AS EXÉQUIAS DO REI BARROCO: POR UM TRONO VAZIO[1]

THE *KING* BAROQUE*'S* FUNERAL*: FOR* AN EMPTY THRONE

Cláudio Guilarduci*

RESUMO: As manifestações religiosas barrocas são "exuberantes" e possibilitam a experimentação e a reflexão em torno de questões especificamente teatrais, pois tanto os momentos de festa como os momentos ritualísticos trazem em si um jogo que articula duas categorias – sincronia e diacronia – possibilitando o próprio funcionamento do jogo e do rito. A partir da dimensão teatral, o presente artigo objetiva analisar, sobretudo, o cenário religioso contido no sermão proferido em São João del-Rei, na Matriz Nossa Senhora do Pilar, no ano de 1751, pelo padre Mathias Antonio Salgado por ocasião da morte do rei D. João V – o rei Barroco. Ao analisar a dimensão espetacular o presente trabalho pretende discutir o sentido de Barroco para entendimento do modo de vida nas terras mineiras, mais especificamente são-joanense, pois o Barroco talvez tenha sido sacralizado pelos instrumentos jurídicos utilizados pelo SPHAN quando este órgão consagrou um sentido de nação a partir do tombamento dos bens arquiteturais e da materialização do espaço.

Palavras-chave: Sermão; Barroco; História e Memória Cultural

ABSTRACT: Baroque religious manifestations are "exuberant" and they allow experimentation and reflection on issues specifically theatrical, because both ritualistic and festive moments bring a symbolic and collective game articulating two categories – synchrony and diachronic – and allowing the smooth running of the game and rite. From the theatrical dimension, this article aims to analyze especially the religious scenario contained in the sermon given in São João del-Rei, in the Mother Church of Nossa Senhora do Pilar, in 1751, by Father Mathias Antonio Salgado for the death of King D. João V - The King Baroque. By analyzing this dimension of spectacle, this paper discusses the meaning of Baroque to understanding the way of life in Minas Gerais, more specifically in São João del-Rei, because the Baroque Style may have been sacralized by the legal instruments used by SPHAN when this institution has consecrated a sense of nation from tipping of architectural goods and materialization of space.

Keywords: Sermon; Baroque Style; History and Cultural Memory

[1] Esse artigo foi elaborado a partir de dois congressos distintos. No Second international conference on Architecture, Theatre and Culture (UNIRIO, 2012) apresentei o texto History and cultural memory: baroque and its theatrical elements in 18th-century Minas Gerais e no 1º Congresso Internacional de Letras Artes e Cultura (4º Congresso Nacional) da UFSJ (2013) apresentei o texto As exéquias do rei barroco: uma coroa e um cetro. Aproveito a oportunidade para agradecer à profa. Evelyn Furquim Werneck Lima e ao prof. Mauro Rocha Baptista pelas enriquecedoras observações.

* Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professor do curso de graduação em Teatro e da Pós-Graduação em Letras-PROMEL da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Coordenador do Grupo de Pesquisa Ambulatório. guilarduci@ufsj.edu.br

O BARROCO MINEIRO E A CONSOLIDAÇÃO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL

> Caminheiro que passas, para, e para as lágrimas,
> pois a perda é maior
> que o que podes chorar.
> E sobretudo
> Não é preciso lágrimas,
> pois
> não choramos um Rei desaparecido,
> mas vemos restituído ao céu.
> O Augustíssimo Rei D. JOÃO V
> não perdeu seu Poder, nem a Coroa
> agora reina
> mais soberanamente ainda sobre nós,
> pois reina no céu.
> Conserva ainda sua coroa,
> pois lança diante do Trono de Deus.
> (MONUMENTO, 1751, p.18)

Por ocasião da morte do rei D. João V – o rei barroco – foram proferidos na cidade de São João del-Rei dois sermões pelo padre Mathias Antonio Salgado, vigário da Matriz Nossa Senhora do Pilar. Esses sermões, além de possibilitarem perceber a linguagem culta e barroca elaboradas nos textos mineiros, também permitem perceber aspectos culturais e do comportamento social daquele tempo. O primeiro sermão foi solicitado pelo Senado da Câmara para as solenidades oficiais das exéquias celebradas no dia 28 de dezembro de 1750. O segundo sermão foi proferido em uma solenidade promovida pelo próprio vigário e que demorou sessenta dias para ser preparada. Nessa solenidade foi erguido um mausoléu simbólico, um obelisco funeral.

> Esse sermão, que nada acrescenta em conteúdo ao anterior, torna-se, todavia, de maior interesse bibliográfico e histórico, porquanto está precedido de um antelóquio intitulado *Relaçam fiel das reaes exéquias*, assinado por Manoel Joseph Correa e Alvarenga e em que se descrevem, minuciosamente, as solenidades fúnebres dedicadas à memória de Dom João V. (ÁVILA, 1971a, p. 42).

A análise do segundo sermão complementa as discussões realizadas no projeto de pesquisa História e memória cultural: o valor das belas artes em São João del-Rei que venho desenvolvendo no programa de Pós-Graduação da UFSJ-Promel.2 Esse projeto objetiva perceber a noção de Barroco, ou melhor, a noção de valor3 dada pelos são-joanenses aos seus objetos artísticos – bens tombados na cidade – durante o período de 1937 (ano da publicação do Decreto que organiza a proteção do patrimônio his-

[2] Até a presente data esse projeto contou com cinco bolsistas (4 pela FAPEMIG, 1 pelo CNPq) de Iniciação Científica: Guilherme Paiffer Pelodan, Antônio Marcos da Silva, Bey Trindade e Amanda Victória Silva e Janaína Braga Trindade, respectivamente.

[3] Para analisar a noção de valor dada aos objetos artísticos da cidade, o projeto utiliza as reflexões realizadas por Argan (1998).

tórico e artístico4) a 1946 (ano em que o Sobrado da praça Severiano de Resende foi registrado individualmente no livro de Tombo Belas Artes/Histórico do SPHAN)5. Esses objetos artísticos presentes no espaço urbano, ao reafirmarem a identidade cultural são-joanense, paradoxalmente conduzem a um não entendimento do próprio percurso histórico cultural, pois os discursos sobre São João del-Rei, sobre a sua memória cultural - inclusive os acadêmicos - parecem partir sempre de um conceito ideal e a priori de Barroco para posteriormente analisarem a cidade.

