

**INVESTIGAÇÕES FORMAIS E ICONOGRÁFICAS  
SOBRE UM CRUCIFIXO DE MADEIRA, REVESTIDO DE  
MADREPÉROLA**

**MARCO ELIZIO DE PAIVA\***

Esse crucifixo foi encontrado em Minas Gerais, no mercado de antigüidades, e nada se sabia sobre ele (FIG. 1). Trata-se de um crucifixo trilobado de madeira, medindo 64 cm de altura, tendo toda sua frente revestida de madrepérola com desenhos em negro. A cruz traz, em sua base, o símbolo da ordem franciscana (FIG. 2), o que indica sua possível procedência de um de seus conventos no universo da expansão lusitana. A cruz é do tipo trifólia, isto é, suas ponteiros são trilobadas (ou trilobuladas), e está acoplada a uma base triangular piramidal com recortes laterais sugerindo enrolamentos barrocos. Essa base se apoia em dois tubos, à guisa de pés, também de madeira. Toda a parte frontal, tanto da base quanto do crucifixo, e seus lóbulos, está coberta por lâminas de madrepérola, sobre as quais foram desenhadas com tinta negra e, em alguns detalhes, incisadas, importantes imagens da iconografia católica que explicaremos adiante.

Todas as características formais dessa peça nos levam a crer que se trata de um crucifixo indo-português. As obras indo-portuguesas (ou luso-orientais) são peças sacras (imagens em sua maioria, principalmente esculpidas em marfim) produzidas nas colônias orientais de Portugal (Índia e Ceilão, e, mais raramente, China e Japão). As inúmeras imagens exóticas do Crucificado, como essa, constituem um notável núcleo da arte sacra do oriente português. Parece-nos, portanto, por comparação com outros crucifixos indo-europeus, como veremos, que esse crucifixo foi produzido em Goa, colônia portuguesa na Índia, que foi aculturada no catolicismo desde o século XVI.<sup>1</sup> Parece-nos também ser bem provável ainda que se trate de obra setecentista e não oitocentista, conforme iremos argumentar.

A base triangular, recortada em enrolamentos laterais, medindo 17 cm na base por 17,8 cm de altura, pode ser considerada uma base alta (FIG. 2). Os dois tubos, à guisa de pés, medem 10 cm de comprimento por 2,7 cm de diâmetro cada um. Por ser piramidal, a base inclina-se levemente em sua frente e em seu verso para o topo, que tem apenas 4 cm de profundidade por 4,5 cm de largura. As laterais da base foram serradas toscamente, sugerindo enrolamentos ou volutas barrocas, guardando semelhança com as bases de cruzeiros conventuais lusitanos muito antigos. Na parte frontal dos pés tubulares foram taxuados dois

*\*Mestre em História da Arte  
Professor adjunto da EBA/UFG*

1. Várias levas de frades franciscanos e jesuítas, cuidaram da evangelização cristã do oriente português, multiplicando suas missões com perseverança. Em meados do século XVI já havia na Índia 14 conventos franciscanos, vários colégios jesuítas e centenas de residências paroquiais. Os dominicanos, agostinianos e carmelitas chegaram depois, mas também colaboraram com os franciscanos e os jesuítas na catequese em massa. Os jesuítas foram, no entanto, os maiores trabalhadores em prol da evangelização progressiva do gentio. As ordens terciárias também fundamentaram a força da catequese e, de um modo geral, igrejas, escolas, imprensa e hospitais sedimentaram a cultura lusitana no oriente. A arte que brotou em Goa nesse momento foi rica e expressiva dentro da situação de imposições iconográficas cristãs sobre a imaginação e tradição artesanal dos habitantes locais. Mesmo havendo grande controle por parte das autoridades eclesiásticas, as formas de representação e apresentação mudaram naturalmente para uma linguagem exótica, mas reconhecível pela piedade cristã ocidental. Ver: MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997 e também TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.



