

# Entre o esquadro e o pentagrama: breves considerações sobre música e arquitetura na antiga Ouro Preto

© Fonseca M. Flávio Chagas, 2024

**Modesto Flávio Chagas Fonseca**, Doutor em Musicologia pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Professor Associado do Departamento de Música da Universidade Federal de São João Del Rei, Regente.

36307-352, Brasil, Minas Gerais, São João del-Rei, Centro, Praça Frei Orlando, 170

E-mail: modestofonseca@ufsj.edu.br



**Resumo.** Este artigo apresenta breve reflexão sobre a coexistência da música e arquitetura em Vila Rica, atual Ouro Preto, considerando os primeiros arraiais organizados em fins do século XVII em torno da mineração, até o término do século XVIII. A análise dos principais fatos e aspectos da prática musical e da trajetória da arquitetura aponta para um desalinhamento estilístico entre as duas manifestações. Ainda que presente nos templos religiosos desde o início, a música consolidada pelos compositores mineiros é tardia e não corresponde estilisticamente às transformações observadas no universo da arquitetura. Contudo, é notória a relação complementar entre ambas, resultando em opulência e riqueza cultural na antiga Vila Rica que sobrevive até hoje.

**Palavras-chave:** Ouro Preto, Minas Gerais, história, música setecentista mineira, arquitetura barroca e rococó em Vila Rica, influência mútua dos discursos arquitetônico e musical

**Para citar:** Fonseca M. Flávio Chagas (2024) Entre o esquadro e o pentagrama: breves considerações sobre música e arquitetura na antiga Ouro Preto, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 1, pp. 35–46. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-1-35-46

**Declaração de divulgação:** O autor declara que não existe nenhum potencial conflito de interesses.

# Между квадратом и пентаграммой: некоторые размышления о музыке и архитектуре старого Ору-Прету

© Фонсека М.Ф.Ш., 2024

**Модешту Флавиу Шагаш Фонсека**, д-р искусствоведения (музыковедение), профессор Федерального Университета Сан Жоау дель Рей, Минас-Жерайс, музыкант, дирижер оркестра 36307-352, Бразилия, Минас-Жерайс, Сан-Жуан-дел-Рей, Сентро, площадь Фрея Орландо, 170  
E-mail: modestofonseca@ufsj.edu.br

**Аннотация.** Архитектура и музыка органично существовали в Ору-Прету с самого основания этого города. С конца XVI в., когда открытые в рудниках золото и алмазы хлынули в казну города и в руки золотопромышленников, и на протяжении всего XVIII в. в Ору-Прету процветали искусства, что выразилось прежде всего в архитектурном облике и украшении храмов и городских зданий, но развивались также и музыкальные практики. Уже в первых поселениях португальских бандейрантис<sup>1</sup>, ведомых золотой лихорадкой и прибывающих в эти края с побережья, основывались католические часовни, а позже строились помпезные храмы в стиле колониального барокко и рококо, в которых на службах звучала религиозная музыка. Музыкальные сочинения местных композиторов, выходцев из Минас-Жерайса, стилистически не соответствовали архитектурным преобразованиям городского пространства и богатству декора построек. Однако взаимодополняющие отношения между двумя дискурсами — архитектурным и музыкальным — их влияние на общество и историю привели к созданию неповторимого культурного наследия, которое сохраняется и в наши дни в Ору-Прету.

**Ключевые слова:** Ору-Прету, Минас-Жерайс, история, музыка XVIII в., архитектура барокко и рококо, взаимовлияние музыкального и архитектурного дискурсов

**Для цитирования:** Фонсека М.Ф.Ш. (2024) Между квадратом и пентаграммой: некоторые размышления о музыке и архитектуре старого Ору-Прету. *Ибероамериканские тетради*. № 1. С. 35–46. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-1-35-46

**Конфликт интересов:** Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

<sup>1</sup> Бандейрантис — от порт. *bandeirantes* — «знаменосцы». Участники экспедиций XVI–XVIII вв. на удаленные от побережья территории Бразилии, в то время португальской колонии. Первоначально бандейранты охотились на индейцев, чтобы использовать их в качестве рабов. Позднее их походы в основном имели целью разведку золота, серебра, алмазов и других полезных ископаемых. В ходе этих походов были исследованы земли, которые в настоящее время составляют современные границы Бразилии. — *Прим. ред.*

