soa enigmática para estudiosos e historiadores. Muitos deles argumentam que essa civilização tinha uma forte doutrina religiosa, impondo sacrifícios e grandes oferendas para seus deuses. Eles também chegaram a construir complexos arquitetônicos, como pirâmides de degraus, para celebrarem seus rituais religiosos.



Ilustração de como seria o Templo Maior. Logo à sua frente, o Templo de Quetzalcóatl, em forma circular. Fotografia do templo maior.

A mais conhecida delas, **Templo Maior**, foi descoberta na década de 1970 no México enquanto trabalhadores de uma siderúrgica escavavam. O monumento começou a ser construído em 1375 e passou por grandes reformas até o ano de 1487, quando foi totalmente finalizado.

Também conhecida como **Pirâmide de Tenochtitlán**, a obra era especialmente reservada para celebrações religiosas, onde as principais oferendas eram os sacrifícios humanos em massa. No término de sua construção, chegaram a ser sacrificados cerca de 3 mil astecas ao deus sol Huitzilopchtli.

O Templo Maior tinha cerca de 60 metros de altura e uma área equivalente a 250 km². De fato, este templo era parte de um complexo de mais de sete construções e funcionava como epicentro dos cultos religiosos.

Por ter sido descoberto recentemente, não se tem uma data precisa de quando o Templo Maior foi destruído - alguns especialistas acreditam que ele foi posto em ruínas com a invasão dos espanhóis, empreendidas por Hernán Cortez em 1521.

1.10 - Pirâmides Egípcias - autor desconhecido (JOÃO MARCELO, LUCAS E STEVE).

As pirâmides do Egito são **túmulos construídos em pedra para abrigar os corpos dos reis do Egito Antigo, os faraós**. As dimensões representam a importância e o poder do faraó na sociedade.

Há 123 pirâmides conhecidas, mas as três principais abrigam os corpos dos reis Quéops, Quéfren e Miquerinos, na península de Gizé. O conjunto arquitetônico é guardado pela Esfinge, com um corpo de leão e a cabeça de um faraó.

Os egípcios acreditavam que os faraós viveriam para sempre e, por isso, seus corpos eram preservados em um processo denominado mumificação. A arquitetura das pirâmides é considerada um mistério por conta dos poucos recursos tecnológicos da época. Ainda assim, foram projetadas de forma a preservar os corpos dos faraós e seus pertences.

Os estudiosos egípcios escolheram a forma de pirâmide para representar o raio do Sol - Rá era o deus mais poderoso da religião egípcia. A forma de pirâmide, na avaliação dos cientistas do Egito, permitiria a ascensão ao céu do faraó.

Segredos das Pirâmides

As pirâmides foram construídas em um período em que o Egito abrigava uma civilização rica e poderosa. Sua edificação começou no Antigo Império e perdurou até o século IV d.C, mas o pico das construções é registrado entre a Terceira Dinastia e a Sexta Dinastia, 2325 a.C.

Nesse período, o Egito vivia sob estabilidade e prosperidade econômica e os faraós acreditavam ser uma espécie de divindade escolhida para serem mediadores entre deuses e humanos. Após a morte física, os egípcios acreditavam que o espírito do rei, que era conhecido como Ka, permanecia no corpo e necessitava de cuidados especiais.

No processo de preservação do corpo, a mumificação, o rei era circundado com tudo o que necessitaria após a morte, seus órgãos, seus tesouros, alimentos e, até, móveis. Familiares, sacerdotes e funcionários também eram sepultados junto ao faraó.

Até o início da Primeira Dinastia, 2950 a.C, as tumbas eram esculpidas em rocha e cobertas com estruturas denominadas "mastabas". Essas eram as precursoras das pirâmides. A primeira pirâmide a ser construída usou um estrutura inicial de mastaba e pertencia à Terceira Dinastia, do rei Djoser. A construção é datada de 2630 a.C.

Essa pirâmide exibe seis degraus de pedra que, juntos, somam 62 metros de altura. Era o túmulo mais alto da época e foi cercado de santuários e templos para o rei Djoser desfrutar durante a morte.

A pirâmide de Djoser estabeleceu um parâmetro para os enterros reais. Entre os reis que viveram tempo suficiente para coordenar a construção de um templo com as mesmas dimensões estava Sneferu, que viveu entre 2631 e 2589 a.C.



A obra das pirâmides começou na Primeira Dinastia

É o sucessor dele, contudo, que consegue construir a maior de todas as pirâmides conhecidas na península de Gizé. O túmulo de Quéops é a maior pirâmide do mundo. Cada um dos lados dos pés tem 230 metros e sua altura é de 174 metros.

Três pequenas pirâmides foram construídas em alinhamento ao túmulo de Quéops e serviram para abrigar os corpos das rainhas. Há, ainda, uma tumba com o sarcófago da rainha Hetepheres, mãe de Quéops e outras pirâmides menores e mastabas para abrigar os corpos de funcionários do rei.

A pirâmide de Quéops é constituída por 2,3 milhões de blocos de pedra que pesam cerca de 2,5 toneladas cada. O trabalho de construção teria durado 20 anos e contou com a força de 100 mil homens. Entre os operários usados como mão-de-obra estariam estrangeiros escravizados e camponeses egípcios que trabalhavam durante o regime de cheias do Nilo.

A segunda maior pirâmide na península de Gizé foi edificada para abrigar o corpo de Quéfren, com 143 metros de altura e, ao lado dela está a Esfinge. A estátua, a maior do mundo antigo, mede 200 metros de comprimento e 74 de altura.

Já a menor de todas as pirâmides foi construída para o corpo de Miquerinos, que reinou entre 2532 e 2503 a.C. Tem 65 metros de altura e uma base de 105 metros. As proporções menores da pirâmide de Miquerinos influenciam as demais construções de túmulos.

À medida em que o poder e a riqueza dos reis do Egito diminuía, o ritmo das construções caiu. Ao longo da quinta e sexta dinastias, as edificações eram menores, mas também há outra forma de manifestação dentro dos túmulos.

No túmulo do rei Unas, que viveu entre 2375 e 2345 a.C., são encontrados relatos e fatos de seus eventos. Essas são as primeiras composições que permitem o conhecimento do Egito antigo. O último dos grandes construtores foi Pepy II, segundo rei da Sexta Dinastia e viveu entre 2278 e 2184 a.C.

Após a morte de Pepy II, o Egito entrou em colapso e, somente na 12ª Dinastia a construção de pirâmides foi retomada, mas sem a grandiosidade anterior.



A Esfinge guarda as pirâmides na Península de Gizé

Como Foram Construídas as Pirâmides?

A construção das pirâmides está entre os maiores mistérios da engenharia, mesmo atualmente. Ao fim de 2014, cientistas norte-americanos apresentaram a última das teorias aceitas e que implicaria o uso de água para mover os blocos de pedra que seriam usados nas obras.

A teoria surgiu a partir da observação de imagens de uma pessoa jogando água à frente do que seria um trenó onde estava assentada uma pedra puxada por pelo menos 150 trabalhadores. Estudiosos entendiam que a imagem retratava um ritual religioso, mas os cientistas dos EUA reproduziram o ato e perceberam que a areia tinha o atrito reduzido com quando a água era jogada e o trenó deslizava com mais facilidade.

Os Nomes das Pirâmides

Os nomes usados para denominar as pirâmides são os dos reis faraós em que os corpos foram sepultados. Cada uma delas representa a grandeza do faraó para povo e para os deuses.

Curiosidades

Não eram somente os familiares e serviçais do rei que queriam compartilhar de sua glória na morte. É o demonstram as pesquisas sobre a importância espiritual da Península de Gizé.

Em 2010, pesquisadores descobriram que o povo também tencionava ficar próximo ao rei a partir do levantamento de uma vala com 400 corpos de pessoas desnutridas. Era gente do povo que queria ficar próxima a rei e, por isso, também foram sepultadas com seus pertences pessoais.

A expressão "obra faraônica" advém das construções no Egito Antigo e estão relacionadas à grandeza das edificações. Isso ocorre porque o conjunto arquitetônico na Península de Gizé ainda é um dos mais significativos do mundo. A pirâmide de

Quéops, por exemplo, foi o prédio mais alto do Planeta até o século 14, quando foi construída a Catedral de Lincoln, na Inglaterra.

Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/as-piramides-do-egito/>

1.11 - Suzana e os anciãos - Artemísia Gentileschi - (THASMANA, VÍTOR E ZÉLIA).

A vida e obra desta importante representante do Barroco italiano pode proporcionar um fascinante argumento para obras de ficção – Artemisia Gentileschi foi uma mulher excepcional que possuía não apenas coragem, mas também um raro talento para produzir uma arte única e intransigente.

Artemisia Gentileschi Lomi nasceu em Roma no dia 08 de julho de 1593, filha do pintor Orazio Gentileschi (Orazio Lomi; 1563–1639) – amigo pessoal de Caravaggio (1571–1610) e um dos maiores caravaggistas italianos – e Prudentia Montone (que morreu quando Artemisia tinha 12 anos). Era a filha mais velha (tinha mais quatro irmãos homens) e, desde criança, começou a pintar no atelier do pai, adotando também o estilo caravaggesco. Teve uma grande reputação em toda a Europa, levando uma vida independente, o que era raro para uma mulher na época. Trabalhou em várias cidades da Europa, como Florença, Gênova e Veneza, fixando-se em Nápoles em 1630. Visitou seu pai em Londres por volta de 1638 (o qual trabalhava para a corte de Carlos I), onde também realizou alguns trabalhos para a realeza. Tornou-se uma das maiores pintoras do seu tempo, reconhecida ainda em vida, apesar das dificuldades por que passou (HELLER, 1987; GARRARD, 1989; SLATKIN, 1990). Para Giulio Argan (2003), Artemisia foi:

[...] um dos intermediários entre o caravaggismo romano e a corrente caravaggiana que se formara em Nápoles, com Battistello, desde os tempos da atividade napolitana do mestre. A nota pessoal na lírica pictórica de Artemisia é ambígua, sombria beleza que se acompanha, em contraste tipicamente barroco, de imagens de sangue e de morte: motivo originalmente caravaggiano, mas retomado com uma complacência literária bem distante da angústia autêntica de Caravaggio. (ARGAN, 2003, p. 256)

Suas pinturas mais características são inspiradas em heroínas bíblicas como Betsabeia, Esther, Susana e Judite, temas populares no período barroco, nas quais Artemisia geralmente se retratava no papel principal, combinando características de vulnerabilidade e força em suas composições. Seu estilo poderoso encontra a sua melhor expressão na série de pinturas de *Judite e Holofernes*, tema em que a pintora se especializou, talvez devido a alguns fatos ocorridos em sua vida.

Aos 19 anos, Artemisia foi estuprada por Agostino Tassi (Agostino Buonamici; c. 1580–1644), pintor amigo de seu pai e contratado por este para ser tutor da jovem artista e lhe ensinar desenho e perspectiva, entre outras técnicas de pintura. Ao falhar em manter sua promessa de casamento, Agostino foi denunciado pelo pai da pintora, o caso foi levado à corte e num julgamento que se arrastou durante sete meses, Artemisia foi humilhada e severamente torturada, enquanto o agressor, apesar de ter sido condenado ao exílio por cinco anos, nunca cumpriu a pena, tendo retornado a Roma quatro meses depois. Como principal protagonista deste talvez primeiro caso de estupro público, ao ser acusada de promiscuidade, Artemisia acabou adquirindo uma reputação dúbia. Por isso, conforme Ian Chilvers (2001), a ferocidade de suas

representações da decapitação de um homem por uma mulher na série de quadros sobre *Judite e Holofernes*, tem sido vista por muitos autores como uma “vingança” pictórica por seus sofrimentos.

Um dos primeiros trabalhos conhecidos da pintora foi realizado aos 17 anos e trata-se de uma pintura denominada *Susana e os Velhos*, que representa uma passagem bíblica. De acordo com Wendy Slatkin (1990), trata-se da cópia de uma versão do tema feita por seu pai, como um exercício de aprendizagem. Susana era uma bela e jovem esposa de um rico judeu do século VI a.C. (período do Exílio), que sofre um assédio de dois velhos que frequentam a sua casa, surpreendendo-a no banho e exigindo que ela se submeta aos seus desejos sob pena de a difamarem. Susana resiste, é julgada e condenada. Posteriormente, o juiz Daniel reabre o processo e devido às contradições dos depoimentos dos acusados, prova a inocência de Susana e provoca a condenação dos velhos à morte.

