

LINHAS, FORMAS E LABIRINTOS: CULTURA E IMAGINÁRIO ESTÉTICO-AFETIVO

Maria Cristina Gioseffi¹

Introdução

Para o sociólogo francês Michel Maffesoli o imaginário cultural, em múltiplas formas de representações, revive a existência de épocas que exprimem, de maneira impregnante, o poder da emoção na constituição social. Tratam-se, diz ele, de “variações poéticas” para o tema da cultura, agregando os indivíduos por uma “nebulosa afetiva” cuja “paixão operante” faz reviver a graça-de-sentir-em-comum.

Esta paixão operante e sua nebulosa afetiva se compõem pelo fluxo do imaginário atuando no jogo das formas sociais: o estético, o religioso, o ético, o não-lógico, a paixão, o trabalho etc. Representações da cultura, que são alimentadas por uma força, por um “vitalismo”², que é próprio da vida comunal. Nestes tempos, o corpo social é invadido por uma “ambiência” estético-afetiva capaz de criar novas formas de sociabilidade e de subjetividades.

Para compreender a cultura através das manifestações estéticas, privilegiamos uma visão de mundo que percebe a sociedade envolvida por parâmetros “afetivos”, alicerçados, por exemplo, pelos sentimentos de comunidade e de solidariedade. Para Maffesoli estas idéias revelam o entendimento de um viver cultural onde o sentir e o pensar estabelece um estilo-estético-afetivo que afirma o “societal-em-ato” e está marcado pela vida comunal que se instaura “pelo conhecimento vindo da partilha, da colocação em comum, das idéias, evidentemente, mas também, das experiências, dos modos de vida e das maneiras de ser” (MAFFESOLI, 1995: 102).

A socialidade maffesoliana deve estar remetida a um sentimento de comunidade que é marcada pela predominância do corpo coletivo sobre o

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional no Departamento de Psicologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde desenvolve estudos sobre Imaginário Cultural.

² O “vitalismo” maffesoliano deve ser compreendido como expressão do movimento dinâmico de um sistema que dispõem em relação múltiplas forças sociais.

individual. A vitalidade cultural faz emergir o “societal-em-ato” através de um fazer-em-comum, de um sentir-em-comum, que “impele em direção ao outro” envolvendo a todos em um fluxo afetivo que se representa pela idéia de “solidariedade de base”, ou seja, por um sentido de agregação que valoriza a comunidade.

A correspondência com o “outro” — indivíduo, espaço, objeto, idéia, paisagem — cria a ambiência estética que envolve com seu “gênio”, com seu espírito, os espaços-tempos sociais. Desta maneira é que se pode falar no estilo de um tempo e em sua dimensão estética porque se liga pragmaticamente a uma época, à sensibilidade coletiva; ou ainda, porque estabelece nexos a partir da emoção que alimenta o próprio vitalismo social. É esta emoção que permite pensar a sociedade em sua dimensão estético-afetiva.

Formas que substituem formas, tempos que substituem tempos, maneiras outras de sentir e de pensar que compõem, como se disse, o estilo-estético da cultura. Esse processo de alternância e substituição de estilos-estéticos exemplifica o movimento dos homens na história, isto porque, história é movimento e prática. Ela “é o que fazem as pessoas” (VEYNE, 1982: 157).

E o que elas fazem? Modulam a vida social. Modulam no sentido de dar forma às práticas sócio-culturais. Assim, a sensibilidade estética é sublinhada como parâmetro, ou como estilo, no sentido “formista” que, para Maffesoli, delinea aspectos de uma cultura ao invés de tentar explicar-lhes “todo” o sentido. Neste caso, se contrapõe a noção de formalismo com a de formismo, que será destacada adiante.

Estilos-estéticos tornam-se marcas de expressão da cultura e, como estilo-de-um-tempo, preenchem de significados às épocas em que se configuram. É assim que as expressões artísticas transformam os sentidos criados socialmente em sentimentos. Para esse estudo que pretende uma análise estético-afetiva da vida social, a estética barroca será destacada com a intenção de exemplificar que os movimentos estilísticos representam certas sensibilidades que se ligam pragmaticamente às épocas em que surgem.

Como se sabe, o estilo de arte barroca, que se contrapôs estilisticamente ao classicismo, explodiu em formas que foram

consideradas, por muitos, como bizarras, disformes, exageradas, desproporcionais, um estilo menor em comparação à manifestação artística anterior. Mas esta interpretação foi, posteriormente, reavaliada e o estilo barroco mereceu dos estudiosos da cultura e da arte outro tipo de atenção e análise. A discussão de tais estudos configura-se um campo de ação para uma outra pesquisa e diverge do que desejamos, aqui, demonstrar.

Nosso propósito de trabalho é simples e gostaríamos mesmo que nossa análise da estética barroca fosse compreendida de maneira lúdica, no sentido de que uma apreensão estético-afetiva da cultura requer um pensar que predisponha aceitar as indeterminações da vida social, ou sua complexidade. Trata-se de um impulso para acreditar que é a expansão das potencialidades imaginativas que impelem os homens para a criação, a transgressão, a subversão e a re-criação dos mundos.

Além disso, citar a força do elemento lúdico na constituição da vida social condiz, muito precisamente, com a capacidade transgressora da cultura barroca. Nenhum outro período artístico teria evidenciado com tanta intensidade o sentido de contestação da existência: rompendo com normas, convertendo sentidos, reformulando o mundo. Isto demonstra a singularidade deste movimento estético e sua capacidade de subversão dos parâmetros estabelecidos³.

É multiforme a apreensão de um imaginário cultural. Este pequeno texto procura articular certas categorias do pensamento de Michel Maffesoli, que propõe uma "compreensão" estético-afetiva da cultura, com a análise de algumas obras ou idéias barrocas que exemplificam a "ambiência" ou estilo-estético dessa cultura. Para sintetizar tal estilo-de-época escolhemos algumas representações artísticas que se tornaram expressões barrocas e que, por isso, apontam para certas singularidades daquela cultura.

Fundamentação Teórica-metodológica

Um Estilo Estético-Afetivo

Como pensar o surgimento de uma ética-estética configurada a partir do viver social? Para responder a esta questão é preciso demonstrar

³ A este respeito ver ÁVILA, A (1971). O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco. São Paulo, Perspectiva.

algumas noções que dizem respeito a uma parte da teoria do sociólogo Michel Maffesoli, essas noções revelam o entendimento de um viver social onde o sentir e o pensar estabelece um estilo estético-afetivo que afirma o “societal-em-ato”.

