

FACE DE JUDAS: DE RUBENS AO ALEIJADINHO E MESTRE ATAÍDE

Pedro Queiroz Leite¹

As pesquisas que realizamos há alguns anos têm como objetivo compor um inventário dos livros com estampas, ou mesmo das gravuras avulsas, que circularam em Minas Gerais entre meados do século XVIII e as primeiras décadas do XIX. Para tal, selecionamos como fundos de pesquisa prioritários os acervos, públicos e privados, existentes nas cidades de Ouro Preto e Mariana, por serem estas as principais concentrações urbanas da capitania no período em recorte.

Realizadas já várias pesquisas neste sentido, nossa intenção é, através deste reconhecimento visual, procurar identificar algumas imagens que possam ter servido de modelos para a pintura e a talha da região destacada. Pois, como é sabido, a circulação de estampas e sua conversão em modelos para outros artistas – modelos passíveis de novos arranjos, por acréscimos ou supressões frente aos originais – é um fato tão antigo quanto bem documentado.

Giorgio Vasari (1511-1574), em suas célebres *Le Vite*, menciona várias dessas ocorrências, cabendo destacar, dentre outras – por envolver claramente um tal procedimento e por revelar o amplo espectro da circulação das estampas, para além das ditas *escolas* e países – um episódio relativo à juventude de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Segundo aquele biógrafo, o artista florentino obteve grande admiração a partir de uma imagem que fez tendo como modelo uma estampa de autoria de Martin Schongauer (c. 1445-1491) (HIND, 1925: 28): “*nel ritratto che e’ fece d’una carta di Martino Tedesco stampata, che gli dette nome grandissimo*” (VASARI, 1568: v.6, p.8).

Além de modelo, as estampas serviam no processo de aprendizagem artística, seja para o conhecimento de obras que, por qualquer motivo, fossem quase interditas aos interessados (quer pelas dificuldades de deslocamento de uns e de outras, quer porque pertencessem a coleções particulares vedadas aos olhos comuns, etc.). Tal é o que nos comprova, novamente Giorgio VASARI em suas *Vite*.

Quando este trata da vida do gravador Marcantonio Raimondi, por ele chamado de Marcantonio Bolognese (o *bolonhês*), de quem não poupa elogios, chega a afirmar enfaticamente que

“[...]di tutto il giovamento che hanno gl’oltramontani avuto dal vedere, mediante le stampe, le maniere d’Italia, e gl’Italiani dall’aver veduto quelle degli stranieri et oltramontani, si deve avere, per la maggior parte, obbligo a Marcantonio Bolognese [...]”².

¹ Mestre em História Social - UEL.

² VASARI, G. *Le Vite*. In http://biblio.signum.sns.it/cgi-bin/vasari/Vasari-all?code_f=print_page&work=le_vite&volume_n=5&page_n=25. Acesso em 12.3.2009.

Em fins do século XVII, o pintor e *teórico* da arte francês Roger de PILES (1635-1709) reforça os mesmos argumentos de VASARI e acrescenta alguns mais. Depois de discorrer sobre a utilidade das estampas para os teólogos, devotos, religiosos, filósofos, homens de armas, viajantes, geógrafos, pintores, escultores, arquitetos, curiosos quanto à História e antiguidades; “*A ceux, enfin, qui, pour être plus heureux & plus honnêtes gens, veulent se former le Goûte aux bonnes choses, & avoir une teinture raisonnable des beaux Arts, rien n’est plus nécessaire que les bonnes Estampes*”³.

Mas, especificamente aos pintores, afirma que nelas estes poderiam encontrar

“[...]tout ce qui peut les fortifier dans les parties de leur Art; comme les Ouvrages Antiques, ceux de Raphaël & du Carrache pour le bon Goût, pour la correction du Dessain, pour la grandeur de manière, pour le choix de Tête, des passions de l’Ame, & des Attitudes: ceux du Corrège pour la grace & pour la finesse des expressions: ceux du Titien, du Bassan e des Lombards pour le caractère de la vérité, e pour les naïves expressions de la Nature, & sur tout pour le Goût du Païsage: ceux de Rubens pour um caractère de grandeur & de magnificence dans ses Inventions, & pour l’artifice du Clair-obscur: ceux enfin, qui, bien que défectueux dans quelque partie, ne laissent pas de contenir quelque chose de singulier & d’extraordinaire. Car les Peintres peuvent tirer un avantage considerable de toutes les différentes manières de ceux qui les ont précédéz, lesquelles sont autant de fleurs dont ils doivent ramasser, à la manière des Abeilles, un suc, qui, ayent passé en leur propre substance, produira des Ouvrages utiles & agréables”⁴.