A escolha do tema não é particularmente original. Outros artistas dos séculos XVI e XVII dedicaram-se a ele, explorando as possibilidades eróticas que ela oferece, destacando o nu feminino da jovem Susana. Porém, a abordagem de Artemisia difere justamente neste ponto. É uma de poucas pinturas retratando a passagem de Susana que mostra o assédio sexual das duas pessoas idosas como um evento traumático. Sua heroína assume uma postura de aflição e repulsa; os braços que afastam os homens que a assediam e a torção incômoda do corpo apontam o constrangimento a que está submetida. Talvez possamos dizer que este quadro nos dá um reflexo da situação de vulnerabilidade em que se encontrava a jovem artista, órfã de mãe, vivendo numa sociedade marcadamente misógina e patriarcal, cujas regras eram todas feitas por e para os homens. Tecnicamente, o quadro mostra como Artemisia assimilou o realismo de Caravaggio sem ser indiferente ao estilo renascentista ainda em moda na época, como mostra a composição com a presença do muro e a claridade fria e arrojada. De acordo com Julian Bell (2008):

[...] Lançando uma luz pungente sobre um conto bíblico de assédio sexual, Artemisia concentra a atenção em sua própria experiência como mulher. Não temos como saber de que modo exatamente essa pintura refletia sua vida numa sociedade patriarcal; (...) Mas é claro que a luz projetada por esse poderoso testemunho feminino lança estranhas sombras por toda a história que o circunda. (BELL, 2008, p. 229)

Em 1612, um mês depois do final do julgamento, através de um casamento arranjado pelo pai com o desconhecido pintor florentino Pietro Antonio de Vincenzo Stiattesi (?), Artemisia mudou-se para Florença, tendo sido bem recebida na corte dos Medici, com várias encomendas de pinturas e onde fez amizade com Galileo Galilei e Michelangelo Buonarroti (sobrinho do “divino” Michelangelo). Foi a primeira mulher a ser admitida na Accademia Delle Arti Del Disegno de Florença. Naquela cidade, Artemisia teve uma filha chamada Palma e que também teria se tornado pintora, de acordo com Nancy Heller (1987).

O quadro *A Penitente Maria Madalena* (1620-25) foi realizado neste período como encomenda da família Medici para retratar a arquiduquesa Maria Maddalena Medici como a personagem bíblica Maria Madalena. Nota-se nesta obra a excepcional habilidade da artista em representar pessoas inspirando-se em personagens históricas ou bíblicas, também uma das grandes características do período e que Artemisia domina com maestria, tendo realizado também representações de Cleopátra e Lucrecia (por exemplo), sempre com uma interpretação própria e inovadora.

Judite decapitando Holofernes que, como vimos, era um tema muito comum na época barroca (possivelmente por causa da Reforma e Contra Reforma) e fonte de inspiração para artistas como o próprio Orazio Gentileschi, Caravaggio e Tintoretto, tem importância central na obra de Artemisia, a qual realizou pelo menos cinco versões conhecidas do quadro (três dentre as cinco telas retratam o ato da decapitação, as outras duas se concentram em cenas após o ato), sempre em dramático contraste claroescuro.

O livro de Judite, da Bíblia, conta-nos que o general assírio Holofernes estava sitiando a cidade israelita de Betúlia. Os habitantes estavam a ponto de se render quando a viúva Judite se ofereceu para salvar a nação. Sem explicar seu plano, ela vestiu suas melhores roupas e partiu em companhia da criada, Abra, para o acampamento inimigo. Os soldados inimigos ficaram encantados com sua beleza e acreditaram na história contada por ela de que vinha oferecer ajuda ao general Holofernes que, igualmente encantado, convidou-a para comer e beber com ele. Quando ele adormeceu, Judite aproveitou para tirar-lhe a espada e cortar-lhe a cabeça, entregando-a em seguida a Abra, que a colocou num saco. De volta à Betúlia, apresentaram a cabeça do tirano, aconselhando que a mesma fosse exposta para intimidar o inimigo. Ao verem a cena, os assírios se assustaram e dispersaram, sendo facilmente derrotados pelos betulianos.

Pode-se dizer que o que existe de novo nesta pintura é a realista e impiedosa interpretação da história, que não tem um tom religioso ou moralista. Com uma expressão fria e aparentemente sem emoção, as duas mulheres (Artemisia e a criada) exercem a ação de decapitar Holofernes com força e habilidade, enquanto ele se contorce num medo mortal. Os dramáticos elementos da cena são suportados por uma dinâmica composição, cores claras e um impressionante contraste de luz e escuridão. Os gestos e a aparência das figuras são fortemente expressivos. Conforme aponta Nancy Heller (1987), Judite é representada como uma mulher poderosa e determinada, dotada de uma força física e emocional necessária para separar a cabeça de um musculoso general do seu corpo. Judite está realmente realizando um trabalho sujo (e Artemisia o pinta como tal), mostrando o esforço nos cotovelos fechados e na testa franzida. Holofernes, que está bêbado, porém não inconsciente, parece querer lutar contra o que está acontecendo, como mostra a posição de seus braços e pernas.

Wendy Slaktin (1990) destaca que uma das notáveis características de Artemisia era o seu excelente conhecimento da anatomia feminina, provavelmente devido às oportunidades que teve de estudar e pintar mulheres nuas em privado, usando servas e modelos ou utilizando seu próprio corpo como modelo (com o uso de espelhos). Segundo a autora, o conhecimento da anatomia masculina demonstra ser menos sofisticado se observarmos com atenção a figura de Holofernes.

Esta é a segunda versão do quadro, atualmente na Galeria Uffizi, em Florença. Mudam as cores das roupas; há menos sangue escorrendo na cama, porém há esguichos jorrando do pescoço de Holofernes; acentua-se a força e o vigor das expressões, permanecendo a habilidade com a utilização dos efeitos de luz e sombra. Nota-se no braço de Judite uma pulseira, que segundo a pesquisadora Mary Garrard (1989), ampliando o detalhe, mostra que aparecem na jóia cenas de caça, as quais remeteriam a deusa Diana/Artemis, fato que é interpretado pela autora como se fosse uma assinatura de Artemisia.

Apesar de seu sucesso, devido ao excesso de gastos, problemas com os credores e com o marido (o casamento não foi bem sucedido), levaram Artemisia a buscar trabalhos em Gênova e Veneza, durante a década de 1620, conforme relata

Nancy Heller (1987). Já de acordo com Wendy Slatkin (1990), a pintora teria voltado para Roma em 1621, onde encontrou uma situação mais desfavorável para os caravaggistas de quando havia partido. Contudo, para ambas as autoras, a documentação insuficiente torna difícil seguir os movimentos de Artemisia neste período.

Foi nesta época que a pintora concebeu o quadro *Judite e a Criada com a cabeça de Holofernes* que, de acordo com J. E. Davies et al (2010), é uma obra amadurecida, independente e teatral, cujo impacto deriva de sua contenção.

A pintura representa o instante imediatamente posterior à decapitação, quando as duas mulheres precisam fugir do campo inimigo com a cabeça de Holofernes. Judite ergue a mão num gesto teatral enquanto a criada guarda a cabeça de Holofernes num saco. As duas espiam pela tenda, como se estivessem congeladas por um segundo, talvez antecipando uma descoberta iminente. O alvo da visão da heroína permanece desconhecido, aumentando a atmosfera de suspense e intriga. Segundo Wendy Slatkin (1990), a posição de Judite é particularmente complexa: enquanto sua mão esquerda cruza o seu corpo, tentando proteger a chama da vela, sua mão direita segura a espada (colocada bem no centro do quadro) de maneira tensa, como se estivesse pronta para atacar. A iluminação a partir de somente uma vela proporciona o elemento caravaggesco do claroescuro que enfatiza uma visão intimista, criando um clima de segredo e mistério, permitindo ao observador tornar-se cúmplice das emoções de Judite.

Em 1630, Artemisia mudou-se para Nápoles, onde permaneceu até o fim de sua vida, cuidando de sua família e pintando. Em 1638, encontrou com o pai em Londres, que trabalhava na corte de Charles I da Inglaterra, para onde viajou a convite do rei. Na corte inglesa, Artemisia pinta o *Auto Retrato como Alegoria da Pintura*, na plenitude da sua criatividade, o qual parece ter sido realizado após a artista ter exorcizado as lembranças que a abalaram na sua juventude e expulsado a raiva do seu corpo, tornando-a pronta para soltar sua imaginação mais livremente. O quadro tem uma relevância especial dentro do conjunto da obra de Artemisia. É uma criação totalmente original, uma invenzione, e sua significação, além do valor artístico, prende-se ao fato que, ao retratar-se para a posteridade, a artista escolheu a própria representação da sua arte, em plena ação, portando pincel e palheta.

Considerado um dos autorretratos mais inovadores e criativos de todo o período barroco, de acordo com Davies et al (2010), Artemisia pode concretizar o que nenhum homem podia: representar-se como a figura alegórica da Pintura (La Pittura). No quadro, as vestes e ação da figura seguem a descrição de Cesare Ripa da pintura na sua obra *Iconologia* de 1593: uma bela mulher de cabelos negros em desalinho, com uma corrente de ouro, suspensa do pescoço, um pincel numa mão e uma paleta na outra. “Assim, a pintura confirma o papel único de Artemisia, enquanto mulher pintora – que se representa não só a si própria mas também a toda a Pintura, refletindo o novo e elevado estatuto dos artistas.” (DAVIES et al, 2010, p. 683).

Por volta de 1642, Artemisia deixa a Inglaterra e volta para Nápoles, onde morreu em cerca de 1652/53, devido à sua saúde debilitada e em dificuldades financeiras. Numa carta datada de 13 de novembro de 1649, enviada por Artemisia a Don Antonio Ruffo, a artista se queixa de ter sido “vítima de trapaças” e nela se destaca a personalidade forte da pintora e a sua consciência de ser uma mulher numa sociedade predominantemente masculina. Vejamos um trecho:

[...] Quanto à possibilidade de eu executar um esboço e enviá-lo, saístei que fiz voto solene de nunca enviar os meus desenhos, porque as pessoas me intrujam. Hoje

mesmo descobri que (...) tendo executado um desenho das almas no Purgatório para o Bispo de S. Gata, este, para gastar menos, entregou a obra a outro pintor, para a pintar segundo o meu desenho. Se eu fosse homem, duvido que o mesmo tivesse acontecido. [...] Devo alertar Vossa Ilustríssima Senhoria para o facto de os meus preços não obedecerem ao costume de Nápoles, onde é hábito pedir-se trinta e vender por quatro. Sou romana e como romana hei de sempre agir. (apud DAVIES et al, 2010, p. 683)

Atualmente, Artemisia Gentileschi tem sido objeto de diversos estudos, principalmente de cunho feminista, embora poucos ainda publicados em língua portuguesa. Parece-me ser importante recuperar a artista para tratar de questões de gênero na arte, pois como afirma Julian Bell (2008):

[...] Todavia, é fato que Artemisia era em grande medida a exceção à regra quase global que, nas sociedades de grande porte, atribuía as diferentes artes segundo o sexo, e as artes que se ocupavam da representação figurativa eram atribuídas quase exclusivamente aos homens. A arte do início do século XVII pode ter aberto espaço para individualistas sem lei como Caravaggio, mas ainda estava longe de chegar a seu status moderno como um meio através do qual os seres humanos em geral buscam a auto-expressão. (BELL, 2008, p. 229)



Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

Susana e os Velhos, 1610

Óleo sobre tela, 170 x 121 cm

Schloss Weissenstein, Pommersfelden, Alemanha



Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

A Penitente Maria Madalena, 1620-25

Óleo sobre tela, 146 x 109 cm

Palazzo Pitti, Firenze, Itália



Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

Judite decapitando Holofernes, c. 1611-12

Óleo sobre tela, 158,8 x 125,5 cm

Museo Nazionale di Capodimonte, Napoles, Itália

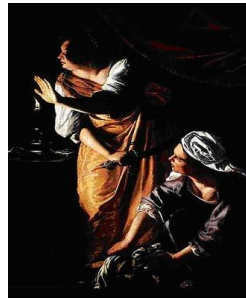


Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

Judite decapitando Holofernes, 1612-21

Óleo sobre tela, 199 x 162 cm

Galleria degli Uffizi, Firenze, Itália



Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

Judite e a Criada com a Cabeça de Holofernes, c. 1625

Óleo sobre tela, 184 x 141 cm

The Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos



Artemisia GENTILESCHI (1593–1652/53)

Auto Retrato como Alegoria da Pintura, c. 1630

Óleo sobre tela, 96,5 x 73,7 cm

Royal Collection, Windsor, Inglaterra

1.12 - Teatro Nacional Cláudio Santoro – Oscar Niemeyer (ELVIS, HAMILTON E STEVE).