Essa afirmativa parte do pressuposto de que a expressão "barroco mineiro", instituída pela História e pela História da Arte, engloba múltiplas manifestações que não podem ser enquadradas dentro de um único período histórico. As múltiplas formas do fazer artístico em Minas Gerais trazem à tona discussões diacrônicas e sincrônicas, pois em um percurso temporal as ações produzidas pelas mãos humanas trazem resíduos estabelecidos na relação significante entre presente e passado.

Ao desprezar esse movimento, a memória cultural da cidade deixa de ser problematizada, confirmando continuamente um passado até sacralizá-lo. Portanto, é necessário profanar o conceito "Barroco" para melhor entender a memória cultural de São João del-Rei. Para Agamben (2007, p. 66), "profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, que faz dela um uso particular". Da mesma forma que o próprio Ávila (1971) analisa o Barroco a partir do "pacto lúdico", o profanar também utiliza do recurso lúdico para reusar aquilo que foi um dia separado dos homens para orbitar em uma esfera separada, longe dos homens e do uso comum.6

A sacralização dos bens tombados foi propiciada pelo SPHAN que, amparado por instrumentos jurídicos, consagrou um sentido de nação através dos bens móveis e imóveis selecionados, proporcionando, apesar da pluralidade cultural, um pertencimento. Essa prática de preservação instituiu uma história nacional a partir da mate-

[4] O Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, instituiu que o tombamento só deveria ser efetivado quando o bem selecionado tivesse sua inscrição em um ou mais livros de Tombo. Os livros foram assim definidos: Livro Histórico; Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Livro das Belas Artes e livro das Artes Aplicadas. (CHUVA, 2009, p. 206).

[5] O Conjunto Arquitetônico e Urbanístico de São João del-Rei, hoje denominado Centro histórico, foi inscrito no Livro de Tombo Belas Artes no dia 4 de março de 1938. Esse Conjunto compreende as ruas Getúlio Vargas, Santo Antônio, Resende Costa, Marechal Bittencourt, do Carmo, Santo Elias, Santa Tereza, João Mourão, Doutor José Mourão, Vigário Amâncio, Monsenhor Gustavo, Padre José Maria, Doutor José Bastos até a Rua F. Mourão, Arthur Bernardes (do trecho da Rua Duque de Caxias até a ponte da Cadeia); as praças Dr. Salastiel, Carlos Gomes, Francisco Neves, Gastão Cunha, Paulo Teixeira e Frei Orlando; o Largo do Carmo; os becos do Cotovelo e do Salto; As travessas Doutor José Mourão e Monsenhor Gustavo; as pontes da Cadeia e do Rosário; as igrejas da Ordem Terceira de São Francisco de Assis (seu cemitério), da Ordem Terceira do Monte do Carmo (seu cemitério); Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Nossa Senhora de Rosário, de Santo Antonio, de Nossa Senhora das Mercês, Nosso Senhor do Bonfim, Senhor dos Montes, Matozinhos; os prédios à Rua João Salustiano (números 289, 293 e 297), à Rua Balbino da Cunha (n. 190); à Rua Marechal Deodoro (ns. 254, 259, 260, 263, 265, 268 e 269); à Rua Ribeiro Bastos (n. 53); à Rua Eduardo Magalhães (n. 194), à Praça Severiano de Resende (s/n., casa denominada Fortim de Emboabas) (Cf. GUIA DE BENS TOMBADOS DE SÃO JOÃO DEL-REI, 2008/2010).

[6] Mesmo concordando com as análises realizadas por Ávila sobre o Barroco a partir das reflexões sobre o jogo e o lúdico realizadas por Huizinga (2004) é importante ressaltar que o termo "pacto" pode dificultar perceber as relações estabelecidas entre os diferentes sujeitos que viveram em São João del-Rei no período estudado. Por esse motivo, talvez seja mais adequado pensar em sintonia e/ou acordo no lugar de um "pacto" selado entre os sujeitos barrocos, pois, talvez, nesse período não seja possível afirmar a existência de uma real correspondência entre a linguagem religiosa e as ações realizadas cotidianamente pelos sujeitos que participavam dos rituais nas igrejas.

rialização do espaço (CHUVA, op. cit., p. 30). É tomando por base essa noção de um espaço urbano construído politicamente que a análise aqui realizada, mesmo partindo de uma única obra, tem seu interesse no processo, nas relações, no dinamismo de uma determinada situação histórica que qualificou determinados objetos. Para essa discussão é importante entender que o espaço urbano é o espaço dos objetos, da produção de coisas pelas mãos humanas.

> São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. (ARGAN, *op. cit.*, p. 43)

Nesse espaço urbano, a diferença entre os mais variados objetos é dada por uma hierarquia qualitativa. Por isso, os produtos artísticos são capazes de qualificar a cidade. É a partir desse princípio que Argan entende que o monumento é o maior símbolo da autorrepresentação da cidade e de sua historicidade.

Na política de consolidação de uma identidade nacional, os intelectuais que trabalhavam no Ministério da Educação e Saúde, dirigido na época por Gustavo Capanema, transformaram-se em mediadores simbólicos, pois seus interesses profissionais, artísticos, estéticos e políticos acabaram consolidando como universais determinados valores políticos, estéticos e de nacionalidade. O grupo de intelectuais mineiros – ao lado de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, diretor do SPHAN, vinculado a Capanema e que tinha como chefe de gabinete Carlos Drummond da Andrade – conformou uma representação do patrimônio nacional a partir de um pertencimento à cultura mineira (FONSECA, 2009, p. 92).