# Between the Square and the Pentagon: Some Reflections on the Music and Architecture of the Old Ouro Preto

© Fonseca M. Flávio Chagas, 2024

**Modesto Flávio Chagas Fonseca**, Doctor of Art History (Musicology), Professor at the Federal University of São João del Rei, Minas Gerais, musician, orchestra conductor.  
36307-352, Brazil, Minas Gerais, São João del-Rei, Centro, Frei Orlando Square, 170  
E-mail: modestofonseca@ufsj.edu.br

**Abstract.** Architecture and music have existed organically in Ouro Preto since the very foundation of this town. Since the end of the 16<sup>th</sup> century, when gold and diamonds were discovered and poured into the treasury of the town and into the hands of gold miners, and throughout all the 18<sup>th</sup> century, the arts flourished in Ouro Preto. This phenomenon was expressed primarily in architecture, but musical practices also developed. The first settlements of the Portuguese bandeirantes, who arrived in those parts of the country from the coast, driven by the gold rush, saw the foundation of Catholic chapels, then pompous churches in the style of colonial Baroque and Rococo were built, where religious music could be heard during church services. Musical compositions created by local composers from Minas Gerais stylistically did not go in line with architectural transformations of the town space and rich decoration of buildings. However, the complementary relations between architectural and musical discourses, as well as their impact on national society and history have led to the creation of a unique cultural heritage, which is preserved today in Ouro Preto.

**Keywords:** Ouro Preto, Minas Gerais, history, music of the 18<sup>th</sup> century, Baroque and Rococo architecture, mutual influence of musical and architectural discourses

**For citation:** Fonseca M. Flávio Chagas (2024) Between the Square and the Pentagon: Some Reflections on the Music and Architecture of the Old Ouro Preto, *Iberoamerican Papers*, no. 1, pp. 35–46. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-1-35-46

**Disclosure statement:** No potential conflict of interest was reported by the author.

### *Primórdios de Vila Rica*

**A**inda hoje, o visitante que chega a Ouro Preto é arrebatado por um «encantamento» ao vislumbrar o rico conjunto arquitetônico preservado nas muitas ladeiras e recantos. Com raízes nas primeiras incursões no interior do Brasil por bandeirantes paulistas em busca de pedras preciosas e apreensão de índios, especialmente em fins do século XVII no atual mapa do estado de Minas Gerais, consolida-se no ano de 1711 o povoamento nominado de Vila Rica, a atual Ouro Preto.

A grande distância do litoral, onde estavam os principais núcleos sociais no Brasil colonial, forçou os bandeirantes a se estabelecerem na região, criando as condições mínimas necessárias para sua sobrevivência. No rastro daqueles, portugueses e baianos também investiram na aventura pelo enriquecimento na oportunidade aflorada nos sertões das Gerais. Uma nova sociedade se forma e se consolida com todo o aparato administrativo, político, econômico e artístico, equivalente aos burgos anteriormente constituídos no universo luso-brasileiro.

O modelo de estrutura social vigente à época é implantado nos primeiros povoadamentos da região mineradora, e com ele surgem construções de funções diversas. Pequenas capelas são erguidas para a prática do rito católico, funcionando, também, como referência para o erguimento de residências em seu entorno. É neste momento que o estilo barroco surge, observado em traços da arquitetura, assim como em talhas e esculturas. A ausência de mão de obra qualificada, assim como de modelos eruditos, gerou maior variação de resultantes tipológicas [Oliveira, Campos, 2010: 93].

Com o passar do tempo, as construções de função religiosa ganham maiores proporções, e aquelas com status de matriz se tornam o apogeu da trajetória do desenvolvimento da arquitetura de traços barrocos. Com bem pouca decoração externa, possuem plantas de base retangular e recorrente uso de duas torres de seção quadrada em sua fachada [Oliveira, Campos, 2010: 94].