O Teatro Nacional Claudio Santoro (TNCS) foi projetado em 1958 por Oscar Niemeyer, com colaboração do pintor e cenógrafo Aldo Calvo, para ser o principal equipamento cultural da nova capital do Brasil. Chamado inicialmente de “Teatro Nacional de Brasília”, a partir de 1989 passou a se chamar oficialmente “Teatro Nacional Claudio Santoro”, em homenagem ao maestro e compositor que fundou a orquestra do Teatro em 1979 e dirigiu-a até sua morte em 1989.

Localizado no Setor Cultural Norte, próximo à Rodoviária, é um marco do Eixo Monumental e o principal equipamento cultural de Brasília. O Teatro Nacional possui 46 m de altura, 136 m de lateral, 95 m na fachada oeste, 45 m na fachada leste e 50 mil m, o Teatro Nacional Claudio Santoro possui 46 m de altura, 136 m de lateral, 95 m na fachada oeste e 45 m na fachada leste. Tem a forma geométrica de uma pirâmide sem ápice e ocupa uma área de cerca de 43 mil m², incluindo o Anexo. Sua área externa é revestida por um painel formado de blocos de concreto nas fachadas laterais, criado por Athos Bulcão em 1966. O painel é o maior exemplar de uma obra de arte integrada a uma edificação no Brasil, medindo 125 metros na base maior por 27 metros de altura. Segundo Athos, essa era a sua obra favorita. Oscar Niemeyer disse-lhe que o Teatro Nacional precisaria ter um aspecto sólido, pesado, e ao mesmo tempo leve. Buscando solucionar tal oposição, Athos criou séries de paralelepípedos com cinco formas variadas que, dispostos nas paredes laterais inclinadas, proporcionam a sensação de leveza com a luz do sol e de peso com a sombra, de regra e liberdade, adquirindo movimento cíclico ao longo do dia. Por isso, o relevo é chamado de “O Sol faz a festa”.

O TNCS é integrado pelos seguintes espaços:

Sala Villa-Lobos

Inaugurada em 1981, a sala Villa-Lobos é a principal sala do Teatro e a única sala de ópera e ballet da cidade. Com capacidade de 1.407 lugares, sua área possui um palco de 450 m², com 17 m de abertura e 25 m de profundidade, além de 2 elevadores, 7 camarins e salas de ensaio.

Foyer da Sala Villa-Lobos

O Foyer é composto pelo piso do acesso principal do Teatro, entre os níveis superior e inferior da Plataforma da Rodoviária, com mezanino, sob a fachada oeste do edifício, e dá acesso à Sala Villa-Lobos e à sala Alberto Nepomuceno. Além da escada helicoidal que leva ao mezanino, uma obra de arte em si, ainda integram o Foyer obras de Alfredo Ceschiatti, Mariane Perreti, Athos Bulcão e os jardins de Burle Marx.

Sala Martins Penna

Inaugurada em 1966, possui capacidade de 407 lugares, palco de 235 m², com 12 m de abertura e 15 de profundidade, 1 elevador e 15 camarins.

Foyer da Sala Martins Penna

Conta com painel de azulejos de Athos Bulcão e é bastante utilizado para exposições. Possui um busto de Ludwig Van Beethoven, doado pela Embaixada da Alemanha. Destina-se a saraus, performances, lançamentos de livros, coquetéis e exposições, com área de 412 m².

Sala Alberto Nepomuceno

Inaugurada em 1979, tem capacidade de 95 lugares, palco de 14 m² e camarins. Sua entrada também se dá pelo Foyer da Sala Villa-Lobos.

Espaço Cultural Dercy Gonçalves

Projetado originalmente para ser um restaurante panorâmico, que chegou a funcionar por pouco tempo, o Espaço foi inaugurado em 2000 com a presença da própria Dercy Gonçalves. Tem 840 m², dos quais 500 m² de área útil, com ampla copa e capacidade para 300 pessoas.

Anexo do Teatro Nacional

Inaugurado 1981, foi projetado e construído por Milton Ramos, convocado por Niemeyer para detalhar e executar a obra inacabada do Teatro. Com 15 mil m², essa área passou a abrigar a sede da Fundação de Cultura do DF e, posteriormente, da Secretaria de Estado de Cultura do DF.

História do Teatro Nacional

As obras de construção do Teatro Nacional começaram em 30 de julho de 1960, poucos meses depois da inauguração da Capital. A estrutura ficou pronta em 30 de janeiro de 1961, mas as obras foram interrompidas por um período de cinco anos, sendo retomadas parcialmente em 1966 para a inauguração da Sala Martins Pena.

Do traçado original de Niemeyer, o projeto adaptou-se às dificuldades e necessidades que surgiram ao longo dos seus mais de 20 anos de obra. A estrutura foi calculada

pelo engenheiro Bruno Contarini. Em sua construção, foram utilizados 16.000m³ de concreto e cerca de 1.600 toneladas de aço.

Nos primeiros dez anos de Brasília, o espaço vazio da pirâmide serviu para diversas funções, como campeonato de vôlei, missa do galo, espaço para alistamento militar, bailes de carnaval e concurso de beleza.

Após dez anos de atividade, a Sala Martins Penna foi fechada em 1976 para as obras de conclusão do Teatro Nacional, realizadas sob direção do arquiteto Milton Ramos. O teatro foi reaberto em 6 de março de 1979, com todas as salas concluídas, mas vários problemas técnicos fizeram com que novas obras fossem executadas a partir de novembro do mesmo ano. Nesta última etapa, foi construído o Anexo do Teatro, para abrigar a administração, a sede da Fundação Cultural (atual Secretaria de Estado de Cultura), salas de ensaio e galerias. Finalmente, no dia 21 de abril de 1981, a obra do Teatro Nacional foi oficialmente concluída e entregue à população de Brasília.

Entre os grandes nomes da música, da dança e do teatro que se apresentaram no Teatro Nacional Claudio Santoro, destacam-se Mercedes Sosa, Astor Piazzola, Yma Sumac, os balés russos Bolshoi e Kirov, o balé da Ópera de Paris, e, entre os brasileiros, Paulo Autran, Fernanda Montenegro, Dulcina de Moraes, Glauce Rocha, Ziembinski, Márcia Haydê, Márika Gidali e o balé Stagium, Grupo Corpo, João Gilberto, Caetano Veloso, Maria Bethânia e praticamente todos os principais nomes da música popular brasileira.

A reforma do Teatro Nacional

Em janeiro de 2014, o Teatro Nacional foi fechado por recomendação do Corpo de Bombeiros e do Ministério Público, por não atender a normas de acessibilidade e segurança vigentes. No mesmo ano, a Secretaria de Cultura do DF realizou licitação e posterior contratação do projeto executivo de reforma.

O projeto licitado busca não só atender às exigências legais para concessão de alvará de funcionamento, como também modernizar o equipamento cultural, para torná-lo um dos teatros mais modernos do País. A complexidade arquitetônica do projeto e sua ousadia quanto aos recursos tecnológicos pretendidos resultaram em um orçamento total de mais de R\$ 200 milhões.

Nos anos seguintes, a crise econômica do país e, em especial, a constatação de uma delicada situação financeira do Distrito Federal, tornaram inviável a realização da obra como um empreendimento único que demandaria a execução do valor integral previsto no projeto. Neste contexto, avaliou-se que a melhor alternativa seria a adequação do projeto executivo de forma a permitir a realização da obra em etapas, gradualmente, de acordo com a disponibilidade de recursos financeiros. Tal encaminhamento permitiria que, em uma primeira etapa, fosse reaberta a Sala Martins Penna, e em etapa posterior as Salas Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos e o Espaço Dercy Gonçalves.

Em outubro de 2017, a Secretaria de Cultura do DF lançou chamamento público para parceria com uma organização da sociedade civil (OSC) para captar recursos para ações do Eixo de Infraestrutura do Projeto Cultural do Teatro Nacional Claudio Santoro, incluindo reforma e revitalização das instalações do Teatro – Fase 1 (Sala Martins Penna). A OSC foi selecionada e a previsão da finalização das obras para esta primeira etapa é de 1 ano após seu início.

2 – OBRAS AUDIOVISUAIS

2.1 - A rota do escravo - A alma da resistência. (Slave Route: The Soul of Resistance). (JOÃO MARCELO, LUCAS E VÍTOR) - Documentário. (Produzido pela Unesco, traduzido e dublado pelo Centro de Informação das Nações Unidas para o Brasil - UNIC Rio). Direção: Tabué Nguma & Nil Viasnoff, 2012.

A rota do escravo: uma visão global” é um documentário educativo dirigido por Georges Collinet com apoio e patrocínio da Unesco. Com depoimentos de historiadores de diversos países, apresenta um panorama histórico da escravidão desde o início da Era Cristã com o comércio de escravos pela rota transaariana em direção ao mar Vermelho e Oceano Índico .

Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/a-rota-dos-escravos/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=HbreAbZhN4Q>

2.2 - Alta ansiedade, a matemática do caos (High Anxieties: The Mathematics of Chaos) - Documentário. BBC, direção David Malone & Mark Tanner, 2008. (ELVIS E STEVE).

O documentário faz uma condensação, um brilhante resumo de séculos da evolução da matemática, desde Newton, Laplace, Henri Poincaré, e as grandes mudanças do século XX e das mudanças da matemática do último meio século.

equações dos "demônios" de Laplace, que tudo previa, seja no passado ou no futuro, que são as equações matemáticas que nos governam ainda hoje, seja na física relativista de Einsteins, seja na física da mecânica quântica, são equações determinísticas.

“Ao longo das últimas décadas, um conceito novo tem conhecido êxito cada vez maior: a noção de instabilidade dinâmica associada ao 'caos'. Este último sugere desordem, imprevisibilidade, mas veremos que não é assim. É possível (...) incluir o caos nas leis da natureza, mas contanto que generalizemos essa noção para nela incluirmos as noções de probabilidade e de irreversibilidade ”. Ilya Prigogine, “As leis do caos”, Unesp, SP, 2002, p:8

Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/oswaldo-conti-bosso/bbc2008-alta-ansiedade-matematica-do-caos>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=PCnxd9wX91c>

2.3 - Aos olhos de uma criança - Videoclipe. Emicida, 2014. (THASMANE E ZÉLIA).

Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino

Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino

Selva de pedra, menino microscópico
O peito gela onde o bem é utópico
É o novo tópico, meu bem
A vida nos trópicos
Não tá fácil pra ninguém

É o mundo nas costas e a dor nas custas
Trilhas opostas, la plata ofusca
Fumaça, buzinas e a busca

Faíscas na fogueira bem de rua, chamusca

Sono tipo slow blow, onde vou, vou
Leio vou, vô, e até esqueço quem sou, sou
Calçada, barracos e o bonde
A voz ecoa sós mas ninguém responde

Miséria soa como pilhéria
Pra quem tem a barriga cheia, piada séria
Fadiga pra nós, pra eles férias
Morre a esperança
E tudo isso aos olhos de uma criança

Gente, carro, vento, arma, roupa, poste
Aos olhos de uma criança

Quente, barro, tempo, carma, roupa, nós
Aos olhos de uma criança

Mente, sarro, alento, calma, moça, sorte
Aos olhos de uma criança

Sente o pigarro, atento, alma, louça, morte
Aos olhos de uma criança

Airgela adiv aigrene açrof
Roma zap edadrebil zov edatno

É café, algodão, é teto, vendo o chão é certo
É direção afeta, é solidão, é nada (é nada)

É certo, é coração, é causa, é danação, é sonho, é ilusão
É mão na contra mão, é mancada

É jeito, é o caminho, é nós, é eu sozinho
É feito, é desalinho, perfeito carinho, é cilada

É fome, é fé, é os home, é medo
É fúria, é ser da noite, é segredo, é choro de boca calada

Saudades de pá, pai, quanto tempo faz, a esmo
Não é que esse mundo é grande mesmo
A melodia dela, no coração, tema
Não perdi seu retrato
Tipo Adoniran em Iracema

São lágrimas no escuro e solidão
Quando o vazio é mais do que devia ser
Lembro da minha mão na sua mão
E os olhos enchem de água sem querer
Aos olhos de uma criança

Gente, carro, vento, arma, roupa, poste
Aos olhos de uma criança

Quente, barro, tempo, carma, roupa, nós
Aos olhos de uma criança

Mente, sarro, alento, calma, moça, sorte
Aos olhos de uma criança

Sente o pigarro, atento, alma, louça, morte
Aos olhos de uma criança

Airgela adiv aigrene açrof
Roma zap edadrebil zov edatno

Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino

Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino
Menino, mundo, mundo, menino

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emiciida/aos-olhos-de-uma-crianca-o-menino-e-o-mundo/>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=cpOb3db_Xuc

2.4 - Atlântico Negro, na rota dos Orixás - Documentário. Renato Barbieri & Victor Leonardi, 1998. (JOÃO MARCELO, LUCAS E VÍTOR).

O documentário trata da riqueza cultural africana, sobretudo sua religiosidade. Exibe rituais e trajes típicos. Os africanos trouxeram para o Brasil os mestres da agricultura tropical e da criação de gado extensiva. Ele cita a religião dos orixás, muito ligada à noção de família. O tráfico de escravos da África para o Brasil durou 350 anos. Mais de 4 milhões de negros foram embarcados na costa africana com destino à Bahia, Maranhão, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. O Chachá Francisco Félix de Souza foi o maior traficante de escravos da costa atlântica da história. Há uma admiração e respeito recíprocos entre o Brasil e a África, bem como um grande entrosamento cultural.

Disponível em: <https://tvescola.org.br/tve/video/narotadosorixas>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=5h55TyNcGiY>

2. 5 - La mujer sin miedo - Eduardo Galeano (THASMANE , VÍTOR E ZÉLIA).

"Há criminosos que se proclamam tão felizes" eu a matei porque ela era minha ", como se fosse senso comum e justo de toda justiça e propriedade privada, o que faz do homem o dono da mulher. Mas nenhum, nenhum, nem o mais macho dos supermachos tem a coragem de confessar 'eu a matei por medo', porque afinal o medo da mulher pela violência do homem é o espelho do medo das mulheres pelo homem sem medo ", escreveu Eduardo Galeano. O escritor uruguaio morreu esta manhã em Montevideu. Ele tinha 74 anos. Durante sua vida ele viajou, assistiu, falou e contou: ele narrou a memória, a tradição, as ditaduras".

Disponível em: <http://cosecharoja.org/eduardo-galeano-y-la-mujer-sin-miedo/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0BNZKvgkSOg>

2.6 - O povo brasileiro (parte I): a matriz Tupi – Documentário. Direção Isa G. Ferraz, 2001. (JOÃO MARCELO E LUCAS).

A obra em questão é *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*, na qual Ribeiro procura estudar a formação do nosso povo, a partir dos três núcleos (etnias), que ele chama de “matrizes culturais”, que nos formaram enquanto povo e nação, a saber: Matriz Tupi, Matriz Lusa e Matriz Afro. Começaremos essa série de aulas, portanto, a estudar a Matriz Tupi.

Porém, faz-se necessário destacar que, após ter publicado o livro em 1995, Darcy Ribeiro, juntamente com a sua equipe, adaptou-o em programas de aulas a ser reproduzidos pelas escolas do país.

Matriz Tupi ou “Tronco Tupi”, para Ribeiro, refere-se à contribuição indígena na formação do povo brasileiro. Na vídeo-aula abaixo, o autor afirma que, muito antes da chegada dos portugueses nessa terra, já existia um “Brasil” dos povos indígenas, baseado na cultura tupi. Como assim? Darcy Ribeiro cita que já havia uma organização social neste território formada pelos índios. Os índios tupinambás foram

os primeiros povos a estruturarem uma sociedade, inclusive com “trocas comerciais” com outros povos indígenas. Importante sublinhar que é essa organização social feita pelos tupinambás que os portugueses encontraram em 1500. Sendo assim, o Brasil “não foi descoberto em 1500 (século XVI) pelos portugueses”, pelo contrário. O que Portugal fez foi “registrar oficialmente”, através da famosa carta de Pero Vaz de Caminha destinada ao Rei, afirmando que “tinham descoberto um paraíso perdido”.

Disponível em: <http://blog.educahelp.com/o-povo-brasileiro-na-obra-de-darcy-ribeiro-matriz-tupi/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=-du4gtlutn8>

2.7 - O risco da história única – Palestra. Chimamanda Adichie, 2009. (JOÃO MARCELO E BRUNO).

Nascida em Abba, na Nigéria, a escritora Chimamanda Ngozi Adichie usa o seu exemplo de vida para destacar o perigo de uma história única reproduzida. Filha de um professor universitário e de uma secretária, ela cultivou, desde a infância, o gosto pela literatura, principalmente inglesa, até descobrir a africana! – Quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, eu escrevia exatamente os tipos de histórias que eu lia. Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve, comiam maçãs. E eles falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido, apesar do fato de eu morar na Nigéria – conta a escritora durante sua apresentação no TED (Technology, Entertainment, Design), conferência realizada nos Estados Unidos, que promove a troca de experiências e ideias entre personalidades de diferentes áreas. Quando completou 19 anos, Adichie deixou a África rumo aos Estados Unidos. Depois de estudar na Universidade Drexel, na Filadélfia, foi transferida para a Universidade de Connecticut. Fez estudos de escrita criativa na Universidade Johns Hopkins de Baltimore, e mestrado de estudos africanos na Universidade Yale. – Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir a minha “música tribal” e, conseqüentemente, ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da Mariah Carey. O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela – recorda, mencionando a “história única” como um estimulador dos estereótipos. Chimamanda diz que todos os seus livros falavam sobre personagens estrangeiros. As coisas mudaram quando ela descobriu os livros africanos e percebeu que meninas com a sua cor também tinham espaço na literatura.

Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/o-perigo-de-uma-historia-unica-por-chimamanda-adichie>

Vídeo:

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br

3 - OBRAS TEATRAIS

3.1- A advogada que viu Deus, o Diabo e depois voltou para a Terra – Grupo G7. (THASMANE , VÍTOR E ZÉLIA).

O espetáculo é uma parábola filosófica sobre a capital brasileira. Por meio da história curiosa de Jeová Pereira Mentos, um jovem e promissor advogado, desenrola-se um embate entre o bem e o mal, o tempo e o espaço, a partir de uma visão crítica das instituições políticas e econômicas da sociedade moderna, onde os valores contemporâneos se chocam em um conflito representado, alegoricamente, entre céu e inferno, terra e limbo, no qual não há uma única conduta correta, e os problemas aparentemente absurdos revelam-se parte do dia-a-dia de qualquer um de nós.

A comédia trata ainda da vida e dos afazeres dos juristas e dos políticos, entre situações engraçadas e divertidas.

Disponível em: <http://www.jornaldebrasil.com.br/promocoes/comedia-brasiliense-no-palco/>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=bF4xvOCF_Wk

3.2- Ifigênia em Áulis – Eurípides. (VÍTOR E REINALDO).

Ifigênia em Áulis (gr. Ἰφιγένεια ἡ ἐν Αὐλίδι) é, provavelmente, a última tragédia de Eurípides. Foi representada pela primeira vez em -405 no concurso trágico das Dionísias Urbanas de Atenas e era parte da trilogia que recebeu a primeira colocação. Os dramas que a acompanharam eram *Bacantes* e *Alcmeon em Corinto*, esta conhecida somente pelos fragmentos.

Eurípides havia morrido alguns meses antes do concurso de -405 e "Eurípides o Jovem", filho (ou sobrinho) do poeta, encenou a trilogia. Acredita-se ainda que ele compôs alguns trechos da *Ifigênia em Áulis*, que o pai / tio deixara inacabada.

Os últimos versos da tragédia (1532-1629), tal qual a conhecemos, também não são de Eurípides. Esse final, conservado pelos manuscritos disponíveis, foi aparentemente criado durante o Período Bizantino^[1]. A maior parte dos eruditos concorda que o texto, embora alterado por diversos outros autores ao longo dos séculos em várias cenas, segue o sentido geral dos planos de Eurípides para a tragédia (Ribeiro Jr., 2006).

Hipótese

A tragédia se baseia em um dos episódios do Ciclo Troiano. Agamêmnon, rei de Micenas (ou Argos), comandante das forças gregas que se preparam para atacar Troia, é compelido a sacrificar sua filha Ifigênia para que a deusa Ártemis cesse a longa calmaria que impede o embarque dos gregos. A inesperada chegada de Clitemnestra em companhia da filha e a intervenção de Aquiles, alheio à trama, complicam seus planos.

Dramatis personae

Agamêmnon rei de Micenas (Argos), marido de Clitemnestra, pai de Ifigênia
Velho antigo servidor de Agamêmnon e Clitemnestra Coro jovens mulheres casadas de Cálcis, Eubeia Menelau rei de Esparta, irmão de Agamêmnon, tio de Ifigênia, marido de Helena Clitemnestra esposa de Agamêmnon, mãe de Ifigênia e irmã de Helena Ifigênia filha mais velha de Agamêmnon e de Clitemnestra Aquiles o mais poderoso dos guerreiros gregos, líder dos *mirmidões*

E ainda: o Primeiro Mensageiro, o Segundo Mensageiro e servos mudos.

O bebê Orestes era representado certamente por um boneco e Helena, causa imediata da Guerra de Troia, é tão mencionada que se pode considerá-la outro personagem da tragédia.

Esta é uma das poucas peças em que Eurípides não recorreu ao *deus ex machina*: Ártemis, principal personagem divino da tragédia, é apenas mencionada. Há evidências, porém, de que o *êxodo* original de Eurípides ou de Eurípides *junior*, hoje perdido, pode ter contado com a voz da deusa Atena em cena, dirigindo-se talvez a Agamêmnon (cf. a voz de Ártemis no *Hipólito*).

Mise en scène

A cena se passa no acampamento das forças gregas estacionadas em Áulis, cidade da Beócia que faz frente à Eubeia, na época da Guerra de Troia. O protagonista fazia Agamêmnon e Aquiles; o deuteragonista, Menelau e Clitemnestra; o tritagonista, o velho, Ifigênia e os mensageiros.

Resumo

A tragédia contém 1629 versos e ocupa cerca de 68 páginas da edição de Jouan (1983), na qual se baseia este resumo.

Aagitado, Agamêmnon convoca um velho servidor, relembra os antecedentes da Guerra de Troia e revela que Ártemis impede os ventos de soprarem para que o exército grego não embarque. Um oráculo havia ordenado que sacrificasse sua filha mais velha, Ifigênia, para aplacar a deusa, e assim ele avisara Clitemnestra, sua esposa, para enviar a filha até Áulis sob o falso pretexto de casá-la com o herói Aquiles. Arrependido, pede a um velho servidor que leve a Argos uma mensagem com ordens contrárias (**Prólogo**, 1-163).

O coro descreve o acampamento, os guerreiros e os navios de cada contingente grego, e as atividades de alguns deles enquanto esperam o embarque (**Párodo**, 164-302).

Menelau surpreende o velho, toma-lhe as tabuinhas com a mensagem de Agamêmnon e lê; os dois irmãos discutem e ofendem-se mutuamente. Chega o Mensageiro e comunica que Clitemnestra, Ifigênia e Orestes estavam chegando; Agamêmnon lamenta-se, e Menelau mostra simpatia pelas atribulações do irmão. Agamêmnon, no entanto, diz a ele que a morte de sua filha é inevitável devido às pressões do exército acampado (**1º Episódio**, 303-542).