Quanto à utilidade das mesmas para os próprios gravadores, reafirma o mesmo caráter de aprendizado, sugerido aos pintores, pelo conhecimento das técnicas e estilos dos mestres (Dürer, Marcantonio Raimondi, Cornelis Cort, os Carracci e os Saedeller, dentre outros), para que tenham “*ils ayent la loüable ambition d’égalier ces habiles Maîtres, ou de les surpasser*”⁵.

E diversos estudiosos se referem a este fenômeno da circulação de estampas e seu emprego como modelo para os pintores, mas para ficarmos entre alguns dos mais recentes, vejamos o que diz GOMBRICH (1999:285).

“A arte da xilogravura e da estampa calcográfica logo se espalhou por toda a Europa. Existem gravuras à maneira de Mantegna e Botticelli na Itália, e outras dos Países Baixos e França. Essas estampas tornaram-se ainda um veículo através do qual os artistas europeus tomavam conhecimento das idéias uns dos outros. Nesta época, ainda não era considerado desonroso aproveitar uma idéia ou composição de autoria de outro artista, e muitos dos mestres mais humildes fizeram uso das gravuras como cadernos de modelos, aos quais recorriam como fonte de inspiração”.

3 PILES, op. cit., pp. 60-63.

4 PILES, op. cit., p. 61.

5 PILES, op. cit., p. 62.

O emprego, portanto, de estampas como modelos para outras composições, em outros meios, era bastante comum: grande parte da produção pictórica, torêutica e arquitetônica, do Renascimento ao Rococó, valeu-se deste expediente (ARGAN, 2004: 16-21). As Academias também preconizavam o estudo das estampas e a cópia das mesmas, como também de desenhos (PEVSNER, 2005: 148-149), enquanto práticas fundamentais na aprendizagem dos artistas. O que, evidentemente, se verificava no caso de Portugal (CUNHA: 1976; JATTA, 1996; SOBRAL, 1996: 15-16), como, da mesma maneira, em outras regiões da América portuguesa (SILVA, 1979: 53-60). Quanto às Minas Gerais, ela também foi amplamente utilizada (JARDIM, & LEVY, 1978: 35-96; 97-153; 185-212)⁶.

JARDIM foi o primeiro a identificar uma estampa contida num missal posteriormente utilizada como modelo na pintura. Tratava-se, segundo aquele autor, de uma cena da *Adoração dos Pastores*, contida num missal da Architypographia Plantiniana de 1744⁷. Infelizmente, todavia, a estampa utilizada (Fig.1) pertencia na verdade a um missal publicado pela Typographia Regia (Fig.2), de Lisboa, que foi gravada por Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado em 1777, e reproduzida sucessivamente até 1860⁸ pelo menos, como adiante veremos mais pormenorizadamente. Todavia, à vista da pintura (Fig.3 e Fig.4) que a tomou como modelo, localizada na Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, do Serro, não há dúvidas quanto a seu emprego enquanto tal.



[Fig. 1] "Anônimo". *Adoração dos pastores*. In JARDIM, op. cit., p. 192.



[Fig. 2] Gaspar Fróes de Machado. *Adoração dos pastores*. Gravura. Missal português de 1781.



[Fig. 3] Anônimo. *Adoração dos pastores*, séc. XVIII. Igreja de Bom Jesus de Matosinhos, Serro, MG . [Fig.4] Anônimo. Pormenor da Fig.11. In JARDIM, op. cit., p. 190 e 192.

Mais feliz foi o estudo de LÉVY, que retifica certos *cochilos* de JARDIM. A autora não só atribui corretamente a autoria da estampa da *Adoração* como da lavra de G.F, Machado (o já citado Gaspar Fróis de Machado), como a situa como o modelo da pintura de Manoel Antônio da Fonseca,

6 Vários são os estudiosos que se detiveram sobre o tema, quanto à produção de Ataíde e outros artistas coloniais, a partir dos estudos pioneiros de JARDIM (1978) e LÉVY (1978) — publicados, pela primeira vez, em 1939 e 1944, respectivamente. Assim, abstenho-nos de citá-los, com o receio de cometer alguma injustiça, na ausência de algum nome, vistas as dimensões do presente trabalho.

