

**CENAS DE AMOR CORTÊS ENTALHADAS EM MARFIM: CAIXAS, PENTES
E CAIXAS DE ESPELHO DO MEDIEVO**

**COURTLY LOVE SCENES CARVED IN IVORY: CASKETS, COMBS AND
MIRROR CASES IN THE MIDDLE AGES**

Flavia Galli Tatsch*
Universidade Federal de São Paulo

Resumo: Na Idade Média, o marfim exercia grande fascínio devido à sua qualidade tátil, densidade e cor. Simbolicamente, sua branquidão transcendente associava-o à pureza, à inocência e, também, ao ideal de beleza feminina. Por isso, essa matéria-prima foi empregada na elaboração de artigos de luxo. No medievo, o influxo do marfim de elefante africano esteve intimamente atrelado ao comércio com os mercadores suahilis. Nos séculos XIV e XV, o marfim foi empregado para a produção de objetos de uso pessoal, entre eles separadores de cabelo, caixas de espelho, pentes e caixas de marfim. As cenas esculpidas nesses objetos dialogavam com a cultura cortesã de uma ampla elite social. Neste artigo, interessa perceber como as caixas de espelho, pentes e caixas de marfim se configuraram como um código do desejo humano.

Palavras-chave: Arte medieval; marfim; Séculos XIV e XV.

Abstract: In the Middle Ages, ivory exercised a great fascination because of its tactile quality, density and color. Symbolically, his transcendent whiteness associated it with purity, innocence and also with the ideal of feminine beauty. Therefore, this material was used in the preparation of articles of luxury. In the Middle Ages, the influx of African elephant ivory has been closely tied to trade with Swahili merchants. During the Fourteenth and Fifteenth centuries, ivory was used for the production of personal belongings, including grivoirs, mirror cases, combs and caskets. The scenes carved on these objects dialoged with the courtesan culture of a broad social elite. In this article, we are interested to understand how the mirror cases, combs and caskets were seen as a code of human desire.

Keywords: Medieval Art; ivory; 14th and 15th Centuries.

Recebido em: 01/06/2014
Aprovado em: 02/07/2014

* E-mail: galli.tatsch@unifesp.br.

Este artigo traz parte de uma pesquisa em andamento sobre caixas de espelho, pentes, caixas e separadores de cabelo entalhados em marfim.¹ O texto procurará abordar diversos aspectos que consideramos importantes. Começaremos com uma breve explicação sobre as redes e influxos que estiveram intimamente ligados ao fornecimento e comercialização do marfim, bem como procuraremos entender de que forma a abundância dessa matéria-prima ocasionou uma “idade de ouro” em que objetos de luxo diversos e com funções variadas foram produzidos e adquiridos por uma ampla elite social. No segundo item, faremos uma descrição dos os pentes, caixas de espelho e separadores de cabelo, que faziam parte do “enxoval” de ricas damas e cavalheiros no período gótico. Esses objetos foram produzidos principalmente nas oficinas parisienses por artesãos envolvidos nos ofícios ligados ao entalhamento e comércio do marfim. Em seguida, procuraremos apontar como tais artigos de uso pessoal dialogavam com a sociedade cavaleiresca e com a literatura do amor cortês. Nossa análise parte da observação de algumas cenas desses objetos, das quais faremos uma breve descrição.

I. Redes e influxos

O fascínio pelo marfim existe há milhares de anos. Sem exageros, podemos dizer que desde o Paleolítico Superior: exemplo disso é a Vênus de Hohle Fels, pequena escultura de marfim de mamute elaborada entre 35.000 e 40.000 anos atrás e encontrada, em 2008, na Alemanha. O exotismo, a qualidade tátil, a densidade e a cor suave estão entre os fatores para tal encanto. Menos propenso à ruptura que muitos tipos de madeira, o marfim se tornou matéria-prima ideal para a criação de objetos de luxo. Durante a Idade Média, sua importância se igualava à do ouro, da prata, das gemas, dos esmaltes e das pérolas,² o que em parte justificava seu emprego para a elaboração de capas de encadernação de livros, placas decorativas para móveis eclesiásticos, cruzes, cruzeiros, píxides, relicários, joias e etc.