Estilo-estético-afetivo, específico das épocas emocionais, que exalta a idéia de um sentimento de “*religare*” aos sentidos sociais, ou ainda, de “religação” ao Outro. Esta vida comunal instaurada “pelo conhecimento vindo da partilha, da colocação em comum, das idéias, evidentemente, mas também, das experiências, dos modos de vida e das maneiras de ser” (MAFFESOLI, op. cit.: 102), privilegia o *habitus*, “em bom latim, ao invés de hábito” (MAUSS, 1974).

O *habitus*⁴ nasce na própria efervescência da vida social e possui uma memória que é da ordem da razão prática, do saber coletivo; mas também, é expressão da vida simbólica, da força do espírito ético que atualiza a existência individual a partir do reconhecimento social. Esta cumplicidade, este impulso em direção ao “outro”, é o que provoca o alargamento da condição humana (GIOSEFFI, 1996). Ele é, também, a força espiritual que faz reviver a graça invisível do estar-junto social. Neste sentido, o olhar do “outro” funda o humano e o humano está fundado pelo inter-humano (TODOROV, 1995).

É a troca inter-humana nesta interação comunicacional, que fundamenta as bases da compreensão estética da sociedade. Isto será esclarecido quando tratarmos, mais adiante, dos conceitos de sinergia, reversibilidade e comutabilidade conforme entendidos por Maffesoli.

Para Maffesoli, o viver social como estilo de um tempo, está permeado por imagens e simbolismos que constituem a vida em uma grande aventura aonde coexistem emoção e razão; tornando mais próximas as experiências vividas-em-comum. Nesse ambiente social, potências diferenciadas — afetos, desafetos, acolhimentos, desprezos, perdas e conquistas — se fundem, ou mesmo se confundem (MAFFESOLI, 1990), empurram a vida para adiante através de um fluxo de imagens, de sentidos, que emergem das formas culturais. Este processo ético-estético coloca em jogo uma “paixão operante” cuja vitalidade constitui a base de toda socialidade.

⁴ A idéia de *habitus* é destacada ainda por P. Bourdieu e S. Lasch, entre outros.

De acordo com o autor supracitado, a solidariedade de base reafirma o *ethos* do viver comum, aglutinando os indivíduos pela vontade de "ligação" instaurada pelo simples fato de estar-juntos, envolvidos pela "banalidade" da vida cotidiana. Este sentimento de agregação, este compartilhar, acentua, como assinala Maffesoli, o caráter ético da emoção estética; ele faz com que o pertencimento aos grupos, ou as "tribos", se transformem no "cimento" que sustenta a vida social. Portanto, esta argamassa que fundamenta a comunidade também está apoiada por elementos "objetivos": o trabalho, a ação militante, os grandes eventos culturais, a moda, a caridade, a ação voluntária etc. Entretanto, esses elementos ("objetivos") devem ser reconhecidos como pretextos cuja função é legitimar a relação com o outro. Além disso, essa estruturação de base, ou socialidade de base, está igualmente vinculada aos cenários onde se desenrolam as cenas da vida cotidiana: os *shoppings*, os eventos esportivos e culturais, os mega-eventos religiosos, a vida nos condomínios e as relações de vizinhança de toda a ordem etc.

Esta emoção nos permite falar de uma ética-estética porque ela brota da vida de todo dia, do cotidiano vivenciado-em-comum; sendo necessário destacar que o que se entende por ética é um compromisso "sem obrigação nem sanção"; nenhuma outra obrigação que não seja aquela de se agregar, "de ser membro do corpo coletivo". "É uma ética no sentido forte do termo: quer dizer aquilo que permite que a partir de qualquer coisa que seja exterior a mim, possa se operar um **reconhecimento** de mim mesmo" [grifo nosso] (ibidem.: 32).

É preciso então reiterar, com Maffesoli, a ligação existente entre a emoção estética e a solidariedade de base no sentido de que é esta relação que possibilita a emergência de um estilo ético-estético-afetivo cuja ambiência comunitária está emoldurada pelo "princípio de simpatia social"; "diríamos mesmo que se trata de empatia", porque pode ser compartilhada através da generosidade de espírito, da proximidade e da correspondência (MAFFESOLI, 1988).

A noção de empatia ressalta a emoção comunitária; quer dizer, os sentidos-vividos-pela-vida-de-todo-dia; ela expõe o movimento em direção ao outro e assinala a disponibilidade de compartilhar as experiências que brotam das razões e das sensações do "pluralismo societal". Portanto, "esta

orientação em direção ao outro” esta correspondência social que é acentuada pela idéia de empatia, constitui-se em característica exemplar do “estetismo” aqui colocado em foco. Este “estetismo” alicerça o “formismo” destacado por Maffesoli e embasa a pesquisa estilística que se pretende realizar.

A preocupação ecológica presente nas discussões teóricas da pós-modernidade (Maffesoli, Giddens, Beck, entre outros), demonstra o caráter preponderante da idéia de empatia; fortalecendo as bases da solidariedade que permitem a emergência de uma cultura ético-estética. Emoção, solidariedade, reconhecimento e partilha; palavras que estimulam um sentir e um pensar éticos voltados para o “ambiente” social; ou ainda, para o Outro em todas as suas formas. “On se reconnaît en autrui, à partir d ‘autrui” (ibidem., p.33)⁵

O “vitalismo” maffesoliano deve ser compreendido como expressão do movimento dinâmico de um sistema que dispõe em relação às múltiplas forças sociais. Existe uma pluralidade de causas e de razões que emergem da comunicação social — analogias, correspondências, comutabilidade. Entretanto, há que se dizer, que esse vitalismo em seu caráter comunicacional pode expressar tanto o vetor de participação, correspondência e comunhão com os outros, quanto o embate entre forças “plurais” ⁶ que atuam no conjunto da vida social e que podem ser repressivas, discriminatórias e/ou violentas.

Este pluralismo de forças que atuam na cultura, ou ainda, esta “polissemia” de valores que expressam a “multiplicidade de modulações” que compõem o viver social é uma das possibilidades de apreensão da noção de “formismo” na obra de Maffesoli. Para este autor, esta noção se contrapõe ao conceito de formalismo que se “empenha em dar sentido a tudo o que observa; assim, dá razões e submete à razão — ao passo que o formismo se contenta em delinear, [...], sem reduzi-los, os valores plurais e às vezes antagônicos da vida corrente” (Ibidem.: 115).