Ainda em relação a aspectos externos, Oliveira e Campos destacam uma resultante de equilíbrio e harmonia, oriundas de uma «sequência de volumes escalonados, definida pela linha decrescente dos telhados, dos coroamentos das torres à sacristia». Mas, conforme as autoras, a maior ênfase na manifestação da estética barroca se encontra no interior dos templos, legado da arquitetura luso-religiosa [Oliveira, Campos, 2010: 95]. O contraste de zonas iluminadas e outras sombrias, ambientes de meia penumbra e o direcionamento da luz visando enfatizar efeitos dramáticos são alguns recursos destacados por Oliveira e Campos [Oliveira, Campos, 2010: 97].

Como exemplo do modelo de arquitetura religiosa de traços barrocos em Ouro Preto, cabe citar a Igreja Matriz do Pilar, grandiosa, com retábulos integralmente dourados e sensação de deslumbramento e riqueza. O atual templo substitui

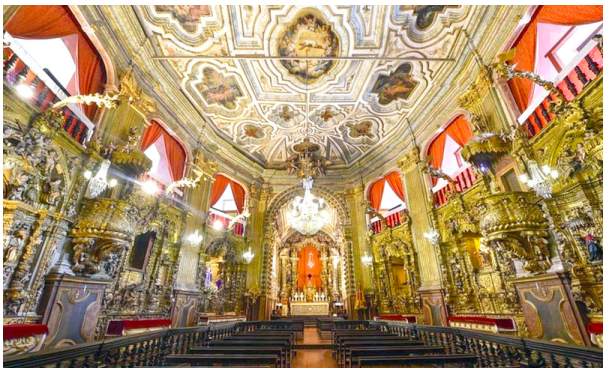
uma antiga capela erguida ainda entre os últimos anos do século XVII e os primeiros do XVIII. Seu formato final é fruto de intervenções realizadas ao longo do século XVIII [Alves, 2005]. Diferentes artífices atuaram em sua construção, dentre eles Antônio Francisco Pombal<sup>2</sup>, Francisco Xavier de Brito, Pedro Gomes Chaves Xavier, João de Carvalhais e Bernardo Pires.



*Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto*

Na percepção de Mourão, a Matriz do Pilar de Ouro Preto, para além de cultuar a grandeza divina, é «bem a expressão da realeza», uma forma de homenagem ao poder real, neste caso, com alto custo e valor artístico [Mourão, 1986: 42]. O autor destaca o aspecto barroco do frontão com «curvas caprichosas», bastante alto, terminando em Cruz sobre o crescente. Seu interior revela diferentes etapas de sua construção com a coexistência de ornamentação típica de épocas distintas entre si [Mourão, 1986: 43].

Se no início da presença dos primeiros bandeirantes na região mineradora os arraiais tiveram uma proliferação de forma desordenada, sem qualquer preocupação com a regularidade no plano urbanístico, na segunda metade do século XVIII houve a tentativa do Marquês do Pombal de melhoramento nas condições dos lotes urbanos, ainda que sem sucesso [Ferrari, 2010: 18]. Dentre as mudanças observadas a partir de 1740 estão plantas poligonais e curvilíneas e o maior uso da pedra nas construções, isso, ao mesmo tempo em que surgem profissionais portugueses especializados em construções [Oliveira, Campos, 2010: 105].



*Interior da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto*

Outra mudança significativa é o surgimento de soluções ornamentais típicas do rococó francês e alemão por volta de 1760, recursos que dominaram as decorações

<sup>2</sup> Antônio Francisco Pombal foi tio de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.



internas das igrejas de Vila Rica nas décadas seguintes [Oliveira, Campos, 2010: 108]. Conforme Oliveira e Campos, dentro da nova ideologia estilística, o frontão passa a ter formas rococó em seu coroamento, conjugando curvas e contracurvas em oposição, no entanto, foram as soluções do mestre Aleijadinho as de melhor aceitação. São esculturas de grande porte, a eliminação de frontões e balestras do coroamento, o emprego de movimento rotativo das colunas externas, rocalha tratada de forma escultórica, entre outros [Oliveira, Campos, 2010: 111].

