ARTE RELIGIOSA EM MARFIM: Hipóteses sobre oficinas de produção em marfim no norte de Minas Gerais

Yacy Ara Froner [1]
Alessandra Rosado [2]
Anamaria Camargos [3]

RESUMO
Este estudo apresenta resultados parciais do projeto O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais, financiado pela FAPEMIG. As perguntas que guiam a investigação repousam em questionamentos que partem do recorte cronológico e geográfico das obras levantadas: qual a procedência dos objetos? Qual a configuração estética manifesta? É possível identificar o uso do marfim como matéria-prima em oficinas locais? A presença de imaginária e objetos em marfim no território foi recorrente entre os séculos XVIII e XIX, como produto representativo da expansão comercial que abarcou todo o Império Português. A dinâmica de doutrinação dos povos colonizados apoia-se nos processos de intercâmbio de materiais e técnicas, além da ressignificação simbólica de elementos provenientes de diferentes culturas. Após levantamento e estudo de crucifixos coletados do norte ao sul do Estado, esta pesquisa admite como hipótese a confecção local dessa tipologia de objetos.
Palavras-chave: Marfins. Circulação. Estética. Materialidade. Autonomia produtiva.

IVORY RELIGIOUS ART: Hypotheses on ivory production workshops in northern Minas Gerais

ABSTRACT
This study presents partial results from The Afro-Luso-Oriental Ivory Collection project in Brazil: an introductory research in the collections of Minas Gerais, funded by FAPEMIG. The questions that guide the investigation rest on questions that start from the chronological and geographical outline of the works raised: what is the origin of the objects? What is the aesthetic configuration manifest? Is it possible to identify the use of ivory as a raw material in local workshops? The presence of imaginary and ivory objects in the territory was recurrent between the eighteenth and nineteenth centuries, as a product representative of the commercial expansion that spanned the entire Portuguese Empire. The dynamics of indoctrination of the colonized peoples are based on the processes of exchange of materials and techniques, as well as the symbolic resignification of elements from different cultures. After survey and study crucifixes collected from the north to the south of the state, this research assumes as hypothesis the local confection of this typology of objects.
Keywords: Ivories. Circulation. Aesthetics. Materiality. Productive autonomy.

ARTE RELIGIOSO DE MARFIL: Hipótesis sobre talleres de producción de marfil em el norte de Minas Gerais

RESUMEN
Este estudio presenta resultados parciales del proyecto de Colección de Marfil Afro-Luso-Oriental en Brasil: una investigación introductoria en las colecciones de Minas Gerais, financiada por FAPEMIG. Las preguntas que guían la investigación descansan en preguntas que parten del esquema cronológico y geográfico de los trabajos planteados: ¿cuál es el origen de los objetos? ¿Cuál es el manifiesto de configuración estética? ¿Es posible identificar el uso de marfil como materia prima en talleres locales? La presencia de objetos imaginarios y de marfil en el territorio fue recurrente entre los siglos XVIII y XIX, como producto representativo de la expansión comercial que abarcó todo el Imperio portugués. La dinámica del adoctrinamiento de los pueblos colonizados se basa en los procesos de intercambio de materiales y técnicas, así como en la resignificación simbólica de elementos de diferentes culturas. Después de la encuesta y el estudio de los crucifijos recogidos del norte al sur del estado, esta investigación asume como hipótesis la confección local de esta tipología de objetos.
Palabras clave: Marfil. Circulación. Estética. Materialidade. Autonomía productiva.

