

O DIÁLOGO DA IMAGEM: A ARTE COMO EMBLEMA DA SENSIBILIDADE COLONIAL

YACY-ARA FRONER*

*Porque que nem no saber, nem na reflexão podemos chegar ao todo,
já que falta à primeira a dimensão interna e à segunda a dimensão
externa; devemos ver na ciência uma arte, se esperamos dela alguma
forma de totalidade. Não devemos procurar essa totalidade no
universal, no excessivo, pois assim como arte se manifesta sempre,
como um todo, em cada obra individual, assim a ciência deveria se
manifestar sempre, em cada objeto estudado.* (Goethe)

Introdução

Apesar da força discursiva da imagem plástica, a obra de arte tem sido preterida como fonte de análise histórica, sendo objetivo de críticas frequentes em muitas correntes historiográficas.

Para a Historiografia da Arte, o século XVIII marca a sistematização do pensamento a partir da estética neoclássica. Produto natural do Idealismo filosófico do século XVIII, teve como principal teórico o historiador de arte alemão Joachim Winckelmann (1717-1768). Suas obras – *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura* (1756), *De Capacidade de sentir o Belo nas Obras de Arte* (1762) e *História da Arte entre os Antigos* (1764) – exerceram forte influência para a geração seguinte que queria despojar-se das relações formais do Barroco e Rococó e dos temas religiosos que marcaram o período anterior.

Segundo a estética neoclássica ou acadêmica, o Belo – ideal absoluto e eterno – é a fonte de toda construção artística. A ideia deste Belo universal, base do pensamento kantiano, não está na natureza, mas no espírito do homem, e nenhuma época traduziu mais este conceito idealista da estética, do que a arte da Antiguidade Clássica e do Renascimento Italiano. Das viagens de Winckelmann e Goethe nasce o conceito de estética e de filosofia da arte, para essas autoras teorizar os períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das ideias ou modelos. Paradoxalmente, Winckelmann contribui para o desconhecimento da arte antiga. De uma civilização morta fez ele um momento histórico; fez ele descer do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ele, dele se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza (BAZIN, 1988, p. 85).

Nos finais do XIX, a estética de Bergson (1858-1940) influencia os historiadores europeus a penetrarem na natureza do fenômeno artístico a partir de sua incursão na metafísica, polarizando empirismo (como experiência estética) e intuição (como fruição estética). Contemporâneos a ele, Alois Riegl (1858-1905) e Heinrich Wölfflin (1864-1945) desenvolveram estudos pautados em ambas as relações e modificaram os critérios da história da arte da crítica idealista para a crítica relativista. Assim, Barroco e Rococó são revistos por meio do distanciamento histórico a partir de paradigmas formais e validade histórica.

Sob novas bases teóricas, a produção artística não deve ser vista como um produto manifestado fora da vida social, e sim pela sua existência e ignorância de seus valores, nem tampouco

* Doutora em História
Professora da Escola de Belas Artes UFMG
froner@luma.br

como um simples instrumento de manipulação, conscientia de forças determinantes, mas como uma manifestação integrada à complexa rede das relações sociais. A arte apenas torna-se possível e vive por meio de uma relação integrada com a sociedade, caso contrário seu discurso inexistiria. Na primeira metade do século XX, vários correntes passam a analisar os séculos XVII e XVIII a partir de relações sociológicas – como Max Dvorak (1874-1921) e Francastel (1901-1970) – ou como fenômenos de linguagem e tradição visual – como em Erwin Panofsky (1892-1968) e Gombrich (1899-2001).

Na base das manifestações da arte, para além de seu sentido fenomênico e do sentido de significação, coloca-se um conteúdo último e essencial, a involuntária e constante auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo, que é característica em igual medida do caráter enquanto fenômeno de toda época, de cada povo, de cada comunidade cultural. Portanto, o dever mais alto da interpretação é o de penetrar na última camada do sentido próprio e verdadeiro quando conseguir captar e revelar a totalidade dos movimentos de sua elaboração, como documento do sentido próprio da concepção de mundo contida na obra!

Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa vez da mão dura, constitui o fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes desse domínio, integrando todas as formas de expressões humanas.

