

Entrecruzamentos Culturais: Superstição, Mito e Fé nos Amuletos de Coral

Alexandre Ragazzi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Desde a Antiguidade, corais foram estimados não apenas por sua beleza, mas também por suas propriedades profiláticas e apotropaicas. Essas crenças perpassaram a Idade Média, permaneceram vivas durante o Renascimento e chegaram até o presente, de modo que, através dos corais, é possível perceber o entrelaçamento de tempos, geografias, culturas, religiões e filosofias. Nesta abordagem, será analisada a presença de amuletos, joias e rosários fabricados com corais em textos e em algumas pinturas produzidas na Itália durante o Renascimento e o Maneirismo.

Palavras-chave

Renascimento; Maneirismo; Pintura Italiana

Since Antiquity, corals were prized not only for their beauty, but also for their prophylactic and apotropaic properties. These beliefs pervaded the Middle Ages, remained alive during the Renaissance and can still be felt in the present, so that it is possible to note in corals the overlap of times, geographies, cultures, religions and philosophies. In this paper, I will analyze the presence of amulets, jewels and rosaries in texts and in some paintings produced in Italy during the Renaissance and Mannerism.

Keywords

Renaissance; Mannerism; Italian Painting.

Há algum tempo, em um artigo que escrevi sobre a finalidade do retrato para Domenico Ghirlandaio, Michelangelo e Bernini¹, intrigou-me a presença de um rosário com contas de coral entre os objetos escolhidos por Ghirlandaio para descrever e qualificar as características morais de sua retratada, Giovanna degli Albizzi². Perguntava-me se aquelas pequenas contas avermelhadas não poderiam carregar consigo algo além da óbvia simbologia que remete ao sangue derramado por Cristo na cruz. Seria possível pensar que até mesmo ali o cristianismo sobrepuja-se ao paganismo, tomando-lhe o posto sem, no entanto, apagar-lhe a essência? Em síntese, o que eu queria saber é se aquele rosário também podia ser considerado um amuleto.

A presença de objetos produzidos com corais na pintura italiana é bastante marcante, tanto no contexto sacro como no secular. Manufaturados e arredondados, compunham não apenas os rosários, mas ainda colares e outras joias; já em sua forma original, que remete a galhos desfolhados de um arbusto ou a ramificações de vasos sanguíneos, eram utilizados como pingentes, frequentemente dependurados nos pescoços dos meninos recém-nascidos. De fato, esta era uma prática que devia ocorrer imediatamente após o nascimento, pois é atestada através de pinturas, como nos chamados *discos de parto*. Quando se tratava de famílias abastadas, esses discos – que originalmente serviam para oferecer alimentos destinados a promover o restabelecimento das parturientes – eram finamente pintados em ambos os lados. Masaccio, por exemplo, executou um belo exemplar desse gênero, a obra que hoje se encontra em Berlim e que exhibe a representação de um nascimento³. Em uma espécie de encenação atualizada da chegada dos reis magos, a trombeta e as bandeiras anunciam a oferta de presentes oficiais, entre os quais há até mesmo um disco de parto. Na sequência, vê-se que algumas mulheres, leigas e freiras, estão prestes a adentrar no recinto em que estão a mãe e o recém-nascido. Todo enfaixado segundo o hábito da época, o menino, já nos braços de uma ama, ostenta no pescoço o pequeno objeto vermelho. Por volta do mesmo período, Masaccio ainda realizaria uma *Virgem com o Menino* para o cardeal Antonio Casini⁴, e ali é possível observar com mais detalhes essa tradição, pois o pingente de coral foi cuidadosamente arranjado para que se destacasse sobre o ombro esquerdo da criança.

Temos, portanto, um pedaço de coral que podia ser representado tanto como adorno de um menino comum quanto do próprio Cristo. Seria possível pensar que a associação do coral com o sangue, de origem antiga e sobre a qual voltaremos a nos ocupar mais à frente, fazia referência à dupla natureza do Cristo, a um só tempo humano e divino. Esse tema, sobre o qual a Igreja promoveu calorosos debates ao

¹ RAGAZZI, 2012, pp. 36-44.

² *Museo Thyssen-Bornemisza*, Madri. Imagem in:

<http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/365>, consultada em 24/10/2016.

³ *Staatliche Museen*, Berlim. Imagem in: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_-_Desco_da_parto.jpg>, consultada em 24/10/2016.

