


Uma Roma para D. João V: influência do barroco italiano na arte sacra luso-brasileira e as origens do estilo joanino

Anna Lygia Stavale Frazão¹

 0000-0001-8098-4561

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4682

Resumo

No reinado de D. João V (1706-1750) aparece uma nova tipologia de retábulo de estilo barroco nas igrejas luso-brasileiras, que o historiador da arte Robert Smith chama de estilo joanino ou D. João V. Observa-se que esta nova linguagem se desenvolve em estreita relação com o contexto histórico e as necessidades imagéticas da Coroa portuguesa que fomenta uma reforma artística essencialmente de influência da linguagem barroca romana.

Palavras-chave: Barroco joanino. D. João V. Arte Sacra. Capela de São João Baptista.

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestranda em História Social. Bolsista CAPES.

Introdução

O Magnânimo ou o Rei Sol português são alcunhas pelas quais conhecemos o Rei D. João V, cujo longo reinado se estende por 43 anos, de 1706 até sua morte, em 1750. O período joanino é marcado por grandes riquezas advindas da exploração aurífera em que vivia seu apogeu em Minas Gerais, na América Portuguesa. A Coroa possuía recursos para projetar um Portugal rico no cenário das monarquias europeias, como uma potência internacional. Para isso, o rei promove ostentativas embaixadas em Paris e em Roma. Nesse período, importantes encomendas são feitas da Coroa portuguesa a Roma.

Grande patrono das artes, D. João V protagoniza uma modernização e adequação ao requinte e gosto internacional da arquitetura e artes decorativas portuguesas, através do intercâmbio que estabelece com Roma, trazendo diversos artistas ítalos para trabalhar em Portugal, especialmente em sua audaciosa empreitada arquitetônica, o Palácio-Convento de Mafra. Esses artistas espalham-se por todo o país; todavia, é na capital e no Norte de Portugal, sobretudo no Porto, que se fixam e realizam suas mais famosas obras arquitetônicas. Além dos artistas que foram para Portugal, artistas portugueses vão a Roma estudar na Academia de Portugal em Roma² ou Academia de Artes de Portugal, fundada pelo próprio D. João V. A predileção pela arte e cultura italiana e a modernização da linguagem arquitetônica e ornamental ao gosto romano que promovera não foi ao acaso. Nesse momento, o grande epicentro artístico e cultural era Roma, portanto o bom gosto era por ela ditado e ter bom gosto significava adequar-se a ele. Ter artistas que trabalharam em importantes obras de Roma, trabalhando na sua basílica, em suas capelas e em seu palácio era um feito ostentativo que colocava D. João V e Portugal em um lugar de grande prestígio na Europa.

E por que D. João V escolheria o patrocínio das artes para demonstrar seu poder régio? Qual era seu objetivo? A hipótese mais clara é encontrada dentro do contexto histórico e na filosofia política vigente de sua época: a figura do monarca esclarecido³. Era dessa maneira que D. João V queria ser visto pelas outras monarquias da Europa e lembrado no mundo português, construindo, através das artes e arquitetura, o seu legado. A própria escolha pela tradição romana denota o gosto pelo que era conhecido

² Em PEREIRA, José. Fernandes (Org). **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1989: De acordo com a sua política de proteção às artes, D. João V. enviou artistas portugueses para estudar na Itália, estabelecendo em Roma uma Academia de Arte que ficava situada no Palácio Cimarra, na via Panisperna. Há dúvidas quanto às datas de fundação e encerramento das atividades; de 1718 à 1728 (segundo Ayres de Carvalho) ou até julho de 1760, data que por ordem régia do ministro D. Francisco de Almada, todos os portugueses saíram de Roma, por advento do rompimento de relações de Portugal com a Antiga Sé.

³ O despotismo esclarecido ou monarquia esclarecida se refere as práticas de monarcas absolutistas dos séculos XVIII e XIX influenciados pelos ideais iluministas, especialmente Voltaire. Esse tipo de teoria de poder absoluto pretende contrapor a figura do déspota tirano, ao adotar alguns preceitos de filosofias iluministas

como arte esclarecida, intelectualmente e esteticamente privilegiadas, que no século seguinte seriam a cultura e a arte francesa parisiense. Portanto, através do patronato das artes, e não qualquer arte, mas uma de extrema qualidade e vocabulário adequado ao gosto internacional, D. João V desponta como um verdadeiro rei esclarecido. E é neste contexto que surge no barroco religioso português, uma nova tipologia de retábulo, influenciado pela linguagem ornamental romana, e, também, profundamente lusitano em sua execução.