Na busca de uma reapropriação do "barroco mineiro", o presente texto pretende caminhar em duas direções distintas. A primeira pretende analisar o contexto colonial em que a cidade de São João del-Rei estava inserida. A outra direção é a análise do sermão do padre Mathias Antonio Salgado. Para esse trajeto, contudo, é necessário atentar-se para a sermonística do Brasil colonial. Ao questionar o conceito de Barroco, que de certa forma qualifica a cidade de São João del-Rei contemporaneamente, é importante ressaltar que o presente texto não pretende elaborar um novo conceito Barroco que possa se tornar universal. Antes, trata-se de partir da análise de um sermão proferido na cidade para enfatizar outras conexões transversais que esse mesmo conceito possibilita, buscando, assim, rediscutir a história cultural urbana de São João del-Rei. Para tanto, o sermão escolhido é aqui considerado como uma obra exemplar do barroco mineiro e, por ser um exemplo, ele caracteriza-se como

> uma singularidade entre as outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. Por outro lado, todo exemplo é tratado, de facto, como um caso particular real, por outro, reconhece-se que não pode valer na sua particularidade. Nem particular nem universal, o exemplo é um objeto singular que, digamos assim, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade. Daí a pregnância do termo que em grego exprime o

> exemplo: *para-deigma*, o que se mostra ao lado (como o alemão *Bei-spiel*, o que joga ao lado). Porque o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no espaço vazio em que se desenrola a sua vida inqualificável e inesquecível. (AGAMBEN, 1993, p. 16)

SERMÕES E IRMANDADES

O sermão deve ser entendido como uma prática que buscava a "transmissão cultural de conceitos, práticas e crenças da tradição clássica, medieval e renascentista […], visando à mudança de hábitos e da mentalidade dos indivíduos e dos grupos sociais pela força da palavra" (MASSIMI, 2005, p. 15; 2005a, p. 13; 2006, p. 98). Para as exéquias do Rei em São João del-Rei, conforme carta do Vice-rei do Estado, ficou estabelecido que a Vila deveria executar demonstrações de consternação e, para isso, decretou 6 meses de luto e 3 dias de aclamação. Durante esses 3 dias ocorreu o ritual da quebra de escudos. Nesse ritual, a "Câmara incorporada [saiu] pelas ruas da Vila e, em três pontos distintos, uma pessoa de importância [procedeu] à quebra de um dos três escudos" (GAIO SOBRINHO, 2010, p. 65). A Câmara liberou 468 oitavas e 7 vinténs de ouro para as despesas do ritual.[7]

A prática sermonística atingia dois públicos distintos: (i) o povo, que deveria ser catequizado e ter seus modos de vida modificados, e (ii) os próprios religiosos[8]. O segundo sermão, em São João del-Rei, contou com a presença de

20 Sacerdotes por cada lado (numero excessivo para huma Villa das Minas) assistindo no meyo delles 4 dignidades com Pluviaes; era Presidente o mesmo Reverendo Vigário, que offerecia; e também disposto, que não experimentou desordem, região o choro dous cantores de sonoras, e ajustadas vozes, havendo dous thuriferarios, que incessantemente estavam incensando a urna [...] aos quaes acompanhava hum Sacerdote Sacristão da Igreja Matriz. (MONUMENTO, *op. cit.*, p.29).

Ávila (1971a, p. 42) afirma que Correa e Alvarenga, poeta que auxiliou o padre Mathias na elaboração do sermão e que compôs algumas das nênias do *Obelisco Funeral*, repetiu o mesmo modelo de poemas-cantos apresentados no *Triunfo Eucarístico* (em Vila Rica, 1733) e no *Áureo Trono* (em Mariana, 1748). Essas três festas, de acordo com Afonso Ávila (1971), representam o espírito barroco vivenciado na época.

Toda experiência humana, desde as mais remotas, usou de forma natural a visão. Contudo, em determinados períodos da história a identificação visual toma um sentido fundamental. O barroco pode ser entendido como um desses momentos por trazer uma sensibilidade ótica, ou melhor, um modo específico e diferenciado *de ver*.

---

[7] Os valores utilizados no primeiro sermão equivaleriam, hoje, a aproximadamente 160 mil reais. Outras informações ver: CINTRA (1982, p. 532-533).

[8] A Primeira Pastoral escrita e publicada [...] na Vila de São João del Rey pelo Dom Frei Antônio de Guadalupe, Bispo do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, declarava que os sacerdotes que tinham licença para pregar deveriam, após a Páscoa de cada ano, prestar contas informando se pregaram ou não a doutrina. Somente com esse processo é que se daria a confirmação da licença. (GUADALUPE, 1727)

> [...] É o comprazimento dos olhos que se busca sempre, seja no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas, seja no colorido do ritual religioso, na pompa dionisíaca das festividades, na versatilidade cromática da indumentária ou até em detalhes como a bordadura caligráfica, a fantasia das iluminuras nos livros das irmandades e o artifício generalizado dos textos e inscrições. (ÁVILA, 1967, p. 87, v. 1)

Esse *modo de ver* barroco pode ser encontrado na literatura, nas crônicas, no teatro, nas manifestações profanas, civis e, também, nas celebrações litúrgicas que eram tomadas de um êxtase festivo e religioso. O modo de ver barroco, que era experienciado nas Minas Gerais, deve ser entendido como um viver intenso, conforme indica Walter Benjamin (2012, p. 239) no texto *O Narrador* (1936), quando menciona que no contexto da experiência estão inscritos a alma, o olho e a mão. O conceito de experiência benjaminiano defende a participação integral do sujeito, uma contemplação ativa dentro de um tempo de passividade. Portanto, esse modo de ver barroco é um espaço de construção de subjetividade que não se limita apenas às sensações óticas, pois todos os outros sentidos estão envolvidos, mesmo que a porta de entrada seja a do olhar.

É por esse ambiente festivo que o sermão solicita um conceito que possa trabalhar com a *teatralidade* que essas festas ofereciam. Para Edélcio Mostaço (2010, p, 48-49), a dramatização social serve como base para a teatralidade praticada em todas as instâncias da vida socialmente organizada. A teatralidade serve de alimento para o desenvolvimento do ser humano e das sociedades ao constituir-se como "uma resultante na consciência daquele que olha". O teatro habitaria outro tempo por conta da relação ator-público, sendo que a separação entre a vida cotidiana e o teatro possibilita a experiência estética teatral justamente por estar carregada de teatralidade.

> São os olhos [as mãos e a alma] que captam a teatralidade a partir das coisas e do mundo, conferindo-lhe uma qualidade peculiar, fora e distante do cotidiano, projetada num além que o transcende. Trata-se de uma modificação, segundo a expressão de Husserl, nas relações sujeito-objeto que, para além do simples e anódino ver ou mirar, infunde um olhar perspicaz, experiência ativa de construção de uma alteridade, outro que faz ensejar uma ficção. […] É esta separação entre a vida da rua e a vida no teatro que instaura a possibilidade da experiência estética que denominamos teatral, porque carregada de teatralidade. (MOSTAÇO, *ibidem*)

História e teatralidade se conciliam através da observação de certas festas e costumes de diversas culturas. Com o advento da História Cultural é que se tornou possível a análise destes movimentos sensíveis presentes nas festas. É com a História Cultural que é possível estudar os elementos presentes na pregação – palavra, gesto e escrita – utilizados como mecanismo de persuasão dos ouvintes.

