

O MISSAL DA *REGIA OFFICINA TYPOGRAPHICA* E SEU LEGADO NA PINTURA ROCOCÓ MINEIRA: UMA REFUTAÇÃO À INFLUÊNCIA DE BARTOLOZZI

Pedro Queiroz Leite*

I – Introdução

No curso de nossas pesquisas com vistas a estabelecer um inventário preliminar de modelos para a pintura rococó mineira, pudemos encontrar seis estampas que efetivamente foram copiadas em forros e painéis de diferentes igrejas de Minas Gerais. Provêm todas elas de uma mesma obra, um *Missal Romano* publicado a partir de 1781 pela Régia Oficina Tipográfica.

Já no pioneiro artigo neste gênero aplicado ao patrimônio mineiro, de 1939, alegou seu autor (JARDIM, 1978: 188-199) ter identificado uma *Adoração dos Pastores*, pertencente a um missal da *Architypographia Plantiniana* de 1744¹, da qual seria “uma cópia exata” um dos retábulos da Igreja do Bom Jesus de Matozinhos, no Serro, MG. Outro estudo, por sua vez, valendo-se de uma autoridade portuguesa no tema (SOARES, 1930: p.64) não só retificou as informações anteriores, informando corretamente o artista que gravou aquela estampa da *Adoração* (Fig.1) – era de “G.F. Machado” e datada de 1777 na margem – como a restituiu ao seu correto local; “um missal português de 1782” (LÉVY, 1944: 55-56 e n. 13). Ao mesmo tempo, observou que a mesma serviu também de modelo para uma pintura de Manoel Antônio da Fonseca, de 1787, localizada no forro da nave da Igreja de São José de Itapanhoacanga. E ainda acrescentou, acertadamente, que a estampa “foi executada segundo o painel original [(Fig.2)] de Sebastiano Conca” (1680-1764). Esta mesma estampa seria ainda copiada num painel que se encontra na ermida da Fazenda Boa Esperança (Fig.3), em Belo Vale, atribuído (MARTINS, 2007: 43) a João Nepomuceno Correia e Castro (17--?- 1797).

Acerca do forro desta mesma ermida, pintado, segundo alguns (MARTINS; 2007: 40; e BOHRER, 2005: 302), por Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), representando a *Ascensão do Senhor*, demonstrou-se que a imagem do Cristo remete, diretamente, a uma estampa que se encontra no missal já referido, sobre a rubrica *Silva f.* E retornando à matriz de Itapanhoacanga, também já foi demonstrado que uma pintura de seus forros, atribuída a Manoel Antônio da Fonseca, presumivelmente realizada à mesma época da anterior, seria uma cópia da *Anunciação* do referido missal (BOHRER, 2005: 306).

* Mestre em História Social (UEL) e Especialista em Cultura e Arte Barroca (IFAC/UFOP).

¹ No curso de nossas pesquisas identificamos seis missais da referida casa editora, no Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, publicados em 1703, 1716, 1724, 1728, 1744, 1751 e 1765. Em nenhum deles a estampa se assemelha àquela reproduzida por JARDIM (1978:192).

Da mesma obra, aliás, foi utilizada uma *Ressurreição do Senhor* (Fig.4) como modelo para quatro pinturas: uma que se encontra na Capela de Santana, em Santana dos Montes², MG, e outra na capela dos Passos da Catedral de Taubaté, SP – extrapolando nosso recorte geográfico, como veem – ambas de artistas desconhecidos (LÉVY, 1944:63), ou no caso da primeira, de autoria de Francisco Xavier Carneiro (OLIVEIRA,2003:284); um painel da capela de Santo Amaro, em Brumal, MG, além do forro (Fig.5) da Matriz de São José da Lagoa, em Nova Era, MG, também estes de artistas cujos nomes se ignoram (SANTIAGO, 2005: 393-397). Daquela estampa foi possível identificar o modelo (JATTA, 1996: 54): trata-se, indiscutivelmente, de uma pintura (Fig.6) sobre o mesmo tema, de autoria do francês Carle Van Loo (1705-1765).