O barroco joanino: características formais

Da segunda metade dos seiscentos a meados dos setecentos, dois estilos (ou tipologias) se sucedem em momentos da experiência barroca portuguesa. Segundo Robert Smith⁴, são eles: o Estilo Nacional (meados do séc. XVII) e o Estilo D. João V ou joanino (primeira metade do séc. XVIII). Repetindo o que acontecera em Portugal, as mesmas tipologias são encontradas na decoração⁵ das Igrejas brasileiras, respectivamente. Conforme conceitua a historiadora da arte Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, para os retábulos destes mesmos períodos, nas igrejas brasileiras coloniais: barroco nacional português e barroco joanino. O primeiro (nacional português) é caracterizado por uma estrutura de colunas torsas⁶ e pilastras, interligadas por arquivoltas concêntricas do mesmo formato, costumando ser integralmente douradas e apresentando diversos elementos ornamentais característicos, como folhas de acanto⁷, parreiras, cachos de uva e pássaros fênix⁸, também apresentando figuras humanas como querubins e *putti*⁹. Essa tipologia foi a mais difundida no mundo português, sendo esse tipo de retábulo o mais comum nas igrejas barrocas [Figura 1]. No Brasil ele ainda é amplamente encontrado, mesmo que muitas igrejas tenham modernizado seus retábulos para os modelos rococó e neoclássico, posteriormente.

A segunda tipologia (joanino) possui maior influência da tradição do barroco italiano, fazendo uma leitura da tipologia estabelecida por Andrea Pozzo. Portanto, esses retábulos descontinuam a evolução autóctone da primeira tipologia do barroco português, inserindo-o no barroco internacional,

⁴ SMITH, Robert. C. **A Talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962, p. 95.

⁵ As definições que se seguem, no presente texto, para os termos arquitetônicos e ornatos são apoiadas na seguinte bibliografia de referência: FABRINO, Raphael. João. Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012 e DAMASCENO, Sueli. (Orgs). **Glossário de Bens Móveis (Igrejas Mineiras)**. Ouro Preto: UFOP, 1987.

⁶ Coluna torsa: coluna que possui o fuste torcido ou espiralado.

⁷ Folha de acanto: elemento decorativo clássico. Uma espécie de cardo encontrado no mediterrâneo, dotado de folhas grandes e listradas.

⁸ Fênix: ser mitológico simbólico da ressurreição. Trata-se de pássaro que, ao presentir sua morte, queima-se em chamas, onde renasce.

⁹ Querubins: cabeças de anjos. *Putti* ou putos: meninos.

mas mantendo a predominância da talha, marca do gosto português. O retábulo joanino pode ser identificado pela importância dada à estatuária integrada à talha e sua dramaticidade, este barroco busca ainda mais o apelo emocional, seja trazendo elementos do teatro, seja na ilusão com os forros em perspectiva e na carga dramática da imaginária. Os elementos ornamentais integrados em parte permanecem os mesmos do estilo nacional acrescidos de novos, como o ornato do festão de flores muito comum decorando colunas e pilastras. Porém esses elementos ganham maior volumetria e destaque, sobretudo no uso das figuras humanas, os anjinhos dão lugar a figuras angélicas e atlantes¹⁰. Assim como o aparecimento dos tocheiros¹¹, o emprego de dosséis com lambrequins¹² no coroamento¹³ do retábulo é o elemento mais notório do retábulo joanino, que nos remete ao teatro, junto com o uso de colunas salomônicas¹⁴, inspiradas no modelo do baldaquino¹⁵ de Bernini na Basílica de São Pedro, no Vaticano. Dentre os exemplos, ainda atualmente preservados, dessa tipologia em Portugal, destacam-se: o retábulo-mor da Sé do Porto [Figura 2], o conjunto de talha e retábulo-mor da Ordem Primeira de São Francisco de Assis [Figura 3], também na Cidade do Porto; o retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena [Figura 4], o retábulo-mor e órgão da Igreja de Santa Catarina, o conjunto de decoração interna da Igreja de Madre de Deus, todas as três em Lisboa. E aqui no Brasil encontramos exemplos; no Rio de Janeiro, Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência [Figura 5], em Salvador, Igreja da Ordem Primeira de São Francisco [Figura 6], e em Tiradentes (MG), capela-mor da Matriz de Santo Antônio.