Figura 1 - Crucifixo de madeira, revestido de madreperola, com referências à Ordem de São Francisco de Assis. Século XVIII ou XIX. Coleção particular. Belo Horizonte/MG

discos de madreperola com desenhos geométricos decorativos. A parte frontal da base foi toda coberta de lâminas de madreperola, criando-se uma edícula central muito rasa, na forma de um retângulo encimado por um triângulo. Nele, foi desenhada, em tinta negra, a imagem de São Francisco de Assis ajoelhado, de braços abertos, diante de um pequeno altar sobre o qual está um livro aberto (FIG.2). Como há nuvens à direita do santo, subentende-se que se trata do tema do Monte Alverne, local onde São Francisco recebeu milagrosamente as chagas de Cristo. O santo exibe as chagas em ambas as mãos e em um dos pés.

Ao redor desse nicho estão desenhadas em cores preta, vermelha e verde, à guisa de moldura da edícula do santo, decorações vegetais em estilo muito próximo das decorações dos crucifixos indo-portugueses do século XVII, sendo provavelmente remanescentes dessas. Nas laterais foram desenhados dois ramos ascendentes e, na linha da base, uma seqüência horizontal de folhas voltadas para baixo, típicas do gosto indiano. Apesar de muito rudimentar em relação às finas decorações tauxiadas indo-portuguesas - que esses contornos vegetais com certeza imitam - eles são formas comuns nas artes regionais ancestrais dos artesãos indígenas das colônias portuguesas na Índia, como veremos adiante.

Diferente dos tradicionais incisos indo-portugueses sobre marfim, preenchidos a massa negra, todas essas decorações e ilustrações foram feitas à pena, com uma tinta espessa, como esmalte, que aderiu à superfície das placas de madreperola, sugerindo, em uma apreciação superficial, que os desenhos foram incisados e preenchidos a massa negra. As laterais da base possuem ainda três discos de madreperola tauxiados em cada lado, com os mesmos desenhos geométricos dos discos dos tubos dos dois pés.

A cruz, com seus lóbulos, mede 47 cm de altura por 27 cm de braços. Semelhante à base, ela está toda coberta, na parte frontal, por lâminas de madreperola, o que lhe dá um brilho nacarado, ora branco, ora carminado. Ao centro da cruz está desenhada, em negro, a figura de Cristo Morto, tendo por detrás uma Árvore da Vida (FIG.3), um elemento iconográfico muito antigo que colabora no entendimento da grande erudição católica do artista ao criar o tema religioso dessa peça. O cendal tem sua amarração bem centralizada sobre o púbis. São apenas três cravos a sustentar a figura divina, que sangra por todas as cinco chagas. Aos pés da cruz está desenhada, também em negro, a imagem de Nossa Senhora das Dores, com as mãos cruzadas sobre o peito apunhalado. Há um ligeiro movimento em suas vestes, atestando alguma relação formal com as composições figurativas do século XVIII. Aos pés da Virgem está, em um círculo ladeado por dois lóbulos, o medalhão da Ordem de São Francisco de Assis ou seja,

os braços cruzados de Cristo e de São Francisco, coroados por uma pequena cruz, ambos ostentando as chagas que sangram em vermelho. Diferente do processo de desenho das outras figuras, esse medalhão franciscano foi incisado na madrepérola e demarcado com uma cor sépia que lhe dá um destaque especial em relação ao desenho negro da maior parte dos temas iconográficos da peça. Também dentro dessa mesma técnica de incisos reforçados pela cor sépia são os outros quatro medalhões em círculos nas terminais da cruz, todos circundados por lóbulos decorativos. Neles estão representados os quatro evangelistas e seus atributos.

Acima de Nossa Senhora das Dores, aos pés de Cristo, está São Marcos, tendo o leão à sua direita (aliás, por inabilidade do artista ou mesmo cópia de imagens muito antigas, o leão parece ter uma cara humana). Por sua posição no eixo vertical da cruz, esse medalhão tem apenas dois lóbulos, como o medalhão da Ordem Franciscana, enquanto os demais, por ocuparem partes terminais da cruz, possuem três lóbulos cada um. À esquerda de Cristo está São Mateus, cujo atributo é o anjo que aparece à sua direita. À direita de Cristo está São Lucas; seu atributo é o boi, que aparece à sua esquerda (aqui também o artista teve dificuldades em representar o boi). Acima, no topo da Cruz está São João, sem barbas por ser o mais jovem. Seu atributo é a águia, que lhe fala a palavra divina ao ouvido.