O coro canta as consequências funestas do amor, as obrigações de homens e mulheres, e relembra o encontro entre Páris e Helena e suas consequências (**1º Estásimo**, 543-589).

Clitemnestra, Ifigênia e Orestes chegam; Agamêmnon os recebe e procura enganar a esposa e a filha. A pedido de Clitemnestra, descreve a genealogia e os méritos de Aquiles e por fim pede, sem sucesso, que a esposa retorne a Argos (**2º Episódio**, 590-750). O coro descreve o futuro cerco de Troia e sua destruição, e destaca a culpa de Helena nesses eventos (**2º Estásimo**, 751-800).

Aquiles e Clitemnestra se encontram e descobrem que não são futuro genro e futura sogra; o velho servidor aparece e revela o que na realidade está acontecendo. Clitemnestra implora a ajuda de Aquiles que, furioso com o uso indevido de seu nome, promete socorrê-la (**3º Episódio**, 801-1035). O coro relembra as núpcias de Peleu e Tétis e lamenta a morte próxima de Ifigênia (**3º Estásimo**, 1036-1097).

Clitemnestra e Ifigênia confrontam Agamêmnon e suas mentiras; Ifigênia tenta demover o pai, sem sucesso, e lamenta-se. Aquiles volta e revela que o exército está incontrollável e até seus *mirmidões* voltaram-se contra ele. Prepara-se para enfrentar todos quando Ifigênia intervém e se oferece voluntariamente para o sacrifício (**4º Episódio**, 1090-1508). O coro celebra o oferecimento de Ifigênia e faz uma prece aos deuses pela vitória dos gregos (**4º Estásimo**, 1509-1531).

Um mensageiro relata a Clitemnestra os preparativos para o sacrifício e a misteriosa substituição de Ifigênia por uma corça quando ia ser degolada. Agamêmnon confirma o ocorrido e se despede, pois os ventos estão soprando e o exército vai partir (**Êxodo**, 1532-1629).

Manuscritos, edições e traduções

As fontes mais importantes do texto da tragédia são os manuscritos *Laurentianus* 32.2 (1300/1320), da Biblioteca Laurenciana de Florença, e o *Palatinus Vaticanus* gr. 287 (c. 1320), da Biblioteca do Vaticano.

A *editio princeps* é a Aldina, de 1503. Principais edições modernas da tragédia isolada: Headlam (1889), Nauck (1871), England (1891), Jouan (1983), Günther (1988), Stockert (1992) e Turato (2001).

Notações musicais referentes a uma pequena parte de um dos cantos corais foram recuperadas a partir do P. *Leiden inv.* 510, da Biblioteca de Leyde, Holanda (c. -250). Seu autor pode ter sido o próprio Eurípides ou compositor mais recente, que criou a música para uma das reapresentações da tragédia.

As primeiras traduções para o português foram a de Cândido Lusitano (1719/1773), ainda inédita, e a de Manuel de Figueiredo (1805); em 1974 foi publicada postumamente a excelente tradução de Paes de Almeida, revista em 1998 por Maria de Fátima Silva, da Universidade de Coimbra. Em 2005, completei nova tradução do texto e dos fragmentos para minha dissertação de mestrado (Ribeiro Jr., 2006), em publicação.

Disponível em: <http://www.greciantiga.org/arquivo.asp?num=0045>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=iXpzG_3DNFE

4 - OBRAS MUSICAIS

4.1- *Cânone em Ré Maior* – *Johann Pachelbel*, 1680. (HAMILTON)

Cânone em Ré Maior é uma obra de câmara do compositor alemão Johann Pachelbel. Nessa peça, agora famosa, três violinos tocam o cânone (cada parte entrando com a mesma música a dois compassos de intervalo), enquanto um baixo contínuo executa uma passagem de fundo curta e simples de oito notas repetida sucessivamente, no caso, cinquenta e quatro vezes. O tema é bem simples, começando com notas longas e lentas, tornando-se então mais rápido e mais ornamentado à medida que progride.

Disponível em: <http://pt.cantorion.org/music/3897/C%C3%A2none-em-R%C3%A9-Maior-%28Canon-in-D%29-Intermediate-piano>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=vMYxtiHvFz8>

4.2 - *Chuva* – *Jaloo*, 2016. (JACKELINE, NILDO E ELVIS).

Ar quente vai subir
Ar frio vai descer
Vapor que vem do mar
Geleiras vão derreter

O vento vai soprar
Tudo pode acontecer
As nuvens vão se condensar
E, depois, vão dissolver

Porque quando o sol aquece a Terra
Muita água se libera
E a gravidade da atmosfera
Faz pressão que nem panela

Quando vai chover bem muito
Você vem para o meu mundo
E eu te conto como acontece a chuva
E eu te conto como acontece a chuva

Chuva molha, molha, cai
Chuva chove, chove, sai
Chuva molha, molha, vem
Chuva, chuva

Chuva molha, molha, cai
Chuva chove, chove, sai
Chuva molha, molha, vem
Chuva, chuva

O ciclo d'água é uma dança eterna! (2x)

Oh lua lua luar (2x)

Oh lua lua luar me leva contigo pra passear (4x)

Oh lua lua luar (2x)

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/jaloo/chuva.html>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=VBcZgimFXVc>

4.3 - Bachianas Brasileiras n. 5: Ária - Heitor Villa-Lobos, 1938. (HAMILTON)

A ária das Bachianas Brasileiras nº5 do brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) talvez seja sua composição mais famosa – apesar de que, aqui no Brasil, ela dispute a fama par a par com o Trenzinho do Caipira. Mas, enfim, atendendo a um pedido recorrente de muitos leitores do blog, vamos então falar um pouco de música clássica brasileira. Não sem antes fazer uma ponte com a música clássica européia!

À moda de Bach

Uma das técnicas de composição preferidas do mestre alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) era tomar melodias de corais luteranos e usá-las como base ou complemento em obras próprias. Por exemplo, com a melodia do coral luterano *Werde munter, mein Gemüte* de Johann Schop (1590-1667)...

... ele criou o final de sua cantata *Herz und Mund und Tat und Leben* BWV.147, um movimento que hoje é popularmente conhecido por “Jesus Alegria dos Homens”; ouça:

Villa-Lobos tinha uma imensa paixão por Bach, e empregou muitas de suas técnicas. Em 1925, por exemplo, ele pegou a canção *Rasga o Coração (Iara)* de Anacleto de Medeiros e letra de Catulo da Paixão Cearense (que no áudio abaixo você ouve na voz de Paulo Tapajós)...

... e inseriu no Chôros nº 10, obra que herdou o mesmo nome da canção. Ouça um trecho:

As Bachianas Brasileiras

A partir de 1930, Villa-Lobos assumiu de vez o empréstimo das técnicas de composição de Bach e iniciou um ciclo de composições que ele chamou de Bachianas Brasileiras. No período entre 1930 e 1945 nove Bachianas foram escritas, misturando o estilo neoclássico europeu com o nacionalismo brasileiro.

Todas as Bachianas têm de dois a quatro movimentos, e a grande maioria dos movimentos possui dois títulos: um que remete a algo do universo “bachiano” como por exemplo Prelúdio, Fuga, Toccata, e outro título evocando algo “brasileiro”. Mas essa mistura de Bach e Brasil vai bem mais além do que apenas o título. Vamos ver um exemplo?

Bachianas Brasileiras nº 5

As Bachianas foram escritas para diferentes combinações instrumentais; algumas são para orquestras completas, outras para orquestras de câmara, e outras para formações mais camerísticas. A Bachianas Brasileiras nº 5, que se encaixa nesta última categoria, foi escrita para uma soprano e um conjunto de oito violoncelos. A obra tem apenas dois movimentos: a famosa *Aria (Cantilena)* que foi escrita em 1938, e o segundo movimento, *Dança (Martelo)*, escrito em 1945.

Disponível em: <http://euterpe.blog.br/analise-de-obra/villa-lobos-bachianas-brasileiras-5>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=YIrMJ_ix0FA

4.4 - Brasiliana (sob a regência de Ligia Amadio) – Claudio Santoro, 1954-55. (HAMILTON).

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=Wl__x0x30uU

4.5 - Bumba-meu-boi do Seu Teodoro – Seu Teodoro, 1963. (VÍTOR E THASMANE).

Bumba Meu Boi é tido como uma das mais ricas representações do folclore brasileiro. É fruto da união de elementos das culturas europeia, africana e indígena, com maior ou menor influência de cada uma dessas culturas, nas diversas variações regionais do Bumba Meu Boi. A música é um elemento fundamental no Bumba Meu Boi. O canto normalmente é coletivo, acompanhado de matracas, pandeiros, tambores e zabumbas, embora se encontrem, em alguns grupos, instrumentos mais sofisticados, como trombones, clarinetas.

O Tambor de Crioula destaca-se como uma das modalidades mais difundidas e ativas no cotidiano. De modo geral, podemos defini-la como uma forma de expressão de matriz afro-brasileira que envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Dela participam as “coureiras”, tocadores e cantadores, conduzidos pelo ritmo incessante dos tambores e o influxo das toadas evocadas, culminando na punção (ou umbigada) – movimento coreográfico no qual as dançarinas, num gesto entendido como saudação e convite, tocam o ventre umas das outras. Seja ao ar livre, nas praças, no interior de terreiros, ou então associado a outros eventos e manifestações, o Tambor de Crioula é realizado sem local específico ou calendário pré-fixado e praticado especialmente em louvor a São Benedito. Embora não se possa precisar com segurança suas origens históricas, é possível encontrar, dispersas em documentos impressos e na memória dos mais velhos, referências a cultos lúdico-religiosos realizados ao longo do século XIX por escravos e seus descendentes enquanto forma de lazer e resistência ao contexto opressivo do regime de trabalho escravocrata.ato – O evento tem o formato de um arraial junino, com forró ao vivo e quadrilhas juninas, cantores e bandas locais, apresentação de Boi e do Tambor de Crioula de Seu Teodoro, praça da alimentação, barracas típicas e área de recreação infantil.

Disponível em: <https://boideseuteodoro.wordpress.com/>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=36_tg4wlnuw

4.6 - Festa do Divino de Pirenópolis - domínio público. (BRUNO E THASMANE).

No centro-oeste brasileiro, Pirenópolis é uma pequena cidade do estado de Goiás reconhecida por sua arquitetura colonial e por suas festas tradicionais. Dentre as práticas que compõem o universo festivo local constam as cavalcadas, anualmente realizadas junto à festa do Divino Espírito Santo, época de Pentecostes. Trata-se de um rito equestre em que se encena, ao longo de três tardes, uma luta que remete às históricas batalhas entre mouros e cristãos, seguida de provas de habilidades. A encenação pode ser dividida em três atos, que acompanham cada dia: guerra pela fé, vitória sobre a alteridade e conversão com batismo dos mouros, confraternização festiva. É um teatro de fundo católico em que a devoção ao Divino se faz presente, por via da ação ritualizada dos atores em cena. Ao longo da dissertação acompanharemos os cavaleiros desde a produção à prática da cavalcada, enfocando: a interação entre eles, a posição que ocupam na cidade em dia de festa, a recepção local da encenação e implicações sociais da prática cultural.

Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=154963

Vídeo: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL297F88DC6BA06E39>

4.7 - Meu cupido é gari - Marília Mendonça, 2016. (NILDO, THASMANE E ZÉLIA).

O meu cupido é gari
Só me traz lixo
Lixo, lixo, você é prova disso
Lixo, lixo, você é prova disso

Esse cupido é cego
Tá demitido
Sua flecha não tem ponta
E nem sentido
Cupido amador
Uma decepção me trouxe um amor
Encomendado do lixão

Não me tratou bem
Não me deu valor
Será que eu mereço esse tipo de amor?
Só decepção pro meu coração
Cupido inconsequente
Sem rumo, sem direção

Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/marilia-mendonca/o-meu-cupido-e-gari.html>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=cUsYWdJzmeM>

4.8 - O caso do Angelino e Tristeza do Jeca - versão com Paulo Freire e Inezita Barroso, (2014*). (THASMANE E VÍTOR).