Revolta da qual, se quisermos concluir, por meio de todos estes temas (processos), o imaginário das sociedades afastadas de nós no tempo, ou, ainda, no espaço, não seríamos tragar o limite que o separa do real exatamente onde esse limite passa por nós mesmos, em nossa própria cultura!

Pôdo chamar o mundo de “poesia de Deus”, e os homens nos atecantios carregaram essa poesia de tons trágicos e cómicos, mergulhados em luzes e sombras confusas. Cabe analisar esse conflito sob a ótica das mudanças geradas pela expansão marítima, pelo inter cruzamento de mais diversos universos mentais e pelas mudanças de sensibilidade, em um mundo marcado por conflitos religiosos e políticos. O domínio do imaginário, constituído pelo conjunto de representações expressas nos sistemas culturais, expande-se nesse período como fonte didática de soberania política e religiosa. Assim, o homem civilizado europeu impõe seu sistema cultural às distantes e distantes regiões do mundo – África, Ásia, América – como mecanismo de controle e afirmação de poder. A possibilidade de ver a arte e a religião como sistemas condensadores da sensibilidade coletiva e, portanto, fonte primordial à compreensão histórica desse período, evidenciou a existência de um estreito lapso entre a estrutura simbólica narrativa da imagem e do imaginário.

Na segunda metade do século vinte, certos modelos guiam os estudos relacionados à produção cultural dos séculos XVII e XVIII. História Nova (Le Goff; História das Mentalidades (Norois) e Sociologia Cultural (Bastide; Durkheim) estabelecem novos paradigmas para a inclusão das imagens artísticas como base de estudos históricos. Os paradigmas iconográfico/etnológico evidenciam validade em contextos de produção de imagens figurativas que reportam a tradições culturais. Associada à Sociologia Cultural, História das Mentalidades e Nova História, sua metodologia

¹ PANOFSKY, E. “*Imaginalia*” Apud GOMBRICH, 1950, p. 15.
² POMERAI, Evelyn. “A história do imaginário”, In: LE GOFF, 1990, p. 20.

é potencializada.

Os domínios do imaginário:

Assim, o domínio do imaginário estudado por meio do domínio da imagem adquire um lugar importante na história, resgatando os conceitos da História da Arte preferidos por outras linhas de pensamento. Por meio desses conceitos, o discurso do imaginário não se restringe ao discurso plístico. Do mesmo modo que uma documentação escrita necessita de uma documentação de apoio, a fonte plástica não sobrevive dela mesma e a construção artística existe na rede das expressões. Neste sentido, as críticas aos conceitos de *iconografia* e *iconologia* parecem precipitadas: nenhum documento vale por si, assim, torna-se inadequado afirmar que um dos problemas dos métodos aplicados nos estudos de história da arte passa pela crença de que a interpretação que se propusesse das artes plásticas deveria passar necessariamente pelo seu confronto com os textos da época².

Este confronto é fundamental, não havendo incoerência no fato de a História da Arte apoiar-se nas fontes periféricas. O estudo das manifestações artísticas deve procurar estabelecer um diálogo entre a imagem e o contexto social, recorrendo a todos os documentos possíveis e disponíveis. É preciso ir buscar o sentido de uma sociedade em seu sistema de representação, levando-se em conta o lugar que esse sistema ocupa nas estruturas sociais e na realidade, entendendo-se por sistema de representações o conjunto de forças e das formas de expressão, associadas ou não. Palavra, signo, objeto: o jogo da emblemática não se constrói sem epítetos ou imagens, metáforas e alegorias. A produção torna-se um testemunho vivo da memória, não se restringindo apenas ao registro de um estilo de época. Sendo condensação da memória, a preservação e o estudo das manifestações artísticas tornam-se fundamentais para o reconhecimento de uma identidade. Mais do que objeto ou tema proposto, a percepção dos pontos de contato entre as fontes escolhidas e a sociedade é que torna possível um discurso matizado, de conjuntos distintos e/ou equivalentes, dos diferentes níveis de sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, distorce e privilegia determinados pontos de vista. Em *Da rationibus spiritus sancti*, Rabelais afirma que "a alma não é o homem; o corpo não é o homem; a alma e o corpo unidos e durante a vida: eis o homem". Assim é a história: não é o tempo, o contexto ou a sensibilidade da sociedade; cada uma dessas partes vista isoladamente; mas sua união, no tempo desta união ou de sua investigação, que constitui a história.