⁴ *Madonna del Solletico*, Uffizi, Florença. Imagem in:

<https://it.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio,_Madonna-del-Solletico.jpg>, consultada em 24/10/2016.

menos entre os séculos V e XI⁵, poderia justificar a presença de corais em cenas como essas. Seria uma lembrança – ou prefiguração, no caso do Cristo – da redenção do pecado original através do sangue derramado na cruz, de modo que estaríamos diante de um símbolo cristão e nada mais. Mas, é claro, não se trata apenas disso.

Em diversas culturas e regiões, acreditou-se nos valores apotropaicos e profiláticos dos corais. Pensando bem, é estranho imaginar que um objeto trazido junto ao corpo possa afastar os males e proteger seu portador. A ciência e os avanços tecnológicos de nossa época insistem em nos cobrar a todo momento o aniquilamento da magia. Acontece que o ser humano, amedrontado diante do mundo e da própria existência, talvez por necessidade de tocar e agarrar algo concreto em uma tentativa de convencer-se de que a realidade sentida é mesmo real, desde a Antiguidade atribuiu a certos objetos um poder especial. Foi assim que os amuletos passaram a ter a capacidade de acalmar e reconfortar o coração humano, e essa crença, apesar de toda a ciência, jamais desapareceu completamente. Pensando agora um pouco melhor, quem poderá dizer que os amuletos não cumprem essa função.

Entre os antigos romanos, o *amuletum*⁶ era utilizado para repelir o *fascinum*. Primordialmente, o *fascinum* é o encantamento, o feitiço, a bruxaria, o mau-olhado. Com o tempo, no entanto, essa palavra recebeu um segundo significado, justamente o do objeto destinado a quebrar um feitiço. É Varrão, no século I a.C., quem afirma que se costumava dependurar no pescoço dos meninos um certo “objeto indecente”⁷. Ele se referia ao *fascinum* já como um artefato, mas que, deve-se ressaltar, exibia uma forma fálica⁸. Tratava-se de uma referência a Príapo, divindade à qual se atribuía o poder de desviar o mau-olhado. No século seguinte, também Plínio, o Velho, atestaria essa prática ao dizer que o *Fascinus* oferecia proteção divina quando um estranho se aproximava de uma criança ou quando alguém olhava para ela enquanto dormia⁹.

Esses romanos, seguindo uma antiga tradição etrusca, também podiam trazer ao pescoço as chamadas *bullae*. A *bullae* – literalmente bolha – é um medalhão bivalve, não propriamente um amuleto, mas no interior do qual eram guardados os verdadeiros símbolos apotropaicos. Era, enfim, mais um objeto de proteção contra o *fascinum*. Mas voltemos aos corais.

Plínio, o Velho, dedica o livro XXXII de sua *História natural* aos “medicamentos derivados de animais aquáticos”. No capítulo 11 desse livro, ele assim fala sobre os corais: “Videntes e profetas indianos consideram que o coral seja um poderoso

⁵ Refiro-me ao Concílio de Calcedônia e às polêmicas entre monofisistas e diofisistas no século V e, no século XI, às disputas envolvendo o ritual do Zeon.

⁶ Ernout-Meillet, no *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, afirmam que o termo é atestado desde Varrão, mas que a origem da palavra é desconhecida. Para algumas variedades e usos de amuletos, cf. Plínio, o Velho (*História natural*, e.g., XXX, 47 e XXXVII, 12, em que o autor fala sobre o uso do âmbar como amuleto, útil inclusive para crianças).

⁷ VARRÃO, *De lingua latina*, VII, 97 ([...] *pueris turpicula res in collo quaedam suspenditur*).

⁸ Veja-se o exemplar do *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque:

<<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255087>>, consultado em 24/10/2016.

⁹ *História natural*, XXVIII, 7:39.

amuleto para afastar os perigos. Assim, apreciam-no por sua beleza e por seu poder religioso. [...] Acredita-se que ramos de coral usados como amuleto deem proteção às crianças [...]"¹⁰. Dessa forma, pode-se notar que a prática registrada nas pinturas italianas acima mencionadas já era atestada mesmo no contexto pagão. Tratava-se, acima de tudo, de uma tentativa de repelir o mau-olhado.