No Brasil colonial era comum ouvir os pregadores, sobretudo no nascimento, aniversário, recuperação da saúde e morte de bispos, autoridades políticas, príncipes e reis, nas núpcias de soberanos e nas celebrações religiosas – festas de Santos, Celebra-

ção do Santíssimo Sacramento e nos tempos litúrgicos do Advento, Natal, Quaresma e Páscoa. Massimi (2005) descreve de forma sucinta a biografia de 66 pregadores que atuaram no Brasil entre os séculos XVI e XVIII[9], e desse total 6 realizaram sermão fúnebre para D. João V.

Para entendimento do sermão são-joanense é necessário refletir sobre o contexto colonial da época, pois na cidade barroca temos a organização de festas, a montagem de espetáculos pirotécnicos, a construção de cadafalsos, os cortejos espetaculares e as representações cênicas. Assim, o sermão realizado nessa cidade não é privilégio, mas confirma o espírito barroco da época. No entanto, o dispositivo festivo realizado no período estudado não pode ser entendido como se ele fosse limitado às ocasiões de festas e celebrações, fossem elas públicas ou vinculadas ao calendário litúrgico. As populações das vilas mineradoras, com o seu estilo barroco, incluíam a morte e o luto como um ato dramático na sua disponibilidade de vida lúdica.

> O homem barroco perdera [...] aquele sentido de aceitação da morte como sublimação religiosa, uma realização mística do ser, tal como queria o primitivo cristianismo [...]. O artista do Seiscentos e seus desdobramentos pintava a morte com cores bem mais realistas do que viam os santos em seus êxtases. Natural, portanto, que a sociedade barroca transformasse o pretexto fúnebre em verdadeiro espetáculo dramático, montado com um requinte que não dispensava sequer uma cenografia adequada à natureza da encenação. (ÁVILA, 1971, p. 191)

Para entendimento do contexto barroco, será analisado, nesse trabalho, somente o altar-mor da igreja que recebeu o sermão. Esse recorte foi pensado devido às limitações de espaço nesse texto a reflexões mais amplas, mas também porque o altar permite problematizar historicamente as produções artísticas e as relações sociais estabelecidas no interior de Minas. No entanto, não se pode perder de vista o importante papel desempenhado pelas associações religiosas leigas.[10]

Mesmo sem o registro preciso das datas das festividades religiosas, profanas ou civis nas Minas Gerais do século XVIII, é correto afirmar que as irmandades religiosas tiveram um papel preponderante na própria consolidação das vilas, cidades e povoados. As irmandades – gênero associativo predominantemente urbano – promoveram religiosidade e sociabilidade, cumprindo não somente o seu papel religioso, mas, in-

[9] Na relação de pregadores apresentada pela autora no Dicionário biográfico dos pregadores no Brasil colonial, apenas 3 proferiram sermões em São João del-Rei. Além de Mathias Antonio Salgado, a autora faz referências ao padre regular Antônio Caetano Vilas Boas da Gama, nascido em São João del-Rei em 1745, formado em Cânones e que era considerado o "Terror do pecado e eco eloquente do evangelho". As ocasiões mais importantes de seus sermões são: a oração fúnebre para a Rainha Mãe e senhora Dona Mariana Vitória (1781) e a celebração dos desponsórios do futuro D. João VI com Carlota Joaquina (1786). O Testamento do referido padre está no Museu Regional de São João del-Rei. No testamento há uma lista de livros e alguns deles tratam da oratória. O terceiro sermonista é o padre Francisco Xavier Fortes de Bustamante, que foi ordenado em 1755 e sepultado na Igreja do Carmo em 1820. Os trabalhos de Massimi não analisam esses sermões.

[10] São João del-Rei obteve o seu foral de vila em 1712, passando a essa categoria no dia 8 de dezembro de 1713, sendo elevada à cidade em 6 de março de 1838 pela Lei provincional n. 93, assinada pelo Presidente da Província Dr. José Cesário de Miranda. Numa contradição, o álbum confeccionado por André Bello indica que São João del-Rei teve o "fôro de villa por d. João V em 1714, tomando posse o primeiro ouvidor Dr. Gonçalves de Freitas Baracho em 1715 – sendo governador D. Braz Balthazar" O álbum com fotografias e pequenos artigos sobre a cidade de São João del-Rei não apresenta as páginas numeradas. No Museu Regional de São João del-Rei, existe apenas uma cópia xerográfica desse álbum. (CAPRI, BELLO, 1918)

dependentemente das limitações políticas restritivas da coroa, também exerciam uma larga expressão política, apesar de assistencialista, na promoção de serviços para seus irmãos e, posteriormente, para membros externos.

Em Minas Gerais, a especificidade das irmandades está relacionada às suas formas de origem que estão umbilicalmente vinculadas às ações dos leigos. Dessa forma, a própria escolha da santidade que apadrinharia a irmandade era feita sem a participação da autoridade religiosa e das congregações eclesiásticas. O santo era escolhido pelos irmãos da mesa diretora.

> Enquanto em outros territórios ultramarinos portugueses, inclusive no Reino, a invocação de Nossa Senhora do Rosário se vinculava ao exercício dos dominicanos, em Minas ela se apresentou como a mais difundida por obra e graça do volumoso contingente de negros africanos para lá deslocados. (BOSCHI, 2007, p. 63, v. 2)

Em São João del-Rei, no dia 1 de junho de 1708, foi criada a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e, em 1719, os irmãos conseguiram licença para construção da Igreja do Rosário. A fundação da Irmandade do Santíssimo Sacramento ocorreu em 8 de fevereiro de 1711 e, no ano de 1717, o bispo do Rio de Janeiro confirmava o "compromisso". No ano de 1716, tem-se a instituição canônica da Irmandade de São Miguel e Almas da Vila de São João del-Rei, com a confirmação da provisão real em 25 de fevereiro de 1767. Como a devoção aos Passos da Paixão de Cristo também era significativa, no ano de 1773 é criada a Irmandade do Senhor dos Passos. De acordo com José Maria Neves, não existe precisão nas datas de início das novenas do Carmo. "O que é certo é que, em 1733, quando começou a ser construída a capela primitiva, já existia a Irmandade dedicada ao culto de Nossa Senhora do Carmo. Esta Irmandade passou à categoria de Ordem Terceira em 1746" (ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS, 1980).