*Desde o centro desta noite profunda e tenebrosa que envolve a
Angústia, da qual nos encontramos tão distantes, vemos uma luz
eterna e que não tem origem, uma verdade inquestionável: este mundo
chão tem sido feito, certamente, por homens. É, portanto, possível,
pois é útil e necessário, encontrar seus princípios nas próprias
modificações de nosso espírito³.*

As formas de expressão encontradas em Minas Colonial foram organizadas a partir de produções artísticas voltadas para a religiosidade, registrando, paulatinamente, as variações de sensibilidade no decorrer de sua evolução histórica. Dentro deste contexto, a importância da religiosidade como mecanismo de coesão social e doutrinação moral está apoiada em suas produções artísticas, tornando-se a chave que poderá ligar o conteúdo expresso da obra ao seu contexto social. A tese de Weissbach (1873-1953), "O Barroco como arte produzida a serviço da Reforma Católica", torna-se importante a partir do momento em que percebemos a ação deste fenômeno de uma maneira mais ampla, inserida no período colonial brasileiro e influenciando nas elaborações artísticas. Apesar de ter sido repudiada por muitos teóricos, entre eles Francastel, é

² CARDOSO, 1990.

³ VICO, Giambattista. "Principi di una Scienza Nuova in cui si contiene natura delle 'verità'", 1730, apud FRANZINI, 1941, p. 220-230.

quase impossível negar a influência da religião católica como guia e interesse central das obras plásticas produzidas no interior de Minas Gerais durante o século XVIII.

Esta hipótese, adotada de maneira mais ampla em "Barroco Ibero-Americano" de Santiago Sebastián (1945), apóia-se no fato de que o programa cultural elaborado no Concílio de Trento repercutiu não apenas nas obras de arte da Europa católica, mas principalmente nas produções artísticas das áreas coloniais. As áreas de colonização ibero-americanas receberam os dogmas da Reforma Católica e neles se apóiam para a execução de suas obras. Assim a Cruzada, a Virgem Maria, os Santos Mártires são adotados de maneira incontestável – além de registros amplamente nas elaborações artísticas desse período. De acordo com esse autor, o Barroco não deve ser apreendido apenas em relação às suas características formais; antes de tudo deve ser visto como uma atitude de ver, sentir e refletir sobre o mundo.

De uma maneira geral, denominamos a arte desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX em Minas Gerais como arte colonial mineira, uma vez que a terminologia constitui uma conotação espaço-temporal coerente, não incorrendo nos riscos de outras terminologias⁴. Apesar dos problemas inerentes a uma generalização, preferimos adotar o termo Barroco como uma forma de expressão convergente, podendo este ser subdividido em Estílo Nacional Português, Estílo D. João V e Estílo D. José a partir das noções já estabelecidas e que facilitam o raciocínio mesmo temporal de obras não documentadas. Visto sob a ótica de José Antônio Maravalh (1942)⁵, o Barroco pode ser apreendido como um sistema cultural resso e determinadas atitudes e formas de pensamento, cujos modelos de atuação estão inscritos no Estado Absolutista e a tradição contrarrevolucionária, voltada para o conhecimento, domínio e manipulação sobre o comportamento humano.

O Barroco – concebido como uma cultura coletiva e cíclica – não pode ser apreendido apenas como um período da arte, nem tampouco como um período da história das ideias. Enquanto sistema cultural, o conceito do barroco permanece inscrito na realidade das manifestações sociais, desenvolvidas a partir de ações das mesmas condições, respondendo às mesmas necessidades, salientando a mesma força de transformação e o mesmo peso das tradições; reflete as características de seu tempo, um tempo marcado pela consciência de mal-estar e inquietude, transtornos graves no funcionamento social, novos comportamentos e ideias. O pensamento político na era barroca representava a liberdade não como uma circunstância de liberdade para o indivíduo, mas obediência voluntária ao poder constituído. O estilo passa a ser compreendido como um sistema cultural amoldado a coerência íntima, regularidade e características permitem que seja estudado e referenciado por meio de uma série de dados cronológicos sucessivos de identificação e comparação. O período Barroco, visto sob esta ótica, irá adquirir uma conotação mais próxima do seu significado real, uma participação mais estreita dos sistemas globais e uma inserção mais profunda no contexto social. De acordo com Jean Durignaud (1961-2007), antes de tudo, o Barroco deve ser compreendido como prática social, comportamento, atitude.