Como, também, da folha de rosto do missal português referido provém uma pequena estampa – uma alegoria da Fé e da Igreja – sobre a rubrica *Silva f.* – que seria o modelo da pintura do forro do nártex da matriz de Santo Antônio de Itaverava, de data e autoria desconhecidas, mas que julgamos se dever a algum antigo discípulo de Ataíde, visto que naquela igreja trabalhara o mestre em 1811 (LEITE, 2008^b: 462-467).

E, por fim, existe uma *Santa Ceia* (Fig.7), do mesmo missal, identificada como o modelo de um painel (Fig.8) da capela mor da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto (BOHRER, 2005: 301), estampa aquela cuja autoria, como já demonstramos noutros trabalhos, coube a Joaquim Carneiro da Silva, assim como todas as demais estampas sobre a rubrica *Silva* (LEITE, 2008^a: 698; LEITE, 2009: 244, n. 6) encontradas nos missais.

Entretanto, a questão imediatamente levantada por tal estampa da *Ceia* é que ela tem servido há mais de três décadas para justificar a influência do artista florentino Francesco Bartolozzi (1728-1815) na pintura mineira do Rococó, graças a uma sua estampa (Fig.9) quase idêntica àquela do Missal de 1781. O início desta confusão parece se originar numa leitura apressada do já mencionado artigo de Hannah LÉVY (op. cit., p.55), bem como nas considerações feitas a este respeito numa obra de grande circulação: *Arte no Brasil*, publicada em fascículos pela Editora Abril (MANUEL, 1979: 438-440). A partir daí, a relação entre o artista italiano e as artes mineiras pareceu definitivamente vinculada, passando a ser aceita por vários autores (MARCONDES, 1996: 48; dentre outros). E a tal ponto ela se cristalizou, que os próprios organizadores do *Festival de Inverno de Ouro Preto*, realizado em julho de 2010, e dedicado a Ataíde (“*Mestre Ataíde: traços e cores do nosso tempo*”), afirmaram, logo na página inicial do evento que,

“Transcendendo as marcas temporais, Athayde [sic] buscou nas gravuras dos modelos das Bíblias e catecismos europeus de Jean-Louis Demarne e

² À época do artigo, pertencente ainda ao Município de Conselheiro Lafaiete.

Francesco Bartolozzi suas referências para a representação do firmamento” (Disponível em: <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2010/home.php>. Acesso em: 17/07/2010).

Mesmo em Portugal, e por motivos que ignoramos, foi de tal modo supervalorizado seu papel que até hoje o consideram como o primeiro mestre (NEVES & AARÃO, 2004: 7) de um artista (Gregório Francisco de Queirós, de quem adiante trataremos) que, sabidamente, era já um gravador maduro, aluno de Carneiro da Silva.

O objetivo da presente comunicação é, justamente, refutar qualquer influência de Bartolozzi nas referidas obras de arte do período e ambiente de que tratamos, e esclarecer a importância de Joaquim Carneiro da Silva, mestre de desenho e gravura da Imprensa Régia, casa de onde saiu o Missal que serviu de modelo a todas as pinturas aqui relacionadas. Longe de nós negarmos a importância artística de Bartolozzi. Foi ele considerado um dos mais hábeis gravadores de sua época, senhor de uma reputação quase universal que perduraria até, seguramente, o século XX. Mas, devemos frisar, à parte seus inequívocos méritos, que o artista florentino foi um gravador “de tradução”, talvez um dos maiores, e, ainda assim, pertencendo àquele gênero de artistas que se dedicaram a interpretar a produção alheia (JATTA, 1996:11). Joaquim Carneiro da Silva, por sua vez, como sua obra demonstra, foi um gravador “de invenção”, e suficientemente apto, por diversos motivos, de inscrever suas estampas enquanto modelos para a pintura mineira do rococó.