[1] Doutora em História Econômica\USP, Professora Titular da Escola de Belas Artes\UFMG, Coordenadora do Grupo de Pesquisa ArCHE (Arte, Conservação e História). E-mail: yacyara.froner@gmail.com
[2] Doutora em Arte e Tecnologia da Imagem\UFMG, Professora Assistente da Escola de Belas Artes\UFMG, E-mail: alessandra.rosado@gmail.com
[3] Conservadora Restauradora de Bens Culturais\UFMG, Especialista em História da Arte Sacra\FDLM, Mestranda da Escola de Arquitetura\UFMG. E-mail: anamarialcamargos@gmail.com

O CONTEXTO DE PRODUÇÃO, COMÉRCIO E DEVOÇÃO DA IMAGINÁRIA EM MARFIM NO IMPÉRIO COLONIAL PORTUGUÊS NOS SÉCULOS XVII E XVIII

O estudo apresentado decorre de uma investigação inicial sobre a imaginária sacra esculpida em marfim, presente em acervos eclesiásticos e museus, em Minas Gerais. A partir de fontes imagéticas documentais primárias, a pesquisa busca identificar – através de análises formais, estilísticas, técnico-construtivas, iconográficas e de fontes escritas procedentes dos arquivos das instituições – a sua produção, circularidade, materialidade, significação histórica e cultural. Nesse contexto, observa-se uma lacuna na abordagem da imaginária devocional em marfim presente nas Minas, principalmente se levarmos em conta a presença significativa desses objetos nas coleções acessadas.

O período histórico abordado nesta pesquisa compreende o contexto sob o qual os territórios estabelecidos nas Índias, Ceilão, China, Japão, costa africana e Brasil pertenciam ao Império Colonial Português, sendo ele, portanto, maior detentor e comerciante da matéria-prima e de produtos em marfim. Considerando a longa duração deste Império, o recorte projetado para a região de Minas Gerais envolve o período que abarca os séculos XVIII e XIX, época de estabelecimento e consolidação dos centros urbanos a partir da concentração econômica decorrente da exploração mineral. Ao processo de ocupação colonial se somou a doutrinação religiosa dos povos colonizados, através dos rituais da igreja cristã, que incorporavam a longa tradição da imaginária devocional como um elemento basilar do discurso persuasivo. Desta forma, o sistema de circulação de mercadorias procurou atender as demandas da ideologia católica tridentina, solicitando uma grande quantidade de imagens sacras para empreender o culto devocional. Apesar dos cânones formais, das iconografias, dos temas e dos princípios estéticos europeus impostos às representações, as imagens produzidas guardam em seu repertório a influência das culturas, das tradições vivenciadas, rituais, técnicas, materiais e estética de seus locais de origem (TÁVORA, 1973, P. XIII).

Assim, o recorte cronológico do projeto abrange o levantamento de obras presentes nos templos construídos no início da ocupação da região das Minas Gerais, se expandindo pelo período colonial, que corresponde ao adensamento urbano com a criação das Vilas e Comarcas, considerando a instituição das irmandades e ordens terceiras. Nesse contexto, o afluxo de mão de obra na Capitania teve grande impulso com a intensificação da ocupação por grupos culturais diversos, desenvolvimento urbano e exploração aurífera, gerando ampla rede comercial no território território (VASCONCELLOS, 1978, p.18), determinando um recorte geográfico que abarca os centros históricos mais significativos do período, ao longo da Estrada Real.

OBJETOS DE MARFIM NO COTIDIANO COLONIAL

Considerando a inexistência das fontes de matéria-prima em marfim em nosso ambiente natural, tal fato corrobora o processo mercantil a partir de sua presença nos acervos eclesiásticos e museais, provavelmente, procedentes da metrópole portuguesa e de suas colônias.

Considerando esta circularidade no universo luso-afro-brasileiro, é imprescindível estabelecer as relações entre as peças catalogadas e outras obras escultóricas produzidas no território das Minas, principalmente a partir da habilidade dos artífices locais na produção de esculturas, objetos e móveis de madeira. A similaridade entre as imagens manufaturadas em ossos e madeira pela mão de obra local com algumas imagens de marfim encontradas possibilita o levantamento de algumas hipóteses – sustentadas pelas características formais e estilísticas – que considerem procedências distintas para além dos territórios luso-orientais, incluindo os territórios africanos, bem como os brasileiros.