É compreensível que algumas pessoas atribuam o mau-olhado a poderes sobrenaturais dominados por aquele que supostamente o lança, mas sua mais perfeita representação provém do mito grego relativo a Medusa. Sendo ela uma das três Górgonas, a única mortal delas, Medusa tinha, além da cabeleira composta por serpentes, um olhar que petrificava quem ousasse mirar-lhe o rosto. Era, portanto, o mau-olhado por excelência, sua mais terrível forma de expressão.

Entre as várias fontes antigas sobre Medusa¹¹, Ovídio conta que Perseu, logo após derrotar o monstro que aprisionava Andrômeda, depositou a cabeça decepada da Górgona sobre algumas folhas e algas marinhas para que não fosse maculada pela areia. Os ramos daquelas plantas absorveram então o poder de Medusa e endureceram. Ninfas marinhas, encantadas com o espetáculo, divertiram-se ao ver que o mesmo acontecia com outras plantas que tocavam aquela cabeça. Os ramos petrificados foram espalhados por elas, como sementes, e assim surgiram os corais, flexíveis sob a água, mas duros e avermelhados ao entrar em contato com o ar¹².

Giorgio Vasari, quando trabalhava na decoração do *studiolo* de Francesco I no *Palazzo della Signoria*, em Florença, recebeu o encargo de realizar as pinturas que serviriam para cobrir as prateleiras onde, por sua vez, seriam guardados os objetos raros colecionados pelo então regente do grão-ducado da Toscana. Seguindo um projeto iconográfico idealizado por Vincenzo Borghini¹³, Vasari teve de ilustrar essa passagem de Ovídio. Em *Perseu e Andrômeda*¹⁴, é possível ver as duas cenas descritas pelo poeta latino representadas concomitantemente, isto é, Perseu que liberta Andrômeda e as ninfas que brincam com os corais gerados a partir do contato das folhas e algas com a cabeça de Medusa. Em suas memórias, Vasari descreveria a própria obra feita para Francesco I nestes termos:

Nessa época, aceitei realizar um painel, pintado a óleo, em que Perseu liberta Andrômeda, a qual está nua junto a um rochedo marinho; ele deposita a cabeça de Medusa no chão, mas à

¹⁰ *História natural*, XXXII, 11:23-24.

¹¹ Veja-se, e.g., Hesíodo, *Teogonia*, 274 e ss.; Eurípedes, *Íon*, 989-990; Plínio, *História natural*, VI, 36:200.

¹² Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 740-752.

¹³ O programa de Borghini previa que as pinturas deveriam constituir um indício do que seria guardado nos armários. Borghini detalhou o projeto a Vasari desta forma: [*Invenzione per sua altezza - stanzini*]: *L'invenzione, mi pare che si dimandi conforme alla materia et alla qualità delle cose, che vi si hanno a riporre, talché la renda la stanza vaga e non sia interamente fuor di questo proposito, anzi serva in parte come per un segno et quasi inventario da ritrovar le cose, accennando in un certo modo le figure et le pitture che saranno sopra et intorno et negl'armadij quel che e' serbono dentro da loro* (Zibaldone, n. 8, disponível na página da Fondazione Memofonte [www.memofonte.it]).

¹⁴ *Studiolo de Francesco I, Palazzo Vecchio*, Florença. Imagem in: <<http://museicivici-fiorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/gallery.htm?action=detail&image=15>>, consultada em 24/10/2016.

medida que vertia sangue do pescoço cortado e turvavam-se as águas do mar, dali também nasciam os corais"¹⁵.

Evidentemente, Vasari alterava a narrativa ovidiana ao afirmar que os corais provinham não do contato da cabeça com as algas, mas do próprio sangue de Medusa que se petrificava ao atingir o mar. Já foi notado que as *Metamorfoses* de Ovídio recriadas em oitavas por Giovanni Andrea dell'Anguillara – obra de 1561 – serviram como fonte para Vasari. Isso ajudaria a explicar, por exemplo, a nudez de Andrômeda na pintura, mesmo havendo obras que a precederam nesse sentido¹⁶. Dell'Anguillara, contudo, mantém a versão de Ovídio ao afirmar que bastou que as algas tocassem a cabeça de Medusa para que endurecessem, não fazendo menção alguma ao sangue dela¹⁷.