A Capela de São João Baptista

A mais audaciosa encomenda de D. João V é sem dúvida a luxuosa capela dedicada a São João Baptista na Igreja de São Roque em Lisboa [Figura 7], não por coincidência, é claro, foi feita a escolha de um santo onomástico do Rei e ao Espírito Santo. Essa não é uma capela comum, trata-se de uma capela real, feita ao gosto de D. João V, para ser um legado que este deixaria, e exatamente como desejava ser lembrado: um gosto esclarecido para um monarca esclarecido, uma obra audaciosa que viera de Roma.

10 Atlante: escultura integral ou de meio-corpo de um homem que sustenta sobre a cabeça ou ombros elementos de arquitetura ou decoração, colocados em colunas ou pilastras

11 Tocheiro: espécie de castiçal grande, utilizado em par. Por vezes antropomórfico, aparecendo como anjo-tocheiro

12 Lambrequim: elemento decorativo pendente de beiras de telhados ou de dosséis, sanefas e baldaquinos

13 Coroamento ou remate do retábulo: Parte superior e final da estrutura do retábulo

14 Coluna salomônica ou berniniana: é a coluna com fuste espiralado e com o terço inferior estriado

15 Baldaquino: Tipo de dossel sustentado por colunas, sob um altar, porta ou trono



Figura 1:
Capela Nossa Senhora da Piedade na Sé de Braga, Braga.
Fotografia da autora (2020).

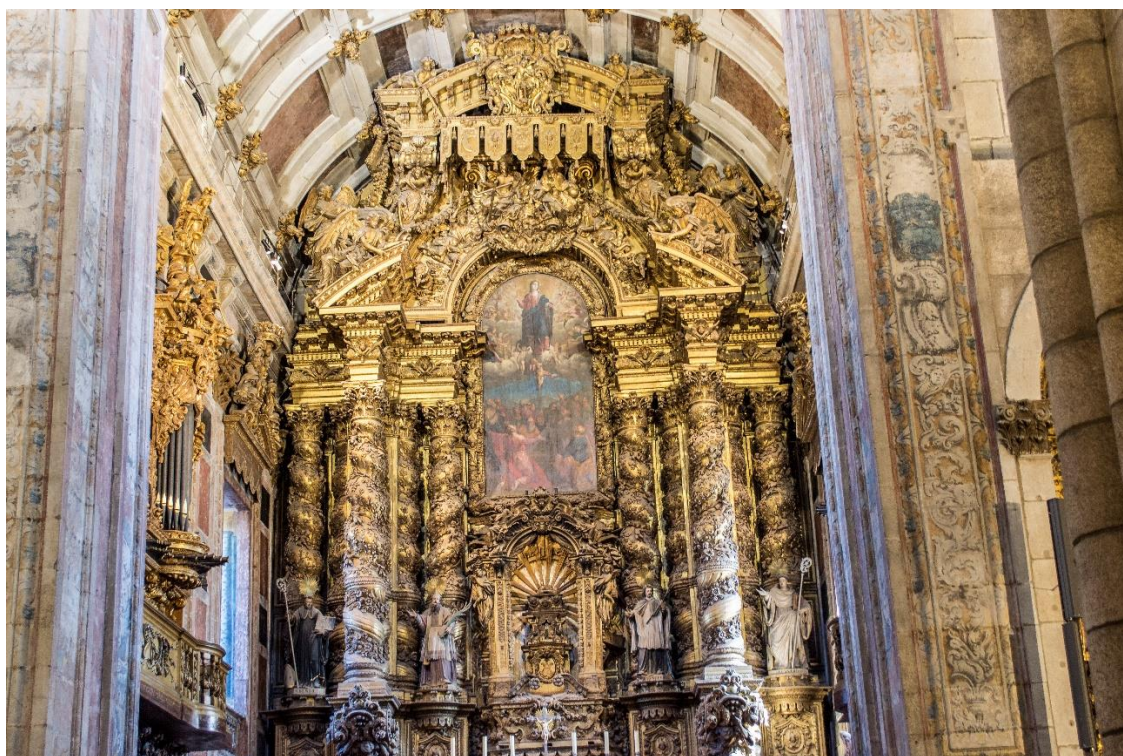


Figura 2:
Retábulo-mor da Sé do Porto, Porto.
Fotografia da autora (2020)