Utilizado em adornos, esculturas, objetos e incrustações de mobiliário, o marfim manteve, ao longo do tempo, sua relevância como um material nobre, inclusive na manufatura de imagens devocionais, uma das mais significativas formas de expressão artística dos séculos XV a XIX. Suas fontes estão nas presas e chifres de animais como hipopótamos e rinocerontes, sendo as presas de elefantes as mais utilizadas. Em virtude de sua textura homogênea e dada ao entalhe delicado, sua alvura, sua resistência e dimensões, foi a mais valorizada, tornando-se rara a partir do século XIX (SANTOS, 1993, p.16).

Lucila Santos (1993, p.16), nos coloca que, “a coloração, a textura e o brilho do marfim variam em função do animal do qual a presa é retirada, da sua datação e da sua origem geográfica.” O marfim é um suporte que apresenta excelente trabalhabilidade, textura e resistência, permitindo um grande nível de detalhamento da ornamentação, utilizando no trabalho de entalhe a mesma tipologia instrumental de escultura em madeira, com formatação mais delicada. O marfim está entre os materiais escultóricos que mais definem o resultado alcançado na confecção das peças (SANTOS, 1993, p.24).

No catálogo de sua coleção, Osvaldo Gil Matias nos apresenta duas categorias de marfins: “o asiático, mais denso, mais branco e mais difícil de polir; e o africano, mais pesado (as presas são maiores), com textura mais uniforme e o grão mais fino.”(MATIAS, 2013, p.20). Com relação à estrutura química e física, as presas têm a

mesma constituição, independentes de sua espécie. O material é composto de Fosfato de Magnésio e de Cálcio, Carbonato e Fluoreto de Cálcio; sua estrutura dividida em cavidade pulpar, dentina, cimento e esmalte. Nas imagens tridimensionais polidas, onde há cortes transversais, é possível observar as linhas de formação da dentina ao longo do tempo, a exemplo de anéis de crescimento da madeira. Chamadas Linhas de Schreger, formam anéis de desenho angular de 110° a 115°, no caso das presas de elefantes (CITES, 2015).

Em função do aproveitamento da área mais sólida das presas, as peças se apresentam em menores dimensões, sendo as partes projetadas das esculturas – como braços, perizônio, vestes movimentadas, peanhas e bases – manufaturadas em blocos separados. Esta morfologia determina também a movimentação característica das imagens de vulto, de formato arqueado, sua circularidade, acompanhando a configuração da presa, podendo ser observada cavidade alveolar oca no topo da cabeça das figuras. A policromia se apresenta em áreas correspondentes aos cabelos, rosto, vestes, com detalhes em douramento; ou mesmo, tingimento com infusões naturais e corantes. Incrustações em pedras preciosas, ouro e prata podem ser observadas (MATIAS, 2013, p. 20) (Figura 1).

Figura 1 - Cristo, Detalhes da técnica construtiva: encaixes dos braços, perizônio e oco da cabeça.
Museu do Diamante/Diamantina/MG

Fonte: Alexandre Costa e Danielle Cardoso. 01/02/2017.

A IMAGINÁRIA SACRA EM MARFIM NAS MINAS DOS SÉCULOS XVIII E XIX: Metodologia introdutária.

O projeto O acervo em marfim afro-luso-oriental no Brasil: pesquisa introdutória nos acervos de Minas Gerais, executado com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig), coordenado pela Profª. Drª.Yacy Ara Froner, faz parte de um grupo de pesquisa ampliada que envolve a Universidade Federal de Minas Gerais, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Wesleyan University\EUA.