Portanto, o caráter comunicativo da comunidade pensado através da noção de vitalismo social — que enfatiza as idéias de agregação, de correspondência, de partilha e de reconhecimento — destaca o sentido de

⁵ Ver também Gioseffi, 1996, Capítulo II.

⁶ Neologismo do autor para enfatizar a variedade, a diferença e os contrates.

solidariedade de base e de *habitus*; porque estes reforçam o sentimento ético quando fazem reviver, pelas práticas coletivas, o *ethos*⁷ que resguarda a cultura. Por exemplo, Lash (1997) acentua o poder da comunidade de base como fator preponderante de embasamento para sua teoria da "reflexividade hermenêutica"; ele afirma que, "fazer parte de uma comunidade de gosto, que assume a facticidade da comunidade, envolve significações, práticas e obrigações compartilhadas" (LASCH, *ibidem*: 194).

A noção de reflexividade hermenêutica valoriza os signos (símbolos conceituais), os fluxos de informação e comunicação; porque eles promovem, de acordo com Lash, um compartilhar nas práticas e obrigações, criando as significações culturais. Este viver comum está situado no "mundo" e é rotinizado por uma rede de sentidos, que "se tornam parte de 'nós'" como se estivessem inscritos nos corpos. É desta forma que a comunidade se mostra reflexiva: quando partilha significados pelo convívio comum; são as engrenagens destes significados compartilhados pelos "esquemas interpretativos" que "constituem a base da comunidade" (*ibidem*.: 200). Para aqueles que interpretam a realidade, este autor diz que a reflexividade hermenêutica impõe um "estar dentro-do-mundo"; assim, "nem o conhecimento cotidiano nem aquele produzido pelas ciências humanas podem ser uma questão de relacionamento entre um sujeito do conhecimento e o mundo, como ocorre na epistemologia" (*ibidem*.: 188).

Em relação às categorias maffesolianas, observando-as, um pouco mais, se descobre um leque de referenciais que apontam para o caráter holístico do pensamento deste sociólogo. Por isso, é preciso não descuidar de uma das características dos estudos deste autor; qual seja, a de que as categorias que expressam seu pensar se apresentam "organicamente"; assim, o estudioso é instado a percebê-las enquanto elementos de um sistema, de um conjunto relacional. O que se quer destacar, é que estas categorias inter-relacionadas exprimem o fluxo de um pensar imbuído do propósito de produzir inteligibilidade acerca da cultura. A cultura é, então,

⁷ Como explicita M. Weber (1989) no clássico A ética protestante e o espírito do capitalismo: "no sentido de um estilo de vida normativo baseado e revestido de uma ética". Sendo que o que entendemos por normativo é fruto da participação da comunidade ética, conforme explicitado à página 7.

representada pela idéia de um jogo dinâmico de elementos que se articulam e se referenciam produzindo múltiplas interações e/ou reproduzindo outras.

A idéia de correspondência presente na composição da noção de socialidade deve estar ressaltada para a compreensão, posterior, das noções de reversibilidade, comutabilidade e sinergia. A inter-relação entre estas e outras categorias da obra de Maffesoli, fazem parte do complexo arsenal de entendimento que forma, no sentido de formismo, a cultura. Assim, a teoria da cultura aqui demonstrada não só aponta para a qualidade formista da cultura, produzida pelas forças plurais que engendram o sistema social, quanto expressam, através de uma "etnometodologia", um formismo conceitual que aponta para a singularidade do pensamento deste autor.

Lash aproximando-se da idéia maffesoliana de uma "sociologia compreensiva, que descreve o vivido naquilo que é, contentando-se, assim, em discernir as visadas dos diferentes atores envolvidos" (MAFFESOLI, 1995: 25), faz referência à idéia de "etnometodologia" deste autor, e diz que "a ciência humana reflexiva depende da emergência de uma tradução entre nossos esquemas e os esquemas de nossos referentes. Implica que entendamos reflexivamente que nossos 'conceitos' são apenas outro conjunto de esquemas privilegiados (por um acidente do ocidente)" (LASH, op.cit.: 187).

Destaca-se, através da noção de formismo, a "latência" das formas imaginárias e, além disso, a disposição para um sentir em conjunto a vida social. Neste sentido, é pertinente fazer referência a um formismo ontológico, não no sentido de uma essência, algo metafísico, porém como uma sensação, um sentimento, que se manifesta pelo "societal-em-ato", na efervescência das práticas sócio-culturais.

"Além do mais, vale notar que, depois de alguns séculos de iconoclasmo, o recurso metodológico à 'forma' é inteiramente pertinente se pretende dar conta de uma socialidade cada vez mais estruturada pela imagem" (MAFFESOLI, 1995: 28).

O estilo-ético-estético favorece o florescimento de um pensar analógico sobre a cultura. A interpretação analógica requer a constante correspondência entre parte e todo; portanto, é preciso destacar sua importância "quando se trata de compreender, em profundidade, a

socialidade” que aqui se esboça. Comutabilidade, reversibilidade e sinergia, estas noções possibilitam, de forma “analógica”, compreender a pluralidade do viver social.

A noção de comutabilidade indica um estado de ordem relacional que privilegia a coexistência dos elementos de um sistema sem impor, a nenhuma dessas partes, uma posição única ou estática. Assim, cada elemento do sistema pode estar ligado a outros, formando novas configurações, o que não impede de constituírem, entre si, uma rede, um todo, mais ou menos expandido pela participação e pela correspondência comum. Este pertencimento comunitário desemboca na noção de reversibilidade, que demonstra a dinâmica dos sentidos construídos socialmente através dos centros de referência; além disso, demonstra que “nada é absoluto, mas que cada coisa vale enquanto estiver em relação com o conjunto das pessoas e das coisas” (ibidem.: 99). Finalmente, a noção de sinergia (ou de “sentido cenestésico”) complementa o sentido das categorias anteriores. A sinergia supõe uma “harmonia conflituosa”; qual seja, o equilíbrio de forças conflitantes que se atritam, ou mesmo se atraem, por suas diferenças constituintes, quer dizer, a partir de sua diversidade. Assim, como se destacou em outra oportunidade, não há comutabilidade, reversibilidade e, muito menos, sinergia sem o confronto entre as forças ativas ou reativas que agem na vida social possibilitando o desabrochar das formas e das figuras sociais (GIOSEFFI, op. cit.).