As estrofas brasileiras, penéreas, mexicanas são dedicadas a Deus como o são as profíteras e as voltas. Figuras da Europa Central. Mes são sobrecarregadas de uma prodigiosa suntuosidade: aqui, o homem, descontente do ouro por resgate religioso, e, no entanto, fascinado pela riqueza e o poder temporal que o minério lhe confere, empreendeu um gigantesco auto de fé. Não se trata de atrair a atenção de Deus, de lhe impor este diálogo, pelo qual responde aos dons humanos por uma graça eficaz e especial? Não queria expor a Deus uma troca e entrar no jogo infâmio das postagens crescentes: a troca de atos contra a troca da graça? Mesmosos imaginar a

⁴ Ver BURGO (2011).
⁵ DÍAZ DURIGAUD, (1970), p. 47.

poderosa angústia que atormenta os artesãos e os mercenários, evocar a intensa espera que conduz o homem a esses excessos de criação e exageros exaltados?

Sistemas culturais no período colonial

O período colonial no Brasil tem se mostrado extremamente rico e complexo do ponto de vista histórico, composto por uma vasta documentação presente tanto nos volumosos arquivos eclesásticos, quanto nos documentos burocráticos de controle estatal que estão presentes nas Câmaras, Arquivos nacionais e Arquivos estrangeiros. Além dessas fontes, o patrimônio artístico-cultural existente nas cidades coloniais é imenso, carente, em sua maioria, de estudos específicos mais aprofundados.

Como se fossem verdadeiras universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política reproduzem-se e potencializam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização?

Ampliadas as forças motrizes (e malízes) desse processo, intensificou-se também a variedade e o número de fontes disponíveis para o estudo do período. Porém, apesar desse acervo demonstrar condições aparentemente favoráveis de estudo, duas questões têm cerceado o desenvolvimento da pesquisa coordenadas: a) a alarmante perda progressiva do patrimônio histórico e artístico nacional; b) a complexidade estrutural da construção histórica do período moderno.

O pensamento desse período é fruto de um lento processo de amadurecimento de muitas idéias propostas anteriormente. Já no século XIII, a doutrina de Thomas de Aquino (Séc. XIII) orienta uma nova forma de reflexão, procurando unir os princípios filosóficos de Aristóteles (Séc. IV a.C.) aos preceitos da teologia cristã de Santo Agostinho (Séc. V), numa estrutura racional harmoniosa. A razão humana era um instrumento adequado para a busca da verdade em um mundo acessível a ela¹. A doutrina religiosa ajusta-se às necessidades de cada tipo de governo. Na Península Ibérica, a modernidade relativa do Estado propõe a conciliação entre a racionalidade mercantil e as massas ecumênicas, conduzindo os ajustes de uma nova vida cristã em um mundo novo.

Por sua vez, o século XVIII encontra-se particularmente instalado no universo mental da época moderna, é um período ao mesmo tempo tenso e burlesco, palco de dramas e comédias, onde a vida é sonho e a morte é certa². Onde quer que o cristianismo esteja aliado ao Estado – como no caso ibérico –, ambos apoiavam-se mutuamente. Assim, ainda no final do século XVIII, pessoas eram julgadas sob o aval da justiça e da fé, enquanto outros homens cruzavam os mares e exploravam riquezas com recursos tecnológicos jamais imaginados anteriormente.