Com exceção dos desenhos desses cinco medalhões, que foram incisados na madrepérola e coloridos em sépia, todas as outras imagens foram desenhadas à tinta negra sobre o nacarado liso das lâminas de madrepérola com uma clara inspiração em gravuras antigas, que, com certeza, serviram de orientação para o artista.<sup>2</sup>

#### **Avaliação estilística**

A peça não é totalmente alinhada em prumo, e os entalhes, principalmente as volutas barrocas da base, são muito rudes, assim como a assimetria da colagem das placas de madrepérola. Apesar de ser projeto erudito, o resultado é produto de artista popular com boas referências orientais para imitar, o que se encaixaria perfeitamente nas produções conventuais franciscanas do oriente português. O projeto da cruz trilobada com os medalhões circulares em suas extremidades é de gosto oriental muito antigo, e muitos mestres precursores da renascença italiana repetiram esse esquema; além disso, crucifixos com terminações iconográficas dos quatro evangelistas são também de uso comum desde a Idade Média (FIG. 4). Portanto, não é desnecessário lembrar que a ordem franciscana é de origem italiana e que esse crucifixo, produzido possivelmente por membros conventuais daquela congregação, tenha ligações com o universo formal da arte italiana medieval,



*Figura 2 - Detalhe da base do crucifixo São Francisco recebendo as estigmas de Cristo no Monte Alverne*

2. Cabe lembrar que o processo de copiar e recopiar gravuras antigas deriva de uma longa tradição cristã, e sua prática, ao longo de gerações, não era por espírito de imitação ou carência de imaginação, mas porque as figuras partilhavam do caráter sagrado e inviolável da iconografia divina.



Figura 3 - Detalhe do crucifixo  
Cristo morto sobre a Árvore da Vida

principalmente bizantina e gótica. Além do mais, os franciscanos eram protetores do Santo Sepulcro em Jerusalém, estando, em consequência, imersos na estética cristã oriental.

A artesanato explorador do brilho adamascado das lâminas de madrepérola em embutidos sobre madeira ou mesmo como suporte para gravações e pinturas foi uma invenção oriental, sendo chineses e japoneses seus usuários mais antigos. Acreditamos que a cobertura total dessa cruz e sua peanha com lâminas de madrepérola está claramente ligada ao desejo de imitar um objeto de prata, típico das inventividades da arte popular. Visto de relance ou a uma certa distância, o brilho nacarado da madrepérola se confunde com o fulgor argênteo da prata, principalmente pelo contraste com as linhas negras do desenho iconográfico. Ao desenhar com tinta negra sobre a madrepérola, o artista pode ter tido a intenção de simular o gravado a buril sobre a superfície da prata; contudo, devemos reconhecer que a madrepérola era admirada por sua qualidade própria. Seu uso era explorado em concorrência com as placas de marfim em apresentação de acabamento de luxo e resultado brilhante.

O uso de tauxiado nas artes indo-européias tem como material predominante o marfim e as madeiras finas, como o ébano e a teca. No entanto, existem notáveis exemplares da arte de tauxiar com madrepérola na arte hispano-filipina, desde o século XVII, assim como na produção franciscana indo-portuguesa do século XVIII, bem próximas desse crucifixo aqui em estudo. Em nosso crucifixo há algo de bizantino, principalmente da sobrevivência desse estilo no século XVI e XVII; contudo, pelo movimento que se nota em algumas figuras, quando muito poderíamos situar sua feitura em até meados do século XVIII. Todavia, pela insistência dos depoimentos conhecidos no Brasil sobre a presença desses crucifixos revestidos de madrepérola datarem do século XIX, podemos até supor que se trata de uma obra de transição do século XVIII para o XIX. Apesar disso, não descartamos a suposição de que esse crucifixo é obra bem mais antiga, principalmente pela ligação dos desenhos com iluminuras ou gravuras medievais.