II – A *Regia Officina Typographica* e Joaquim Carneiro da Silva

Por alvará régio de 24 de dezembro de 1768, foi criada, em Lisboa, a *Régia Officina Tipográfica*, também conhecida como *Impressão Régia*, ou ainda *Imprensa Régia*, a qual, nas obras publicadas em Latim, terá seu nome estampado como *Typographia Regia*. Atribui-se a iniciativa de sua criação ao então Conde de Oeiras, futuro Marquês de Pombal, Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782). Sua intenção, com tal ato, seria suprir o reino, e as colônias, de livros de interesse geral dentro de um processo iluminista, conquanto relativo – no mesmo ano foi criada, aliás, a *Real Mesa Censória*, com as mesmas prerrogativas do Santo Ofício, porém controlada diretamente pelo Estado (CANAVARRO, 1975: 40-48).

No referido documento, em seu § 11º, foi instituída, também, uma Aula de Gravura, justificada nos seguintes termos:

“Sendo presentemente necessário que no corpo de uma Impressão Régia não falte qualquer circunstância que a faça defeituosa; e sendo um dos ornatos da Impressão, as estampas, ou para demonstrações, ou para outros muitos utilíssimos fins, terá a mesma Impressão um abridor de estampas, conhecidamente perito, o qual terá a obrigação de abrir todas as que forem necessárias para a impressão, e se lhes pagarão pelo seu justo valor” (SOARES, 1930: 11).

E para professor da mencionada Aula foi nomeado Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818). São poucos os estudos acerca deste artista (RACZYNSKI, 1847 e SOARES, 1971), mas eles concordam por situar seu nascimento no Porto, e sua morte, em Lisboa. Também dão notícia de que, entre 1757 e 1760, estudou em Roma com o pintor *Louis Sterni* (RACZYNSKI, 1847: 40) – que acreditamos se tratar do alemão Ludwig Stern (1709-1778), que então lá residia, com nome italianizado. E que, a partir de 1760, transferiu-se para Florença, onde continuou seus estudos, com mestres até agora ignorados. Mas sabemos que, dentre estes, não se incluía Bartolozzi, que vivia em Veneza desde 1758 e que em 1764 passaria a morar em Londres, onde permaneceria até 1802 (JATTA, 1996: 23-25).

Uma informação acerca de Joaquim Carneiro da Silva que não cansamos de recordar e ressaltar (LEITE, 2008^a: 701-702) é o fato de que, com a idade de doze anos (1739), ele deixou Portugal com destino ao Rio de Janeiro, onde aprendeu desenho com “*Jean Gomes, natif de Lisbonne et graveur de l’ hôtel de la Monnaie*”, passando no país dezessete anos (RACZYNSKI, 1847: 39; 115-116). Ora, o único João Gomes, natural de Lisboa e gravador da Casa da Moeda, e, ainda por cima, residente no Brasil, não foi outro senão João Gomes Batista que, mais tarde, vivendo em Vila Rica, seria o professor de desenho do Aleijadinho, como supõe, ainda em 1858, seu primeiro biógrafo (BRETAS, 2002: 35), e que também poderia ser um dos possíveis mestres de Ataíde – pois João Gomes Batista falece em 1788 (MENEZES, 1973: 127-128), quando Ataíde já contava vinte e seis anos de idade. De forma que, dando crédito a tais informações, não deixa ainda de nos surpreender uma possível vinculação entre tão diversos artistas convergindo nas Minas Gerais: João Gomes Batista ensinando Joaquim Carneiro da Silva e Ataíde, e Ataíde seguindo os modelos de Joaquim Carneiro da Silva, este também aluno de seu mestre.

III – O Missal

Dentre os fundos pesquisados, encontramos exemplares do *Missale Romanum* da

Typographia Regia impressos em 1781, 1782, 1784, 1793, 1797, 1801 e 1818³. Todos eles com o mesmo número de estampas, oito, de 240 x 155 mm de mancha, inseridas no texto, além daquela que adorna a folha de rosto, e que julgamos por bem intitular *Alegoria da Fé e da Igreja*, de Joaquim Carneiro da Silva (*Silva f.*). Esta última, aliás, seria reproduzida numa edição de 1860 da *Tipographia Nacional* (sucessora da Imprensa Régia), por Tomás Antônio de Lima, como já demonstramos noutra ocasião (LEITE^b, 2008: 464-466).