Em todo caso, pode-se dizer que a associação do coral com o sangue tal qual evidenciada na pintura e no relato de Vasari decorre de motivos óbvios. Além da cor, o formato dos ramos de coral remete naturalmente aos vasos sanguíneos. Por isso, como medicamento, era considerado bom para quem tivesse distúrbios relacionados ao sangue. Tanto em Plínio quanto no *Lapidário* de Afonso X, o Sábio, há a informação de que a ingestão do coral triturado é benéfica para aqueles que porventura vomitassem ou cuspissem sangue¹⁸. Lançando mão aqui de uma breve licença, é possível fazer com que a imagem criada por Vasari dialogue com essa tradição terapêutica, de modo que se Medusa era a personificação do mau-olhado, de seu sangue provinha o antídoto.

No contexto medieval, muitos dos saberes relacionados a essas questões foram preservados em manuscritos de conteúdo bastante variado e abrangente. O *Picatrix* é a versão latina do *Ghāyat Al-Hakīm*, o mais completo tratado árabe sobre astrologia e magia celeste¹⁹. Valendo-se em grande medida de ideias neoplatônicas, o texto também apresenta influências persas, indianas e talvez até mesmo chinesas²⁰. Representa uma tentativa de estabelecer uma conexão entre o conhecimento dos astros e o das coisas terrenas, do mundo superior e do mundo inferior. Por isso a importância central dos talismãs no *Picatrix*. Segundo o autor do texto, "um talismã é um espírito aprisionado em um objeto"²¹. Para sua confecção, era preciso dominar a astrologia²²; por conseguinte, o talismã constituía-se como um meio privilegiado de intermediação entre esses polos opostos.

¹⁵ Ricordanze, 18/09/1570 (*Nel qual tempo mi convenne fare una lastra, dipinta a olio, dov'è Perseo, che sciogliendo Andromeda, nuda allo scoglio marino, et havendo posato in terra la testa di Medusa, che uscendo sangue dal collo tagliato, et imbrattando l'acqua del mare, ne nasceva i coralli*), disponível na página da Fondazione Memofonte (www.memofonte.it).

¹⁶ Para mencionar apenas dois casos, cf. as versões sobre o tema de Cellini (*Bargello*, Florença, 1545-1554) e Tiziano (*Wallace Collection*, Londres, 1554-1556).

¹⁷ Cf. DELL'ANGUILLARA, 1584 (1ª ed. 1561), Libro IV, p. 145 (436-439) e p. 143 (416) para a nudez de Andrômeda. Para a descrição de Andrômeda, cf. Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 670 e ss. Cf. ainda MOREL, 1996, pp. 57-83.

¹⁸ Plínio, o Velho (*História natural*, XXXII, 11:24); *LAPIDÁRIO...*, 1881, p. 10.

¹⁹ Cf. PINGREE, 1986. Cf. ainda a tradução do texto para o inglês: KIESEL, 2002, 2007.

²⁰ Cf. HARTNER, 1965, pp. 438-451.

²¹ KIESEL, 2002, p. 11 (I, 2).

²² KIESEL, 2002, p. 19 (I, 4).

O *Picatrix* foi composto na Espanha quando da dominação árabe, o que ajuda a compreender a proximidade que há entre essa obra e o *Lapidário* de Afonso X²³. De fato, Afonso X deve ter reconhecido que havia no *Picatrix* um entrelaçamento do hermetismo ocidental com tradições esotéricas provenientes do Oriente Médio²⁴. Por essa razão ordenou, no século XIII, que o texto fosse traduzido ao espanhol. Quanto ao *Lapidário*, variadas propriedades são atribuídas ao coral em seu segundo livro, dependendo, contudo, dos signos e das fases influentes no momento. Já no terceiro livro, o qual trata das pedras segundo a conjunção dos planetas, o autor afirma que o coral, quando influenciado por Vênus e entalhado com figuras de gatos e de um rato, serve para afugentar os ratos, informação presente também no *Picatrix*²⁵. Há ainda várias outras aplicações para o coral, embora em nenhum momento ele seja citado com a função de servir como amuleto para crianças. O importante aqui é lembrar que em ambos os textos são considerados a posição dos astros, um determinado objeto e a imagem que seria marcada sobre ele.

Voltando agora ao Renascimento italiano, nunca será demais ressaltar que o fascínio pelo hermetismo representa uma das marcas mais significativas do humanismo. Assim, é natural que persistisse a crença nos amuletos e, tratando-se de crianças recém-nascidas, que se julgasse que elas, frágeis e delicadas, necessitavam de uma proteção especial. Marsilio Ficino, o grande nome dos estudos neoplatônicos estimulados por Cosimo, o Velho²⁶, e Lorenzo, o Magnífico, aborda de passagem esse tema na obra *De triplici vita*. No capítulo XI, *sobre o uso do leite e do sangue humano para uma vida saudável*, ele afirma: "Há uma antiga e conhecida tradição segundo a qual algumas velhas, que denominamos bruxas, sugam o sangue dos meninos para rejuvenescer-se o quanto podem"²⁷. Isso já é o bastante para justificar a ligação de amuletos de coral às crianças durante o Renascimento.