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero cantar
O meu sofrer, a minha dor
Eu sou como o sabiá
Que quando canta é só tristeza
Desde o galho onde ele está

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra

Num ranchinho beira-chão
Todo cheio de buraco
Onde a luz faz clarão
Quando chega a madrugada
Lá no alto a passarada
Principia um barulhão

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Quando riscam na viola
Da vontade de chorar
Não tem um que cante alegre
Tudo vive padecendo
Cantando pra se aliviar

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Vou parar com a minha viola
Já não posso mais cantar
Pois o jeca quando canta
Tem vontade de chorar
E o choro que vai caindo
Devagar vai se sumindo
Como as águas vão pro mar

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/inezita-barroso/385094/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=BZ07z1Ku9rQ>

4.9 - Ópera Orfeu – Claudio Monteverdi, 1607. (HAMILTON E VÍTOR).

L'Orfeo é considerada a primeira grande ópera da história. Já havia alguma coisa composta com textos somente cantados, mas nesse porte, não. Na verdade, Claudio Mon

Alguns afirmam que Monteverdi é renascentista, outros, que é barroco. eu arrisco dizer (sujeito a levar pedradas) que seria mais adequado dizer que ele é maneirista, pois faz a transição de um período para o outro: é rebuscado demais para ser renascentista, mas ainda um tanto claro demais para se dizer que é barroco. Sua ópera mescla árias que ainda se assemelham demasiadamente com o cancionero do trovadorismo, ao passo que a orquestração vibrante e floreada já soa mais barroca. Uma mescla bela e instigante!

Teve foi um revolucionário: reuniu um grupo de instrumentos maior que o habitual (praticamente criou o que hoje chamamos de orquestra), coro, solistas e musicou um texto inteiro, criando uma obra de quase duas horas de música, encenada, com cenários e tudo. Um deslumbre que os olhinhos humanos ainda não tinham visto neste planeta! Orfeo estreou em 1607 no adro frontal do Palácio de Mântua, ao ar livre, e, a julgar pela difusão do gênero ópera nos anos seguintes, foi certamente um estrondoso sucesso.

Disponível em: <http://pqpbach.sul21.com.br/2013/09/21/claudio-monteverdi-1567-1643-a-primeira-opera-da-historia-lorfeo-favola-in-musica-por-jordi-savall/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=0mD16EVxNOM>

4.10 - Samba house – Patubatê, (2015*). (HAMILTON).

O Grupo PATUBATÊ, criado em julho/99, continua levando criatividade e inovação aos palcos, oficinas e a todos os tipos de eventos que têm feito.

Influenciados pelos trabalhos do Stomp, Blue Man Group e Hermeto Pascoal, o PATUBATÊ é conhecido no Brasil e no mundo por fazer seus instrumentos com latas, toneis, baldes, painéis e peças de automóveis. Mistura inimaginável e sonoridade única, são ingredientes de uma receita perfeita para um show performático surpreendente. Os músicos não deixam ninguém parado quando tocam ritmos como Maracatu, Samba, Funk, Afro, Baião, Ilexá, Carimbó e Ciranda, sempre com muita percussão mais o DJ e sua música eletrônica. O Grupo já tocou em todos os estados brasileiros e vários países como Estados Unidos, Portugal, Espanha, Polônia e China, além do continente africano e no Caribe, com apresentações pela turnê do seu primeiro DVD: Ruído Sonoro. O DVD, todo produzido no Estádio Nacional Mané Garrincha de Brasília, foi inédito por ter sido o único inteiramente gravado nas obras de um Estádio Sede da Copa do Mundo. Para o Grupo, é sempre bom mostrar um pouco da cultura brasileira a outros povos, para que, por meio da música, possam descobrir a riqueza de ritmos que o Brasil tem, o que prova que quando se tem a música como aliado, não há fronteiras ou divergência de línguas.

Disponível em: <http://patubate.com/>

Vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=WFZ638_Eotw

4.11 - *Spiritus Sanctus* – Hildegard Von Bingen. (ISRAEL)

Considerando a reputação mística e teológica de Santa Hildegarda de Bingen, além de toda sua experiência de visões divinas, parece que ela dedicou-se pouco ao Espírito Santo, pois compôs músicas litúrgicas e poesias dedicadas ao Pai, Filho, Virgem Maria, diversos santos, incluindo uma missa completa para a Festa de Santa Úrsula, mártires, confessores e Festa de Todos os Santos. De toda esta obra, apenas quatro cantos são dedicados ao Espírito Santo.

Por outro lado, Ele está presente de maneira especial em diversos textos como o inspirador de santos e virgens, usualmente descrito como uma pomba descendo sobre eles, dando-lhes coragem, inspiração e fortaleza.

No canto intitulado *Spiritus Sanctus* encontra-se um resumo de sua visão sobre o Espírito Santo, parte da Santíssima Trindade, sempre presente em todos momentos da vida. A letra é uma antífona ao Salmo 110/111, curta, mística, predominando uma linguagem que fala da grandeza de Deus. É uma oração ascendente, isto é, que sobe aos céus para agradecer a Deus. A força da fé inspirada pelo Espírito Santo redime os fiéis de todos os pecados e nos conduz a ressurreição eterna.

Letra em latim:

Spiritus Sanctus vivificans vita,
movens omnia,
et radix est in omni creatura,
ac omnia de immunditia abluit,
tergens crimina,
ac ungit vulnera,
et sic est fulgens ac laudabilis vita,
suscitans et resuscitans omnia.

Tradução*:

Espírito Santo vivificante,
que move todos.
És a raiz (origem) de todas criaturas,
lavando os pecados,
inocentando os culpados,
e curando os feridos.
És o luminoso e glorioso, Vida,
que suscita e ressuscita a todos.

**tradução própria, a partir do inglês*

Disponível em: <http://tesourosdaigrejabatolica.blogspot.com.br/2014/07/canto-ao-espirito-santo-de-santa.html>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=LJEfyZSvq5c>

4.12 - Zero – Liniker e os Caramelows, 2016. (THASMANE)

Zero

A gente fica mordido, não fica?
Dente, lábio, teu jeito de olhar
Me lembro do beijo em teu pescoço
Do meu toque grosso, com medo de te transpassar

A gente fica mordido, não fica?
Dente, lábio, teu jeito de olhar
Me lembro do beijo em teu pescoço

Do meu toque grosso, com medo de te transpassar
E transpassei

A gente fica mordido, não fica?
Dente, lábio, teu jeito de olhar
Me lembro do beijo em teu pescoço
Do meu toque grosso, com medo de te transpassar
E transpassei

Peguei até o que era mais normal de nós
E coube tudo na malinha de mão do meu coração
Peguei até o que era mais normal de nós
E coube tudo na malinha de mão do meu coração

Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você

Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você
Deixa eu bagunçar você, deixa eu bagunçar você

A gente fica mordido, não fica?

Disponível em: <https://www.letras.mus.br/liniker/zero/>

Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=KDErhVB4sf4>

5 - OBRAS TEXTUAIS

5.1 - Aliança no fundo do mar – Carlos Fioravanti (Revista FAPESP) | ED. 258 | Agosto, 2017 pp. 55-57. (JACKELINE).

As águas do atol das Rocas, a 267 quilômetros (km) de Natal, Rio Grande do Norte, abrigam um dos fenômenos mais chamativos dos recifes, quando os peixes predadores se concedem momentos de trégua e se submetem à limpeza realizada por outros peixes e camarões. Em um dos levantamentos mais abrangentes já realizados no atol, biólogos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) identificaram oito espécies limpadoras – seis de peixes e duas de camarões – nessa área de conservação biológica, fechada para visitação pública, com área de 5,5 quilômetros quadrados (km²).



Os peixes-limpadores se especializaram em comer parasitas, tecidos doentes ou muco de peixes maiores e tartarugas, que os especialistas chamam de clientes. “Como resultado dessas interações, os clientes mantêm a saúde e o limpador consegue alimento, mas os dois lados tiveram que evoluir até se reconhecerem e não se atacarem na hora da limpeza”, resume o biólogo colombiano Juan Pablo Quimbayo Agreda, pesquisador da UFSC. Ele integra a Rede Nacional de Pesquisa em Biodiversidade Marinha (Sisbiota-Mar), que reúne 30 pesquisadores de nove instituições, com o propósito de avaliar a biodiversidade das quatro ilhas oceânicas do Brasil: o atol das Rocas, o arquipélago de Fernando de Noronha e o de São Pedro e São Paulo e as ilhas de Trindade e Martim Vaz.

“Os peixes-limpadores evoluíram a partir de outros peixes que comiam pequenos crustáceos e outros invertebrados”, comenta o biólogo Carlos Ferreira, professor da Universidade Federal Fluminense (UFF) e um dos coordenadores da Sisbiota-Mar. Segundo ele, ao se especializarem em comer parasitas, um recurso alimentar pouco abundante, os peixes que vivem principalmente em recifes “evitaram a competição por outros alimentos”.

Em maio de 2016, sob a orientação de Ferreira e dos biólogos Sérgio Floeter, da UFSC, e Ivan Sazima, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Quimbayo e os biólogos Lucas Nunes e Renan Ozekoski, também da Sisbiota-Mar, observaram 318 interações de limpeza entre os peixes, em profundidades variando de 1 metro (m) a 5 m, durante 44 horas ao longo de 22 dias.

Duas espécies exclusivas da região foram as mais atuantes: o bodião-de-noronha (*Thalassoma noronhanum*), que atinge 12 cm quando adulto, e o neon-cata-piolho (*Elacatinus phthirophagus*), de até 4 cm. O bodião participou de 75% das faxinas e atendeu ao maior número de espécies de clientes, 18, de um total de 22 espécies de peixe e uma de tartaruga que procuraram os serviços dos limpadores. Em

um artigo publicado em julho deste ano na revista *Environmental Biology of Fishes*, os biólogos atribuem o número elevado de sessões de limpeza ao fato de a maioria (82%) dos clientes ser herbívoros; além disso, o bodião era a espécie mais abundante por lá.

Os três biólogos observaram comportamentos peculiares dos peixes-limpadores do atol. Em Fernando de Noronha, apenas os bodiões jovens se alimentam de parasitas dos outros peixes, mas no atol o hábito se mantém também entre os adultos. No atol, o bodião evita se aproximar de espécies que poderiam comê-lo. “Supomos que essa espécie, de algum modo, consegue identificar as espécies perigosas, provavelmente por um processo evolutivo que eliminou os imprudentes”, diz Quimbayo.

O neon apresentou uma dieta flexível, abandonando os hábitos herbívoros de outros lugares para, no atol, saciar-se com vermes, até mesmo arriscando-se ao se aproximar de clientes carnívoros, como o tubarão-lixo (*Ginglymostoma cirratum*), que chega a 4 m de comprimento e 100 quilogramas (kg) de peso. Ao redor da ilha Malpelo, a 400 km a oeste da costa da Colômbia, entre agosto de 2010 e abril de 2015, Quimbayo identificou cinco espécies de peixe agindo como limpadores, nenhuma delas especializada nessa atividade como no atol. Em metade (56%) das 120 interações, os clientes eram espécies predadoras, como garoupas, raias e tubarões.

Rituais de limpeza

Mais frequentes no início e final do dia, as limpezas podem durar de poucos segundos a vários minutos. As sessões de limpeza ocorrem em geral em espaços específicos, as chamadas estações de limpeza, próximas a rochas ou corais, e seguem rituais próprios ([ver Pesquisa FAPESP nº 79](#)). Os clientes entram nas estações de limpeza e assumem cores mais vivas ou nadam de boca para baixo, indicando que se deixarão limpar e não atacarão. “Eles estão em uma zona de trégua, ninguém vai comer ninguém”, relata Quimbayo. Ele já viu que os limpadores não devem abusar da sorte para não correr o risco de serem comidos durante o serviço. “Se o limpador tirar um pedaço de pele ou muco, o cliente pode não gostar e reagir com uma mordida brusca.”