Figura 3:
Igreja Conventual de São Francisco, Porto.
Fotografia da autora (2020)



Figura 4:
Retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, Lisboa.
Fotografia da autora (2020)



Figura 5:
Ordem Terceira de S. Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.
Fotografia da autora (2019)

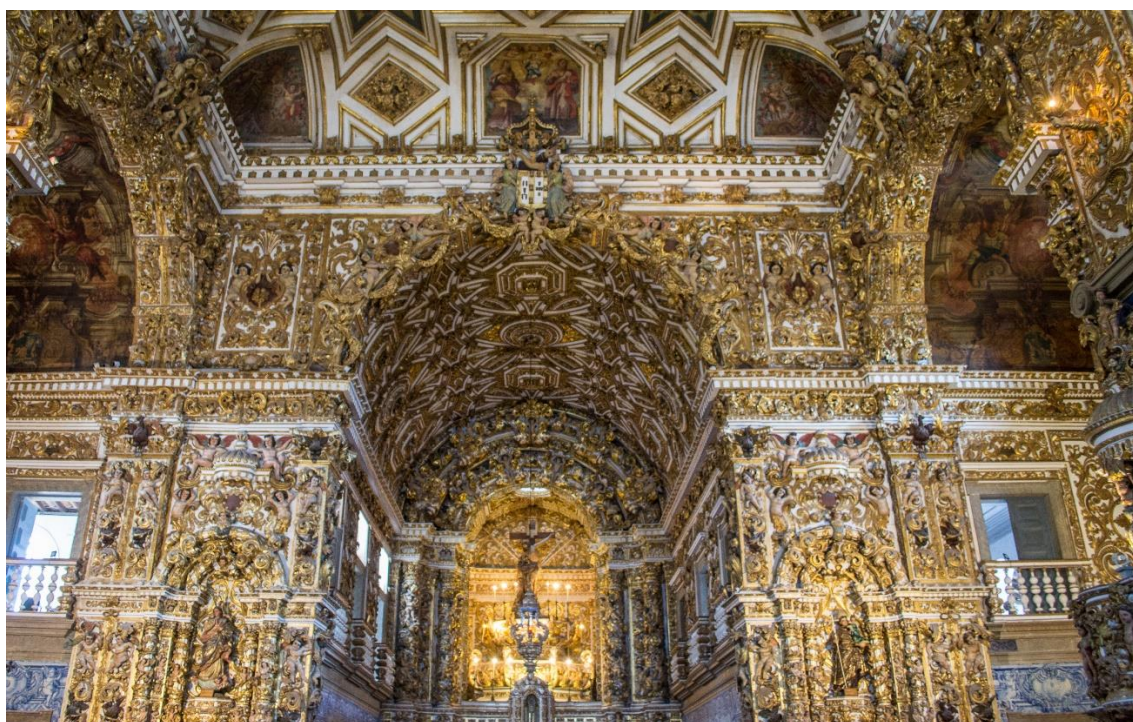


Figura 6:
Igreja da Ordem Primeira de São Francisco, Salvador.
Fotografia da autora (2021)



Figura 7:
Capela de S. João Baptista na Igreja de São Roque, Lisboa.
Fotografia da autora (2020)

Essa obra coloca, portanto, D. João V como um grande monarca na Europa, não somente pela engenhosidade da encomenda vinda da Península Itálica e nem simplesmente pela sua grande riqueza ourives: a riqueza em detalhes, a primazia pelo uso dos materiais mais nobres; acima de tudo, D. João V queria ser lembrado pelo seu bom gosto e pela sua importância. O Rei possuiria sua própria capela romana em Lisboa. Quando falamos de S. João Baptista, não estamos tratando de uma capela italianizante, e sim de uma obra integral e verdadeiramente do barroco romano.