São elas, com as seguintes rubricas dos gravadores: uma *Anunciação* (*N.J. Cordeiro sculp. 1781*); uma *Natividade/Adoração dos pastores* (*G.F. Machado Sculp. Olisip. in Typ. Reg. A MDCCLXXVII*); um *Senhor da Agonia* (*J. C. Silva f.*); uma *Ressurreição do Senhor* (*Silva f.*); uma *Ascensão do Senhor* (*Silva sc.*); um *Pentecostes* (sem rubrica); uma *Santa Ceia* (*Silva f.*); e uma *Assunção da Virgem Maria* (*Silva f.*). E quanto às referidas rubricas é possível identificar a autoria de Joaquim Carneiro da Silva, enquanto desenhista e gravador, nas estampas da folha de rosto, do *Senhor da Agonia*, da *Ressurreição do Senhor*, da *Ascensão do Senhor*, da *Santa Ceia* e *Assunção da Virgem Maria*; a de Nicolau José Batista Cordeiro na *Anunciação*; a de Gaspar Fróes (ou Fróis) de Machado para a *Natividade* (Fig.1); e a de Gregório Francisco Queirós para a *Ascensão* (nesta somente como gravador, e a partir da edição de 1795). *Pentecostes* não traz qualquer rubrica em nenhuma das edições consultadas. Mas quem são estes artistas e quais suas possíveis relações com Bartolozzi, se é que elas existem?

De Joaquim Carneiro da Silva já tratamos anteriormente. Não julgamos demais reafirmar que acreditamos dever-se a ele a responsabilidade pelas estampas que constam no missal, tanto por ter desenhado e gravado muitas delas, quanto por ser ele o mestre de gravura que selecionava as obras de seus discípulos. Acreditamos também que, em termos cronológicos, a influência de Bartolozzi sobre o artista português seria impossível. Ambos contavam quase a mesma idade (o primeiro antecedeu um ano ao nascimento do florentino, e sobreviveu à morte deste por mais três), logo, uma relação mestre-discípulo, hipoteticamente possível entre eles, daria primazia, caso houvesse, ao mais velho, Joaquim Carneiro da Silva. E, finalmente, os anos em que poderiam ter convivido e, quiçá, estabelecido relações, são poucos: 1757, em que ambos residiram em Roma; e a partir de 1802, quando o português já havia deixado a Aula de Gravura e quando o *Missale Romanum* já contava vinte e um anos de sua primeira edição.

Em seguida, deparamo-nos com Nicolau José Batista Cordeiro, de quem sabemos ter sido aluno de Joaquim Carneiro da Silva (RACZYNSKI, 1847: 54), certamente na Aula de Gravura

³ Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, Ouro Preto, MG (o missal de 1782); Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, MG (os missais de 1781, 1784, 1793, 1818 e 1860); Igreja Matriz de Santa Ifigênia e Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos do Alto da Cruz, Ouro Preto, MG (o exemplar de 1797); Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos (Padre Faria), Ouro Preto, MG (outro, também de 1797). O de 1801 pertence a nosso acervo pessoal.

da Impressão Régia e que teria morrido jovem, por volta de 1803, visto que no livro de registro da I.R., relativo a 1803, já não se encontra incluído entre os gravadores (SOARES, 1971: 185-186) – um ano depois, portanto, da chegada de Bartolozzi a Lisboa.

Em terceiro lugar, temos Gaspar Fróis (ou Fróes) Machado. Teria estudado com o escultor Alessandro Giusti (1715-1799), em Mafra, durante quatro anos, ao cabo dos quais tornou-se aluno de Joaquim Carneiro da Silva. Em 1780 (quatro anos depois da assinatura em sua estampa da *Natividade*), parte para Roma onde permanece alguns anos. Retorna a Portugal, onde grava diversas obras e, somente em 1796, decide-se por estudar com Bartolozzi, que vivia em Londres desde 1764. O que, todavia, jamais conseguirá: Gaspar Fróis Machado pereceu num naufrágio exatamente rumo a Inglaterra, com não mais de trinta e sete anos (RACZYNSKI, 1847: 185-186).