Os procedimentos iniciaram- se em 2015, buscando documentação junto aos arquivos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), e do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e artístico de Minas Gerais (Iepha/MG). No levantamento de dados dos acervos eclesiásticos, a partir do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI) implantado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com apoio da Fundação Vitae (1982-2002), foram encontrados 65 objetos em 37 igrejas e capelas de 20 localidades. As informações levantadas no Guia dos Museus Brasileiros de 2006 e na Rede Nacional de Identificação de Museus (ReNIM) de 2017, do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/MinC), e no Inventário de Proteção ao Acervo Cultural de Minas Gerais – Ipac/MG, gerenciado pelo Iepha/Minas Gerais, permitiram identificar 236 objetos em 23 instituições de 13 localidades.

Para a organização do trabalho de campo, ações simultâneas foram realizadas: a análise da ficha, a descrição do objeto e a documentação científica por imagem. Alexandre Costa e Danielle Cardoso (COSTA E CARDOSO, 2018) nos descrevem que compreende documentação científica por imagem o registro fotográfico e que, ao usar uma metodologia acurada de captura da imagem do objeto, proporciona dados válidos em relação à forma, dimensão, cor e detalhes dos objetos. Assim, procurou-se estabelecer uma padronização nos procedimentos fotográficos realizados. Foram utilizadas técnicas de fotografia sob Luz Visível (LEÃO, 2015), cujos fundamentos principais são: uso de câmera fotográfica profissional com configuração necessária a gerar melhor qualidade de imagem; objetivas de alta qualidade ótica e adequada distância focal, para não gerar distorções ou perda de nitidez nas imagens; fontes de iluminação para uso fotográfico com alto IRC (Índice de Reprodução de Cores, cujo valor máximo é 100%), posicionadas de forma a iluminar uniformemente os objetos; cartelas de referência cromática para os ajustes necessários durante o processamento das imagens (ROSADO e GONÇALVES, 2015).

Foram utilizados computadores de alto desempenho com programas específicos para tratamento de imagens, como Adobe®Photoshop® e seus aplicativos. Tais critérios permitiram obter a maior fidelidade possível das imagens geradas em relação aos objetos fotografados em suas características intrínsecas, bem como identificar as técnicas construtivas, o estado de conservação para futuro diagnóstico, possíveis marcas de ferramentas e a presença ou não das Linhas de Schreger, fundamentais na autenticação do marfim.

Considerando a associação das duas ferramentas metodológicas – a análise dos inventários e os dados fotográficos observou-se que muitas informações constantes nos registros não correspondiam aos dados levantados, estavam defasadas ou incompletas. Existem muitas questões em aberto, sobretudo com relação à origem e procedência das obras, uma vez que parte das fichas, catálogos, inventários e demais registros se mostraram carentes de fontes de informação. Soma-se aos questionamentos, o fato desses objetos pertencerem a uma abrangente rede de circulação de mercadorias, cujas camadas de migração entre locais e detentores dos bens, nem sempre ficam registradas.

De forma genérica, o indicativo indo-português ou sino-português de objetos de marfim é repetido continuamente nas fichas catalográficas, sem documentação comprobatória ou informação em relação às origens dos dados. Ao se utilizar recorrentemente estas classificações, as demais potencialidades dos objetos são desconsideradas, como a probabilidade de que estes tenham como origem regiões do continente africano, também produtoras de objetos de marfim; ou a possibilidade da existência de oficinas locais.

CRISTOS CRUCIFICADOS: hipóteses sobre oficinas locais

Neste estudo, uma das questões basilares foi a hipótese de que objetos contam histórias e nos trazem indagações, cabendo ao pesquisador identificar as formas de percebê-los. Entre os objetos religiosos de marfim encontrados, a grande maioria era de Cristos crucificados, num total de 47 obras. Destas, chamaram a atenção por sua morfologia, as peças com procedência da região de Minas Novas, no norte de Minas Gerais. Na busca de apreensão das tendências formais de cada peça estudada, foi possível identificar as expressões singulares destas. Através de análises associativas entre a História da Arte e à História da Arte Técnica, os estudos estilísticos, formais, iconográficos e da tecnologia de construção dessas peças – como encaixes de blocos, policromias, marcas de ferramentas – através da percepção de características comuns, foi possível a geração de hipótese da presença de uma manufatura local.

