

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

YACY-ARA FRONER *

Posto 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 Joachin Winckelmann (1717-1768). Suas obras – *Reflexões sobre a Imitação das Obras Gregas na Escultura e Pintura* (1756), *Da 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 idéia 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 esses autores teorizar os períodos Históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das idéias ou modelos. Paradoxalmente, *Winckelmann contribui para o destronamento da arte antiga. De uma civilização imortal fez ele um momento histórico; fê-la decair do absoluto para o relativo. Acreditando unir-se a ela, dela se separa pelo próprio ato que, objetivando-a, a dessacraliza* (BAZIN, 1989, p: 85).

Nos finais do XIX, a estética de Bérqson (1859-1940) 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, alheio à sua existência e ignorante de seus valores, nem tampouco

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

como um simples instrumento de manipulação, consciente 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 inexistente. Na primeira metade do século XX, várias correntes passam a analisar os séculos XVII e XVIII a partir de relações sociológicas – como Max Dvorak (1874-1921) e Francastel (1905-1970) – ou como fenômenos de linguagem e tradição visual – como em Erwin Panofsky (1892-1968) e Gombrich (1909-2001).

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 criador enquanto indivíduo de cada 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 momentos de sua emanação, como documento do sentido unitário da concepção de mundo contida na obra¹.

Levando-se em conta que o domínio do imaginário é constituído por uma série de representações que, numa via de mão dupla, constrói e é fruto das construções sociais, os processos culturais são veios determinantes deste domínio, impregnando todas as formas de expressões humanas.

Resulta daí que, se quisermos conhecer, por meio de todos esses temas (processos), o imaginário das sociedades afastadas de nós no tempo, ou, aliás, no espaço, não evitaremos traçar o limite que o separa do real exatamente onde esse limite passa por nós mesmos, em nossa própria cultura².

Plotino chamou o mundo de “*poesia de Deus*”, e os homens dos setecentos carregaram essa poesia de tons trágicos e cômicos, mergulhados em luzes e sombras conflitantes. Cabe avaliar esse conflito sob a ótica das mudanças geradas pela expansão marítima, pelo intercruzamento dos 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 expresso 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 distintas 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 laço entre a estrutura simbólico/narrativa da imagem e do imaginário.

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

¹ PANOFSKY, “La Prospectiva”, apud GINZBURG, 1989, p. 66

² PATLAGEAN, Evelyn. “A história do imaginário”. In: LE GOFF, 1990, p. 291.

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 preteridos por outras linhas de pensamento. Por meio desses conceitos, o discurso do imaginário não se restringe ao discurso plástico. 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 *per se*, 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 de época³.

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 epítáfios ou imagens, metáforas e alegorias. A produção toma-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 da sensibilidade social. Esse procedimento busca evitar o discurso nivelador que mascara, corrompe e privilegia determinados pontos de vista. Em *Da ratiobus 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 união: 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 constrói a história.

Desde o centro desta noite profunda e tenebrosa que envolve a Antigüidade, da qual nos encontramos tão distantes, vemos uma luz eterna e que não tem ocaso, uma verdade inquestionável: este mundo civil tem sido feito, certamente, por homens. É, portanto, possível, pois é útil e necessário, encontrar seus princípios nas próprias modificações de nosso espírito⁴.

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, tomando-se a chave que poderá ligar o conteúdo expresso da obra ao seu contexto social. A tese de Weisbach (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

³ CARDOSO, 1990.

⁴ VICO, Giambattista. "Principi di una Scienza Nuova in tomo alla comune natura della nazione", 1730, apud HAZARD, 1941, p: 358-360.

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

Esta hipótese, retomada de maneira mais ampla em "*Barroco Ibero-Americano*" de Santiago Sebastián (1945), apóia-se no fato de que o programa doutrinal elaborado no Concílio de Trento repercute não apenas nas obras de arte da Europa católica, mas principalmente nas produções artísticas das áreas coloniais. As áreas de colonização ibero-americanas recebem os dogmas da Reforma Católica e neles se apóiam para a execução de suas obras. Assim a *Eucaristia*; a *Virgem Maria*; os *Santos Mártires* são aceitos de maneira incontestável, além de registrados 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 adquire uma conotação espaço-temporal coerente, não incorrendo nos desvios de outras terminologias⁵. Apesar dos problemas inerentes a uma generalização, preferimos adotar o termo *Barroco* como uma forma de expressão convergente, podendo este ser subdividido em *Estilo Nacional Português*, *Estilo D. João V* e *Estilo D. José* a partir de noções já estabelecidas e que facilitam o reconhecimento temporal de obras não documentadas. Visto sob a ótica de José Antônio Maravall (1942-), o *Barroco* pode ser apreendido como um sistema cultural restrito a determinadas atitudes e formas de pensamento, cujos modelos de atuação estão inseridos no Estado Absolutista e a tradição contrarreformista da fé, voltada para o conhecimento, domínio e manipulação sobre o comportamento humano.

O *Barroco* – concebido como uma cultura coletiva e dirigida – não pode ser apreendido apenas como um período da arte, nem tampouco como um período da história das ideias. Enquanto sistema cultural, o conceito abrange e permanece instalado na totalidade das manifestações sociais, desenvolvidas a partir da ação das mesmas condições, respondendo às mesmas necessidades, sofrendo a mesma força de transformações 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 circunferência de liberdade para o indivíduo, mas obediência voluntária ao poder constituído. O estilo passa a ser compreendido como um sistema cultural amplo, cuja coerência interna, regularidade e características permitem que seja estudado e referenciado por meio de uma série de dados cronológicos suscetíveis de identificação e comparação. O período *Barroco*, revisto 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 Duvignaud (1921-2007), antes de tudo, o *Barroco* deve ser compreendido como prática social, comportamento, atitude.