Existe um outro crucifixo, também franciscano e bem semelhante a esse, pertencente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina (FIG.5). Ele é 10cm menor, e os lóbulos das suas terminações são tripartidos. Comparando os dois, a imagem de Cristo, por exemplo, é quase a mesma, podendo se considerar que os artistas usaram a mesma fonte gravada ou ambos os crucifixos foram produto da mesma oficina, quicá do mesmo artista. O desenho do Cristo Morto naquele crucifixo não traz a Árvore da Vida, mas a figura de Cristo foi desenhada sobre um outro elemento decorativo tão antigo quanto ela: uma rede quadriculada em diagonal, com pequenas estrelas em suas

interseções que nos remetem às iluminuras góticas do século XIV, como, por exemplo, o "Saltério" de Robert de Lisle do Museu Britânico em Londres, ou o "Livro de Horas" de Jeanne de Sabóia, iluminado por Jean Pucelle, hoje no Museu Jacquemart em Paris. Todas essas referências tão antigas nos respaldam, portanto, a não entender essas peças como produções do século XIX, quando já se caminhava para um contexto estilístico diferente. Além do mais, a intenção iconográfica de ambos os crucifixos nos conduz a um universo devocional também anterior ao século XIX.

O crucifixo de Diamantina foi restaurado no Cecor/EBA/UFGM (Centro de Conservação e Restauração da Escola de Belas Artes da UFGM) por Gabriela Garcia Lascurain, uma estudante mexicana no Seminário Internacional de Escultura Policromada de 1989, e o relatório de seu trabalho, arquivado nessa instituição, cita a existência de mais dois em Mariana, Minas Gerais; um no Museu de Arte Sacra e outro na Igreja de São Francisco, "com figuras geométricas, *pero sin incisiones*". Ainda nesse relatório, a professora e pesquisadora Beatriz Coelho relata ter visto um semelhante no Museu de Arte Colonial de Caracas, na Venezuela, com a seguinte inscrição na identificação museológica: "CRUZ DE JERUSALÉM, 23cm. Madeira e madrepérola com representações do Cristo, da Dolorosa e dos símbolos dos franciscanos e dos dominicanos. Época: início do século XIX".

A baiana Valdete Paranhos, uma profissional em iconografia religiosa, nos informou pessoalmente que só existem peças de madrepérola ou com madrepérola no Brasil a partir do século XIX; porém, a estudante mexicana relata em suas anotações do Cecor, após observações feitas com Monique Pequignot, que aquele crucifixo "*posiblemente (...) no sea original de Brasil, pues aqui no es común este tipo de trabajo.*" Ela continua ainda dizendo que "*Segun Monique Pequignot la manufatura de la pieza posiblemente sea del siglo XIX, mas no es posible datar com exactitud, pues este tipo de objetos (mas populares), su manufatura no corresponde a estilos y epocas determinadas.*"

Segundo Nuno Vasallo e Silva, essas peças de madeira recobertas de madrepérola são uma das manifestações de arte luso-indiana menos estudadas, devido ao problema que se apresenta de determinar as oficinas que praticavam essa técnica, as quais se localizavam desde o Oriente Próximo até o continente indiano.<sup>3</sup> Sabemos ainda que esse tipo de trabalho, em especial a técnica de embutir o nácar, também se praticou no Oriente, principalmente no Japão e na China, desde épocas muito remotas. Margarita Mercedes Estella Marcos registra que cruzes de madeira fina com incrustações em madrepérola foram comuns nos tesouros das clausuras monásticas ibero-americanas desde o século XVII e eram entendidos, na maioria das vezes, como relicários do *Lignum Crucis*.<sup>4</sup>