A imaginária produzida pela escola mineira tem como característica a ausência de normativas acadêmicas de proporção, equilíbrio e movimento; adaptando e, muitas vezes, sobrepondo elementos representativos. As referências iconográficas são mantidas, mas com uma autonomia criativa marcante na composição das formas; a precedência é dada pela identificação da imagem, fator imprescindível à adoração. A adaptação aos meios e disponibilidade dos materiais no ambiente vivenciado é outro elemento de originalidade; podendo oferecer subsídios ao entendimento da origem das obras estudadas, servir como um indicativo das áreas de produção, sua circularidade (NEMER, 2008, p. 21).

José Nemer (2008), nos relata como o ambiente e a formação da sociedade nas Minas influenciou a expressão da imaginária religiosa, apesar dos cânones e estatutos estabelecidos pelo domínio da ideologia contrarreformista. Às obras de caráter mais erudito, trazidas pelos portugueses no início da ocupação do território ou produzidas aqui por artífices europeus, se somou uma manufatura de imaginária de cunho popular, carregada de inventividade e desembaraçada dos cânones tradicionais, representativa da maior parcela da população, de origem simples e proveniente de culturas diversas, mais próxima dos anseios e religiosidade dessa parcela da sociedade.

A miscigenação – humana e cultural – distinguiu a construção da sociedade na Capitania das Minas, incorporando à cultura local influências advindas dos diversos segmentos presentes. Os processos de evangelização, de aculturamento e submissão não foram totalmente suficientes em dissipar os aspectos mais enraizados tradicionalmente, como a religiosidade, os cultos, a expressão das crenças, principalmente no âmbito mais íntimo. É em meio a este lugar que a imaginária popular encontra sua maior expressividade e, mais originalmente, na região das Minas. Esta rica diversidade de devoções se reflete nas obras produzidas, soluções estéticas e formais observadas, valores transmitidos pela produção da imaginária religiosa popular (NEMER, 2008, P.26)

O Cristo crucificado é o símbolo mais representativo da Igreja Católica. As encenações da Paixão e Morte do Cristo forambastante difundidas ao longo do período barroco, com numerosas imagens em marfim compondo conjuntos narrativos. Adalgisa Arantes nos coloca que, de acordo com as Constituições Primeiras da Bahia, os crucifixos deveriam ser postados em cada mesa de altar nos templos (CAMPOS, 2015, p.2). A presença em oratórios domésticos era também recorrente. Sua representação já era assimilada entre os povos africanos evangelizados como Nkangi Kiduti, considerado um objeto dotado de poderes míticos (MELLO, 2001, P.171-188).

Entre os crucifixos estudados, vários apresentam alteração no cânone dimensional, com o encurtamento da proporção do corpo em relação ao modelo aritmético clássico de conformação de 6,5 a 7 cabeças de Policleto. Tal sistema permite que a elaboração da imagem seja realizada sem que seus traços sejam deformados, adotando um modelo referencial constante e proporcional (FRONER. 2018, p.217).Além disso, características específicas da imaginária mineira e uma documentação que aponta o norte de Minas Gerais como área de procedência – região próxima dos portos da Bahia, de onde se tem documentos registrados no Conselho Ultramarino sobre o comércio implementado e manifesto de apreensão de carga de 1243 presas de elefantes, datado de 1723 (LÚZIO, 2018, p. 30), apontando a chegada do marfim *in natura* – permitem a elaboração de hipóteses em torno da existência de mão de obra capaz de produzir esta tipologia de objeto na região, considerando, inclusive, a proximidade entre a técnica produtiva de esculturas em madeira e a técnica de manufatura de esculturas em marfim. Douramentos e policromias equivalentes também podem ser observadas.

Figura 2: Cristo Crucificado. Museu do Ouro. Sabará/MG.

Fonte: Alexandre Costa. 06/02/2017.