As esfinges brasileiras, peruanas, mexicanas são dedicadas a Deus como o são as proliferantes e mais votivas figuras da Europa Central. Mas são sobrecarregadas de uma prodigiosa abundância: aqui, o homem, desdenhoso do ouro por respeito religioso, e, no entanto, fascinado pela riqueza e o poder temporal que o minério lhe conferia, 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 convém impor a Deus uma troca e entrar no jogo infinito das prestações crescentes – a troca de dons contra a troca da graça? Resta-nos imaginar a

⁵ Ver: BURY, 1991.

⁶ DUVIGNAUD, 1970, p. 67.

poderosa angústia que animava os artistas e os mecenas, evocar a intensa espera que conduza o homem a esses excessos de criação e exageros exaltados⁶.

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 eclesiásticos, 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 verdadeiros 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 colonização⁷.

Ampliadas as forças motrizes (e matrizes) 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 de pesquisas 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 ela⁸.* 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 missões 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 certa⁹*. 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. Herdeiro 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 fé¹⁰. Acima 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

⁷ BOSI, 1993, p. 12.

⁸ MORSE, 1988, p. 42.

⁹ "Em 18 de outubro de 1738, Antônio José da Silva, o Judeu, é estrangulado e depois queimado em um auto-de-fé em Lisboa: já em 1778, Francisco Manoel do Nascimento, acusado de não acreditar no Dilúvio e de lançar ridículo sobre a doutrina do pecado original, é preso e só consegue escapar vivo ao processo, evadindo-se" (HAZARD, 1983, p. 77).

¹⁰ "Religião, uma coisa semelhante ao céu, da qual ninguém escapa e que abarca tudo o que está sobre a terra, tomou-se algo parecido com um acúmulo de nuvens, uma grande característica do firmamento humano, embora limitada e variável" (HOBBSAWN, 1982, p. 239).

¹¹ "As áreas de ocorrência do ouro, afastadas do litoral e de baixa densidade populacional, passaram a exercer tamanha atração sobre o espírito dos renóis e colonos, que, em pouco mais de 90 anos, a população viu-se duplicada, concentrando-se no centro-sul – área que apresentava anteriormente baixíssima densidade demográfica – cerca de 50% do contingente humano da colônia" (COSTA, 1979, p. 5).

a arte, a cultura, as inovações tecnológicas, a moda, os gestos, enfim, o modo de ser e de se relacionar com a sociedade. A Capitania das Minas Gerais, sem acesso ao mar, manteve, 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 escoamento da produção mineral gerou os caminhos de Minas, ligando suas principais comarcas aos caminhos do mundo¹¹. Desta forma, é possível compreender que a estrutura social das principais vilas mineiras assumiu conotações distintas dos povoamentos 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 disforme aos olhos europeus, a linguagem dos epítafios era o latim; os hábitos, as roupas e os costumes provinham de uma mesma fonte – a cultura metropolitana. De certa maneira estamos instalados em certo tipo de tradição, um sistema cultural determinado, formado por um conjunto de valores reconhecidos e que orientam a totalidade dos comportamentos humanos existentes nesse espaço-tempo definidos. Porém, devemos **levar** em conta que esse não é o modelo padrão 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 unitária, coesa, cabalmente definida por esta ou aquela qualidade. E há também quem pretenda extrair dessa hipotética unidade a expressão de uma identidade nacional. Ocorre, porém, que não existe uma cultura brasileira homogênea, matriz dos nossos comportamentos e dos nossos discursos. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la com um efeito de sentidos, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço¹².

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 dessa ótica, 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 parcela 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 povoamentos. A cultura se apresenta como um modo de vida social, à parte do comportamento humano que, proveniente 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 analisadas em qualquer estudo que aborde a produção de imagens, é necessário tecer uma cadeia de observação e investigações históricas, tendo como suporte os elos 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 deste campo de *culto, cultura e colonização determina* um jogo dialético, reproduzindo, no universo artístico colonial, as contradições e os mecanismos de controle: a linguagem plástica, sutil, complexa e direta compõe os mecanismos, as relações e os jogos de poder instalados no binômio Estado/Religião, onde confrontos e alianças determinam as nuances de uma existência não totalmente pacífica, nem totalmente tumultuada. No centro a ao redor desses movimentos, uma coletividade marcada por uma *devotio moderna*, repleta

¹² BOSI, 1982, p. 7.

de símbolos, emblemas e alegorias remanescentes da Reforma Católica, presente de *corpo e alma* no seio 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 peso 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, resignificações 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 Athayde, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque partem de contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza. *Guia 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, 1985. (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 da decadência mineira setecentista*. São Paulo: Ed. Nacional, 1968. (Brasiliana; 334).
- COSTA, Iraci del Nero da. *Minas Gerais: estruturas populacionais típicas*. São Paulo: EDEC, 1982.
- COSTA, Iraci del Nero da. *Vila Rica: populações (1719-1826)*. São Paulo: IPE/USP, 1979.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas 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 crisis de la conciencia europea - 1680-1715*. Madrid: Pegaso, 1941. (Ciencias del espíritu; 5).
- HAZARD, Paul. *Pensamento europeu no século XVIII*. Lisboa: Presença, 1983.
- HOBSBAWM, E. *A era das revoluções; Europa 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LE GOFF, Jacques *et alli*. *História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LE GOFF, Jacques. *Nacimiento del Purgatorio*. Madrid: Taurus, 1985. (Ensaístas; 251).

- MORSE, Richard. *O espelho do próspero; cultura e idéias 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, 1987.