Nesta nova fase surgem torres circulares, a pedra-sabão é usada nos relevos ornamentais de portadas e as rocalhas predominam enquanto elemento decorativo nas molduras. A igreja de Nossa Senhora do Carmo em Ouro Preto é um emblemático exemplo da influência do rococó. Toda a trajetória de inovações estilísticas implementadas na arquitetura de Ouro Preto durante o século XVIII resulta em composições mais simétricas e contidas, tipificando assim a fase final do rococó em Minas Gerais [Oliveira, Campos, 2010: 117].

Em seu interior, a Igreja do Carmo de Ouro Preto possui decoração mais leve, com requintados ornatos dourados intercalados com fundos brancos. A ideia de harmonia com Deus e sua criação difere bastante daquela do estilo barroco.



*Igreja de Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto*

### ***A música em Vila Rica***

Conforme os arraiais foram se organizando, naturalmente surgem as demandas pela música em suas diferentes funções. Por um lado nos momentos de descanso e entretenimento dos trabalhadores na lida pela busca do metal precioso, por outro, no rito católico, prática inerente ao sistema administrativo da época, com sólida associação do poder público português e a igreja.

A presença majoritária dos bandeirantes paulistas na região mineradora leva a uma prática de música, sobretudo religiosa, oriunda de São Paulo [Castagna, 2003b: 1]. Nas primeiras décadas do século XVIII já havia músicos portugueses e outros de diferentes regiões luso-americanas. Castagna informa que o estilo vigente era semelhante ao renascentista, com uso de vozes acompanhadas de instrumento grave [Castagna, 2003b: 3]. As vozes eram, geralmente, em número de quatro e todas masculinas. Para as melodias agudas, soprano e contralto, usavam crianças,

conhecidos como «tiples», ou homens falsetistas. A igreja católica não permitia a presença da mulher no coro de seus templos. As funções instrumentais poderiam ser realizadas por diferentes instrumentos graves.

As demandas pelo serviço musical em Minas Gerais provinham das entidades administrativas públicas e de organizações religiosas laicas (confrarias, irmandades e ordens terceiras). Na primeira metade do século XVIII o repertório praticado na antiga Vila Rica era constituído de obras de compositores portugueses. Pesquisas apontam para um pouco interesse por composições inéditas, considerando a ausência de exemplares identificados até o momento. Francisco Curt Lange relaciona diversos nomes de músicos atuantes em Ouro Preto na primeira metade do século XVIII, a exemplo de Antônio de Souza Lobo (1725-1756) e Antônio Alves Nogueira (1728-1730) [Curt Lange, 1981].

São procedentes da década de 1770 as primeiras composições de músicos mineiros. Cabe destacar que Castagna considera que Minas Gerais naquela década «já era a região onde mais se desenvolvera, em todo o Brasil, a produção e prática de música religiosa» [Castagna, 2003b: 4]. A escolha dos grupos de músicos para a realização dos serviços musicais promovidos pelo Senado da Câmara era realizada, a partir do ano de 1760, por um sistema de arrematação, uma espécie de leilão público. Aquele selecionado assinava o contrato e se comprometia a prover com música uma série de eventos ao longo de um determinado ano. No entanto, as irmandades se tornaram as principais contratantes e ajustavam termos de prestação de serviço com grupos musicais. A disputa pelo melhor serviço religioso entre as irmandades fomentou uma maior produção de música autoral.

Na prática, a concorrência entre as irmandades funcionou como mecanismo de pressão sobre os músicos mineiros por novas obras musicais, assinadas pelos mesmos. Caberia, em relação a esta nova produção, uma sintonia com os estilos religiosos praticados à época na Europa. Como consequência, as três últimas décadas do século XVIII foram de grande destaque na produção musical religiosa em Minas Gerais [Castagna, 2003b: 6].