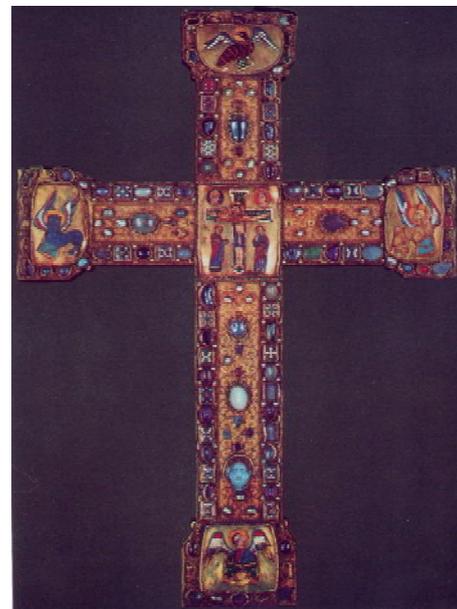


Figura 4 - Cruz de procissão da abadesa Mathilde d'Essen  
Madeira recoberta de lâmina de ouro com pedras semi-preciosas, pérolas e esmalte (c. ano 1000)

Fonte: DENIS, V. (ed.) *L'art de Tous le temps*. Bruxelles: Sequoia, 1965, v.1, I. p. 241.

3. SILVA, Nuno Vasallo e, "A recepção de objetos de arte orientais em Portugal." In: \_\_\_\_\_. *No caminho do Japão. Arte oriental nas coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque, 1993, pp. 15-22.

4. MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997. p. 198.

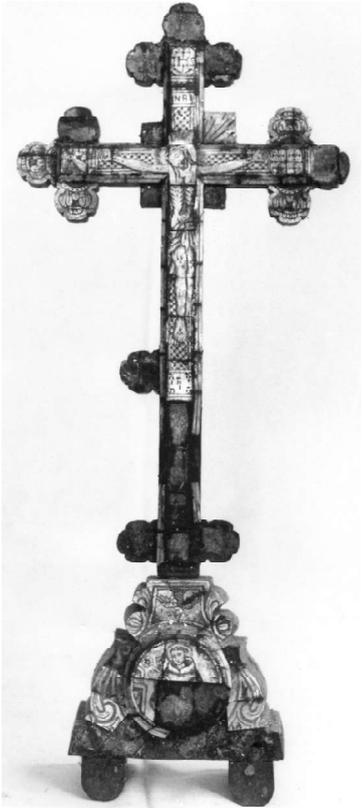


Foto: Marco Elídio de Paiva

Figura 5 - Crucifixo de madeira, revestido de madreperola, com referências à Ordem de São Francisco de Assis. Século XVIII Igreja de Nossa Senhora do Rosário Diamantina, MG

A cruz com o Cristo Expirante, obra indo-portuguesa datada do século XVIII, já citada acima, guarda alguma semelhança estilística com a cruz aqui estudada. Ela é também trilobada, sendo que se diferencia apenas pela questão das incrustações, que, nela, são recortadas em pequenos quadrados de madreperola, tauxiados em diagonal na madeira. Como no crucifixo aqui estudado, essa cruz foi também posta sobre uma base piramidal, decorada em seus lados com pequenos cilindros adossados. Todos esses cilindros produzem a sensação de adornos circulares, como enrolamentos barrocos em seqüência, que também lembram as volutas serradas na base da nossa obra em estudo. É importante também registrar que as pequenas cruzes de madreperola embutidas nas laterais do crucifixo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Diamantina (FIG.5) são idênticas às que aparecem nessa cruz setecentista com o Cristo Expirante de origem indo-portuguesa.

Podemos ainda afirmar que a decoração vegetal pintada em cores preta, verde e vermelha na base do nosso crucifixo (FIG. 2) é uma decoração que obedecia à uma tradição decorativa indo-portuguesa floral de tauxiados do século XVIII ou tentava sugerir esses complexos embutidos apenas com a simplicidade da tinta sobre a madreperola. Para entender isso basta observar a delicada decoração de tauxiados de marfim, intercalada por madeira teca e madeira verde no precioso crucifixo indo-português do século XVIII. Nele, a tauxia forma ondas em espiral, intercalando pequenos motivos coloridos, numa conformação estranha aos processos europeus. Apesar da grande diferença de resultado e acabamento entre eles, é inegável a semelhança, inclusive quanto aos recortes em volutas barrocas das laterais das bases de ambos os crucifixos. Apesar de bem menos dotado, o artista de nossa peça seguiu uma disposição similar de cores, com certeza pintados com memória posta em obras como essa.