É claro que, no que se refere às representações de Cristo, começava a manifestar-se um crescente desconforto em assumir essa tradição pagã. Havia casos mais antigos em que o amuleto de coral era representado ao lado de um crucifixo, como fez Cecco di Pietro²⁸. Contudo, exemplos patentes como a *Madonna di Senigallia* e o *Retábulo de Brera*, de Piero della Francesca, ou a *Madonna della Vittoria*, de Mantegna, seriam cada vez mais raros a partir de meados do Quinhentos. A tendência era seguir os passos mais contidos da Giovanna degli Albizzi, de Ghirlandaio, em que o passado pagão ficava escondido sob a forma de um rosário. De fato, a Contrarreforma se encarregaria de substituir o raminho de coral por esse objeto. Não por acaso, papa Pio V, querendo estimular a prática atribuída ao fundador da ordem dominicana – à

²³ Cf. ALVAR, 2001, pp. 25-47 (sobretudo pp. 40 e ss.).

²⁴ KIESEL, 2002, p. xvi.

²⁵ *LAPIDÁRIO...*, 1881, p. 66; KIESEL, 2002, p. 131 (II, 10).

²⁶ Lembre-se que em 1463 Ficino finalizou, a pedido de Cosimo, a tradução do grego ao latim do *Corpus hermeticum*.

²⁷ FICINO, 1548, f. 44r (*È una certa antica, e comune opinione, che certe vecchie, che chiamano streghe, sugano il sangue de' bambini, per ringiovenirsi al possibile*).

²⁸ *Statens Museum for Kunst*, Copenhagen. Imagem in: <<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cecco-di-pietro-virgin-and-child-playing-with-a-goldfinch-and-holding-a-sheaf-of-millet/>>, consultada em 24/10/2016.

qual ele pertencia –, lançou uma bula papal em 1569 em que padronizava as orações feitas com o rosário²⁹. Ainda assim, os ramos de coral continuariam a ser empregados por algum tempo como amuleto de crianças comuns. É conhecidíssimo o retrato, um pouco anterior, que Bronzino fez de Giovanni de' Medici ainda criança³⁰. O pequeno, trajando vermelho porque destinado à carreira eclesiástica, segura delicadamente um cardeal, símbolo cristão devido à tradição segundo a qual teria conseguido a cor vermelha de suas penas ao tentar livrar o Cristo crucificado da coroa de espinhos. Giovanni, entretanto, ostenta também um belo pedaço de coral pendurado em uma corrente de ouro, e retratos como esse ainda seriam criados por algum tempo. Talvez o resquício mais evidente do raminho de coral como amuleto infantil tenha sido preservado nos chocalhos, alguns dos quais apresentavam um pequeno pedaço de coral na extremidade para que a criança, levando-o à boca, aliviasse as moléstias decorrentes da primeira dentição³¹.

No Brasil, terra de miscigenação de culturas, oceano no qual desembocam rios, as influências europeias foram entrelaçadas às tradições indígenas e às crenças religiosas de origem africana. No candomblé, há um mito de origem iorubá que descreve a transformação de Oiá em um coral. Senhora dos ventos e das tempestades, Oiá foge de Xangô e adentra pela mata. Encontra Exu e lhe pede um encantamento. Ele a aconselha a ir para perto do mar e lá ficar agachada. Xangô então passa por ela e não a vê, pois Exu a havia transformado em um coral. É por isso que os iniciados no culto de Oiá podem trajar colares feitos com contas de coral³².

Ainda hoje é possível ver, especialmente na Bahia, mulheres adornadas com pencas de balangandãs. O uso das pencas se deve a motivos sociais e religiosos, mas entre os balangandãs há alguns escolhidos por conta de seu caráter mnemônico e outros cuja finalidade é trazer proteção à portadora³³. Neste último grupo, é preciso destacar a existência de balangandãs produzidos com corais.