A produção desses objetos esteve intimamente ligada ao fornecimento e comercialização. No século XIII, após quase duzentos anos de grande escassez (em que outros tipos de presas, como a morsa e o narval foram empregados para sanar esse problema), o marfim de elefante voltou a ser uma mercadoria muito apreciada na

¹ Relatos desta pesquisa foram apresentados no XXVII Simpósio Nacional de História da Anpuh, na cidade de Natal em julho de 2013.

² GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Ivoires du Moyen Age*. Fribourg: Office du Livre, 1978, p. 9.

Europa Ocidental. Por um lado, este fato coincidiu com o alargamento de seus horizontes impulsionado pelos contatos cada vez maiores com o Mediterrâneo Oriental e a Ásia. Por outro, o norte do continente foi agraciado com novo influxo de marfim de elefante africano, graças a uma complexa rede de relações políticas e mercantis.

Em 1987, Mark Horton³ publicou estudo em que demonstrava como um intenso comércio praticado pelo povo suaíli se estabeleceu entre a costa leste africana (nos territórios hoje conhecidos como Moçambique, Tanzânia e Quênia) e a Europa, Índia e China. Para esse arqueólogo, diversas matérias-primas escoavam pelo “corredor suaíli”, e tais atividades se estenderam dos séculos X ao XVI. Guérin explica que os suprimentos de marfim chegavam às mãos desse povo por duas vias: uma mais próxima à costa do Quênia, a outra no sul de Moçambique e do Zimbábue⁴. Nessas regiões, os locais caçavam os elefantes e vendiam a preciosa mercadoria a pastores assentados na costa que, por sua vez, as comercializavam (junto com mel, cera, peles de felinos, chifres de rinoceronte, ouro, cristal de rocha, entre outros) com os suaíli, em troca de contas de vidro, facas de metal, pontas de flechas, lanças e joias.

Uma intensa rede de comércio se formou, abastecendo a Ásia e a Europa com marfim africano. Já no século IX, os suaílis negociavam com comerciantes do Golfo Pérsico que dominavam o Oceano Índico e vendiam suas mercadorias tanto para compradores do Califado Abássida quanto da longínqua China. A este mercado veio se juntar outro, ao norte, na Ifríquia e no Egito. Para supri-lo, as mercadorias deveriam navegar pelo mar Vermelho, em seguida adentrar novamente no continente africano até chegar às mãos dos mercadores fatímidas. Daí, outra rede comercial se estabelecia e o marfim era renegociado em Bizâncio, no al-Andaluz, na Sicília e nos territórios otonianos.

Durante os séculos XI e XII a instabilidade política da região afetou o Califado Fatímida, as rotas comerciais e, conseqüentemente, o suprimento de marfim. Rapidamente, novas redes de comércio e entrepostos comerciais regionais se formaram como em Aden, no atual Yêmen. Os suaílis também se adaptaram à nova configuração: agora, em troca de marfim, ouro, casca de tartaruga e âmbar, negociava-se seda, algodão, contas de vidro, livros, papel e cerâmicas chinesas. Como resultado dessa

³ HORTON, Mark. The Swahili Corridor. *Scientific American* 257, no. 3 (September 1987): 86-93.

⁴ GUÉRIN, Sarah M. Avorio d’ogni ragione: the supply of elephant ivory to northern Europe in the Gothic era. *Journal of Medieval History* 36 (2010), p. 160-161.

circulação, inúmeros artefatos em marfim foram elaborados na região do Mediterrâneo. Entre os exemplos, podemos citar caixas sículo-árabes, olifantes e placas entalhadas.