Por fim, Gregório Francisco Queirós teria falecido em 1843, com a idade de setenta e sete anos, tendo, portanto, cerca de vinte e nove anos à época da publicação do Missal onde consta sua rubrica sob a estampa da *Ascensão do Senhor*. Somente no ano seguinte à sua participação naquela obra, seria enviado a Londres pela corte portuguesa, recebendo uma pensão anual de 600:000 réis, onde passaria três anos como aluno de Bartolozzi e mais três estudando por conta própria (RACZYNSKI, 1847: 237;267). Tinha, portanto, trinta anos quando travou relações com seu suposto mestre – com quem, é fato, desenvolveu-se no manejo da gravura em ponteadado (Joaquim Carneiro da Silva, em geral praticava o buril) – e quando retorna como ajudante (e ocasional substituo) de Bartolozzi receberá os mesmos rendimentos anuais que o florentino: a idêntica quantia que lhe fora concedida quando *aluno* em Londres (SOARES, 1930: 12; 14). O que parece, no mínimo, um estranho arranjo este, o de um discípulo receber vencimentos idênticos aos de seu mestre.

IV – Conclusão e refutação à influência de Bartolozzi

Acreditamos, para além dos outros fatores que antes mencionamos, que a vinculação entre Francesco Bartolozzi e o Missal Romano se deu – inclusive a ponto de confundir muitos estudiosos – porque ele efetivamente realizou alguns estudos e gravuras para uma nova edição daquela obra, impressa em 1820, da qual não encontramos, pessoalmente, nenhum exemplar nos fundos pesquisados.

Mas obtivemos, por outro lado, diversas informações sobre o missal de 1820. A primeira é a de que foi publicado depois da morte de Bartolozzi. A segunda, de acordo com uma autoridade na questão, é de que não há exemplar algum onde entrem todas as estampas gravadas pelo florentino (SOARES, 1930: 32). Sabemos, também, que em 1811 o Administrador da

Impressão Régia, em ofício dirigido ao Ministro do Reino, queixa-se dos custos gerados por Bartolozzi, Queirós e os discípulos para a realização de tais obras:

Apenas a gravura de nove chapas para o Breviário e dez para o Missal pagas estas pelo excessivo preço de 24 moedas cada uma e aquelas pelo de 12, quando as primeiras desenhadas e gravadas pelo hábil e honrado Joaquim Carneiro da Silva e seus discípulos custaram onze mil e duzentos e dezenove mil e duzentos. (SOARES, 1930: 32).

E, finalmente, de acordo com alguns desenhos (Fig.10) seus (JATTA, 1996:53-54) e estampas (SOARES, 1930: p. 32) que foram conservados, verifica-se que o artista florentino manteve algumas das ilustrações originais (*Adoração dos Pastores, Santa Ceia, Ressurreição de Cristo, Pentecostes e Assunção*); redesenhou outras (*Anunciação e Agonia do Senhor*), suprimindo-lhes pormenores, e incluí mais duas novas (*Epifania* ou *Adoração dos Magos*, tomando como modelo uma pintura de Carlo Maratta, e uma *Santíssima Trindade* ou *Eterna Bem-Aventurança* ou *Comunhão dos Santos*, a partir de um desenho ou estampa de Joaquim Carneiro da Silva, que desconhecemos). Em suma: com exceção da *Epifania*, Bartolozzi resumiu-se a reproduzir estampas de Carneiro da Silva, sem nalguns casos, sequer lhe prestar os devidos créditos, como na *Assunção da Virgem Maria*, na qual consta apenas um *F. Bartolozzi sculp. Lisboa 1811* (NEVES & AARÃO, 2004: 18).

Por maior que possa ter sido a importância de Francesco Bartolozzi enquanto gravador em seu tempo, uma simples atenção à cronologia acima referida, como vimos, demonstra a impropriedade de se alegar qualquer influência sua nas estampas do missal de 1781 ou junto aos artistas a este relacionados. E o que dizer, então, de sua suposta influência na pintura rococó mineira?