7 JARDIM, op. cit., p. 188 (da edição de 1978).

8 A edição mais antiga desta série, com idênticas estampas, que encontramos, foi a de 1781, como veremos posteriormente.

de 1787, localizada no forro da nave da Igreja de São José de Itapanhoacanga (Fig.5). E, mais do que isto, acrescenta, muito corretamente, que a estampa “foi executada segundo o painel original (Fig.8) de Sebastiano Conca” (1680-1764).

Todavia, a descoberta que pareceu causar maior repercussão, feita por LÉVY, foi no que diz respeito aos painéis imitando azulejos que se encontram na nave da Igreja Matriz de Santo Antônio, de Santa Bárbara, MG, realizados entre os anos de 1806-7⁹, e sobre aqueles da capela-mor da Capela de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, MG, concluídos em 1812¹⁰. Ambas as obras, que são praticamente idênticas¹¹, seriam, segundo os já mencionados autores, inspiradas na *Histoire Sacrée de Ia Providence et de la Conduite de Dieu sur les Hommes Depuis le commencement du Monde jusqu'aux Temps prédits dans l' Apocalypse, Tirée de l' Ancien et du Nouveau Testament Représentée, En cinq cent Tableaux: Graves d' après Raphael et autres grand maitres et Expliquée par des paroles même de l'Ecriture en Latin et en François, 3 volumes in qto Dédiee a La Reyne Par Demarne Architecte et Graveur Ordre de Sá Magesté*, ou como é mais conhecida, a Bíblia de Demarne, de que há um exemplar na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.



[Fig. 5] Manoel Antônio da Fonseca. Adoração dos Pastores, 1787. In LÉVY, op. cit., p. 137.



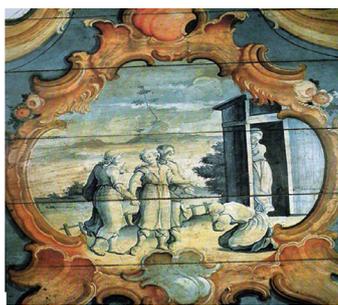
[Fig. 6] Conca. Adoração dos pastores, 1720. Ó.s.t., 243,84 cm x 264,16 cm. J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



[Fig. 7] Rafael. *Abraão e os três anjos*, c. 1517. Afresco. Loggia de Rafael, cena XV. Musei Vaticani, Vaticano.



[Fig. 8] Bíblia de Demarne. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*. Apud in LÉVY, 1978:109.



[Fig. 9] Ataíde. *A visita dos três anjos a Abraão e Sara*, c. 1812. T.s.m. Igreja de S. Francisco de Assis, Ouro Preto.



[Fig. 10] Joaquim Carneiro da Silva (Silva S.). *Ceia dos Apóstolos*. Gravura em metal, 28 x 37cm. Missal de 1797. Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia do Alto da Cruz, Ouro Preto.



[Fig. 11] Manuel da Costa Ataíde. *Cena dos Apóstolos*. T.s.m., 300 x 250 cm. Igreja de S. Francisco de Assis de Ouro Preto.

9 MENEZES, 1965: 75-76.

10 MENEZES, 1965: 64.

11 Semelhança já notada anteriormente por JARDIM, op.cit., p. 205., que a considera a pintura de S. Francisco uma “exata reprodução” da de Santa Bárbara.

A semelhança entre as obras, apontadas por LÉVY, fala por si própria no caso do episódio da visita de três anjos a Abraão e Sara anunciando o nascimento de Isaque (Gen 18: 1-10), copiada de uma pintura (**Fig.7**) de Rafael Sanzio (1483-1520), como representado na Bíblia de Demarne (**Fig.8**) e na cena retratada na barra dos falsos azulejos de Ataíde (**Fig.9**)¹².

Seguindo esta linha de pesquisa, em recente trabalho, pudemos identificar uma estampa contida num missal que, efetivamente, influenciou uma pintura de Ataíde. Trata-se de uma *Última Ceia* (**Fig. 10**), gravada por Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818) e que se encontra inserida no *Missale Romanum, Ex Decreto Sacrosancti Concilli Tridentini Restitutum; S. Pii V. Pont. Max. Jussu Editum; Clementis VIII. Et Urbani VIII. Auctoritate Recognitum; Et cum Missis novissimè per Summos Pontífices enarratis, & universis Ditionibus Fidelissimorum Lusitânia Regum huc usque concessis, nunc in hac editione locupletatum*, publicado em Lisboa pela Tipografia Régia em 1797. Desta obra, encontramos dois exemplares, um na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e Santa Ifigênia do Alto da Cruz, e outro na Capela de Nossa Senhora do Rosário, do Padre Faria, ambas em Ouro Preto, MG¹³.