A análise do processo composicional de algumas obras de compositores mineiros desta fase indica uma preferência daqueles músicos por uma forma de escrita semelhante ao pré-clássico europeu. São destaques na produção musical da segunda metade do século XVIII em Ouro Preto os compositores Inácio Parreiras Neves (c. 1730 – c. 1794), Francisco Gomes da Rocha (c. 1745–1808), Marcos Coelho Neto (1763–1823) e Jerônimo de Souza Lobo, membro de uma família com vários músicos atuantes desde a primeira metade do século XVIII. Sua atuação foi entre os anos de 1780 e 1810 [Castagna, 2003a].

Tratar sobre o estilo nas composições mineiras setecentistas é estar diante sólido desafio. Não raro encontramos aquele repertório sendo referenciado como «barroco mineiro», ou «música colonial mineira» entre outras formas, porém, nenhuma efetivamente precisa enquanto elemento descritivo das obras. Em relação aos estudiosos da música composta em Minas Gerais no século XVIII da atualidade, nosso estudo revelou o uso de grande diversidade de abordagens metodológicas

de análise praticada nas obras, nem todas bem fundamentadas e apresentando resultados satisfatórios. Da mesma forma muitos foram os termos, conceitos e expressões atribuídas àquele repertório, visando classificá-lo esteticamente, no entanto, a maior parte imprecisa [Fonseca, 2013].

Ainda assim, alguns autores perceberam a complexidade da questão e entenderam se tratar de um maneirismo, algo fruto de uma apropriação e reelaboração conforme a sociedade da época, seus valores e ideologias. Figueiredo, após analisar a antífona *Salve Regina* do compositor mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, inferiu ser a escrita «em ‘estilo livre’ ou ‘moderno’» [Figueiredo 2020: 116]. Para Monteiro «a música dos compositores de Minas Gerais colonial redimensiona uma linguagem, mas uma linguagem setecentista, basicamente retórica, com um princípio funcional para o culto religioso e para a vida social» [Monteiro, 2016: 67]. Castagna relaciona um conjunto de aspectos que, em sua visão, tipificam a música composta em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. Os principais são: uso do sistema tonal; escrita em partes vocais e instrumentais; música predominantemente homofônica, com raras passagens polifônicas ou fugadas; obras divididas em seções curtas; raras passagens orquestrais (sem o coro), normalmente destinadas a reforçar o caráter do texto; Base estética filiada ao estilo pré-clássico italiano do centro do século XVIII, com a manutenção de técnicas melódicas e harmônicas tipicamente barrocas; manutenção dos «afetos barrocos», «clichês» melódicos e harmônicos destinados a explorar os apelos sentimentais do texto; utilização esporádica da técnica do recitativo e ária «da capo», mas de estilo pós-barroco; exploração da música enquanto espetáculo, com utilização de elementos extraídos da ópera; resultado da utilização do estilo pré-clássico italiano, tal como assimilado pela música religiosa portuguesa, porém com o emprego de reminiscências barrocas e mesmo pré-barrocas [Castagna, 2003b: 9].

Ainda hoje, existem muitas obras musicais produzidas em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, aguardando serem examinadas com ferramentas adequadas e capazes de revelar sua essência criativa de forma clara e justa. O patrimônio musical mineiro ainda será revelado em sua plenitude, o que esperamos que aconteça brevemente.

### ***Música e arquitetura em Ouro Preto setecentista***

Ao provocarmos uma aproximação entre as duas formas de expressão, arquitetura e música em Ouro Preto setecentista, somos surpreendidos por uma marcante falta de sincronia temporal entre ambas. Em tempos dos primeiros arraiais, quando as primitivas capelas foram erguidas e receberam ornamentação típica do barroco, a música se apresentava em moldes renascentistas. Em relação ao repertório especificamente dos compositores mineiros, produzido nas três últimas décadas do século XVIII, tal como comentado anteriormente, são conhecidos bem poucos exemplares com uso de recursos musicais típicos do barroco musical europeu. De Inácio Parreiras Neves há a obra *Oratória ao menino Deus*, com



texto literário em português e cantores desempenhando o papel de personagens. Castagna afirma se tratar do único exemplar deste gênero musical conhecido, até o momento, no Brasil. O autor situa a música conhecida de Parreiras Neves enquanto «estilo barroco tardio transitando ao pré-clássico» [Castagna, 2003b: 7].