Na França, o suprimento de marfim era desigual: enquanto o centro e o sul enfrentavam certa escassez, o norte vinha abastecido sem grandes problemas. Gaborit-Chopin afirma que estaria “destinado e reservado a uma elite intelectual que constituía um meio muito fechado”. Objetos em marfim foram entalhadas na corte de Carlos Magno e de seus sucessores, “à sombra das abadias e das catedrais sustentadas ou protegidas pelos grandes dignitários reais ou imperiais que dispunham de meios culturais e financeiros excepcionais”⁵, além, é claro dos grandes dignitários eclesiásticos. É o que atestam as placas de encadernação elaboradas para o *Evangelium S. Joannis* (século VIII, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 60) e para o *Evangelium longum* (Ca. 895; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 53).

Na primeira metade do século XIII, o novo influxo de marfim de elefante africano se fez sentir no norte da Europa. Para Guérin⁶, o fornecimento estava diretamente ligado à crescente economia têxtil que se desenvolvia em cidades da Holanda, Inglaterra e Norte da França. As embarcações partiam de Alexandria, seguindo pelo Mediterrâneo até atravessar o Estreito de Gibraltar, para daí subir até a Picardia, Flandres e Dinamarca. Os porões vinham carregados não só com matéria-prima para as manufaturas, como também com especiarias e presas de marfim. Todo esse comércio teria fomentado o crescimento da renda de forma suficiente para que se pudessem comprar bens de luxo estrangeiros, até mesmo os extremamente caros.

A idade do ouro do marfim gótico durou cerca de cento e cinquenta anos, entre 1230 e 1380, quando o fornecimento para a Europa do norte novamente declinou. Nesse período, a arte da escultura em marfim renovou-se: ao invés de simplesmente retomar as formas e usos anteriores, novos objetos surgiram: no âmbito religioso, dípticos, trípticos e polípticos em baixo relevo; no âmbito doméstico, objetos diversos (com funções variadas) e pequenas esculturas para a devoção doméstica.

Para Randall, a emergência de objetos de marfim entalhados com temas seculares pode ser atribuída a dois fatores. O primeiro deles, como resultado das Cruzadas, teria sido o ao influxo de utensílios finos e objetos de marfim do mundo islâmico: desconhecidos dos europeus, esses artigos eram usados cotidianamente e contavam com uma decoração

⁵ GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 46.

⁶ GUÉRIN, (2010), p. 165.

“composta principalmente de animais e padrões abstratos”. O segundo, à literatura vernácula, tributária da tradição oral de menestréis e trovadores, impulsionada por contos e romances que circulavam em manuscritos e atraíam uma grande audiência.⁷

Para este artigo, interessa-nos um tipo específico de objetos seculares: os portáteis e de uso pessoal como caixas de espelho, pentes, separadores de cabelo, porta cosméticos e caixas.

II. Materialidade, performance e fabricantes

Muitas vezes acomodados em estojos de couro (*cuir bouilli*), ocasionalmente em seda, vendidos pela guilda dos *pigniers* - principais fabricantes e fornecedores de marfim - ou por mascates, as caixas de espelho, pentes e separadores de cabelo podiam ser elaborados a partir de diferentes materiais, como chifres, ossos, madeira e marfim – este o mais apreciado. Como a aristocracia e a realeza eram os principais consumidores desses objetos de luxo, não demoraria muito para que fossem associados a uma cultura cortesã.

Antes de prosseguir, vale fazer breve menção à materialidade do marfim: menos quebradiço e mais durável que a madeira, permite que se entalhem motivos intrincados. Devido ao próprio processo de crescimento e a anatomia das presas, nem toda sua extensão é aproveitável, o que limitava em tamanho e forma os blocos e as placas a serem trabalhados. Simbolicamente, sua brancura transcendente associava-se à pureza, à inocência e, também, ao ideal de beleza feminina.⁸ À delicadeza do entalhe e à escala íntima dos objetos vinham se somar outras sensações, pois o marfim burlava não só com o olhar como também com o tato, “macio e sedoso ao toque dos dedos”.⁹