Na dialética barroca é que se dará a confusão entre os elementos populares e as festas religiosas, dando sentido às representações sagradas, mas, ao mesmo tempo, configurando socialmente a cidade de São João del-Rei. É na festividade religiosa que o encontro com o popular dar-se-á mais efetivamente, possibilitando divertimentos e encontros sociais.

Há que se considerar além do mais que, seja pela sua existência no interior de um Estado visceralmente absolutista, seja pelo despreparo e desídia dos eclesiásticos, essa religiosidade leiga se caracterizou pelos seus traços reformistas e tridentinos, onde se avultam as devoções pessoais, o culto aos santos, as pompas das festas e das procissões. Religiosidade barroca, numa palavra: de manifestações de exterioridades do culto e da alta dose de sensibilidade nas devoções, de interpenetração de elementos profanos nos religiosos; religiosidade na qual a preocupação social do fiel estava paralela à sua preocupação religiosa. Acrescente-se também o caráter essencialmente prático e imediatista, em que se busca suprir a insegurança emocional, levar consolo e prestar auxílio nas doenças, permitiu que se impusesse uma religião calcada no íntimo e direto contato com os santos. Por isso, o culto aos santos, longe de ser uma atipicidade, tornou-se

exatamente o seu traço peculiar. Em síntese, não houve naquela realidade social sinais de irreligiosidade; antes, *ali aflorou uma forma própria de vivência do catolicismo, em que a fé se associava à cultura local*. (BOSCHI, 1986, 178-9, grifos meus).

Pode-se afirmar também que, devido às políticas implantadas pela Corte e que limitavam consideravelmente o número de clérigos na Capitania, consolidaram-se manifestações culturais muito específicas. Tanto é assim que música sacra e arte religiosa foram, de forma geral, realizadas por leigos. Tal característica repercute não só no plano administrativo, mas na sociedade como um todo, já que os artistas eram trabalhadores assalariados contratados pelas irmandades. Esse fato rompe com a estrutura rígida da ordem escravocrata vigente assentada no clássico binômio senhor/escravo (BOSCHI, 1988, p. 9). O trabalhador, então, executava por conta própria ou por delegação a pintura, a escultura, a talha, a arquitetura.

O INTERIOR DA IGREJA E O SERMÃO - O ALTAR-MOR

A capela-mor apresenta uma talha bem trabalhada, guirlandas, flores, figuras de anjos e cariátides. O altar-mor, entendido como ponto central do ambiente decorativo, fica em destaque quando o fiel entra na igreja. Esse ponto central permite "um jogo sutil de convergências, no qual os retábulos laterais funcionam como etapas intermediárias até a região do arco-cruzeiro, onde os retábulos são colocados propositadamente de viés acentuando o efeito de convergência" (OLIVEIRA, 2007, p. 376, v.2)

O retábulo da capela-mor da igreja foi construído por volta de 1732. Conforme documento da Irmandade do Santíssimo Sacramento que solicitava à coroa devolução dos quintos pagos à casa da moeda para preparar e dourar a capela, a Irmandade também requeria ajuda de custo para as obras da referida capela. Em outro documento, o texto escrito por José Álvares de Oliveira em 1750, existe uma descrição do interior da igreja, da capela-mor, do cruzeiro, das coxias e dos púlpitos (COSTA, 1997, p. 427). A partir desses documentos tem-se compreensão de que,

> antes das demais igrejas realmente barrocas mineiras, a matriz de São João del-Rei está praticamente pronta no meado do século XVIII, os púlpitos e as coxias inclusive. E de que havia consciência plena da qualidade da obra realizada. A referência às "especiosas pinturas" dos forros da capela-mor e da nave é elemento novo, e valioso também. (COSTA, *Ibidem*)

Fig. 1 – Vista panorâmica do interior da Igreja Nossa Senhora do Pilar (SJDR)

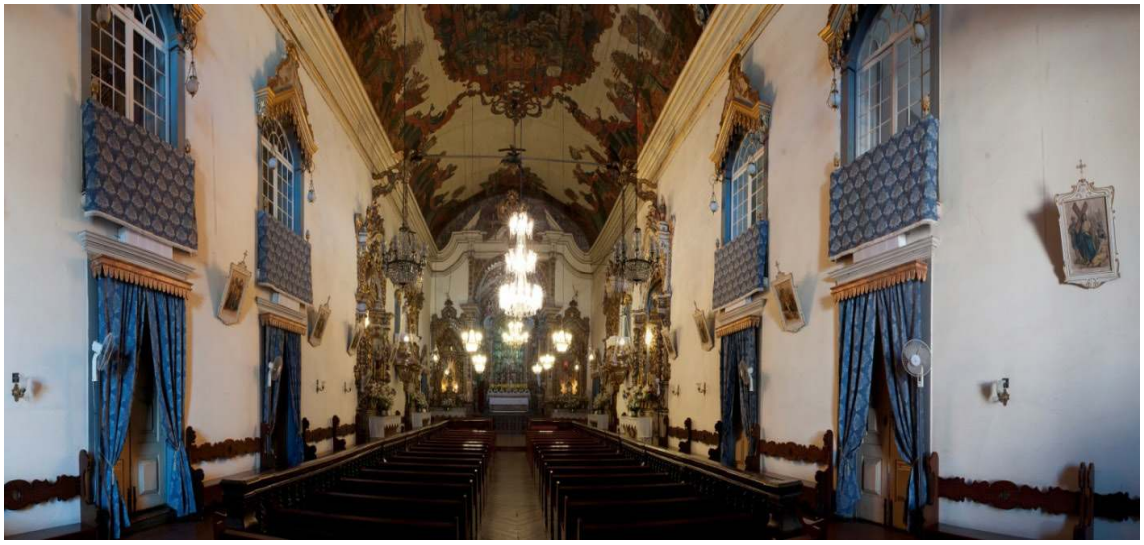

Foto: Paulo Filho/FotoImagem. Acervo do autor (2013).