“A cultura do sentimento é consequência da atração”. O estilístico deve ser percebido como uma maneira de agir e de sentir. É assim que a imagem transforma-se em expressão de um tempo fazendo participar o maior número de pessoas sentindo-em-comum. Esta percepção de “contemplação estética”, aderindo às subjetividades, propicia a coexistência de sentimentos, sensações e sensibilidades; isto possibilita de certa forma, experiências comuns; em torno de alegrias e dores que se compartilham através dos sentidos que brotam da solidariedade comum. Por exemplo, em poucos minutos as imagens das guerras transmitidas via satélite fazem reviver e atualizam em “nós” sentimentos de afeto, de solidariedade e de justiça que perturbam quando se percebe o quanto de dor, de perda e de desencontro, ainda se causam os homens uns aos outros.

A imagem, ao transfigurar sentidos que são captados pela representação do imaginário nas diferentes “tribos”, nos grupos sociais, possibilita o entendimento da “polifonia” cultural que se expressa de múltiplas formas. É nesse processo de reversibilidade e comutabilidade que o imaginário mantém a relação entre parte e todo o que permite definir, ou dar forma, tanto ao sistema quanto ao fragmento, ou seja, tanto ao *self* como ao “nós” comunitário. Este jogo de identificação e diferenciação, de interação e de correspondência, reforça, por um lado, a socialidade; de outro, fortalece as singularidades sociais. Essa totalidade relativa porque “não totalitária” (BAETA NEVES, 1988) deve possibilitar o estabelecimento de outras conexões. Assim, “certo conceito de ‘totalidade’, deve ser evitada, pois conduz ao Terror” (JAMESON, 1995), sendo esta a outra face das épocas emocionais que pode ser exemplificada pelas imagens dos atentados de toda espécie, pelos fundamentalismos religiosos e/ou políticos, pelos suicídios em grupo etc.; estas “tatuagens” exibidas pelo “etnocentrismo das comunidades ético-estéticas” que tomam sentidos parciais como se fossem Absolutos.

São estes os traços que permitem o entendimento acerca de um viver social marcado pela força do imaginal (imagens, imaginário, imaginação, aparência); é assim que o imaginário “religa” os indivíduos aos significados construídos culturalmente atualizando o *ethos* coletivo. Então, pode-se falar de um estilo-estético produzido pela aderência, viscosidade e rapidez do efeito das imagens na vida social.

Estilo-estético-afetivo e cultura barroca

Barroco é uma denominação moderna para um estilo artístico-cultural que se estende do final do século XVI até o século XVIII. Sob este ponto de vista, abrange manifestações cujas nuances se expressam desde o Maneirismo, surgido em meados do século XVI na Europa, também considerado “protobarroco”, estendendo-se pelo século XVII, período entendido como “alto barroco” ou “barroco clássico” e que representaria o auge deste movimento; até ser denominado Rococó no século XVIII.

“Maneirismo, Barroco (alto, perfeito ou clássico) e Barroquismo ou Rococó”, estilo de época excessivamente amplo e difícil de manejar

(HATZFELD, 2002:12). Mesmo se considerarmos apenas os marcos históricos e restringirmos sua vigência ao contexto europeu é preciso dizer que a cultura barroca não constituiu, entre os países em que se manifestou, nenhuma homogeneidade de razões, de temas, de estilo, de metas. Mesmo no interior de cada país não houve uma forma única. O estilo barroco em seu desenvolvimento não se caracterizou pela uniformidade. A noção é “cambiante”, se emprega em diversos sentidos não apresentando um conjunto fechado de interpretações.

O que se quer, principalmente, ressaltar é que toda classificação da atividade artística é complexa não se podendo aprisionar as formas de expressões estilísticas a marcas cronológicas estanques. Estilos-estéticos são capazes de ultrapassar as fronteiras históricas e possuem limites que não são tão visíveis ou palpáveis. Por esta razão se considera que fenômenos, personalidades e eventos separados por milênios podem ser contemporâneos.

Em relação à cultura barroca alguns estudiosos têm chamado atenção para um eclodir da estética barroca na atualidade. Entre eles, o escritor Affonso Romano de Sant’Anna, afirmou em entrevista ao jornal “O Globo” (Prosa e Verso, 2001) que “o barroco é uma estratégia, uma maneira de ver, de representar. (...). São tensões que mais ou menos se potencializam em determinadas épocas. Certos períodos retomam a estética barroca”.

Maffesoli (1990:153) sugere uma “barroquização do mundo” contemporâneo e, de acordo com este autor, trata-se menos de apreciar no barroco seu conjunto artístico delimitado historicamente através das obras assim consideradas. Deve-se, sobretudo, percebê-lo como tipo de sensibilidade. “Pode-se postular que é a explosão dos valores sociais, o relativismo ideológico, a diversificação do modo de vida que engendra esta barroquização da existência a qual se está novamente confrontado”.

Ferreira (1993:22), entende que o neo-barroquismo é uma das categorias, entre outras, que se pode utilizar para compreender a pós-modernidade. Para esta autora, o neobarroco como categoria diz respeito a um conjunto de fenômenos, certas atitudes generalizadas, que formam a cultura deste tempo. Lembra que como atitude, como tendência, o neobarroco representa uma qualidade do espírito da cultura que revive em determinadas épocas certas expressões. Ela diz que, “*le néobaroque n’est*

pas la seule dominante de la postmodernité, mais il est sûrement l'aspect le plus important que l'on peut identifier dans l'esprit de notre époque". Trata-se de uma análise meta-histórica do barroco.

Eugenio d'Ors (2000) é o precursor da idéia de que o estilo barroco se revela em momentos diversos do tempo; ele entendeu o barroco como manifestação do espírito humano cujo **eon** aparece em diferentes culturas, em tempos diversos, em variedades de expressões. Para este estudioso a análise do estilo barroco não se restringe ao domínio da arte e, ao invés de perceber neste estilo uma "degenerescência" em relação ao classicismo, D'Ors considera que o estilo barroco é a expressão modelar da arte.

Villaça (1996:126), observa que a etiqueta neobarroco não significa um retorno à totalidade de expressões do barroco histórico. "Alude-se, diz ela, apenas a um 'ar do tempo' que percorre os mais diversos campos do saber e da arte". Este ar do tempo permite associar "certas teorias científicas (...) a certas formas da arte, da literatura, da filosofia e do consumo cultural". Contudo, acrescenta, não existiria uma constante do espírito humano que expressaria o barroco, como pretendeu Eugênio D'Ors. O neo-barroco, seria uma representação contemporânea da mutabilidade dos valores, do hibridismo de sentidos, da desestabilização que amplia as fronteiras de marginalização entre culturas. O que assistimos com a retomada da idéia barroca é acentuação da "desterritorialização das certezas". Fenômeno que nada tem de original, em termos históricos, mas que agora abrange um "campo mais vasto de saberes".