Este é um período que guarda enormes contradições: a ciência já dispõe de ferramentas e de uma linguagem própria. Por outro lado, a religião, influenciada pela Reforma Católica, intensifica os ritos e os mistérios da fé, sublimando os aspectos mágicos do cerimonial e dos dogmas insensíveis à razão. Hendeiro sobrecarregado, sobre este século pesam as tradições da Antiguidade, da Idade Média e da Renascença. É um mundo diverso e diversificado, capaz de comportar ao mesmo tempo concepções medievais e racionalistas, inseridas, de uma maneira ou de outra, na esfera das discussões da fé³. Adiante de tudo, é um mundo em constante mutação, cujos valores podem estar sujeitos à estagnação – pelo isolamento – ou à rápida transformação, devido às novas rotas comerciais.

Estar perto de um porto era estar perto do mundo, e estar perto do mundo era compartilhar

¹ BOSCH, 1993, p. 12.

² MORSE, 1968, p. 42.

³ Em 16 de outubro de 1736, Antônio José da Silva, o "Judeu", é estrangulado e depois queimado em um auto-de-fé em Lisboa. Já em 1779, Francisco Manuel do Nascimento, acusado de não acreditar no Deus e de lançar ridículo sobre a doutrina do pecado original, é preso e só consegue escapar por um processo "maduro de" (HAZARD, 1953, p. 77).

⁴ "Religião, uma coisa semelhante ao céu, da qual ninguém escapa e que abarca tudo o que está sobre a terra, tornou-se algo parecido com um acúmulo de nuvens, uma grande quantidade do elemento humano, embora limitada e variável" (HUTTENBACH, 1982, p. 232).

⁵ "As áreas de ocorrência da cura, anestezias do físico e do baço densidade populacional, passaram a sofrer terríveis ataques sobre o espírito dos mitos e colunas, que, em pouco mais de 50 anos, a população viu-se duplicada, concentrando-se no centro – às vezes que apresentava anteriormente baixíssima densidade demográfica – com o 80% do contingente humano da colônia" (COSTA, 1979, p. 3).

a arte, a cultura, as inovações tecnológicas, a moda, os gostos, enfim o modo de ser e de se relacionar com a sociedade. A Capitania das Minas Gerais, sem acesso ao mar, mantinha, porém, estreitos laços com os portos do Rio de Janeiro e da Bahia devido ao trânsito intenso gerado pelos caminhos da riqueza e do comércio. O espolamento da produção mineral gerou os caminhos de Minas, ligando suas principais paradas aos caminhos do mundo¹. Desta forma, é possível compreender que a estrutura social das principais vias mineiras assumiu conotações distintas dos povoadamentos de menor importância econômica, adquirindo uma vida urbana relativamente mais intensa, construções arquitetônicas mais elaboradas e dispondo de fontes bibliográficas mais dinâmicas e atualizadas. Assim, mesmo distante dos olhos europeus, a linguagem dos epítetos era o latim, os nobres, as roupas e os costumes provinham de uma mesma fonte – a cultura metropolitana. De certa maneira os mineiros instalados em certo tipo de tradição, um sistema cultural determinado, formado por um conjunto de valores reconhecidos e que orçenam a totalidade dos componentes humanos existentes nesse espaço-tempo definidos. Porém, devemos levar em conta que esse não é o modo o psacar da cultura colonial brasileira (nem mesmo mineira), mas uma parcela significativa – não totalmente distinta, nem totalmente semelhante – da cultura metropolitana europeia.

Da cultura brasileira já houve quem a julgasse ou a quisesse antiga, oposta, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade. E há também quem pretenda explicar dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade regional. Ocorre, porém, que não existe uma cultura brasileira homogênea, mesmo dos seus componentes e dos seus discursos. Ao contrário a adesão de seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la com um efeito de sentido, resultado de um processo de múltiplas interações e negociações no tempo e no espaço².

Os ritmos culturais do Brasil são diversos, nem melhores, nem piores em um ou outro contexto. Houve quem elevasse o Barroco mineiro aos cânones máximos de expressão. Dentro desse eixo, transformamos o processo de formação de identidade em um processo de manipulação das imagens. Diferenças formais, estilísticas, devocionais ou de atitudes – em Minas, em Goiás ou na Bahia – cada pessoa da Colônia assumiu um caráter distinto. As ideias e as artes do século XVIII viajaram, emigraram de um lugar a outro, ultrapassando as fronteiras dos rios e dos mares que dividiam os povos e os povoadamentos. A cultura se apresenta como um modo de vida social, à parte do comportamento humano que provém em do meio exterior, material e histórico, faz dos indivíduos aquilo que eles se tornam em um contexto específico.