Para ficarmos somente em alguns exemplos, temos que, em primeiro lugar, a cópia realizada por Manoel Antônio da Fonseca, a partir de 1787, em Itapanhoacanga, deu-se quinze anos antes da chegada de Bartolozzi em Lisboa. Já aquela da Fazenda Boa Esperança, em Belo Vale, de João Nepomuceno Correia e Castro, foi pintada, evidentemente, antes de 1797, ano de sua morte, ou seja, cinco anos antes do florentino sequer estabelecer-se em Portugal. Se, então, relacionarmos estas datas à primeira edição do Missal, em 1781, fica evidente a impossibilidade cronológica de qualquer influência de Bartolozzi naquelas obras.

Em segundo lugar, ainda que as pinturas de Ataíde, ou de seus discípulos, ou dos artistas desconhecidos que reproduziram as estampas do missal, possam ter sido realizadas

contemporaneamente a estada de Bartolozzi em Portugal, ou mesmo posteriormente à edição de 1820 do *Missale Romanum*, sob o crivo daquele, a simples existência, no ambiente mineiro, de tantos missais ainda produzidos por Joaquim Carneiro da Silva, e o fato mesmo de que os painéis e forros são cópias de suas estampas – mesmo que refeitas por Bartolozzi – demonstram, sem margem de dúvida, a real influência do primeiro sobre a pintura nas Minas do período e o completo alheamento do segundo enquanto referencial artístico passível de ser seguido então.

Assim, acreditamos não restarem dúvidas de que os modelos de tantas obras pictóricas de Minas Gerais provêm dos desenhos e estampas de Joaquim Carneiro da Silva, reproduzidos, todos eles, em seu missal. E que a suposta influência de Bartolozzi, vagamente plausível, e apenas de forma tardia, como sugerida alhures, manifesta-se impossível, como procuramos, aqui, definitivamente, elucidar.

Referências Bibliográficas:

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. pp. 297-310.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Antônio Francisco Lisboa. O Aleijadinho*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. 103 p.: il.

CANAVARRO, Pedro et al. *Imprensa Nacional: actividade de uma casa impressora*. Vol. I: 1768-1800. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1975. 523p. il.

FESTIVAL DE INVERNO DE OURO PRETO. “*Mestre Ataíde: traços e cores do nosso tempo*”. Ouro Preto: 2010. Disponível em: <http://www.festivaldeinverno.ufop.br/2010/home.php>. Acessado em 17/07/2011.

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). 230p.: il.

JATTA, Bárbara. *Francisco Bartolozzi: desenhos de um gravador*. Catálogo de exposição. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga; Ministério da Cultura; Instituto Português de Museus, 1996. 68 p.: il.

LEITE, Pedro Queiroz. “Em Busca das fontes: Ataíde e os livros estampados dos séculos XVIII e XIX.” ATAS DO IV ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - *A Arte e a História da Arte entre a Produção e a Reflexão*. Campinas: Unicamp, 2008. p. 688-704. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008>. Acessado em 19/09/2011.

_____ “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 – UEL. Londrina, 2008. p. 462-489. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf>. Acessado em 19/09/2011.

_____ “O Irrequieto Judas: uma questão iconográfica na pintura de Ataíde.” ATAS DO V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - 20 anos de História da Arte na UNICAMP. Campinas: Unicamp, 2009. p. 233-244. Disponível em: www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009. Acessado em 19/09/2011.

_____ *Um Inventário de fontes: as artes mineiras entre os séculos XVIII-XIX*. Dissertação de Mestrado. Londrina: UEL, 2010. 416 f. : il.

LÉVY, Hannah. 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/Imprensa Nacional, 1944. pp. 7-66.

MÂLE, Émile. *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente*. 18^a. ed. Paris: Armand Colin, 1951. 532 p.:il.

MANUEL[-Gismondi], Pedro Caminada. “Ataíde e a pintura mineira”. In: MANUEL, Pedro (org.). *Arte no Brasil*, v.1. São Paulo: Editora Abril, 1979. pp. 422-441).