Villaça (ibidem: 125) destaca, ainda, que o *logos* do século barroco alicerçava-se sobre dois eixos epistêmicos fundamentais: "o deus dos jesuítas e sua metáfora terrestre, o rei". Dois eixos fundamentais que controlavam e mantinham a homogeneidade sobre as formas de representação e cognição do mundo. O neobarroco rompe com a homogeneidade, sublinhando a multivocidade de sentidos e a carência de fundamentos ou de certezas. Uma análise do barroco contemporâneo certamente ressaltará a percepção de um mundo fragmentado, turbulento, labiríntico.

Santos (2001: 356), afirma que a cultura Barroca deve ser compreendida "enquanto metáfora cultural" e observada a partir do estilo artístico, da época histórica e do *ethos* cultural. Esta sociedade impõe uma

"análise feita das margens", ela possui uma "imaginação centrífuga, subversiva e blasfema".

Contra-pondo-se a estas formas de pensar a cultura barroca, Coutinho (1986: 17) adverte que para ser entendido como um conceito histórico e "ter validade crítica e doutrinária" o termo barroco não deve ser utilizado "para designar um tipo de expressão que pode ocorrer em qualquer cultura e em diversos momentos". Para os adeptos dessa corrente, o movimento estilístico de uma época se limita aos períodos históricos em que surgem. Assim, o Barroco deveria ser apreciado como um estilo artístico-cultural reinante entre os séculos XVI e XVII.

Maravall (1997: 19-20) embora demonstre desacordo, entre as datas que propõe e às que sugere Coutinho (op.cit.), estabelece como limite de intensidade do estilo barroco os anos de 1605 a 1650. No entanto, o primeiro estudioso concorda com o segundo sobre a idéia de que a compreensão desse estilo artístico-cultural deve estar fundamentada na apreensão de sua "época definida da história". Os dois autores compartilham da mesma opinião quando comentam que as épocas históricas "não se separam umas das outras por contornos nítidos, mas interpenetram-se, imbricam-se", não se cortando ou se isolando uma das outras "pelo traço de um ano, de uma data". Maravall complementa (op. cit.: 16) dizendo que as épocas históricas separam-se sempre pela intervenção arbitrária da mente humana que as contempla e que ao longo de uma série de datas, "mais ou menos vasta", decanta, transforma e transmite para outras gerações o seu legado.

Não compartilhamos do tipo de análise proposta por Coutinho e Maravall, entre outros. Este entendimento nega o uso do termo barroco como referência a conceitos morfológicos ou estilísticos que se deslocam nos tempos como expressões estético-afetivas das culturas. É, precisamente deste modo, como idéia morfológica e estilística, que interpretamos o movimento barroco, aqui percebido como estilo de um tempo, atualizando e/ou re-significando certos sentidos estéticos pela dinâmica social. É desta forma que o impulso estilístico e morfológico da cultura faz reviver em certas épocas a estética barroca. O neo-barroquismo ou a barroquização do mundo contemporâneo é uma destas tendências arquetípicas de expressão da cultura. Desta forma, o estilo barroco é

considerado transistórico. Remetido ao barroco como categoria histórica o barroco contemporâneo deve ser entendido como uma alegoria.

A categoria de "barroquização" do mundo contemporâneo deve ser entendida como "tipicalidade", nos termos weberianos de um ideal-tipo. Para Max Weber (1989a) o ideal-tipo é um instrumento de análise, um recurso metodológico utilizado pelo pesquisador na tentativa de sistematizar suas idéias, para que "façam sentidos" ante a complexidade da realidade histórico-social. Diante desta "realidade" o estudioso procura certas "regularidades" que se expressam pelas ações sociais ao longo do processo histórico. Contudo, a análise comparativa weberiana não busca somente aspectos comuns às várias configurações históricas mas, sobretudo, procura o que é peculiar a cada momento histórico com o interesse de constituir uma tipicalidade.

A idéia de tipicalidade surge como proposta para que, ao invés de se focarem as práticas culturais, principalmente, através da racionalidade das relações econômicas, ou da história econômica, se experimente um outro tipo de procedimento epistemológico que recupere o imaginário pelos sentimentos estéticos vividos culturalmente. Nesse processo de identificação de conhecimentos, poderes e saberes sociais, atenta-se para um tipo de "conhecimento retórico e metafórico", cujo "estilo de análise" privilegia as metáforas, ou as alegorias, "em busca de novas perspectivas e de horizontes analíticos mais vastos" (SANTOS, op. cit.: 258).

Como já se disse, a reflexão teórica que se desenvolve está sendo encaminhada a partir de uma análise que entende as culturas barrocas através da dimensão morfológica e estilística. A estética barroca percebida como estilo de um tempo ou como imagem de um tempo, contribui para o estabelecimento dos significados culturais que lhe dão "forma". É a dinâmica das práticas que fazem emergir os sentidos estéticos-afetivos que modulam as dimensões da vida social.

A estética, ou sensibilidade, do movimento artístico e cultural barroco traduz, de certa forma, a "realidade" de contrastes e de ambigüidades das épocas em que se manifesta. O estilo Barroco está permeado pelos sentidos de dualidades: certezas e incertezas, quietude e desassossego, de "extremosidade" e sutileza, de desesperança e fé, de ascetismo e sedução. Época de sentidos plurais, de dissimulações que subvertem a alma e o

corpo. Entre o claro e o escuro, a luz e a sombra, o barroco é marcado pela ambigüidade, pela indefinição que caracteriza consciências expostas à percepção simultânea de desmanche e de reconstrução de um mundo que, simultânea e contraditoriamente, se amplia e se reduz.

Arte e Cultura Barrocas

Como se destacou anteriormente, o estilístico não remete a fronteiras rígidas ou estanques do tempo; por isto este estudo não privilegia cronologias que classificam o tempo, a arte e os artistas. Aqui, a intenção é destacar vínculos emocionais que entrelaçam práticas e imaginários culturais. É neste sentido que a arte é uma das expressões mais significativas dos homens porque ela representa e materializa os sentimentos da cultura.