Estampa que, como demonstramos noutro trabalho (LEITE, 2008), tratava-se, sem sombra de dúvida, do modelo utilizado por Ataíde naquela sua *Última Ceia* que se encontra na capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (**Fig.11**).

Ainda mais recentemente (LEITE, 2009), pudemos identificar a persistência do uso de uma imagem, obra também de Joaquim Carneiro da Silva, e que consta da folha de rosto do missal de 1797 (**Fig.12**) — na verdade ela já constava de uma edição de 1781, como conseguimos verificar mais tarde — cuja permanência do seu emprego, como modelo, dizíamos, pôde ser verificada ainda numa edição de 1860, e como a mesma (**Fig.13**) iria também figurar na pintura do nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG (**Fig.14**).

E, posteriormente, identificamos como uma pintura de Pieter Paul Rubens (1577-1640) (**Fig.15**), serviu de modelo a diversas estampas (**Fig.16** e **Fig.17**), estas, à Santa Ceia de Ataíde (**Fig.18**), como pode ser observado em pormenor (**Fig.19** e **Fig.20**).

Por outro lado, a própria *Ceia* de Rubens parece um tanto quanto tributária de outras obras que a precederam, sobretudo no tratamento de Judas, o que se torna, em nosso entendimento, bastante patente, à vista do mesmo tema tal como foi representado por Palma Vecchio (1480-1528) (**Fig.21**), Willem Adriaensz Key (ca.1515-1568) (**Fig.22**) e Daniele Crespi (1598-1630) (**Fig.23**).

Tomados os seus inquietos Judas isoladamente, e espelhando alguns deles, torna-se clara a extrema familiaridade entre eles (**Fig.24** a **Fig.27**).

Porém, durante este procedimento de recolha dos *Judas* de variadas composições, as semelhanças

¹² A autora, em seu artigo, compara ainda outras gravuras de Demarne às demais pinturas de Ataíde para o mesmo local.

¹³ Existem exemplares desta edição – bem como de outras, quase idênticas a esta – em vários fundos de Ouro Preto e Mariana já identificados por outros autores e por nós verificados. Citamos os volumes acima na medida em que não constam das relações anteriores. Foram por nós descobertas num pré-levantamento de campo, de cujos fins já tratamos noutros trabalhos. A efetiva vinculação entre o modelo e a pintura já havia sido indicada anteriormente (BOHRER, 2005). Todavia, como o referido autor deteve-se no mero registro da rubrica sotoposta à estampa, julgamos por bem ampliar as pesquisas e, definitivamente elucidar a autoria da obra, pertencente a Joaquim Carneiro da Silva.

verificadas na caracterização daquela personagem recordaram-nos uma estampa bastante conhecida: a alegoria do *Silêncio*, da *Emblemata*, de Andrea Alciato, na edição de Macé Bonhomme, de Lyon, 1550¹⁴ (**Fig.28 e Fig.29**). Talvez um modelo bastante apropriado para Crespi e Rubens, pelo menos, e mesmo ao Aleijadinho e Ataíde, como se vê em seu confronto (**Fig.30 a Fig.34**).

Mas por que o silêncio? ALCIATO, na legenda ao seu emblema, oferece os seguintes versos:

*“Cùm tacet: haud quicquam differt sapientibus amens.
Stultitiae est index: linguaque, voxque suae.
Ergo premat labias: digitoque silentia signet:
Et sese Pharium vertat in Harpocratem”*¹⁵.



[Fig. 12] Folha de rosto do Missal de 1797. Arquivo da Igreja de N. S^{ra}. do Pilar, Ouro Preto. MG.

[Fig. 13] Pormenor da folha de rosto do missal de 1781.