Marcos Coelho Neto é o compositor de uma antífona com o texto *Maria Mater gratiae*, cuja introdução instrumental é exemplo claro de emprego de recursos do barroco musical europeu. A ideia musical exposta no primeiro compasso é reaproveitada no segundo e desenvolvida a partir do terceiro *à moda barroca* (Exemplo 1).



Exemplo 1: Quatro primeiros compassos da antífona «Maria Mater gratiae» de Marcos Coelho Neto

No entanto, o momento de criação desta obra musical, em relação à prática das ornamentações e soluções barrocas observadas nos templos religiosos de Ouro Preto, erguidos na primeira metade do século XVIII, é bastante tardio. Da mesma forma cabe pontuar que o ápice da produção musical em minas setecentista, está situado com a queda de captação de ouro, fato este, somado a outros, que nos leva a olhar aquela prática musical com especial critério e maior apuro metodológico.

Exemplos musicais com emprego de técnicas estilísticas barrocas, tal como o exemplo acima, são raros no repertório mineiro conhecido. Considerando o universo de obras musicais que chegaram aos nossos dias através de cópias manuscritas, com raros exemplares impressos, a grande maioria apresenta recursos composicionais de aspectos mais próximos ao classicismo europeu. É consenso entre boa parte dos pesquisadores que se dedicaram a estudar a obra musical setecentista mineira, classifica-la como próxima às correntes europeias transitórias entre o barroco e o clássico. Fato é que os músicos mineiros, distantes do velho continente, suas normas, condições econômicas, políticas e sociais, em geral, puderam se apropriar do modelo importado, e dele construir, a seu modo, um novo produto.

Cotejando as obras dos diferentes compositores mineiros em atividade a partir da década de 1770, especialmente os processos composicionais, constatamos diferenças marcantes entre eles. Francisco Gomes da Rocha é considerado como aquele com linguagem musical mais distante do barroco e, portanto, com maiores

características do clássico. Sua música para a Novena de Nossa Senhora do Pilar é exemplo de escrita por mãos de um músico hábil e com sólida experiência criativa (Exemplo 2).

**Allegretto**

Violin I  
Violin II  
Viola  
Contrabass

*Exemplo 2: Início da antífona Virgo prudentíssima da Novena de Nossa Senhora do Pilar de Francisco Gomes da Rocha*

35

Fl.  
S.  
A.  
T.  
B.  
Vc. 1  
Vc. 2

qui - a e - du - xi te  
qui - a e - du - xi - te  
ter - ra de - ter - ra, de  
qui - a e - du - xi - te

*Exemplo 3: Moteto para Procissão de Passos de compositor anônimo*

Fundamentada em soluções típicas do classicismo musical europeu, a Novena de Gomes da Rocha foi planejada para ser executada na Igreja de Nossa Senhora do Pilar, o que deve ter se realizado, templo com claro uso de recursos arquitetônicos e ornamentais barrocos, como visto anteriormente. Neste caso, música e arquitetura estavam distantes entre si.

Para atos públicos como procissões, são conhecidas obras musicais de características estilísticas mais arcaicas, escritas para quatro vozes e, em alguns casos, com acompanhamento de instrumentos de sopros, além daqueles mais graves, quase sempre presentes (Exemplo 3).

Fora da igreja a sociedade de Ouro Preto demandava igualmente por música em outras ocasiões. Para o entretenimento da classe mais favorecida havia o teatro já no século XVIII. São noticiadas diversas apresentações com música tanto de compositores estrangeiros, como de músicos locais. O negro escravizado fazia sua música nas senzalas quando autorizado por seu senhor. A modinha e o lundum, ou lundu, frequentavam a casa de famílias da camada intermediária da sociedade, assim como da dominante. Em relação à produção de música sacra, pouco se conhece dos gêneros musicais tradicionalmente difundidos de forma oral. Havia ainda a música dos bandos, serviço de via pública para transmitir informes da administração pública. Era comum nestes casos o uso de instrumentos de percussão, como tambores e caixas, e de sopro como as charamelas e cornetas. Também era música de tradição oral.