Nas paredes laterais existem duas telas trazidas de Portugal no ano de 1730: *Ceia do Senhor* e *O Senhor em casa de Fariseu*. As telas merecem destaque pela beleza e pelo entrosamento com o ambiente da capela-mor. O sacrário tem a forma de um globo terrestre com ornamentos, símbolos dos 4 evangelistas e com "esplêndidas figuras femininas aladas que o completam lateralmente. Versão apurada de que se assentam no coroamento. Verdadeiras 'damas', de grande beleza e roupagem magnífica, do mais fino estofamento" (COSTA, *op. cit.*, p. 434). A nave da igreja tem 6 altares laterais dedicados a São Miguel, Nossa Senhora do Rosário, Nosso Senhor dos Passos, Nossa Senhora da Boa Morte, Nossa Senhora da Conceição e Santa Ana.

O teto, de autoria de Venâncio José do Espírito Santo, é considerado a maior superfície pintada do barroco mineiro. Nele vemos além de outras figuras em balcões laterais, de um lado os 4 evangelistas, representando a importância da Bíblia, e do outro, os 4 principais doutores da Igreja Latina representando a Tradição. Ao centro, o medalhão com a efígie da Virgem do Pilar, circundada de nuvens e de anjinhos, querubins e serafins. (GAIO SOBRINHO, s.n.t.)[11]

É possível afirmar, a partir das descrições realizadas e da fig. 2, que a capela-mor da igreja do Pilar de São João del-Rei tem uma decoração que tende ao preenchimento total das paredes e do teto seguindo o princípio estético do *Horror Vacui*, horror ao vazio. O olho barroco necessita dos artistas para cobrirem as paredes brancas com pompa e elegância: "o devoto interpreta o mundo como revelação, ou seja, como manifestação dos desígnios de Deus, é possuidor de uma inextinguível sede ontológica, de verdadeiro horror ao nada" (CAMPOS, 2007, p. 385, v. 2).

[11] Para maiores informações: GAIO SOBRINHO, Antônio. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. <http://www.sjdr.com.br/ historia/indice.html>.

Fig. 2 – Capela-mor da Igreja Nossa Senhora do Pilar (SJDR)



Foto: Cláudio Guilarduci. Acervo do autor (2013)

O MAUSOLÉU FÚNEBRE

A segunda direção trilhada, conforme indicado anteriormente, é a análise do sermão do padre Mathias Antonio Salgado. Novamente, devido ao limite espacial do texto, a análise terá um recorte: apenas a descrição feita por Manoel Joseph Correa e Alvarenga será apreciada. Esse texto permite perceber como a igreja foi ornamentada para alcançar os objetivos fúnebres pretendidos:

> fez enlutar todo o espaçozo âmbito interior deste sagrado templo desde a porta principal até o Altar mayor, mostrando nos horrores da cor a justa causa do sentimento: as negras paredes se ornavam com multiplicados esqueletos de inteiros corpos, mortes, ossadas, e innumeraveis tarjas, em que se viam lavrados vários Lugares, e Inscripçoens da Sagrada Escritura, Dísticos, e outras muitas variedades de Versos, e Epitáfios, que ideou, e applicou a curiosidade para signaes da dor, e tributo da veneração. Na porta principal deste magestoso templo da parte de fora apparecia logo á primeira vista hum tão magnífico, como triste Pórtico, cuberto todo de panno preto, sobre o qual se vião pintados em lenços dous Esqueletos de meyo corpo, e com coroas na cabeça, entre os quaes se admirava huma excellente tarja com esta inscripção da Sagrada Escritura. *Exaltas me de portis mortis.* PSalm. 9, 13. (MONUMENTO, *op. cit.*, p. 24)[12]

O interior da igreja era ornamentado por 4 esqueletos de tamanho natural. Na porta principal o fiel era recebido por dois esqueletos: um carregava uma coroa na mão e outro, uma foice. Esses esqueletos, vestidos com figurinos que representavam

[12] Salmo, 9, 13: Tem misericórdia de mim, Senhor; olha a aflição que sofro daqueles que me odeiam, tu que me levantas das portas da morte.

guerreiros católicos, foram colocados em pedestais enfeitados por panos que traziam inscrições em latim e reflexões sobre a morte.[13]

Da descrição presente no Monumento, nesse momento, será apenas analisado o Obelisco Fúnebre que foi construído no centro da igreja. Provavelmente o obelisco foi construído entre a nave e a capela-mor, na frente do arco-cruzeiro. O obelisco tinha 40 palmos de altura e 20 de largura, aproximadamente 8 metros de altura por 4 de largura, com um formato oitavado dividido em quatro corpos parciais formando uma *machina funesta*. O obelisco era sustentado por vigas de mármore artificial, folheadas a ouro e prata, tinha uma forma piramidal rebuscada e culminava em camadas que traziam escudos de ouro.

As primeiras "camadas" do obelisco foram ornamentadas com 12 tarjas "de meyo elevado" que, por sua vez, receberam folhagens de ouro e prata. Nessas tarjas de *morte cor* se encontravam escudos pintados com vários emblemas da Sagrada Escritura em letras de prata e ouro. Pendiam, ainda, das tarjas, panos prateados onde se decifravam lemas das escrituras. Esses panos alcançavam "o oitavado da figura, ornando-se tudo com várias folhagens douradas". A quarta "camada" era adornada por diversos "gomos" e "meyas canas" douradas e prateadas. Nos escudos de ouro, acoplados às tarjas, tinham imagens mitológicas de Fênix, de heróis, de Sóis e traziam a temática da vida e da morte, como o escudo que apresentava uma águia bebendo os raios de Sol, enquanto outro tinha o gigante Atlantis carregando o peso do mundo em suas costas, representando a grande responsabilidade que havia sobre o Rei. A virtude e a nobreza representadas nesses escudos faziam referência ao rei defunto (MONUMENTO, *idem,* p. 4 *et seq.)*