[Fig. 14] Artista desconhecido. Alegoria da Fé e da Igreja. O.s.m. Nártex da Igreja Matriz de Santo Antônio de Itaverava, MG. [Fig. 15] Rubens. Última Ceia, 1632. O.s.m., 43,8 x 44,1 cm. Pinacoteca de Brera, Milão. [Fig. 16] Boetius Bolswert. A Última Ceia, c. 1632-1633. Gravura, 65,9 x 49,5 cm. The National Museum of Western Art, Tóquio. [Fig. 17] Artista desconhecido. Última Ceia. Acervo da Casa de Sarmento, Universidade do Minho, Portugal. [Fig. 18] Manoel da Costa Ataíde. Última Ceia, 1827-1828. O.s.t., 245 x 440 cm. Santuário do Caraça, Santa Bárbara, MG.

Ora, Judas não foi considerado um insensato, por sua traição? Além disso, o silêncio e o segredo (no caso, quanto à traição), comumente de diz que andam lado a lado. Em suma, um modelo bastante conveniente para um Judas.

O mesmo grau de semelhança entre as faces do apóstolo traidor, pode ser verificado comparando-as uma a uma a partir, também, da alegoria do *Silêncio* (**Fig.35 a Fig.41**).

14 EMBLEMATA D. ANDREAE ALCIATI. LUGDUNI APUD MATHIAM BONHOMME. 1550. In <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?id1=A50a011&type1=1&id2=A56a003&type2=1>. Acesso em 8.6.2010.

15 ALCIATO, op. cit. Q.v. n. anterior.

Todavia, para a composição da face de seu Judas, indagamo-nos se outros elementos não poderiam ter entrado para a fórmula de Ataíde. E pensamos na *Conferánsse sur la phisionomie*, de 1671, proferida por Charles Le Brun, e os desenhos que o mesmo fez para ela, das quais destacamos dois (**Fig.42 e Fig.43**) diretamente relacionados.



[Fig. 19] Artista desconhecido. Judas e apóstolo. Pormenor da Fig. 17. [Fig. 20] Ataíde. São Judas Tadeu (?) e Judas Iscariotes. Pormenor da Fig. 18. [Fig. 21] Palma Vecchio. Santa Ceia., séc. XVI. National Gallery for Foreign Art. Sófia, Bulgária. [Fig. 22] . Willem Key. Última Ceia, c. 1560. Ó.s.m., 156,2 x 234,8 cm. Dordrechts Museum, Dordrecht, Holanda. [Fig. 23] Daniele Crespi. A Santa Ceia, c. 1624-1625. Ó.s.t., 335 x 220 cm .Pinacoteca di Brera, Milão. [Fig. 24] Palma Vecchio. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 21. [Fig. 25] Willem Key. Apóstolo. Pormenor da Fig. 22. [Fig. 26] Crespi. Judas. Pormenor da Fig.23. [Fig. 27]. Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig. 28] Artista desconhecido. In silentium, 1550. Gravura.

BALTRUŠAITIS (1999: p. 47; p.81, nota 37) alude a algumas estampas que tiveram os desenhos como modelos, impressas na França anteriores a 1706 e em 1727, bem como também em Augsburg, por volta de 1789, e ainda que a circulação das mesmas pareça ter sido ampla, somente em princípios do século XIX as imagens seriam agrupadas e providas de um texto explicativo, graças Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux (1755-1827), então curador de desenhos e gravuras do Musée Napoleón (atual Museu do Louvre).

E, neste sentido, a possibilidade dos desenhos de Le Brun (**Fig.44 e Fig.45**) terem influenciado o *Judas* de Ataíde (**Fig.46**) é uma especulação cabível, ainda que não totalmente provável.



[Fig. 29] Alegoria do Silêncio. Pormenor da Fig. 28. [Fig. 30] Alegoria do Silêncio. Pormenor espelhado da Fig. 28. [Fig. 31] Crespi. Judas. Pormenor da Fig. 23. [Fig. 32] Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig.33] Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18.

Feições vulpinas aplicadas a Judas, são bastante cabíveis, na medida em que a raposa, como ensinam dez entre dez manuais ou dicionários iconológicos (CIRLOT, 1984; REVILLA, 2001, dentre tantos) , é a personificação da insídia, da rapina e da fraude.