A abordagem estético-afetiva que aqui se privilegia ressalta estilos, obras e artistas que, independentemente do vínculo temporal, expressam temáticas da cultura barroca. A abordagem estilística remete para estilos, obras e artistas que, independentemente do vínculo temporal, expressam temáticas da cultura barroca. Desta forma, Wölfflin (2000: 29) concorda com a idéia de que Miguel Ângelo pode ser considerado “o pai do barroco”. Esta é uma das razões porque em relação à estética barroca atentamos para um imaginário, um “trânsito” de idéias e de estilos, isto é, para os movimentos peregrinos da cultura ao invés de ancorarmos nossa análise em períodos ou datas.

No século XVI as personalidades de Leonardo da Vinci, Michelangelo e Rafael se sobressaem; principalmente, porque estes “homens da Renascença” - pois assim eram conhecidos os indivíduos que irradiavam saber e possuíam múltiplos talentos - concretizaram pela arte e/ou pela ciência seu pensar inovador respondendo efetivamente às exigências de uma cultura imersa em grandes descobertas, em múltiplas questões.

Leonardo da Vinci era um homem de curiosidade inquiridora e absorvida em múltiplos projetos, daí sua genialidade e seu poder de abarcar diferentes âmbitos do conhecimento. Esta grande curiosidade resvalava muitas vezes de um projeto incompleto para outro. Era a vida que distraía, seduzia e impressionava Leonardo; como cientista ou como artista ele

procurava responder seus mais íntimos desejos de compreensão do mundo e, ao mesmo tempo, dar respostas às diversas demandas de sua cultura. Este ambicioso artista queria “realizar milagres”: era fascinado pelo vôo e desejava criar uma máquina de remover montanhas. Ele desenvolveu estudos de anatomia e do funcionamento interno do corpo, estudos sobre a circulação e os vasos sanguíneos, estudos de história natural e de desenvolvimento do feto que se adequariam, sem dúvida, aos estudos de embriologia nos dias de hoje. Era um gênio inquieto para decifrar os enigmas da criação.

Leonardo esboçou, com extraordinária antecedência, descobertas científicas que mais tarde tornaram-se realidade: um pára-quedas, um tanque blindado, um helicóptero. Sua imaginação versátil buscou conhecimento e abrangeu estudos em diferentes áreas, por exemplo, na astronomia, na engenharia, na matemática, na escultura, na música, na arquitetura e na pintura.

Em relação ao retrato da “Mona Lisa” ou da “Gioconda”, Leonardo utiliza o recurso do *chiaroscuro*, para modelar as feições por meio da luz e da sombra, é por meio desta qualidade que o estilo barroco funda uma estética nebulosa, “esfumada”, ambígua. Através dessa técnica do *sfumato* os limites ou as fronteiras se esvaem à maneira da fumaça. “As cores vão do claro ao escuro numa gradação contínua de tonalidades sutis, sem bordas definidas que as separem. As formas parecem emergir das sombras e se misturar nelas” (STRICKLAND, 2001:34).

No período barroco os artistas utilizam o recurso da perspectiva com o propósito de “assomar o mundo e captá-lo” (MARAVALL, op. cit.: 264). É preciso dar realidade aos olhos do artista barroco. “O Barroco encara um mundo em perspectiva”, no sentido de que este mundo coloca à “disposição” da reflexão e observação humanas uma grande diversidade em relação aos aspectos da natureza, das idéias e do comportamento dos homens.

Outra marca dessa cultura é o extremismo ou a “*extremosidad*” que se expressa na arte deste período. Para Santos (op. cit.: 361) esse “extremismo” expressa a seriedade crítica que leva às últimas conseqüências o exercício de liberdade das formas. Últimas conseqüências porque redundam muitas vezes “na destruição das formas”. Idéia que, de

certo modo, remete a que se pense sobre a destruição de padrões culturais para criação de outros.

Extremismo na arte, radicalismo e disciplina intensa na vida; era desta forma que o gênio de Michelangelo expressava seu talento; trabalhava o mármore em blocos únicos e só estava feliz produzindo, criando e libertando as formas na beleza da pedra; ou como ele mesmo declarou, libertando a figura "do mármore que a aprisiona". Michelangelo era um homem solitário casado com sua arte, que lhe consumia toda a energia de criação. Ele não conhecia limitações. "Era muito emocional, rude e excêntrico" (STRICKLAND, op. cit.: 37), qualidades extremas que fizeram do indivíduo um artista singular. Homem de múltiplos talentos, Michelangelo era também arquiteto, pintor, escultor, engenheiro e poeta.

Grande entusiasta do corpo humano, este arquiteto das formas, usou a arte para expressar as aspirações e emoções humanas, mas era através da escultura que o artista dizia estar mais perto de Deus. As formas nuas, contorcidas, os torsos mais expressivos que os rostos, formas humanas em movimento.

O estilo *serpentinato* que se reproduz nos corpos, esculpidos em mármore, exemplifica a invasão do contraste e da "contorção" no imaginário barroco. Um estilo "contorcido", que como dissemos, se opõe às linhas retas do classicismo. Pinturas e esculturas mostram corpos contorcidos, dobrados sobre si mesmos, torcidos pela pressão do espírito.

Maravall entende que as figuras contorcidas representam o esforço subjetivo dos indivíduos para se adaptarem a esta cultura de crise. Esforço subjetivo em busca da compreensão de uma realidade que expunha uma "grande situação de conflito" cujas "forças de contenção" estamental tentavam submeter ou anular as "forças libertadoras da existência individual". O que este autor afirma, é que as subjetividades individuais estavam "comprimidas" por uma ordem social férrea que insistia sujeitar as consciências para organizá-las de maneira a atender as ambições da ordem tradicional, que naquele instante do tempo via-se ameaçada por uma cultura de transição, ou de mudanças de paradigmas. "Sempre que se chega a uma situação de conflito entre as energias do indivíduo e o

ambiente em que este tem que se inserir, produz-se uma cultura gesticulante, de expressão dramática” (MARAVALL, op. cit.: 61).

Entende-se que o exemplo de figuras humanas “contorcidas” expressa, de forma dramática, a vivência da imposição sofrida pelas consciências quando precisa submeter-se a um regime modelar, repressivo; trata-se de uma tentativa em adaptar-se a um contexto social insatisfatório, que perturba e confunde, pois se lhes apresenta de forma bastante contraditório.