Música e arquitetura são expressões artísticas claramente distintas entre si, com características próprias, modo existencial completamente contrastante e dinâmica de percepção e transmissão igualmente peculiar em cada caso. No entanto, existiram e coexistiram inseridas em uma unidade social complexa e de alto grau de diversidades, matizes e direções. Ainda assim, desalinhadas cronologicamente e com trajetórias distintas, foram complementares e funcionaram em harmonia através do século XVIII. Cada templo construído programou e disponibilizou em seu espaço interno, um local específico para o posicionamento dos músicos. É denominado e praticado ainda hoje como «coro». Posiciona-se na porção próxima à porta de entrada, em lado oposto à Capela-mor, no segundo pavimento, de forma a favorecer a projeção do som por toda a nave. Uma boa arquitetura sacra possui igualmente uma boa acústica, tanto para celebrante, como para o músico. Em contrapartida o compositor de música sacra levou em consideração as características das acústicas, moldando e delineando sua invenção a elas. Da mesma forma podemos considerar sobre a música composta para o teatro. Assim sendo, podemos inferir que a música sacra terá melhores resultados acústicos quando executada em um templo, ocorrendo o mesmo com a música destinada ao teatro. Ou seja, relações perfeitas.

## Список литературы / References

- Alves C.M. (2005) Um Estudo Iconográfico [An Iconographic Study] in B. Coelho (org.) *Devoção e Arte: imaginária religiosa em Minas Gerais* [Devotion and Art: religious imagery in Minas Gerais], São Paulo, Edusp, pp. 69–122. (In Portuguese)
- Castagna P. (2003a) Estilo Antigo e Estilo Moderno na música antiga Latino-Americana [Old Style and Modern Style in Latin American Ancient Music], *Apostila do curso História da Música Brasileira*, vol. 5, São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, pp. 1–15. (In Portuguese)
- Castagna P. (2003b) A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX [Religious music from Minas Gerais in the 18<sup>th</sup> century and the first half of the 19<sup>th</sup> century], *Apostila do curso História da Música Brasileira*, vol. 6, São Paulo, Instituto de Artes da UNESP, pp. 1–12. (In Portuguese)
- Curt Lange F. (1981) História da música nas irmandades de Vila Rica: freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias [History of music in the brotherhoods of Vila Rica: Parish Church of Our Lady of the Conception of Antônio Dias], Belo Horizonte, Imprensa Oficial – Conselho Estadual de Cultura, 256 p. (In Portuguese)
- Ferrari S.M. (2010) *Arquitetura residencial mineira nos séculos XVIII e XIX: Adequações aos novos usos* [Residential architecture in Minas Gerais in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries: Adaptations to new uses], Monografia apresentada ao Instituto Federal Minas Gerais – Campus Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Tecnólogo em Conservação e Restauração de Imóveis, Ouro Preto, 102 p. (In Portuguese)
- Figueiredo C.A. (2020) *Três estudos sobre a recepção da antífona Salve Regina de Lobo de Mesquita: edições, análises e gravações* [Three studies on the reception of Lobo de Mesquita's Salve Regina antiphon: editions, analysis and recordings], Rio de Janeiro, Edição do autor, 244 p. (In Portuguese)
- Fonseca M.F.C. (2013) *Um caminho para a análise de estilo: a expressão musical para a declamação do texto da antífona Aalve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros* [A path to style analysis: the musical expression for the declamation of the antiphonal text Aalve Regina in works by eighteenth-century composers from Minas Gerais], Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. (In Portuguese)
- Monteiro M. (2016) Música e identidade em Minas Gerais Colonial [Music and identity in colonial Minas Gerais], *Caletroscópio*, vol. 4, no. Especial, II DIVERMINAS, pp. 63–87. (In Portuguese)
- Mourão P.K.C. (1986) *As igrejas setecentistas de Minas* [The 18<sup>th</sup> century churches of Minas Gerais], Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 180 p. (In Portuguese)
- Oliveira M.A. de, Campos A.A. (2010) *Barroco e Rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana* [Baroque and Rococo in the churches of Ouro Preto and Mariana], Brasília, DF, Iphan / Programa Monumenta, 180 p. (In Portuguese)