Assim, quer admitamos a suposição de que alguma das reproduções citadas por BALTRUŠAITIS tenham chegado a Minas Gerais setecentistas, teríamos o crédito de quase um século antes de seu emprego como modelo. Quer vinculemos a cópia mineira à edição de Morel d'Arleux, verifica-se um intervalo de vinte e dois anos entre a publicação da obra e a pintura de Ataíde, uma margem temporal suficientemente vasta para que possamos admitir a possibilidade de Ataíde ter conhecimento daquela publicação, e aplicar seus modelos em sua composição. Sobretudo se levarmos em conta que, neste intermédio – 1806 a 1828 – foram abertos os portos às nações amigas de Portugal, transferiu-se a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, e com ela diversos artistas, portugueses e, posteriormente, estrangeiros (franceses), com seus livros e bagagens, proclamou-se a independência do país e ampliaram-se as importações e a circulação dos mais variados bens, dentre eles livros e gravuras, certamente.



[Fig. 34] Aleijadinho. Judas. Santa Ceia de Congonhas, MG. [Fig.35] Artista desconhecido. Silêncio. Pormenor espelhado da Fig. 28. [Fig. 36] Palma Vecchio. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 21. [Fig. 37] Crespi. Judas. Pormenor da Fig. 23. [Fig. 38] Rubens. Judas. Pormenor da Fig. 15. [Fig. 39] Artista desconhecido. Judas. Pormenor espelhado da Fig. 17. [Fig. 40] Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18. [Fig.41] Aleijadinho. Judas. Pormenor da Fig.34. [Fig. 42]. Le Brun. Duas cabeças de raposa, c. 1671. Desenho, dimensões não informadas. INV 28174, Département des Arts Graphiques, Louvre. [Fig. 43] Le Brun. Três cabeças de homens em relação à raposa, c. 1671. Desenho, 21,7 x 32,5 cm. INV 28175, Département des Arts Graphiques, Louvre. [Fig. 44] Le Brun. Pormenor da Fig. 43. [Fig. 45] Le Brun. Pormenor da Fig. 43. [Fig.46]. Ataíde. Judas. Pormenor da Fig. 18.

BIBLIOGRAFIA

- ALCIATI, Andrea. *Emblemata*. Lião: Mathia Bonhome, 1550. In <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/dual.php?id1=A50a011&type1=1&id2=A56a003&type2=1>. Acesso em 8.6.2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 567 p.: il.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Trad. Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999. 269 p.: il.
- BORHER, Alex. Um Repertório em reinvenção: apropriação e uso de fontes iconográficas na pintura colonial mineira. In *Barroco*, nº 19. Belo Horizonte: centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2005.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Fras. São Paulo: Moraes, 1984. 617 p.: il.
- CUNHA, Lygia Fonseca Fernandes da. *Oficina Tipográfica, Calcográfica e Literária do Arco do Cego – Lisboa: estampas*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1976. il.
- DEL NEGRO, Carlos. *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira: norte de Minas: pintura dos tetos de igrejas*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1979.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A História da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16^a. ed. São Paulo: LTC, 2000. 688 p.: il.
- HIND, Arthur Mayger. *A History of engraving & Etching: from the 15th century to the year 1914*. Nova Iorque: Dover, 1963. 487p.: il.
- JARDIM, Luiz. *Pintura e escultura I*. São Paulo: FAUSP/ MEC/ IPHAN, 1978. (Textos Escolhidos da Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 7).
- JATTA, Bárbara. *Francesco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.
- LEITE, Pedro Queiroz. *Em Busca das Fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX*. In *Anais do IV Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2008.
- _____. *Imagem Peregrina: a sobrevivência de uma estampa entre fins do século XVIII e meados do XIX*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina: UEL, 2009.
- _____. *Um Inventário de fontes: as estampas e as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2010. Dissertação de Mestrado. 403 p.: il.
- LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. In *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1944.
- MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Atahide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965. 149 p.: il.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 439 p.: il.
- PILES, Roger de. *L'Idée de du peintre parfait, pour servir de règle aux jugement que l'on doit porter sur les ouvrages des peintres*. Londres: David Mortimer, 1707. 92 p.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografia y simbologia*. Madri: Cátedra, 2001. 472p.
- SILVA, Áurea Pereira da. Notas sobre a influência da gravura flamenga na pintura colonial do Rio de Janeiro. In *Barroco*, nº. 10. Belo Horizonte: UFMG, 1979.

SOBRAL, Luís de Moura. *Do Sentido das Imagens: ensaios sobre a pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996.

VASARI, Giorgio. *Le Vite delle più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. In <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/Vasari/indice.html>. Acessado em 23/06/2009.