Rafael, o mais popular dos três artistas destacados herdou de Leonardo a composição piramidal e aprendeu a modelar os rostos em luz e sombra. De Michelangelo adotou as figuras dinâmicas, de corpo inteiro, a pose em “*contrapposto*”. Também no Maneirismo os corpos são representados em movimentos de “torção”, ou “distorção”, ora excessivamente alongados ora musculosos e pesados. “As cores são sombrias, aumentando a impressão de tensão, movimento e iluminação irreal” (STRICKLAND, op. cit.: 44). As figuras crescem em movimento espiralado demonstrando o movimento elíptico.

Caravaggio, o artista que representou no estilo barroco o “assombro” e a “surpresa”, ele fazia santos parecerem gente comum e milagres serem eventos cotidianos. Defendia a “pintura direta” da natureza. A extremosidade empregada como recurso por este artista realçava nas figuras os ângulos mais imprevistos; este artista destacava em primeiros planos aspectos que revelavam a natureza mais crua dos homens e do cotidiano.

Pelo uso da perspectiva esse pintor atrai o espectador para dentro da cena; convida a participar da ação. Em relação à personalidade e à obra de Caravaggio esse convite era feito em favor da subversão da ordem e da tradição. Homem de gênio inovador, hiper-realista, cujas obras invocavam estímulo imediato, seu estilo foi conhecido como “tenebroso” (ou estilo das trevas).

Efeitos para “maravilhar” o espectador fazem parte da ideologia que pretende atrair para submeter. Na obra de Caravaggio, a intenção era atrair o espectador para submeter seu olhar aos sentidos mais infames da realidade. A surpresa interrompe a ação dos sujeitos, desencadeando um movimento de influência em direção aqueles a que se dirige.

A figura humana impressiona os gênios do barroco que aprofundam os estudos de medicina e de anatomia. Além disso, o conhecimento do homem deveria ser prático; desta forma, privilegiava-se três aspectos para a observação do ser humano. Primeiro, o rosto deveria ser observado daí o grande desenvolvimento da fisionomia. Depois deveriam ser considerados os temas da Psicologia, particularmente, do “tratado das paixões”: impulsos, paixões, afetos. Por último, caberia observar o “comportamento externo dos homens” cuja história nos oferece uma fonte repleta de matéria para a observação.

Esse movimento das consciências barrocas de voltar-se para o homem, em oposição ao movimento de contemplação aos céus, denota a existência de um padrão cultural que se modifica; de uma outra ordem que se anuncia. Por exemplo, o grande interesse pelos retratos aponta para a emergência de um individualismo que a nascente classe burguesa anuncia. Suspensão e êxtase, Bernini e a escultura da santa que (mulher) comparava o êxtase do espírito ao êxtase da carne em orgasmo: “O Êxtase de Santa Tereza”. Extremismo barroco e trânsito, consciências que se distendem entre a representação do sagrado e representação do sacrílego. Suspensão e inovação das formas que se produzem pelo **arrebatamento** do espírito. “Trata-se de um furor”, “de emoções extremas”; de uma força que transforma o comum em algo sutil. Esta força enleva a consciência e suspende a percepção do mundo imediato; ela provoca um estado de admiração e de espanto cujos efeitos psicológicos impingem uma “suspensão da ação”.

Esta idéia de suspensão da ação leva a uma bifurcação. De um lado, ela remete para o debate acerca do caráter alienante das imagens em uma “cultura de massa”. “O valor de eficácia dos recursos visuais é incontestável na época” (MARAVALL, op. cit.: 333).

Maravall considera a cultura do barroco uma cultura de massas porque, também naquela época, produzia-se para uma crescente população urbana. Por outro lado, a idéia de suspensão da consciência permite pensar a liberdade em outros termos. O indivíduo comum, o “homem anônimo do povo”, maravilhado diante das imagens experimenta uma outra ordem de liberdade: a liberdade do trânsito imaginativo, “que deixa a região interior da alma para se projetar no mundo da ação externa” (ibidem.: 233). Por

mais paradoxal que seja, a liberdade se encontra na consciência do homem comum que está afastado do plano em que as decisões dos soberanos se estabelecem; isto porque, o homem do povo, por estar afastado do poder, guia seus passos com mais independência e pode “mover-se à vontade no ponto do mundo exterior que lhe pertence”.

A consciência do homem barroco expressava a luta travada entre os sentidos físicos, as sensações corporais, os apelos da carne e a morte; em contraposição ao desejo de enlevação espiritual, de religiosidade, de misticismo e eternidade. Enfim, esses homens expressavam a síntese da experiência humana em outros tempos: viviam as angústias, frente à precariedade da existência, à dualidade física e imaginal. Eles experimentavam o “eterno” dilema entre ser mundano e mortal e o desejo de vir-a-ser sagrado e, de alguma forma, imortal.

Linhas, Formas e Labirintos: conclusão

A idéia de labirinto é utilizada como metáfora para que se entenda o homem da cultura barroca como um peregrino. Um ser em busca das razões da existência e que, principalmente, busca significados e padrões que permitam compreender a realidade que se transforma diante dos olhos, “debaixo dos pés” e “acima das cabeças”. Arrisca-se dizer que a imaginação arquetípica dessa cultura projeta na forma labiríntica um sentido de introspecção e de ensimesmar-se que protege os homens de si mesmos, das emoções e percepções que se encontram fora de controle, de explicação.

O labirinto converte a angústia da existência e da finitude em um constante deslocar-se para dentro, ao mesmo tempo em que impulsiona a consciência para fora em um contínuo trânsito em busca das experiências no mundo. O Peregrino, exatamente, por sua viagem pessoal, de introversão e extroversão, torna-se homem do “mundo”: peregrinando e conhecendo, movimentando-se sem rumos muito precisos, sujeitos às novas descobertas, sujeitos ao acaso.

A idéia de peregrinação se adequou muito precisamente ao estilo de vida barroco, isto porque na cultura do século XVI as consciências foram abaladas por conhecimentos que trouxeram de longe, de lugares distantes da Terra, ou do Cosmos, que se redesenhava, outros sentidos para o viver.

De qualquer forma, indivíduos em trânsito são seres que ameaçam a ordem e a ambigüidade é marca dos itinerantes⁸. Eles não podem ser identificados e/ou remetidos a um (único) lugar simplesmente porque eles não pertencem a nenhum lugar, sua fugacidade, desapego e aparente liberdade amedrontam aqueles que ordenam seu viver reverenciando pontos fixos, estáveis.