Figura 3: Cristo Crucificado. Museu Regional São João Del Rei/MG.

Fonte: Danielle Cardoso. 15/02/2017.

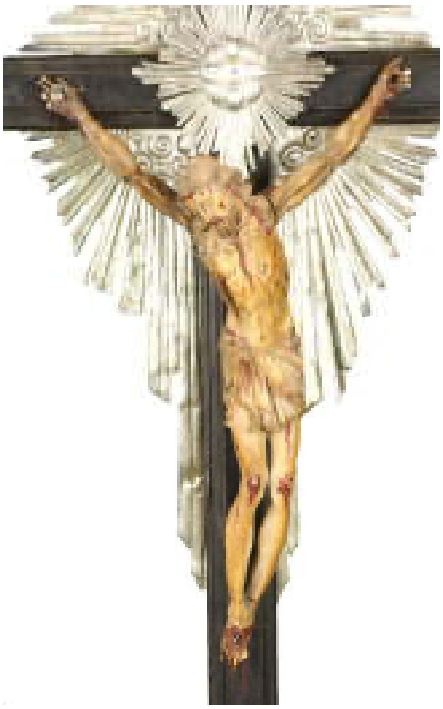
Figura 4: Cristo Crucificado. Museu do Diamante/ Diamantina/MG.

:: Alexandre Costa e
e Cardoso. 01/02/2017.

Figura 5: Cristo Crucificado. Igreja Matriz de São Francisco de Assis/Minas Novas/MG.

Fonte: Cláudio Nadalin. 08/03/2018.

Figura 7: Cristo Crucificado. Igreja Matriz de São Francisco de Assis/Minas Novas/MG.



Fonte: Cláudio Nadalin. 08/03/2018.

Assim, dentre as imagens levantadas, cinco imagens de Cristo para crucifixo chamaram a atenção: a primeira pertencente ao Museu do Ouro de Sabará (Figura 2); a segunda do Museu Regional de São João Del-Rei (Figura 3); a terceira do Museu do Diamante, em Diamantina (Figura 4); a quarta e a quinta de igrejas de Minas Novas (Figuras 5 e 6). O que diferencia estas esculturas das demais é o tratamento anatômico do corpo, que cria uma composição desproporcional na figura humana. Se comparados a uma configuração clássica (Figura 7), as diferenças proporcionais são marcantes.

Nos Cristos estudados, a proporção do corpo em relação à cabeça provoca um achatamento ou encurtamento da anatomia, variando de 5 a 5,5 cabeças. Tal configuração remete a uma hipótese que ainda requer aprofundamento: seriam estas peças produzidas em oficinas mineiras, considerando as análises de Nemer (2008) sobre a estética regional?

> Repetem-se nessas peças o esquematismo estético, robusto e simplificado a partir da representação abstrata do relevo; o tratamento curvilíneo acompanhando a morfologia da presa é comum tanto nas peças de proporções clássicas quanto nas peças de proporção autoral, no entanto, o corpo dessas esculturas geram uma projeção maior do dorso e do rosto de Cristo. O tratamento do cabelo, da barba e do bigode também parecem mais trabalhados nessas imagens (FRONER, 2018, p.2018).

A partir de informações de procedência registradas em distintas fichas de inventário – do Museu de Santana, de Tiradentes ao Museu do Diamante, em Diamantina –, acredita-se que houve uma oficina na região de Minas Novas, localizada mais ao norte do Estado. A circulação da matéria-prima na região Norte de Minas Gerais explicaria a produção local de diversos objetos, desde artefatos de uso cotidiano, até imagens devocionais com características estéticas da imaginária mineira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escola escultórica mineira, marcada pelo não seguimento das regras acadêmicas de proporção, equilíbrio e movimento espacial; pela reinterpretação dos sistemas iconográficos, algumas vezes sobrepostos; pela forma angulosa e estilizada dos volumes e por uma constituição anatômica e fisionômica marcante produziram uma visualidade criativa e autoral, cuja relação entre o popular e o erudito não é dicotômica, mas complementar. O vocabulário visual desenvolveu uma base estrutural própria, incorporando distintos esquemas representativos, desde outras colônias portuguesas até as matrizes europeias. Cabe ressaltar que a maior parte dos escravos africanos encaminhados à região de mineração era procedente das regiões da Costa da Mina e do Reino do Congo, trazendo consigo o repertório estético que será inevitavelmente assimilado (TRINDADE, 1988).