MARCONDES, Neide. *(Des)Velar a Arte*. São Paulo: Arte & Cultura, 1996. 96 p.:il.

MARTIS, Tarcísio. *Fazenda Boa Esperança – Belo Vale*. Belo Horizonte: s.r., 2007. 64p..

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Atahide*. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura, UFMG, 1965. 149 p.: il.

_____ “João Gomes Baptista”. In: *Barroco*, nº 5. Belo Horizonte: UFMG, 1975. pp. 99-128.

MISSALE / ROMANUM, / EX DECRETO SACROSSANCTI / SACROSSANCTI / CONCILII TRIDENTINI RESTITUTUM [...] OLISIPONE/ IN TYPOGRAPHIA REGIA. / ANNO M.DCC.XCIII. 310 x 210 mm. Mancha: 240 x 155 mm. [30] fls. + 624 + CLVI + 55 p. 2 cols. a 41 l. Caracs. redondos e itálicos. Impr. a preto e vermelho.

NEVES, António Amaro das; AARÃO, Lígia Isabel da Costa. *Francesco Bartolozzi e os seus discípulos: exposição de gravuras dos séculos XVIII e XIX*. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento, 2004. 28p.:il. Também disponível em:

<http://www.csarmento.uminho.pt/docs/sms/exposicoes/BartolozziCatalogo.pdf>. Acessado em 27/09/2011.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo; Cosac & Naify, 2003. 352 p.: il.

RACZYNSKI, Atanazy. *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les arts en Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847. Também disponível em: <http://purl.pt/6391>. Acessado em 29/08/2011.

SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. “Traços europeus, cores mineiras: três pinturas coloniais inspiradas em Joaquim Carneiro da Silva”,. In: FURTADO, Júnia Ferreira (org.). *Sons, formas cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo, Annablume: Belo Horizonte: Fapemig; PPGHG-UFGM, 2008. pp. 385-400.

SOARES, Ernesto. *Francisco Bartolozzi e os seus discípulos em Portugal*. Gaia: Edições Apolino, 1930. 91 p.: il.

_____. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e as suas obras*. Nova edição. Lisboa: Livraria Samcarlos, 1971. 2 vol., 751 p.: il.



Fig.1. 1777.
Gaspar F. Machado.
Natividade.
Butil, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.2. 1720.
Sebastiano Conca.
Adoração dos pastores.
Ó.s.t., 243,84 cm x 264,26cm.
J. Paul Getty Museum,
Los Angeles, CA, EUA.



Fig.3. Antes de 1795.
João Nepomuceno Correia e Castro.
Adoração dos pastores.
Ó.s.m., dimens. n. inf.
Fazenda Boa Esperança,
Belo Vale, MG.



Fig.4. 1781.
J. C. da Silva.
Ressurreição do Senhor.
Butil, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.5. Séc. XVIII.
Artista desconhecido. *Ressurreição do Senhor.*
Téc. desc., dimens. n. inf. Matriz de São José da Lagoa, Nova Era, MG.
In: (SANTIAGO, 2008: 396).



Fig.6. 1734.
Carle Van Loo.
A Ressurreição.
Ó.s.t., 76,2 x 44,4 cm.
Haggerty Museum of Art,
Milwaukee, WI, EUA.



Fig.7. 1781. Joaquim
Carneiro da Silva.
Ceia dos Apóstolos.
Butil, 24 x 15,5 cm.
Missal de 1781.



Fig.8. C.1801-1812.
Manuel da Costa Ataíde.
Ceia dos Apóstolos.
Ó.t.s.m., 250 x 300 cm.
Igreja de S. Francisco de Assis, Ouro Preto,
MG.



Fig.9. C. 1819.
Bartolozzi.
Ceia dos Apóstolos. Butil e água-
forte, 24,3 x 16,7 cm.
In: (MANUEL, 1979: 438).



Fig.10. 1811. Bartolozzi.
Ressurreição do Senhor.
Nanquim s. papel, 26,4 x 19,6 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.
In: (JATTA, 1996:53).