O camarão *Lysemata*, de antenas brancas, entre as nadadeiras ventrais de um *Holocentrus*

Dispersas pelas baías e ilhas do mundo, circulam 208 espécies de peixe-limpador, o equivalente a cerca de 3% das 6.500 espécies de peixe de recifes e menos de 1% do total das 30 mil espécies de peixe, de acordo com um levantamento

coordenado por David Brendan Vaughan, da Universidade James Cook, da Austrália, publicado em 2016 na revista *Fish and Fisheries*. Camarões-limpadores são ainda mais raros. Das 51 espécies já identificadas, duas vivem no atol: *Lysmata grabhami*, com antenas brancas e até 6 cm de comprimento, e *Stenopus hispidus*, com corpo malhado de branco e vermelho, antenas brancas e até 10 cm de comprimento. Eles responderam por apenas 3,7% e 2,7%, respectivamente, de todos os episódios de limpeza registrados e entraram em ação principalmente quando os peixes-limpadores não estavam por perto, como Quimbayo já havia observado em um estudo de 2012 nas ilhas de Cabo Verde e São Tomé, na costa da África.

Ilhas em perigo

Os levantamentos da Sisbiota-Mar indicaram que o atol das Rocas é a mais preservada das quatro ilhas oceânicas brasileiras, por ser uma reserva biológica com acesso permitido somente a pesquisadores. “Mesmo em Fernando de Noronha, que possui *status* de parque nacional, a área protegida sustenta uma população humana crescente e existe uma área fora do parque em que são permitidas atividades como a pesca”, observa Ferreira. Segundo ele, os peixes da área protegida podem nadar para a não protegida, onde são pescados.



No arquipélago de São Pedro e São Paulo, a mil km de Natal, já não há tubarões e os cardumes de atum foram bastante reduzidos por causa da pesca excessiva, segundo Ferreira. Nos últimos anos, a ilha de Trindade, a 1,2 mil km a leste de Vitória, capital do Espírito Santo, tem sofrido a ameaça da pesca submarina, “por não ter nenhum *status* de proteção”, diz ele. Em agosto deste ano, na quinta expedição do projeto, a equipe da Sisbiota-Mar pretende voltar a Trindade para fazer o monitoramento anual das comunidades de organismos marinhos.

Artigos

científicos

QUIMBAYO, J. P. *et al.* [Cleaning interactions at the only atoll in the South Atlantic](#). **Environmental Biology of Fishes**. v. 100, n. 7, p. 865-73. 2017.
 VAUGHAN, D. B. *et al.* [Cleaner fishes and shrimp diversity and a re-evaluation of cleaning symbioses](#). **Fish and Fisheries**. v. 18, p. 698-716. 2017.

Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2017/08/18/alianca-no-fundo-do-mar/>

5. 2 - Apologia de Sócrates – Platão. (REINALDO).

Sócrates, filósofo ateniense, que viveu de 469 a.C - 399 a.C, não tinha outra ocupação na vida senão examinar os pensamentos de todos os homens que se auto-intitulavam sábios. Por colocar a prova esses falsos sábios, acabou por ser acusado de ateu (um crime para sua época) e de perverter os jovens atenienses através das suas ideias subversivas. Já com a idade avançada foi levado a julgamento por esses falsos sábios que procuravam convencer o tribunal a matá-lo.

Este livro destaca o seu julgamento; os argumentos dos seus detratores e a sua magnífica defesa. No decorrer da sua defesa podemos ver um homem que escolheu a sabedoria em detrimento dos bens materiais, *"e que, em vez de defender sua vida, defendeu suas ideias e a integridade de sua consciência."*

Texto completo disponível em: <http://www.revistaliteraria.com.br/plataoapologia.pdf>

5.3 - Artigo 5 da Constituição da República Federativa do Brasil 1988. (JOÃO MARCELO, REINALDO E VÍTOR).

Título II Dos Direitos e Garantias Fundamentais

Capítulo I Dos Direitos e Deveres Individuais e Coletivos

Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes:

I - homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações, nos termos desta Constituição;

II - ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude de lei;

III - ninguém será submetido a tortura nem a tratamento desumano ou degradante;

IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato;

V - é assegurado o direito de resposta, proporcional ao agravo, além da indenização por dano material, moral ou à imagem;

VI - é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos e garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e a suas liturgias;

VII - é assegurada, nos termos da lei, a prestação de assistência religiosa nas entidades civis e militares de internação coletiva;

VIII - ninguém será privado de direitos por motivo de crença religiosa ou de convicção filosófica ou política, salvo se as invocar para eximir-se de obrigação legal a todos imposta e recusar-se a cumprir prestação alternativa, fixada em lei;

IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;

XI - a casa é asilo inviolável do indivíduo, ninguém nela podendo penetrar sem consentimento do morador, salvo em caso de flagrante delito ou desastre, ou para prestar socorro, ou, durante o dia, por determinação judicial;

XII - é inviolável o sigilo da correspondência e das comunicações telegráficas, de dados e das comunicações telefônicas, salvo, no último caso, por ordem judicial, nas hipóteses e na forma que a lei estabelecer para fins de investigação criminal ou instrução processual penal;

XIII - é livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer;

XIV - é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional;

XV - é livre a locomoção no território nacional em tempo de paz, podendo qualquer pessoa, nos termos da lei, nele entrar, permanecer ou dele sair com seus bens;

XVI - todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente;

XVII - é plena a liberdade de associação para fins lícitos, vedada a de caráter paramilitar;

XVIII - a criação de associações e, na forma da lei, a de cooperativas independem de autorização, sendo vedada a interferência estatal em seu funcionamento;

XIX - as associações só poderão ser compulsoriamente dissolvidas ou ter suas atividades suspensas por decisão judicial, exigindo-se, no primeiro caso, o trânsito em julgado;

XX - ninguém poderá ser compelido a associar-se ou a permanecer associado;

XXI - as entidades associativas, quando expressamente autorizadas, têm legitimidade para representar seus filiados judicial ou extrajudicialmente;

XXII - é garantido o direito de propriedade;

XXIII - a propriedade atenderá a sua função social;

XXIV - a lei estabelecerá o procedimento para desapropriação por necessidade ou utilidade pública, ou por interesse social, mediante justa e prévia indenização em dinheiro, ressalvados os casos previstos nesta Constituição;

XXV - no caso de iminente perigo público, a autoridade competente poderá usar de propriedade particular, assegurada ao proprietário indenização ulterior, se houver dano;

XXVI - a pequena propriedade rural, assim definida em lei, desde que trabalhada pela família, não será objeto de penhora para pagamento de débitos decorrentes de sua atividade produtiva, dispondo a lei sobre os meios de financiar o seu desenvolvimento;

XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;

XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:

a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

XXIX - a lei assegurará aos autores de inventos industriais privilégio temporário para sua utilização, bem como proteção às criações industriais, à propriedade das marcas, aos nomes de empresas e a outros signos distintivos, tendo em vista o interesse social e o desenvolvimento tecnológico e econômico do País;

XXX - é garantido o direito de herança;

XXXI - a sucessão de bens de estrangeiros situados no País será regulada pela lei brasileira em benefício do cônjuge ou dos filhos brasileiros, sempre que não lhes seja mais favorável a lei pessoal do de cujus;

XXXII - o Estado promoverá, na forma da lei, a defesa do consumidor;

XXXIII - todos têm direito a receber dos órgãos públicos informações de seu interesse particular, ou de interesse coletivo ou geral, que serão prestadas no prazo da lei, sob pena de responsabilidade, ressalvadas aquelas cujo sigilo seja imprescindível à segurança da sociedade e do Estado;

XXXIV - são a todos assegurados, independentemente do pagamento de taxas:

a) o direito de petição aos poderes públicos em defesa de direitos ou contra ilegalidade ou abuso de poder;

b) a obtenção de certidões em repartições públicas, para defesa de direitos e esclarecimento de situações de interesse pessoal;

XXXV - a lei não excluirá da apreciação do Poder Judiciário lesão ou ameaça a direito;

XXXVI - a lei não prejudicará o direito adquirido, o ato jurídico perfeito e a coisa julgada;

XXXVII - não haverá juízo ou tribunal de exceção;

XXXVIII - é reconhecida a instituição do júri, com a organização que lhe der a lei, assegurados:

- a) a plenitude de defesa;
- b) o sigilo das votações;
- c) a soberania dos veredictos;
- d) a competência para o julgamento dos crimes dolosos contra a vida;

XXXIX - não há crime sem lei anterior que o defina, nem pena sem prévia cominação legal;

XL - a lei penal não retroagirá, salvo para beneficiar o réu;

XLI - a lei punirá qualquer discriminação atentatória dos direitos e liberdades fundamentais;

XLII - a prática do racismo constitui crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão, nos termos da lei;

XLIII - a lei considerará crimes inafiançáveis e insuscetíveis de graça ou anistia a prática da tortura, o tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins, o terrorismo e os definidos como crimes hediondos, por eles respondendo os mandantes, os executores e os que, podendo evitá-los, se omitirem;

XLIV - constitui crime inafiançável e imprescritível a ação de grupos armados, civis ou militares, contra a ordem constitucional e o Estado democrático;

XLV - nenhuma pena passará da pessoa do condenado, podendo a obrigação de reparar o dano e a decretação do perdimento de bens ser, nos termos da lei, estendidas aos sucessores e contra eles executadas, até o limite do valor do patrimônio transferido;

XLVI - a lei regulará a individualização da pena e adotará, entre outras, as seguintes:

- a) privação ou restrição da liberdade;
- b) perda de bens;
- c) multa;
- d) prestação social alternativa;
- e) suspensão ou interdição de direitos;

XLVII - não haverá penas:

- a) de morte, salvo em caso de guerra declarada, nos termos do art. 84, XIX;
- b) de caráter perpétuo;
- c) de trabalhos forçados;
- d) de banimento;
- e) cruéis;

XLVIII - a pena será cumprida em estabelecimentos distintos, de acordo com a natureza do delito, a idade e o sexo do apenado;

XLIX - é assegurado aos presos o respeito à integridade física e moral;

L - às presidiárias serão asseguradas condições para que possam permanecer com seus filhos durante o período de amamentação;

LI - nenhum brasileiro será extraditado, salvo o naturalizado, em caso de crime comum, praticado antes da naturalização, ou de comprovado envolvimento em tráfico ilícito de entorpecentes e drogas afins, na forma da lei;

LII - não será concedida extradição de estrangeiro por crime político ou de opinião;

LIII - ninguém será processado nem sentenciado senão pela autoridade competente;

LIV - ninguém será privado da liberdade ou de seus bens sem o devido processo legal;

LV - aos litigantes, em processo judicial ou administrativo, e aos acusados em geral são assegurados o contraditório e a ampla defesa, com os meios e recursos a ela inerentes;

LVI - são inadmissíveis, no processo, as provas obtidas por meios ilícitos;

LVII - ninguém será considerado culpado até o trânsito em julgado de sentença penal condenatória;

LVIII - o civilmente identificado não será submetido a identificação criminal, salvo nas hipóteses previstas em lei;

LIX - será admitida ação privada nos crimes de ação pública, se esta não for intentada no prazo legal;

LX - a lei só poderá restringir a publicidade dos atos processuais quando a defesa da intimidade ou o interesse social o exigirem;

LXI - ninguém será preso senão em flagrante delito ou por ordem escrita e fundamentada de autoridade judiciária competente, salvo nos casos de transgressão militar ou crime propriamente militar, definidos em lei;

LXII - a prisão de qualquer pessoa e o local onde se encontre serão comunicados imediatamente ao juiz competente e à família do preso ou à pessoa por ele indicada;

LXIII - o preso será informado de seus direitos, entre os quais o de permanecer calado, sendo-lhe assegurada a assistência da família e de advogado;

LXIV - o preso tem direito à identificação dos responsáveis por sua prisão ou por seu interrogatório policial;

LXV - a prisão ilegal será imediatamente relaxada pela autoridade judiciária;

LXVI - ninguém será levado à prisão ou nela mantido quando a lei admitir a liberdade provisória, com ou sem fiança;

LXVII - não haverá prisão civil por dívida, salvo a do responsável pelo inadimplemento voluntário e inescusável de obrigação alimentícia e a do depositário infiel;

LXVIII - conceder-se-á habeas corpus sempre que alguém sofrer ou se achar ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder;

LXIX - conceder-se-á mandado de segurança para proteger direito líquido e certo, não amparado por habeas corpus ou habeas data, quando o responsável pela ilegalidade ou abuso de poder for autoridade pública ou agente de pessoa jurídica no exercício de atribuições do poder público;

LXX - o mandado de segurança coletivo pode ser impetrado por:

- a) partido político com representação no Congresso Nacional;
- b) organização sindical, entidade de classe ou associação legalmente constituída e em funcionamento há pelo menos um ano, em defesa dos interesses de seus membros ou associados;

LXXI - conceder-se-á mandado de injunção sempre que a falta de norma regulamentadora torne inviável o exercício dos direitos e liberdades constitucionais e das prerrogativas inerentes à nacionalidade, à soberania e à cidadania;

LXXII - conceder-se-á habeas data:

- a) para assegurar o conhecimento de informações relativas à pessoa do impetrante, constantes de registros ou bancos de dados de entidades governamentais ou de caráter público;
- b) para a retificação de dados, quando não se prefira fazê-lo por processo sigiloso, judicial ou administrativo;

LXXIII - qualquer cidadão é parte legítima para propor ação popular que vise a anular ato lesivo ao patrimônio público ou de entidade de que o Estado participe, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural, ficando o autor, salvo comprovada má-fé, isento de custas judiciais e do ônus da sucumbência;

LXXIV - o Estado prestará assistência jurídica integral e gratuita aos que comprovarem insuficiência de recursos;

LXXV - o Estado indenizará o condenado por erro judiciário, assim como o que ficar preso além do tempo fixado na sentença;

LXXVI - são gratuitos para os reconhecidamente pobres, na forma da lei:

- a) o registro civil de nascimento;
- b) a certidão de óbito;

LXXVII - são gratuitas as ações de habeas corpus e habeas data, e, na forma da lei, os atos necessários ao exercício da cidadania.