Foi encomendada por D. João V em 1742 e finalizada e inaugurada em Lisboa um ano após a morte do *Rei Magnânimo*. A década de 1740 tem grande importância na história da cultura tanto de Lisboa, quanto de Roma. Na data do início da construção de sua imponente capela, D. João V adoece gravemente, depois de uma paralisia que o debilitou e levou consequências até sua morte, em 1750, oito anos depois. Provavelmente com medo de morrer, o monarca decide adiantar obras e encomendas. Atribui-se a isso a consagração prematura, em 1746, da Patriarcal, que não se encontrava ainda completamente terminada. Ou seja, invés da situação debilitada de saúde de D. João V ser responsável por uma pausa ou simplesmente uma queda nas encomendas artísticas da Coroa, o que seria um pensamento lógico e comum, acontece justamente o contrário, tamanha a importância dada por ele ao seu legado artístico como afirmador do seu poder absoluto.

A encomenda da capela é feita através do embaixador de D. João V em Roma, que é instruído para que a obra sacra fosse realizada pelo “melhor arquiteto presente em Roma”¹⁶, o que denota a magnitude e importância que essa encomenda teria para a coroa portuguesa. “O melhor arquiteto em Roma” não poderia ser outro que não gozasse de confiança e predileção papal. São designados não só um como dois arquitetos decoradores de prestígio para trabalhar no projeto, tanto no desenho como em sua execução; são eles: Luigi Vanvitelli, ninguém menos que o arquiteto então responsável na Basílica de São Pedro, templo de maior importância do mundo católico; e Nicola Salvi, que trabalhou na célebre Fontana de Trevi, em Roma. Um terceiro personagem, que colabora com o projeto, é fundamental para a construção do desenho final da capela: ninguém menos que João Frederico Ludovice, responsável pelo

¹⁶ De acordo com a carta enviada de Lisboa a Roma: “Para se ornar uma capella dedicada ao Espirito Santo e a S. João Baptista, que está na Igreja de S. Roque, da casa professa dos Padres da Companhia d’esta Côrte, quer S. Magestade se faça logo um desenho pelo melhor architecto, que presentemente se acha em Roma”. Mais se acrescentava que: “a forma do ornato d’esta Capella toda se deixa na disposição da caprichosa idéa do architecto, porque como se pretende que seja das mais ricas e de melhor gosto, fica na liberdade do mesmo architecto usar de toda a casta de marmores mais raros e vistosos, assim dos antigos como dos modernos e igualmente de ornamentos de bronze dourados, de sorte que na dita Capella resplandeça primorosamente o precioso da materia com a bizzarria da arte; e isto não só deve ser no retabolo e lados da Capella, mas tambem no tecto entrada, balaustrada, pavimento e degraus da Capella, tendo amplo arbítrio de ornar tudo o mais nobremente e do melhor gosto que lhe fôr possível” Biblioteca da Ajuda, ms 49-VIII-27, p.1. In SILVA, André Martins. **A Capela de São João Batista e a sua coleção de ourivesaria**, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2018, p. 5

Edifício do Palácio-Convento de Maфра. Ludovice é o principal arquiteto em Portugal no período e certamente o que gozava de maior prestígio e confiança de D. João V.

Graças à obra intitulada *A capella de S. João Baptista Erecta na Egreja de S. Roque*, de 1902, fruto da minuciosa pesquisa de Sousa Viterbo e Rodrigo Vicente D'Almeida às fontes primárias na Biblioteca da Ajuda, temos hoje conhecimento dos trâmites que cercaram essa encomenda, através da troca epistolar entre Lisboa e Roma sobre o desenho da capela de S. João Baptista. Apesar de figurar uma capela barroca romana em toda sua essência, e de na carta inicial da encomenda estar frisada a liberdade do arquiteto, isso não significou que não tenham ocorridos divergências de interesses e planos entre Lisboa e Roma para o desenho da mesma. Sim, ocorreu o que suscitou diversas mudanças e adaptações de acordo com o desejo da Coroa.