Por mais inusitado que possa parecer a introdução de elementos ligados a cultos africanos no contexto até aqui considerado, é preciso lembrar que a difusão do coral pela África deve ter ocorrido no século XV por intermédio de europeus, sobretudo franceses, italianos e portugueses³⁴. É o momento das grandes navegações e também o momento em que as crenças e lendas que remontavam à Antiguidade e à Idade Média a respeito das propriedades do coral são recebidas no Renascimento. Daí a conexão com a África e, posteriormente, com o Brasil, não obstante os novos significados que o coral passou a receber. De alguma maneira, essa cobiçada gema

²⁹ *Consueverunt Romani Pontifices*, de 17 de setembro de 1569.

³⁰ *Uffizi*, Florença. Imagem in: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Bronzino_-_giovanni_de_medici_1543.jpg>, consultada em 24/10/2016.

³¹ Veja-se, por exemplo, o retrato do rei *Carlos II da Inglaterra* (*National Portrait Gallery*, Londres), imagem in: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw09919/King-Charles-II?LinkID=mp00841&role=sit&rNo=0>>, consultada em 24/10/2016.

³² Cf. PRANDI, 2001, pp. 304, 547. Cf. ainda BARBÀRA, 1999, p. 61. Agradeço aqui a Roberto Conduru por me indicar essa passagem e pelas conversas que tivemos sobre a presença de corais nas culturas africanas.

³³ Cf. PAIVA, 2001, p. 221; CUNHA, 2011, p. 128.

³⁴ Cf. OZANAN, 2013, pp. 135-136, 151-152.

orgânica carrega consigo a história da confluência de diversas culturas. Ásia, Europa, Oriente Médio, África e América, em todas essas regiões os corais exerceram grande fascínio por sua cor, sua forma, sua metamorfose. Tornaram-se amuletos, e parece haver um caráter universal em relação ao poder dos amuletos. Nesse sentido, o coral pode ser entendido como um objeto em que estão registradas, de modo ainda legível, diversas camadas da história humana. Nele estão contidos aspectos culturais, econômicos, sociais, religiosos, místicos e artísticos. Em nossa época, caracterizada pela construção de pontes tecnológicas, mas também pela constante ameaça de destruição das pontes civilizacionais, o coral nos oferece um belo exemplo de como são ricos e importantes os entrecruzamentos culturais.

Referências Bibliográficas

- ALVAR, Carlos. *Textos científicos traducidos al castellano durante la Edad Media*. In: HENRARD, Nadine; MORENO, Paola; THIRY-STASSIN, Martine (éds.). *Convergences médiévales – Épopée, lyrique, roman*. Bruxelles: De Boeck Université, 2001, pp. 25-47.
- BARBÀRA, Rosamaria. *Storie di Bahia*. Milano: Mondadori, 1999.
- CUNHA, Laura. *Jóias de crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- DELL'ANGUILLARA, Giovanni Andrea. *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima*. Venetia: Giunti, 1584.
- FICINO, Marsilio. *De le tre vite*. Trad. Giovanni Tarcagnola (Lucio Fauno). Venetia: Michele Tramezzino, 1548.
- HARTNER, Willy. "Notes on Picatrix". In: *Isis*, v. 56, n. 4, 1965, pp. 438-451.
- KIESEL, William (edited by). *Picatrix – Ghayat Al-Hakim: The goal of the wise* (translated from the arabic by Hashem Atallah). 2 v. Seattle: Ouroboros Press, 2002, 2007.
- LAPIDÁRIO del rey Alfonso X – *Códice original*. Madrid: Imprenta de la Iberia, 1881.
- MOREL, Philippe. *La chair d'Andromède et le sang de Méduse: mythologie et rhétorique dans le Persée et Andromède de Vasari*. In: LAFRAMBOISE, Alain; SIGURET, Françoise (édité par). *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*. Paris: Klincksieck, 1996, pp. 57-83.
- OZANAN, Luiz Henrique. *A joia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais: 1735-1815*. Tese de Doutorado, UFMG, 2013.
- PAIVA, Eduardo França. *Escravidão e universo cultural na colônia: Minas Gerais, 1710-1789*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- PINGREE, David (edited by). *Picatrix – The Latin version of the Ghāyat Al-Hakīm*. London: The Warburg Institute / University of London, 1986.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAGAZZI, Alexandre. *A viagem de Bernini à França: o busto de Luís XIV e algumas considerações sobre a arte do retrato*. In: *Anais do II Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura*. Juiz de Fora: LAHA / IAD / UFJF, 2012, pp. 36-44.