LXXVIII - a todos, no âmbito judicial e administrativo, são assegurados a razoável duração do processo e os meios que garantam a celeridade de sua tramitação.

§ 1º As normas definidoras dos direitos e garantias fundamentais têm aplicação imediata.

§ 2º Os direitos e garantias expressos nesta Constituição não excluem outros decorrentes do regime e dos princípios por ela adotados, ou dos tratados internacionais em que a República Federativa do Brasil seja parte.

§ 3º Os tratados e convenções internacionais sobre direitos humanos que forem aprovados, em cada Casa do Congresso Nacional, em dois turnos, por três quintos dos votos dos respectivos membros, serão equivalentes às emendas constitucionais.

§ 4º O Brasil se submete à jurisdição de Tribunal Penal Internacional a cuja criação tenha manifestado adesão.

5. 4 - Carta a Meneceu – Epicuro. (REINALDO).

Que ninguém hesite em se dedicar à filosofia enquanto jovem, nem se canse de fazê-lo depois de velho, porque ninguém jamais é demasiado jovem ou demasiado velho para alcançar a saúde do espírito. Quem afirma que a hora de dedicar-se à filosofia ainda não chegou, ou que ela já passou, é como se dissesse que ainda não chegou ou que já passou a hora de ser feliz. Desse modo, a filosofia é útil tanto ao jovem quanto ao velho: para quem está envelhecendo sentir-se rejuvenescer através da grata recordação das coisas que já se foram, e para o jovem poder envelhecer sem sentir medo das coisas que estão por vir; é necessário, portanto, cuidar das coisas que trazem a felicidade, já que, estando esta presente, tudo temos, e, sem ela, tudo fazemos para alcançá-la. Pratica e cultiva então aqueles ensinamentos que sempre te transmiti, na certeza de que eles constituem os elementos fundamentais para uma vida feliz.

Em primeiro lugar, considerando a divindade como um ente imortal e bem-aventurado, como sugere a percepção comum de divindade, não atribuas a ela nada que seja incompatível com a sua imortalidade, nem inadequado à sua bem-

aventurança; pensa a respeito dela tudo que for capaz de conservar-lhe felicidade e imortalidade.

Os deuses de fato existem e é evidente o conhecimento que temos deles; já a imagem que deles faz a maioria das pessoas, essa não existe: as pessoas não costumam preservar a noção que têm dos deuses, ímpio não é quem rejeita os deuses em que a maioria crê, mas sim quem atribui aos deuses os falsos juízos dessa maioria. Com efeito, os juízos do povo a respeito dos deuses não se baseiam em noções inatas, mas em opiniões falsas. Daí a crença de que eles causam os maiores malefícios aos maus e os maiores benefícios aos bons. Irmanados pelas suas próprias virtudes, eles só aceitam a convivência com os seus semelhantes e consideram estranho tudo que seja diferente deles.

Acostuma-te à ideia de que a morte para nós não é nada, visto que todo bem e todo mal residem nas sensações, e a morte é justamente a privação das sensações. A consciência clara de que a morte não significa nada para nós proporciona a fruição da vida efêmera, sem querer acrescentar-lhe tempo infinito e eliminando o desejo de imortalidade.

Não existe nada de terrível na vida para quem está perfeitamente convencido de que não há nada de terrível em deixar de viver.

É tolo portanto quem diz ter medo da morte, não porque a chegada desta lhe trará sofrimento, mas porque o aflige a própria espera: aquilo que não nos perturba quando presente não deveria afligir-nos enquanto está sendo esperado.

Então, o mais terrível de todos os males, a morte, não significa nada para nós, justamente porque, quando estamos vivos, é a morte que não está presente; ao contrário, quando a morte está presente, nós é que não estamos. A morte, portanto, não é nada, nem para os vivos, nem para os mortos, já que para aqueles ela não existe, ao passo que estes não estão mais aqui. E, no entanto, a maioria das pessoas ora foge da morte como se fosse o maior dos males, ora a deseja como descanso dos males da vida.

O sábio, porém, nem desdenha viver, nem teme deixar de viver; para ele, viver não é um fardo e não-viver não é um mal.

Assim como opta pela comida mais saborosa e não pela mais abundante, do mesmo modo ele colhe os doces frutos de um tempo bem vivido, ainda que breve.

Quem aconselha o jovem a viver bem e o velho a morrer bem não passa de um tolo, não só pelo que a vida tem de agradável para ambos, mas também porque se deve ter exatamente o mesmo cuidado em honestamente viver e em honestamente morrer. Mas pior ainda é aquele que diz: bom seria não ter nascido, mas, uma vez nascido, transpor o mais depressa possível as portas do Hades.

Se ele diz isso com plena convicção, por que não se vai desta vida? Pois é livre para fazê-lo, se for esse realmente seu desejo; mas se o disse por brincadeira, foi um frívolo em falar de coisas que brincadeira não admitem.

Nunca devemos nos esquecer de que o futuro não é nem totalmente nosso, nem totalmente não-nosso, para não sermos obrigados a esperá-lo como se estivesse por vir com toda a certeza, nem nos desesperarmos como se não estivesse por vir jamais.

Consideremos também que, dentre os desejos, há os que são naturais e os que são inúteis; dentre os naturais, há uns que são necessários e outros, apenas naturais; dentre os necessários, há alguns que são fundamentais para a felicidade, outros, para o bem-estar corporal, outros, ainda, para a própria vida. E o conhecimento seguro dos desejos leva a direcionar toda escolha e toda recusa para a saúde do corpo e para a serenidade

do espírito, visto que esta é a finalidade da vida feliz: em razão desse fim praticamos todas as nossas ações, para nos afastarmos da dor e do medo.

Uma vez que tenhamos atingido esse estado, toda a tempestade da alma se aplaca, e o ser vivo, não tendo que ir em busca de algo que lhe falta, nem procurar outra coisa a não ser o bem da alma e do corpo, estará satisfeito. De fato, só sentimos

necessidade do prazer quando sofremos pela sua ausência; ao contrário, quando não sofremos, essa necessidade não se faz sentir.

É por essa razão que afirmamos que o prazer é o início e o fim de uma vida feliz. Com efeito, nós o identificamos como o bem primeiro e inerente ao ser humano, em razão dele praticamos toda escolha e toda recusa, e a ele chegamos escolhendo todo bem de acordo com a distinção entre prazer e dor.

Embora o prazer seja nosso bem primeiro e inato, nem por isso escolhemos qualquer prazer: há ocasiões em que evitamos muitos prazeres, quando deles nos advêm efeitos o mais das vezes desagradáveis; ao passo que consideramos muitos sofrimentos preferíveis aos prazeres, se um prazer maior advier depois de suportarmos essas dores por muito tempo. Portanto, todo prazer constitui um bem por sua própria natureza; não obstante isso, nem todos são escolhidos; do mesmo modo, toda dor é um mal, mas nem todas devem ser sempre evitadas. Convém, portanto, avaliar todos os prazeres e sofrimentos de acordo com o critério dos benefícios e dos danos. Há ocasiões em que utilizamos um bem como se fosse um mal e, ao contrário, um mal como se fosse um bem.

Consideramos ainda a autossuficiência um grande bem; não que devamos nos satisfazer com pouco, mas para nos contentarmos com esse pouco caso não tenhamos o muito, honestamente convencidos de que desfrutamos melhor a abundância os que menos dependem dela; tudo o que é natural é fácil de conseguir; difícil é tudo o que é inútil.

Os alimentos mais simples proporcionam o mesmo prazer que as iguarias mais requintadas, desde que se remova a dor provocada pela falta: pão e água produzem o prazer mais profundo quando ingeridos por quem deles necessita.

Habituar-se às coisas simples, a um modo de vida não luxuoso, portanto, não só é conveniente para a saúde, como ainda proporciona ao homem os meios para enfrentar corajosamente as adversidades da vida: nos períodos em que conseguimos levar uma existência rica, predispõe o nosso ânimo para melhor aproveitá-la, e nos prepara para enfrentar sem temor as vicissitudes da sorte.

Quando então dizemos que o fim último é o prazer, não nos referimos aos prazeres dos intemperantes ou aos que consistem no gozo dos sentidos, como acreditam certas pessoas que ignoram o nosso pensamento, ou não concordam com ele, ou o interpretam erroneamente, mas ao prazer que é ausência de sofrimentos físicos e de perturbações da alma. Não são, pois, bebidas nem banquetes contínuos, nem a posse de mulheres e rapazes, nem o sabor dos peixes ou das outras iguarias de uma mesa farta que tomam doce uma vida, mas um exame cuidadoso que investigue as causas de toda escolha e de toda rejeição e que remova as opiniões falsas em virtude das quais uma imensa perturbação toma conta dos espíritos.

De todas essas coisas, a prudência é o princípio e o supremo bem, razão pela qual ela é mais preciosa do que a própria filosofia; é dela que originaram todas as demais virtudes; é ela que nos ensina que não existe vida feliz sem prudência, beleza e justiça, e que não existe prudência, beleza e justiça sem felicidade. Porque as virtudes estão intimamente ligadas à felicidade, e a felicidade é inseparável delas.

Na tua opinião, será que pode existir alguém mais feliz do que o sábio, que tem um juízo reverente acerca dos deuses, que se comporta de modo absolutamente indiferente perante a morte, que bem compreende a finalidade da natureza, que discerne que o bem supremo está nas coisas simples e fáceis de obter, e que o mal supremo ou dura pouco, ou só nos causa sofrimentos leves? Que nega o destino, apresentado por alguns como o senhor de tudo, já que as coisas acontecem ou por necessidade, ou por acaso, ou por vontade nossa; e que a necessidade é incoercível, o acaso, instável, enquanto nossa vontade é livre, razão pela qual nos acompanhara a censura e o louvor?

Mais vale aceitar o mito dos deuses, do que ser escravo do desino dos naturalistas: o mito pelo menos nos oferece a esperança do perdão dos deuses

através das homenagens que lhes prestamos, ao passo que o destino é uma necessidade inexorável.

Entendendo que a sorte não é uma divindade, como a maioria das pessoas acredita (pois um deus não faz nada ao acaso), nem algo incerto, o sábio não crê que ela proporcione aos homens nenhum bem ou nenhum mal que sejam fundamentais para uma vida feliz, mas, sim, que dela pode surgir o início de grandes bens e de grandes males. A seu ver, é preferível ser desafortunado e sábio, a ser afortunado e tolo; na prática, é melhor que um bom projeto não chegue a bom termo, do que chegue a ter êxito um projeto mau.

Medita, pois, todas estas coisas e muitas outras a elas congêneres, dia e noite, contigo mesmo e com teus semelhantes, e nunca mais te sentirás perturbado, quer acordado, quer dormindo, mas viverás como um deus entre os homens.

Porque não se assemelha absolutamente a um mortal o homem que vive entre bens imortais.