Na Idade Média, o pente e o espelho remetiam ao luxo, à beleza, ao corpo, ao desejo. Se os espelhos – tradicionalmente um emblema da vaidade e da luxúria – oscilavam entre ilusão e a verdade refletida, os pentes eram tidos como objetos eróticos, pois se considerava o próprio ato de pentear como uma forma de sedução. Como o vislumbrar dos cabelos trazia em si grande carga erótica, as mulheres “de respeito” costumavam sair em público com suas cabeças cobertas. Segundo Wolfthal, cabeleiras longas e soltas eram “um sinal de disponibilidade sexual, que caracterizavam jovens

⁷ RANDALL Jr, Richard H. Popular Romances Carved in Ivory. In: BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 63.

⁸ CUTTLER, Anthony. *The craft of Ivory*. Washington: Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications, n°8, 2007, p. 178.

⁹ GABORIT-CHOPIN, 1978, p. 9.

mulheres em idade de se casar, prostitutas, e vítimas de rapto, entre outras”.¹⁰ A admiração da cabeleira feminina só era permitida em momentos íntimos, nos espaços privados, de forma consentida, ou não.

No romance *Lancelot du Lac*, do ciclo arturiano, o breve relato de um incidente envolvendo Sir Gawain dá conta desse fascínio. Ao seguir o anão Groadain pela floresta, o cavaleiro se viu, de repente, frente a uma barraca na qual enfiou a cabeça sem hesitar. Lá dentro, viu a bela donzela, cujos cabelos estavam sendo arranjados por sua dama que usava um pente de marfim dourado; enquanto outra estendia um espelho. O erotismo desse trecho é ainda mais exacerbado na miniatura de um manuscrito francês (*Lancelot du Lac*. Paris, ca. 1470. BNF, MS fr. 112 (1), fol 107), no qual Gawain, em pleno ato de voyerismo, observa a mulher, tal qual a descrição do texto .

Voltemos às caixas de espelho, pentes e separadores de cabelo em marfim de elefante. Esses três objetos faziam parte do “enxoval” de ricas damas e cavalheiros no período gótico.¹¹ Os separadores (conhecidos como *gravoirs*) eram hastes longas de aproximadamente vinte centímetros, ligeiramente curvadas, usadas para separar mechas de cabelo; seu topo podia apresentar pequenas esculturas de figuras individuais ou pares de amantes. Já os pentes, esculpido na forma da letra “H”, têm duas fileiras de dentes, de espessuras diferenciadas, dispostas ao lado da banda central que vinha esculpida em ambos os lados.

As caixas de espelho vinham formadas por duas placas finas montadas de forma a proteger o disco de metal polido que vinha inserido em uma das partes. Seu formato procurava facilitar o manuseio e proporcionar estabilidade no momento de depositá-lo sobre uma prateleira ou outro tipo de móvel (figura 1). Os furos na parte superior, encontrados em alguns exemplares, nos mostram que esses objetos também podiam ser pendurados. Somente uma das faces das placas continha entalhes com cenas seculares e, na maioria das vezes, um pequeno monstro – geralmente bípede, com orelhas compridas e cauda longa – marcava presença em cada um de seus quatro cantos.

¹⁰ WOLFFHAL, Diane. The comb as intimate object. In: GERTSMAN, Elina e STEVENSON, Jill (eds.). *Thresholds of Medieval Visual Culture. Liminal Spaces*. Woodbridge: Boydell & Brewer Ltd, 2012, p. 181.

¹¹ Por exemplo, no inventário de Clemence da Hungria, rainha da França, consta uma caixa de marfim com imagens, um pente e conjunto de espelhos e um jogo de xadrez (bem como estatuetas de santos). Em 1367, um documento do duque da Burgúndia assim atestava: “*Jean de Couilli, pignier, demourant à Paris, 5 fr. Pour un estui garni de pignes et de mireour d'ivoire, qu'il a baillez et deliverez pour Mgr. À Guillemain Hannot, son barbier et valet de chambre.*” Apud RANDALL Jr., 1997, p. 70.