Não se pode dizer que a capela de S. João Baptista apresente uma inovação em sua forma, todavia, a mesma introduz em Portugal um novo esquema estilístico e um uso de nobres materiais sem precedências em Portugal, como o uso de lápis-lazúli, apresentando, nesse ponto de vista, uma inovação de princípios decorativos. O desenho do retábulo, não à toa, lembra o de Andrea Pozzo para o retábulo de Santo Inácio de Loyola na *Chiesa di Gesù* [Figura 8]. Essa inspiração faz todo o sentido; primeiro, por se tratar de retábulos em igrejas da mesma ordem, a Companhia de Jesus, sendo *Jesus* a igreja matriz e modelo dos jesuítas, fonte de inspiração e diretriz arquitetônica para todas as demais da ordem pela popularização e prestígio dos desenhos retabulares de Pozzo e de seu tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*, esse é o modelo mais popular no período; portanto, é lógico que D. João V e a Companhia de Jesus quisessem uma versão mais fiel, em toda a sua grandeza de traço e materiais utilizados, em Lisboa. E pelo assumido gosto de D. João V pela arte e cultura barroca italiana. Seu esquema é muito mais classicizante do que vemos na linguagem lusitana própria do período: o barroco joanino. Isso fica bastante evidente no emprego de colunas coríntias de fuste direito estriado, uma solução arquitetônica mais clássica, diferente de uma escolha mais anticlássica, por colunas salomônicas de inspiração berniniana. Portanto, é necessário lembrar que essa obra remonta ao barroco romano inicial de vertez mais clássica, diferente do borrominiano.

As colunas realizadas por Antonio Arighi e Giordani são estriadas de filetes dourados sobre um fundo em lápis-lazúli, bases e capitéis em bronze dourado, também inspiração em Santo Inácio em *Jesus*, não só no desenho como no uso de materiais. Outra semelhança no retábulo é o remate, com figuras angélicas em mármore de Carrara que apresentam o símbolo da ordem jesuíta ao centro em um resplendor. Sua diferença fica por conta da solução final arquitetônica do remate, enquanto o de Pozzo termina em um frontão fragmentado, vocabulário anticlássico bem próprio de fins do maneirismo e do

barroco romano, o remate em frontão de Vanvitelli e Salvi é semicircular, acompanhando a abóbada e transformando-se em um só conjunto integrado de mesma linguagem ornamental. Nos dois lados acima do entablamento lateral da capela, já no forro da abóbada, encontram-se, entre festões de flores, dois meninos anjos e dois querubins

Já os painéis da capela impressionam o espectador pela sua beleza e qualidade técnica. Para o observador, em uma primeira vista, parecem pinturas a óleo sobre tela e não que se trata de um mosaico. O mosaico central do retábulo e os outros dois painéis nas laterais da capela, foram executados pelo artista Mattia Moretti, a partir do desenho e pintura de Agostinho Masucci, artista de predileção de D. João V, sendo o único artista indicado explicitamente na carta de encomenda de Lisboa a Roma, como sabemos hoje através do trabalho de Viterbo e Vicente D'Almeida. Os motivos dos painéis são *O Batismo de Cristo*, ao centro, e a *Anunciação* e *Pentecostes* nas laterais. Não há no retábulo nenhuma obra de imaginária, sendo o painel *O Batismo de Cristo* a adoração principal da capela [Figura 9]. Mais um elemento que ratifica a S. João Baptista como uma capela inteiramente romana deslocada para uma igreja portuguesa, já que o pictórico na adoração italiana é comum; todavia, não faz o gosto lusitano, que reza para imagem.

Com o minucioso trabalho em mosaico de Mattia Moreti já iniciado, tendo já duas pinturas de Agostino Masucci sido concluídas em 1743 e com o prenúncio que a capela poderia estar finalizada em dezembro de 1744, segundo consta em epístola, no dia 15 de dezembro, o altar da capela ainda não concluída foi consagrado pelo Papa Bento XIV em um evento na Igreja de Santo António dos Portugueses. A capela só ficaria pronta anos depois, em 1747, quando foi montada para a celebração de uma missa papal em 6 de maio daquele ano. Após a celebração, a capela deveria ser desmontada e preparada para o traslado. Foram necessários três navios para transportá-la para Portugal, junto com seu tesouro e ainda com encomendas destinadas à Patriarca. Junto com a capela que seria montada em Portugal, foram os artistas italianos responsáveis para esse feito. Faltariam ainda os painéis laterais, além dos tocheiros barrocos que compõem o tesouro, hoje expostos no Museu de São Roque.