> Quiz com muita propriedade dizer o […] Author [Mathias Antonio Salgado], que o nosso defunto Monarcha, incomparável Athlante, que por tantos annos sustentou o pezo grave da Lusitana Monarchia, querendo por premio de seu trabalho ir descançar na Celeste Patria, morrera, largando o grande pezo do Império sobre os Régios hombros de seu Augustíssimo Filho, e sucessor, o Sereníssimo, e Fidelíssimo Rey D. Joseph [...]. (*Idem*, p. 8)

Panos de cetim preto traziam inscrições e trechos da Bíblia, desenhadas com fios de ouro ou prata, em latim e em português. Panos roxos incrementavam as cores do lugar carregando mais o aspecto mórbido da igreja barroca. Um dos esqueletos presentes no quarto pedestal trajava um manto branco da Ordem de Cristo e empunhava em sua mão direita o "Régio Ceptro, dando a entender que o nosso Fidelíssimo Monarcha, ainda depois de morto, não perdera a insígnia da Magestade, por estar de posse de outra Coroa no Reyno do Ceo" (*Idem*, p. 22)

[13] Para o ritual foram repartidos para todos os fieis um total de 15 arrobas, aproximadamente 220 quilos, de cera, "não ficando em toda a extensão do templo pessoa de qualquer condição, a quem não se ofertasse vela de libra; tendo depois de accezas tal iluminação, e incêndio, que deixavam a perder de villa as estrelas do Firmamento" (MONUMENTO, op. cit., p. 29). Essa descrição permite calcular que o ritual foi iluminado com, aproximadamente, 400 velas. Esse número é significativo e permite imaginar o número total de pessoas que participaram do sermão.

> O quarto, e último banco se adornava de vários gomos, e meyas canas douradas, e prateadas, que com apparatoza architetura, e forma singular lhe faziam distinguir o plinto, corpo, e cornija, tendo sobre esta hum banco em que assentava huma *almofada de veludo preto agaloado de ouro, rematando em cima esta funebre Pyramide com huma Coroa, e Ceptro de prata,* como Real Coroa de tão magestosa obra. (*Idem,* p. 5, grifos meus).

O TRONO VAZIO: PODER E GLÓRIA

Assim, é possível entender que no quarto banco existia uma coluna com um pedestal que ficava no chão e uma cornija que sustentava acima um banco, ou melhor, um "trono vazio", com uma almofada com enfeites de ouro onde foram depositados um cetro e uma coroa. O "horror ao vazio" recebe um lugar especial na máquina de morte do padre são-joanense. O vazio diante do excesso de elementos do mausoléu e da decoração da igreja tem um efeito superlativo, pois esse espaço nu acentua a ausência representada pelo cetro e pela coroa.

Historicamente e de forma não-linear, talvez seja possível interpretar esse vazio afirmando que a igreja, a capela-mor, têm uma forte influência do modelo de retábulo D. João V, introduzido no Brasil após os anos de 1730, e que o mausoléu, essa construção efêmera, foi influenciado por ornamentos do joanino que tem como uma de suas características a introdução do fundo branco nos douramentos. O auge desse modelo são as décadas de 40 e 50 dos setecentos. No entanto, a respeito da capela-mor nota-se também "no tratamento marcante de suas ilhargas, pela sobriedade decorativa e clareza de intenções a que não estavam afeitos nem a sociedade e os mestres-construtores de então, nem o espírito gracioso e leve do estilo subsequente [o joanino]" (COSTA, *op. cit.*, p. 440).

Além disso, também a partir de análises históricas, Agamben afirma que na "iconografia do poder, tanto profano quanto religioso, essa vacuidade central da glória, essa intimidade entre majestade e inoperosidade, encontrou um símbolo exemplar [...] na imagem do trono vazio" (AGAMBEN, 2011, p. 265). Dos exemplos que Agamben utiliza para corroborar sua ideia, registra-se aqui o episódio da construção de uma tenda real que Eumênio mandou fazer para Alexandre (instituído em 319-312) para colocar no centro "um trono dourado vazio, sobre o qual apoiou a coroa, o cetro e a espada do monarca morto". Essa figura do trono vazio não representa apenas a realeza divina ou profana, pois essa interpretação não leva em consideração a *hetoimasia cristã*.

> O termo *hetoimasia*, como o verbo *hetoimazo* e o adjectivo *hetoimos*, e, na tradução grega da Bíblia, um termo técnico que, nos Salmos, se refere ao trono de Jhwh: "O Senhor estabeleceu o seu trono nas alturas" (Sl.103,19); "Fixastes (*hetoimos*) o Vosso trono desde a eternidade" (Sl.93,2). *Hetoimasia* não significa o acto de preparar ou montar algo, mas o estar pronto do trono. O trono já está pronto desde sempre e desde sempre espera a glória do Senhor. Segundo o judaísmo rabínico, o trono da

> glória é uma das sete coisas que *Jhwh* criou antes da criação do mundo. No mesmo sentido, na teologia cristã o trono está pronto desde a eternidade, porque a glória de Deus é co-eterna com ele. *O trono vazio não é, então, um símbolo da realeza, mas da glória.* A glória precede a criação do mundo e sobrevive ao seu fim. E o trono está vazio não só porque a glória, embora coincidindo com a essência divina, não se identifica com esta, mas também porque ela é, no seu íntimo, inoperatividade. A figura suprema da soberania está vazia. (AGAMBEN, 2007a, p. 39-49).

O dispositivo da Glória encontra no trono vazio sua maior representação, e para Agamben (*op. cit.*, p. 46) ele pode ser pensado como paradigma epistemológico para problematizar o "arcano central do poder". Por esse motivo, o poder – a igreja e a monarquia –, em suas festas sagradas e profanas, coloca no centro de suas comemorações festivas a incurável inoperatividade do homem e de Deus. "Esta inoperatividade é a substância política do Ocidente, o alimento glorioso de todos os poderes" (*Ibidem*). A partir daí o filósofo italiano conclui que a festa e a ociosidade sempre voltam nos sonhos e nas utopias políticas do Ocidente. Os sonhos e as utopias políticas são os "restos enigmáticos que a máquina econômico-teológica abandona na linha de rebentação da civilização e sobre os quais os homens voltam todas às vezes inútil e nostalgicamente a interrogar-se" (*Ibidem*).