Outro elemento decorativo definitivamente indo-português na peça aqui em estudo é a seqüência de folhas alinhadas na base, logo abaixo da edícula com a imagem de São Francisco (FIG. 2). Voltadas para baixo elas repetem um esquema usual nas peanhas orientalizadas dos santos produzidos em Goa, que, repetidamente, apresentavam essa "base búdica" da flor de lótus aberta e estilizada.

Em consideração a todas essas observações, podemos concluir acertadamente que o crucifixo de madreperola aqui estudado é de origem indo-portuguesa e que sua época de construção deve ser considerada o século XVIII ou, mais tardiamente e menos provável, a passagem do século XVIII para o XIX. Dentro do universo expansionista oriental lusitano, ele poderia ter sido feito apenas em Goa ou, em segunda hipótese, em qualquer convento franciscano das colônias onde residisse artesão com bons

modelos orientais para copiar. Trata-se, portanto, de um paradigma da arte religiosa franciscana em terras longínquas, uma obra educativa e catequética, instrumento da expansão religiosa portuguesa por suas colônias de além-mar.

#### **Avaliação iconográfica**

Não há nesse crucifixo o virtuosismo apologético do barroco, mas a retórica parenética de seus temas está estritamente ligada às orientações contra-reformistas do Concílio de Trento (1545-1563).

Todos os cinco medalhões circulares estão circundados por lóbulos, isto é, semi-círculos decorativos ao redor, com brotos vegetais ou pétalas florais nascendo deles em uma clara alegoria do significado do sacrifício divino brotando a partir da Árvore da Vida sobre a qual está o Crucificado. O significado é evidentemente educativo: a razão da morte de Cristo sobre a árvore da salvação, brotando em novas folhas ou frutos através dos evangelistas, assim como da Ordem de São Francisco de Assis. Aliás, a posição desses medalhões iconográficos é também intencional e significativa. Nossa Senhora, a "Mater Dolorosa", compungida, está aos pés do filho morto, com um punhal cravado em seu peito; São João Evangelista, seu "companheiro da cruz" e favorito de Cristo, foi posicionado no topo da cruz. Os demais foram distribuídos racionalmente pelos pés e mãos de Cristo, enquanto o emblema da ordem terceira franciscana, na base, foi ali planejado para sugerir estar sustentando apologeticamente todo o conjunto, assim como São Francisco, em sua transfiguração milagrosa, está na base de todos esses ensinamentos.

A Árvore da Vida, sobre a qual Cristo está crucificado, é um habitual símbolo medieval de ressurreição, por crescer das trevas (raízes) para a luz (folhas). Nas tradições cristãs antigas, ela está associada com a manifestação divina, pois existe analogia do símbolo entre a árvore da primeira aliança, a Árvore da Vida da Gênese e a Árvore da Cruz ou Árvore da Nova Aliança, que regenera o homem. O mosaico da igreja Superior de São Clemente em Roma, (FIG. 6), criado no início do século XII, é uma obra que representa a máxima expressão desse símbolo. Em outras ilustrações antigas, a cruz-árvore, erigida sobre uma montanha no centro do mundo, representa a própria idéia do Cristianismo; em última análise, o próprio Cristo, que, por metonímia, se torna o eixo do mundo. Em nosso crucifixo, essa centralização iconográfica da figura de Cristo crucificado sobre a Árvore da Vida é enaltecida ainda pelos quatro setores de resplendores de madrepérola estriada que compõem os quatro ângulos da cruz. Esses resplendores flamejantes nos ângulos da cruz são muito usados no universo decorativo barroco, mas, aqui, apesar da modéstia sugerida pelas formas quadradas em que foram dispostos, não devem ser confundidos com o gosto



*Figura 6 - Detalhe do mosaico da Igreja Superior de São Clemente em Roma. Anos 30 do século XII.*

Fonte: BUSSALI, Marco. Roma, arte y arquitectura. Colonia: Könemann, 2000. Ilustração da página 319.