Analisadas apenas por meio dos estudos de proporções, as imagens apresentadas demandam exames laboratoriais mais elaborados, com o intuito de comprovar as questões postas. Além disso, outras imagens levantadas na pesquisa possibilitam análise similar.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, Adalgisa A. **A Cruz e Crucifixos em Acervos Mineiros.** Belo Horizonte: BOLETIM CEIB Nº61, 2015.

CARDOSO, Danielle Luce, COSTA, Alexandre Oliveira, LEÃO, Alexandre, LEITE, Eduardo, SOUZA, L. A.. **A fotografia digital como ferramenta de estudo dos marfins e sua inclusão em banco de dados**. IN; SANTOS, PAIVA, GOMES. O COMÉRCIO DO MARFIM NO MNDO ATLÂNTICO: CIRCULAÇÃO E PRODUÇÃO (SÉULOS XV A XIX). Belo Horizonte, Clio Editora. 2018281-287

CITES, Secretariado. **Introdução à Identificação de Marfim.** Genebra: UNEP, 2015.

FRONER, Yacy Ara. **A presença de objetos em marfim em Minas Colonial: estética, materialidade e hipóteses acerca da produção local.** In: SANTOS; PAIVA; GOMES. O COMÉRCIO DE MARFIM NO MUNDO ATLÂNTICO: CIRCULAÇÃO E PRODUÇÃO (SÉCULOS XV A XIX).Belo Horizonte: Clio Editora, 2018. p.201-228.

LEÃO, Alexandre Cruz. **Documentação Científica por Imagem de Bens Culturais: competências, desafios, técnicas e tecnologias,** p.139-154. In: ROSADO, Alessandra; GONÇALVES, Willi de Barros. (Org.). CIÊNCIAS DO PATRIMÔNIO. Horizontes Transdisciplinares. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, Arquivo Público Mineiro, 2015.

LÚZIO, Jorge; COUTINHO, Mª Inês L. **Sagrado Marfim: o avesso do avesso.** São Paulo: MASP, 2018.

MATIAS, Osvaldo Gil. **Marfins: Marfins das Províncias Orientais de Portugal e Espanha no Brasil.** Rio de Janeiro: ArteEnsaio Editora, 2013.

MELLO, Marina S. **Santo Antônio de nó-de-pinho e o catolicismo afro-brasileiro**. In: REVISTA TEMPO Nº 11. Rio de Janeiro, 2001, p.171-188.

NEMER, José Alberto. **A Mão Devota: Santeiros Populares das Minas Gerais nos Séculos 18 e 19**. Rio de Janeiro: Ed. Bem-te-vi, 2008.

SANTOS, Lucila Morais. In: ARTE DO MARFIM. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1993

SANTOS, Vanicléia Silva (Org). **O Marfim no Mundo Moderno: Comércio, Circulação, Fé e Status Social**. Curitiba: Prismas, 2017

TÁVORA, Bernardo Ferrão Tavares. **Imaginária Luso-Oriental.** Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1983

TRINDADE, Jaelson B. **Arte colonial: corporação e escravidão**. In: ARAÚJO, Emanoel (org.). A MÃO AFRO-BRASILEIRA: SIGNIFICADO DA CONTRIBUIÇÃO ARTÍSTICA E HISTÓRICA. São Paulo: Tenenge, 1988.

VASCONCELLOS, Sylvio de. **A Arquitetura Colonial Mineira.** In: REVISTA BARROCO Nº10, 1978.