Agamben (2011, *op. cit.*, p. 252-254) para explicar a produção da Glória e o sentido que ela e a inoperosidade têm no âmbito da política, diz que a aclamação presente na liturgia cristã (que tem no *amém* o seu expoente como função anafórica de fazer referência a uma palavra ou oração citada anteriormente por outra pessoa) tem sua importância além do seu real significado, pois o que a mobiliza é o seu efeito e sua função.

> O público que, hoje, em uma sala de concerto [...] pronuncia a aclamação *bravo* pode desconhecer o significado exato e a gramática do termo italiano [...], mas conhece perfeitamente o efeito que a aclamação deve produzir. Ela recompensa o autor ou o virtuose e, ao mesmo tempo, obriga a retornar ao palco. [...] Quem conhece o mundo do espetáculo defende que os atores precisam tanto do aplauso quanto do alimento. Isso significa que, na esfera das doxologias e das aclamações, o aspecto semântico da linguagem é desativado, e, por um instante, os termos usados parecem girar no vazio; e, no entanto, é precisamente daí que tiram sua eficácia peculiar e quase mágica: produzir a glória. (AGAMBEN, *op. cit.*, p. 254)

Por fim, o trono vazio dentro da igreja durante as exéquias fúnebres de D. João V em São João del-Rei é um momento de glória e de glorificação tanto do poder divino quanto do imperador morto e da própria monarquia que buscava no ritual uma estabilidade política e social: o trono vazio traz uma ordenabilidade governamental. Assim, é necessário problematizar com um maior aprofundamento a retórica sermonística e os rituais barrocos realizados no interior de Minas Gerais para não repetir interpretações simplistas sobre os elementos apresentados no ritual como se eles fossem apenas mais um ritual festivo barroco. O que se pode observar na realização do ritual fúnebre em São João del-Rei é que o padre, como um devedor real, elege o sermão com o seu trono vazio como forma de pagar os favores recebidos do rei, ou seja, o padre possibilita a

glorificação do rei e, com isso, a sua vida eterna. Por outro lado, a própria cidade de São João del-Rei também glorifica aquele que a própria cidade carrega no seu próprio nome, pois São João del-Rei é uma referência ao santo São João e ao Rei D. João V: São João do Rei D. João V.

Diante disso, é preciso analisar se o discurso político elaborado entre os anos de 1937 a 1946, ao instituir a arte barroca como a primeira manifestação genuinamente brasileira (e que por esse motivo igrejas e outras construções coloniais mereceram ser tombadas) não repetiu o discurso de poder presente no sermão proferido em São João del-Rei no ano de 1750.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. Arte, Inoperatividade, Política. In: CARDOSO, R. M. *Política*: crítica do contemporâneo. Barcelos: Fundação Serralves, 2007a, p. 39-49.

_____. *O reino e a glória*: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II, 2. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARGAN, G. *História da arte como história da cidade*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Resíduos Seiscentistas em Minas Gerais*: Textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, v. 1.

_____. Uma encenação da morte barroca – as solenes exéquias de Dom João V em São João del-Rei. *Barroco*. Belo Horizonte, n. 3, 1971a, p. 41-47.

BENJAMIN, W. O narrador (1936). *In*: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.213-240.

BOSCHI, C. Irmandade, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, M. E. L. e VILLALTA, L. C. (orgs.). *História de Minas Gerais*: as Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 59-75, v. 2.

_____. *O barroco mineiro*: artes e trabalho. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 9. (Tudo é história, 123).

_____. *Os Leigos e o Poder* (irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais). São Paulo: Ática, 1986.

CAMPOS, A. Escatologia, iconografia e práticas funerárias no barroco das Geraes. In: RESENDE, M. E. L. e VILLALTA, L. C. (orgs.). *História de Minas Gerais*: as Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 383-425, v. 2.

CAPRI, R.; BELLO, A. (org.). *Álbum de São João D'El-Rey*. São Paulo: Pocai & Comp., 1918.

CHUVA, M. *Os arquitetos da memória*: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CINTRA, S. *Efemérides de São João del-Rei*. 2. ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, v. 2.

COSTA, L. Importância da Capela-Mor da Matriz de São João del-Rei. In: ÁVILA, A. (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997, p.423-441.

FONSECA, M. O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GAIO SOBRINHO, A. Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. <http://www.sjdr.com.br/ historia/indice.html>. Acesso em: 8 de out.2013.

_____. São João del-Rei através de documentos. São João del-Rei: UFSJ, 2010.

GUADALUPE, A. Primeira Pastoral escrita e publicada em Minas Gerais, na Vila de São João del Rey, aos 3 de novembro de 1727, por S. Ex.ma. Ver.ma Dom Frei Antônio de Guadalupe, Bispo do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais.

GUIA DE BENS TOMBADOS DE SÃO JOÃO DEL-REI. Projeto Conhecer para preservar – 2008/2010. São João del-Rei: [s.e.], 2010.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MASSIMI, M. A pregação no Brasil colonial. In: *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 21, n. 34, Julho de 2005a, p. 417-436.

_____. *Palavras, almas e corpos no Brasil colonial*. São Paulo: Loyola, 2005.

_____. Sermões quaresmais e conhecimento de si mesmo. *Interações.* São Paulo, v. 11, n. 21, jun. 2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-29072006000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 24 jan.2014.

MONUMENTO/ do/ Agradecimento/ Tributo da Veneraçam/ Obelisco Funeral do Obsequio. RELAÇAM FIEL das Reaes Exéquias./ que à defunta Magestade/ do Fidelíssimo e augustissimo Rey o senhor/ D. JOÃO V/ dedicou/ o Doutor Mathias/ Antonio Salgado/ Vigário Collado da Matriz de N. Senhora do Pi-/lar da Villa de S. João del Rey, etc. Lisboa, na Officina de Francisco da Silva, Anno de MDCCLI.

MOSTAÇO, E. (org.). Teatralidade, a espessura do olhar. In: _____. *Por uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010, p.37-62.

OLIVEIRA, M. Barroco e rococó na arquitetura religiosa da Capitania de Minas Gerais. In: RESENDE, M. E. L. e VILLALTA, L. C. (orgs.). *História de Minas Gerais*: as Minas Setecentistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 365-382, v.2.

ORQUESTRA RIBEIRO BASTOS. *Novena do Carmo Séculos XVIII e XIX*. Regente José Maria Neves. Brasil: Tacape, 1980. 1 disco de vinil. Estéreo.