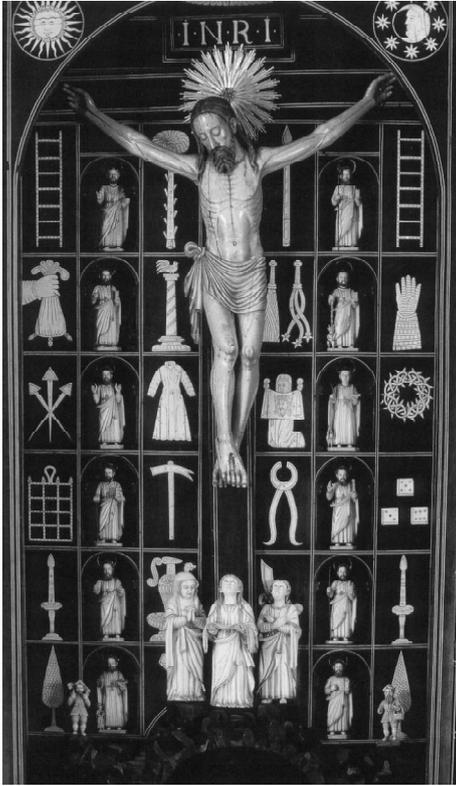


Figura 7 - Oratório com calvário  
Obra indo-portuguesa com influência de arte  
cingalo-portuguesa  
Ébano e tauxiados de marfim  
Século XVII

Fonte: MARCOS, Margarida Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana. 1997. I. p. 268.

neoclássico oitocentista. Eles foram assim feitos para se adequarem ao espírito mais gráfico da decoração da peça. Além do mais, eles também revelam o parentesco claro com as decorações típicas dos crucifixos indo-portugueses setecentistas.

As laterais da cruz trazem quatro "cartouches" paleográficos de madrepérola onde foram desenhados em negro os símbolos do sacrifício de Cristo (*Arma Christi*): do lado esquerdo de Cristo, a escada de José de Arimatéia, a coluna da flagelação, os três cravos, a lança e a esponja de fel, e o manto disputado pelos soldados romanos. Do lado direito, as muralhas do cárcere, os dois açoites e o saco de moedas de Judas, e no quarto "cartouche" o cálice do Jardim das Oliveiras e as armas dos soldados que prenderam Cristo (duas espadas) e, possivelmente, os dados da disputa do manto. É importante observar que uma das espadas é completamente oriental, o que reforça ainda mais a origem goense da peça. Para comprovar melhor ainda essa hipótese, é importante observar também que os dois açoites e o saco de moedas de Judas têm a mesma forma dos que foram tauxiados em marfim em um oratório com o Calvário, peça indo-portuguesa do século XVII (FIG. 7). Diante de todas essas evidências devemos, por consequência, entender esse crucifixo como obra indo-portuguesa muito antiga, mais apropriadamente pertencente ao universo devocional setecentista.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSSAGLI, Marco. *Roma, arte y arquitectura*. Colonia: Könemann, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- COOK, Roger. *The tree of life, image for the cosmos*. London: Thames and Hudson, 1974.
- DENIS, V. (ed). *L'art de tous le temps*. 2 vol. Bruxelles: Sequoia, 1965.
- HENDERSON, George. "De laudibus sanctae crucis". In: *Arte medieval*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LASSUS, Jean. *Cristandade clássica e bizantina*. São Paulo: Expressão e Cultura, 1966.

MARCOS, Margarita Mercedes Estella. *Marfiles de las provincias ultramarinas orientales de España y Portugal*. Monterrey: Espejo de Obsidiana, 1997.

MYERS, Bernard S. ed. *The history of asian art*. Architecture, Painting, Sculpture. New York: Exeter Books, 1987.

SILVA, Nuno Vasallo e. *No caminho do Japão. Arte oriental nas coleções da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque, 1993.

TÁVORA, Bernardo Ferrão de Tavares e. *Imaginária luso-oriental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

TOYNBEE, Arnold. *Um estudo da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.