As caixas de marfim, muito maior e mais cara que os outros utensílios e usadas para guardar e ordenar objetos, estavam ornamentadas com diferentes painéis, cada qual com uma cena: geralmente ofertadas pelos homens às suas damas, vinham decoradas com histórias e lendas populares, raramente com motivos religiosos.

Essas caixas de marfim, pentes e separadores foram produzidos na Europa do Norte, principalmente nas oficinas de Paris. O *Livre des Métiers*, escrito ca. 1250-60, por Etienne Boileau, é a melhor maneira de se identificar os artesãos envolvidos nos ofícios ligados ao entalhamento e comércio do marfim. Eles estavam assim organizados: pintores e entalhadores de imagens em marfim; entalhadores de imagens e aqueles que faziam crucifixos; fabricantes de pentes e lanternas; fabricantes de punhos de facas; fabricantes de tabletes para escrever; fabricantes de dados e fabricantes de rosários.¹²

É possível que as caixas de espelho fossem elaboradas por fabricantes de pentes, como atestam alguns recibos de compras. No entanto, como as grandes caixas de joias, com cenas de romances, estavam entre “os mais finos produtos dos ateliers de Paris” fica “difícil supor qual dos ofícios as teria produzido”. Para Randall, existe uma possibilidade de que as corporações listadas no *Livre des Métiers* não estivessem “estritamente regulamentadas” como se supõe; e que, por volta da metade do século XIV – período que coincide com a produção dos objetos aqui analisados –, as regulamentações tenham sofrido modificações.¹³

Segundo Danielle Gaborit-Chopin, os artesãos envolvidos na elaboração de peças de caráter religioso eram os mesmos que fabricavam objetos com temas seculares. Exemplo disso é a caixa em marfim de elefante com suportes modernos em prata, hoje pertencente ao Museu do Louvre (AO 122), cujas cenas trazem personagens do ciclo arturiano lado a lado com santos cultuados na Idade Média.¹⁴ Para Kessler, os artesãos que elaboravam as peças com temas seculares tinham a intenção de proporcionar uma diversão aristocrática: “invertiam a linguagem das representações da cultura clássica e das Escrituras (...) para provocar no proprietário [sentimentos] de amor romântico”.¹⁵

¹² SEARS, Elizabeth. Ivory and Ivory Workers in Medieval Paris. In: BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 18-37.

¹³ RANDALL Jr, Richard H. Ivories in Romance Tradition. *Gesta*, Vol. 28, n° 1 (1989), p. 31-31; Ver também: RANDALL Jr, 1997, p. 71.

¹⁴ Ver texto dessa autora analisando a obra em questão no livro BARNET, *op.cit.*, p. 240-241.

¹⁵ KESSLER, Herbert. *Seeing medieval art*. Toronto: Broadview Press Ltd, 2004, p. 147, 149.

III. Objetos de uso pessoal e amantes

Os entalhes dos objetos de uso pessoal dialogavam com a sociedade cavaleiresca e bélica. As obras literárias atraíam a atenção de um vasto público e ofereciam aos entalhadores temas para sua arte. Romances e canções de gesta serviam como inspiração, entre elas a de Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, Lancelote e a questão do Graal; os amores de Tristão e Isolda, da Rainha Guinevere; as histórias do mago Merlin, de Percival.

A Fonte da Juventude era outro motivo bastante popular, como mostra a figura 1. Vejamos os detalhes. No centro, da esquerda para a direita: três homens – um deles sendo carregado nas costas de outro – e uma mulher caminham em direção à fonte; um casal está à frente da porta de um castelo; uma jovem se veste; três pessoas se banham enquanto outra bebe a água promissora. Embaixo, uma carroça atrelada a um cavalo traz mais velhos para a fonte. Finalmente, na parte superior, em um castelo estão três pares de amantes: no da esquerda o homem ajoelha-se frente à amada; ao centro eles se tocam; à direita uma mulher segura um cão.