A fim de compreender melhor as fontes antecitadas em qualquer estudo que aborde a produção de imagens, é necessário ter uma noção de observação e investigações históricas, lendo como suporte os eixos de ligação entre a manifestação artística, a vida social, o Estado, a religião e a própria cultura. A partir de uma visão mais ampla da dinâmica social desta época, torna-se possível relacionar de maneira mais coerente o significado da produção artística ao seu contexto de origem.

A construção místico-religiosa produzida dentro desse campo de visão, cultura e colonização determina um jogo dialético, reproduzindo, no universo artístico colonial, as contradições, a os mecanismos de controle, a linguagem plástica, sutil, complexa e direta comude os mecanismos, as relações e os jogos de poder, relacionados ao binômio Estado-Religião, once contrantes e alianças determinam as nuances de uma existência não totalmente pacífica, nem totalmente tumultuada. No centro da maioria desses movimentos, uma coletividade marcada por uma devoção moderna, repleta

de símbolos, emblemas e alegorias remanescentes da Reforma Católica, presente de corpo e alma no eixo da religiosidade. Os fenômenos registrados nas imagens religiosas em Minas Colonial situam-se no quadro social da época, onde Estado e Religião constroem os argumentos morais da vida cotidiana, os quais são reproduzidos nos discursos das imagens.

Conclusão

O momento de emanção das obras envolvidas com o discurso imagético nem sempre é possível de ser analisado em sua totalidade devido ao fato de, na maioria das vezes, ser concebido pela elite e para a elite, porém, construído pelas mãos, nem sempre eruditas, dos artífices. Contudo, as obras artísticas revelam em grande medida uma atitude de passo reflexivo ao se relacionar com os conceitos da vida e da morte, do tempo e do mundo, da descrença e da fé, do cotidiano e do espiritual, dentro de um universo real e imaginário das sensibilidades contemporâneas ao período.

Os registros de imagem mantêm relações complexas com a sociedade da qual partem e por meio de mecanismos de circularidade fazem uso tanto de sistemas de representação institucionalizados pelo processo de colonização quanto dos sistemas advindos dos grupos que participam de sua construção material e ritual. A arte colonial pode ser vista por meio das contaminações, ressignificações e da capacidade de alterar a matriz visual imagética europeia, estabelecendo uma identidade visual própria e dinâmica dentro desse meio social. Se não há grau de comparação entre a pintura de Rubens e de Alhayda, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque pertencem a contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza. *Gula de Ouro Preto*. Rio de Janeiro: SPHAN, 1938. (Publicação; 2).
- BOSI, Alfredo. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1982.
- BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: tradição e contradição*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1995. (Fundamentos; 8).
- BURY, John. *Arquitetura e arte no Brasil colonial*. São Paulo: Nobel, 1991.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Iconografia e história*. In: *Resgate*, 1:9-17, Campinas: Centro de Memória UNICAMP, 1990.
- CARRATO, J. F. *Igreja, iluminismo e escolas mineiras coloniais: notas sobre a cultura de decadência mineira setecentista*. São Paulo: Ed. Nacional, 1969. (Brasiliana; 334).
- COSTA, Inaci del Nero da. *Minas Gerais: estruturas populacionais típicas*. São Paulo: EDEC, 1962.
- COSTA, Inaci del Nero da. *Minas Gerais: populações (1719-1828)*. São Paulo: IPEA/USP, 1979.
- DUVIGNAUD, Jean. *Fausto e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Forense, 1970.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HAZARD, Paul. *La crise de la conscience europeenne - 1660-1715*. Madrid: Pagano, 1941. (Ciencias del espíritu; 5).
- HAZARD, Paul. *Pensamento europeu no século XVIII*. Lisboa: Presença, 1993.
- HOBBSBAM, E. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LE GÖFF, Jacques et al. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- LE GÖFF, Jacques. *Nascimento do Purgatório*. Madrid: Taurus, 1985. (Ensaistas; 251).

- MORSE, Richard. *O espírito do próspero: cultura e artes nas Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PANOFSKY, E. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1967.