Nesse contexto fica fácil entender a magnitude da encomenda régia da Capela de São João Baptista, feita inspirada no notório desenho de Andrea Pozzo para o retábulo de Santo Inácio em *Gesù*. Foi realizada com os materiais mais nobres que se encontravam e, especialmente, foi assinada pelo arquiteto oficial do Papa no período, que era o então responsável por nada menos que a Basílica de São Pedro: Luigi Vanvitelli e pelo escultor da Fontana de Trevi: Nicola Salvi. Trata-se de uma capela única, diferente de outras portuguesas do período joanino, verdadeiramente singular por não se tratar de uma obra italianizante e sim inteiramente italiana. Não se trata de uma capela portuguesa lisboeta da

tipologia do barroco joanino, e sim de uma capela romana em Lisboa. Tendo sido encomendada na última década do reinado joanino e concluída um ano após a morte do Rei, representa a coroação das ambições políticas do reinado de D. João V.



Figura 8:
Retábulo de Santo Inácio na Igreja de Jesus, Roma.
Fotografia da autora (2020)

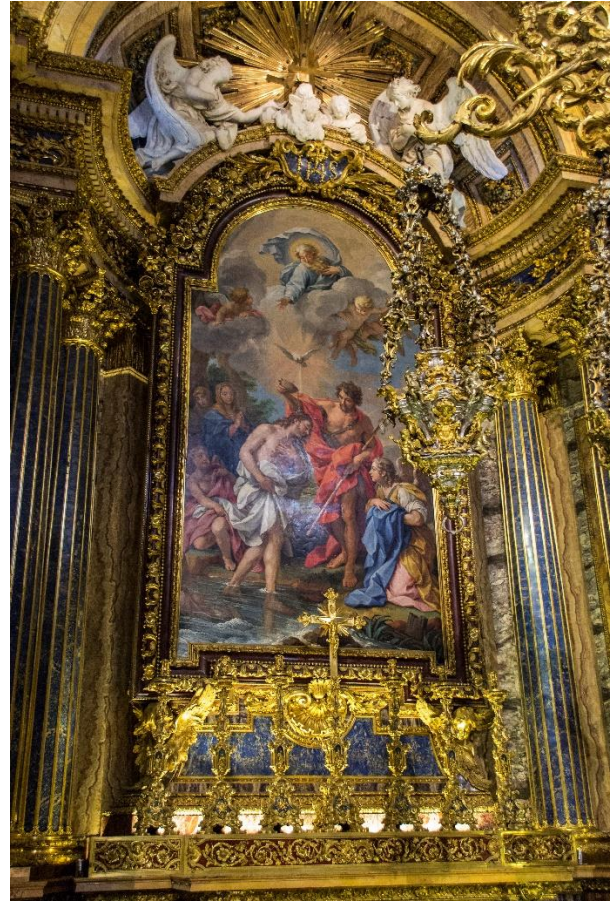


Figura 9:
Detalhe da Capela de S. João Baptista, Lisboa.
Fotografia da autora (2020)

Conclusão

A linguagem sacra barroca que vinha largamente se desenvolvendo nas igrejas do mundo português sofre uma mudança no séc. XVIII, tanto em seu desenho, como em seus elementos. Esta mudança na tipologia dos retábulos luso-brasileiros coincide com o reinado de D. João V, que através do patronato artístico, traz arquitetos, escultores e pintores ítalos para trabalhar em obras sacras, e também civis, em Portugal. A Coroa portuguesa, também, é responsável por encomendas dispendiosas à Roma. Portanto, é evidente que a quebra na evolução natural do barroco sacro é promovida pela entrada do

desenho de Andrea Pozzo e elementos decorativos italianizantes em Portugal, e por consequência, no Brasil.