Um movimento peregrino é ambíguo em si mesmo, isto porque, entre outras coisas, peregrinar pode ser entendido como **divagar**, isto é, pode-se divagar sem sair do lugar. É a mente que divaga pelos labirintos do inconsciente e da imaginação procurando sentidos e trazendo-os para fora com o intuito de dar significado ao mundo. Contudo, quanto maior o espaço percorrido para dentro do labirinto maior o perigo de imersão no trânsito; isto é, maior o perigo de perder-se, distanciar-se tanto do mundo "real", que não é mais possível encontrar um caminho de volta. Porém, quando mergulham e retornam desse labirinto imaginário de composição de realidades as consciências incomodam àqueles que permaneceram "incólumes" diante da vida.

Por onde andastes? O que viste? Como é possível ir tão longe sem perder-se? De certa forma, esta peregrinação imaginária no labirinto do mundo permite transitar por duas esferas da experiência: do consciente e do inconsciente, da verdade e da possibilidade. E as consciências barrocas depararam-se com novidades e verdades nunca antes imaginadas. Por estas e outras razões que tais consciências peregrinaram entre a Razão e a Fé, a Ciência triunfante e a Teologia triunfalista, a Terra e o Céu, o Sagrado e o Profano, os Homens e Deus.

De acordo com Pelegrín (2000), esses homens depararam-se com um fim de século XVI não só "tumultuado" mas, sobretudo, "perturbador"; naquela sociedade valores e referenciais estavam sendo perdidos, se "reformavam", ou eram substituídos. Neste mundo europeu em crise, católicos e protestantes experimentam o estilhaçamento de um mundo fechado que se abria vertiginosamente diante do "engrandecimento da cena geográfica".

⁸ A respeito ver Zygmunt Bauman, Modernidade e Ambivalência, Rio de Janeiro, Zahar, 1999.

A desordem instaurada na ordem daquele momento histórico deu-se, também, pela ampliação dos conhecimentos científico, tecnológico e comunicacional, resguardando-se para cada época a singularidade das experiências vividas através das técnicas e descobertas de seu tempo.

Copérnico (1543), como se sabe, inverteu a ordem vigente do conhecimento acerca do universo: não é o Sol que se move em torno da Terra, pelo contrário, o sol está “imóvel” e a Terra gira. No vertiginoso ambiente barroco, Kepler surpreendeu descobrindo que “os planetas não descrevem círculos harmoniosos em torno do Sol, mas elípticos” (ibidem.: 31). A terra não só não está no centro do universo como descreve um movimento em torno de si mesma e, além disso, gira em torno do sol.

A elipse, esta figura aberrante porque não possui um centro, invade com formas curvilíneas, côncavas e convexas a arquitetura, a escultura e a pintura barroca. Seus movimentos espiralados, crescentes e decrescentes, para cima e para baixo, ora ascendendo em direção ao céu ora mergulhando em descenso para terra, tomam o imaginário barroco pelas formas “*serpentinatas*”. Essas se opõem às linhas retas do classicismo e às certezas renascentistas e, de certa forma, demonstram a sensação de instabilidade dos homens deste período em meio ao turbilhão de acontecimentos que os “olhos”⁹, a razão e a fé são incapazes de conciliar.

Aquela realidade constrangia a aceitar que a ordem do mundo estava sendo “desordenada”. Galileu, “avec sa lunette”, desvenda outro mistério que se torna um segredo: a existência de outros planetas “com dimensões impensadas até ali”. Giordano Bruno, atrevido no falar, foi condenado a morrer na fogueira em 1600 e Cavaliere, um holandês discípulo de Galileu, inventa o cálculo infinitesimal e descobre que o mundo debaixo dos pés é “infinitamente pequeno” se comparado ao “outro” mundo, “infinitamente grande”, que fora descortinado por Galileu. “*Vertige effrayant d’un infiniment grand au-dessus de la tête et d’un infiniment petit sous les pas de l’homme baroque*” (ibidem.: 32).

Entre a igreja e a heresia; a reforma e a contra-reforma; as perdas de referências e a inclusão de outras; ante o deslumbramento de um universo que se agigantava e diante de um mundo geograficamente

⁹ De acordo com Coutinho (1986), “o barroco representa a passagem do estilo tátil renascentista para o estilo visual” (p.13).

alargado a cultura barroca vivenciava o incômodo de uma consciência distendida entre as dualidades de seu tempo. "A alma barroca é composta desse dualismo, desse estado de tensão e conflito, exprimindo uma gigantesca tentativa de conciliação entre dois pólos considerados então inconciliáveis: a fé e a razão" (COUTINHO, op. cit.: 19).

BIBLIOGRAFIA:

BAETA NEVES, Luís Felipe. (1988). *As máscaras da totalidade totalitária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

COUTINHO, Afrânio. (Org.) (1986). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: EDUFF.

D'ORS, Eugenio (2000). *Du Baroque*. Paris, Gallimard.

FERREIRA, Heris Arnt (1993). *Le neobaroque dans litterature contemporaine: une etude anthropologique*. Université Rene Descartes, Paris V, Doctorat en Sciences Sociales, mimeo.

GIOSEFFI, Maria Cristina (1996). O Cotidiano é um Mito ou a Precariedade da Existência. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, UERJ. IFCH, mimeo.

HATZFELD, Helmut (2002). *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo, Perspectiva.

JAMESON. Fredric (1995). Espaço e Imagem. Rio de Janeiro: Eduerj.

LASH, SCOTT ET ALL (1997). Modernização Reflexiva. São Paulo: Unesp.

MAFFESOLI, Michel. (1988). *O Conhecimento Comum*. São Paulo: Brasiliense.

_____(1995). *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e ofícios.

_____(1990). *Au Creux des Apparences*. Paris: Plon.

_____(1999). *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes.

MARAVALL, José António. (1997). *A Cultura do Barroco*. Lisboa: Inst. Superior de Novas Profissões.

MAUSS, Marcel (1974). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp.

PELEGRÍN, Benito. (2.000). *Figurations de l'infini*. Paris: Seuil.

SANT'ANNA, Affonso Romano (2000). *Barroco do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco.

SANTOS, Boaventura Souza. (2001). *A crítica da Razão indolente*. Cortez: São Paulo.

STRICKLAND, Carol (2001). *Arte Comentada*. Rio de Janeiro: Ediouro.

VEYNE, Paul. (1982). *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB.

VILLAÇA, Nizia (1996). *Paradoxos do Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ.

WEBER, Max (1989a). In: *Gabriel Cohn (org). Weber*. São Paulo, Ática.

_____(1989). *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. São Paulo: Pioneira Editora.

WÖLFLLIN, H. (2000). *Renascimento e Barroco*. Perspectiva: São Paulo.