Figura 1

Caixa de espelho com a Fonte da Juventude
França (Paris), 1320-40, marfim de elefante, altura 13 cm
Walters Art Gallery (71.170), Baltimore

Imagem disponível em:

<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/3a5b0378_f3f240c2.html> Acesso em 31 de maior de 2014.

Cantada pelos trovadores provençais e escrita pelos romancistas, a temática do amor cortês surgiu nas cortes cavaleirescas da França, no século XII, em língua vulgar

e destinada, sobretudo, ao público nobre laico. O amor cortês só pode ser compreendido em um contexto maior de transformações pelas quais passava a Europa medieval, fosse pela situação singular do feudalismo, fosse pelo novo cenário burguês e urbano. Ainda que não seja objetivo deste artigo aprofundar a questão, complexa que é, vale ressaltar alguns significados dessa nova sensibilidade.

O *fin'amor*, como era chamado pelos trovadores, se mostrava como um conjunto de sentimentos e novas formas de conduta erótica que se fazia sentir no Ocidente cristão. Tal forma de erotismo vinha caracterizada pela devoção de um jovem solteiro – e exasperado por um desejo proibido – a uma dama casada de status social superior. Essa relação, que significava ter um controle sobre si e respeitar as vontades da dama, se desenvolvia em meio a uma “série de liberdades concedidas pela Dama de acordo com uma graduação cuidadosamente codificada e que colocavam severamente à prova os nervos de seu amante”.¹⁶ Foi esse tipo de relação que forneceu os temas para os poemas que faziam sucesso pela disputa de forças entre o trio envolvido, tendo como pano de fundo o modelo moral cristão e o casamento, o *pactum conjugale*.¹⁷

No entanto, explica, Rouillan-Castex, a transgressão à repressão sexual imposta pela sociedade e pela igreja tinha muito mais um caráter imaginário que libertador e “as canções dos trovadores podem ser comparadas às outras manifestações anti-hierárquicas que abundavam” no século XII.¹⁸ No século seguinte, o contexto era outro: a corte extraconjugal “não é mais que uma etapa para o casamento”. Não se trata mais da mesma Dama, a mulher do senhor,

pois o amor mudou de sentido. A Igreja, por seu lado, propõe agora uma imagem do casamento fundado sobre a ternura recíproca dos esposos (o

¹⁶ ROUILLAN-CASTEX, Sylvette. L'amour et la société féodale. *Revue Historique*, T. 272, Fasc 2(552) (OCTOBRE-DÉCEMBRE 1984), p. 305. Disponível em: <http://jstor.org/stable/40954140>. Acesso em 4 de julho de 2014. Vale mencionar uma passagem dessa autora: “*Prélude à l'intimité des corps, il inaugure en effet une nouvelle progression, celle des 'récompenses de l'amour', tout aussi rituelle que le précédente : les derniers degrés en sont la contemplation de la Dame nue e 'l'assage'. Cet 'essai', ou 'épreuve', consiste, pour la Dame et son amant, à passer une nuit couchés ensemble. Mais ces dernières étapes ne sont évoquées dans les 'cansons' que la façon allusive, iréelle, sous la forme d'un désir, d'un projet ou, le plus souvent d'un rêve (...)*”. Ibid, p. 306. Os grifos são da autora.

¹⁷ Em seu livro, Bloch explica o casamento vinha forjado por interesses militares, políticos e sociais, em que os laços de consanguinidade definiam a linhagem, a genealogia a marcar a nobreza. De um lado instrumento político, de outro o casamento se sacramenta e ritualiza sob os olhos da Igreja. Ver: BLOCH, Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1995, p. 23-54.

¹⁸ ROUILLAN-CASTEX, *op.cit.*, p. 327.

prazer, o princípio da desordem, fica excluído): meio século antes, ela tinha condenado como herético este amor entre os cônjuges (...).¹⁹

Ora, o aparecimento dessa temática nos entalhes em marfim no século XIV ainda é objeto de nosso estudo, mas é possível afirmar que os motivos estejam atrelados tanto ao sucesso desse tipo de literatura como pela transformação de um amor imaginário em físico, ou seja, sua figuração em objetos fazia parte das manifestações de intenções daqueles que os presenteavam.