O barroco joanino advém do encontro da linguagem italiana com a linguagem lusitana. A particularidade da Capela de S. João Baptista é justamente em se tratar de uma obra inteiramente romana montada em Lisboa. E como sinaliza German Bazin¹⁷, assim como Mafra não constitui um estilo arquitetônico e ornamental que sintetize a arte lusitana do período, por se tratar de uma obra muito mais italiana do que portuguesa. Portugal desenvolve uma tipologia própria, com sua profusão de ornatos entalhados, seu trono escalonado, a grande importância dada à escultura devocional policromada. O que não vemos na capela que veio de Roma, fiel ao estilo de origem, que se utiliza de mármore nobres e representação pictórica. Evocamos mais uma vez Robert Smith¹⁸: a madeira para o mundo português é como o mármore para os italianos. Se a capela que veio de Roma não representava e nem estabelecia um modelo formal do barroco luso-brasileiro no período joanino, sua influência seria notada em um período posterior no desenho das igrejas pombalinas. A maneira pombalina surge com o Marquês de Pombal como uma solução de reconstrução das igrejas, após o terremoto de Lisboa de 1755, cinco anos depois da morte de D. João V, portanto, não se deve falar de pombalino antes disso. A confusão acontece porque tal solução utiliza-se de uma volta à influência do barroco romano em sua vertente mais classicizante, por já estar inserido dentro do período em que o estilo neoclássico começa a vigorar na Europa. O motivo para essa escolha, para além da história dos estilos e do uso político da arquitetura clássica, encontra-se na nobreza dos materiais utilizados e com isso a sua resistência e durabilidade, afinal depois de cismas e incêndios, Lisboa precisaria se reerguer e é evidente que a madeira seria um material bem mais frágil. Buscam orientação na inovação que a capela São João Baptista apresenta em uso de materiais, mas, também, inspiração em seu desenho, sendo apontada como por Smith como “o monumento que mais influenciou a talha pombalina”¹⁹

Concluimos que a tipologia joanina não imita o barroco romano. Incorporando estes novos elementos ornamentais e as modernizações do tratado de Andrea Pozzo, em uma maneira nova marcada pelo gosto lusitano pela talha e seus desdobramentos ornamentais profundamente anti-clássicos.

¹⁷ BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**, São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.214

¹⁸ SMITH, *Op. Cit.*, p. 7

¹⁹ *Ibidem*, p. 132

Referências bibliográficas

BAZIN, Germain. **Arquitetura religiosa barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1971.

BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DAMASCENO, Sueli. (Org.). **Glossário de Bens Móveis (Igrejas Mineiras)**. Ouro Preto: UFOP, 1987.

FABRINO, Raphael. João. Hallack. **Guia de Identificação de Arte Sacra**. Rio de Janeiro: IPHAN, 2012.

OLIVEIRA, Myriam. Andrade. Ribeiro “Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII”. *In História da Arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013. p. 15-64.

OLIVEIRA, Myriam. Andrade. Ribeiro **Barroco e Rococó no Brasil**. Belo Horizonte: C/Arte, 2014.

OLIVEIRA, Myriam. Andrade. Ribeiro Maneirismo, Barroco e Rococó na arte religiosa e seus antecedentes europeus. *In BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). Sobre a arte brasileira da Pré-História aos anos 1960*. São Paulo: Edições Sesc/WMF Martins Fontes, 2015 p. 96-135.

PEREIRA, José. Fernandes (Org.). **Dicionário da Arte Barroca em Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SERRÃO, Vitor. **A História da Arte em Portugal. O Barroco**. Lisboa: Estampa, 2003.

SERRÃO, Vitor. O sentido artístico da Igreja de São Roque, Colégio da companhia de Jesus, património ímpar da cidade. *In Património Arquitectónico. Santa Casa de Misericórdia, Vol I*, Museu de São Roque Lisboa, 2006.

SILVA, André Martins. **A Capela de São João Batista e a sua coleção de ourivesaria**, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 2018.

SMITH, Robert. C. **A Talha em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

VALE, Teresa Leonor. **Da Igreja e do Palácio: Estratégias e práticas de mecenato artísticos entre Portugal, Itália e França**. Lisboa: Scribe, 2019.

VITERBO, Sousa.; D´ALMEIDA, Vicente. **A Capella de S. João Baptista Erecta na Egreja de S. Roque**. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

WÖLFFLIN, Henrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Editora, 2006.