Em artigo de 1921, Raymond Koechlin, grande especialista em objetos em marfim, explicava que um dos temas favoritos da arte do século XIV, o Ataque ao Castelo do Amor, já se fazia representar em miniaturas do século anterior, como é o caso do Saltério de Peterborough; em tapeçarias, como a peça do mobiliário da duquesa de Borgonha; assim como em esmaltes e pratarias presentes, por exemplo, na coleção do duque de Anjou.²⁰ Ou seja, os jogos de amor dessa voga literária ofereceram a uma gama ampla de artesãos – ente eles, tapeceiros, miniaturistas, entalhadores de marfim – os temas para sua arte. A transferência dos motivos se fazia sem cerimônia. Recentemente, Jean Wirth afirmou que o discurso sobre o amor cortês se fazia sentir na poesia e no romance, bem como na iconografia. Para esse autor, havia uma relação entre as “normas”, já que “as representações desse tipo ornaram os objetos, as caixas, caixas de espelhos ou livros de devoção, que eram provavelmente oferecidos pelos homens às damas para assegurar seus favores”.²¹

O fato de termos como testemunha uma variedade significativa desses objetos de luxo entalhados ao longo do século XIV na França, Flandres, Itália, Inglaterra e Alemanha²², nos leva a afirmar que eles agradavam a uma ampla elite social independente das fronteiras. Para Michael Camille, havia uma “economia” envolvida nas etapas do “namoro” que ia muito além do significado econômico, tratava-se de um código de desejo humano compartilhado: “representando o corpo e suas partes, os

¹⁹ ROUILLAN-CASTEX, 1984, p. 327.

²⁰ KOECHLIN, Raymond. Le dieu d'Amour et Le château d'Amour sur les valves de boîtes à miroirs. *Gazette des Beaux Arts*, 1921, II, p. 286.

²¹ WIRTH, Jean. L'amour courtois. In : ____ *Les Marges à drôleries des manuscrits gothiques*. Genebra: Librairie Drosz, 2008, p. 252.

²² Ver por exemplo, a reunião desses objetos disponibilizada online pelo The Gothic Ivory Project, um banco de dados com esculturas em marfim elaboradas na Europa durante o período de ca. 1200-ca.1530. Disponível em: <<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/search/results.html?n=391&display=Courtly%20love&subject=%22Courtly%20love%22>>. Acesso em 31 de maio de 2014.

objetos eram mais do que fetiches, no sentido moderno: eles serviam tanto como conduta de desejo social como sexual”.²³

Se os trovadores procuraram cantar uma dama ausente e inacessível, nos jogos do amor cortês a mulher amada não era considerada como algo inatingível. Nos esforços de superar os obstáculos, ofertavam-se pequenos presentes com o objetivo de assegurar seus favores. Ou, como sugerem as inscrições em pentes, a lembrança de um amor: “*I give it with a good heart*” ou “*I give it*”.²⁴ Guirlandas ou coroas de flores figuravam entre os pequenos mimos trocados entre os amantes, um ato recíproco, sem distinção entre os sexos, como explica Wirth. Já o ato de ajoelhar-se, prerrogativa masculina, configurava como manifestação de sua sujeição frente à mulher: “este gesto, não recíproco estabelecia claramente a homologia entre a corte de amor, a oração cristã e a homenagem feudal”.²⁵

O “amor cortês”, segundo Pastoureau, não podia “ser totalmente espiritual e platônico. À união das almas deve se acrescentar a dos corpos”.²⁶ Se a poesia muitas vezes dava a perceber que os prelúdios românticos levavam à consumação, os entalhadores de marfim excluía a representação direta do ato sexual, preferindo muito mais insinuar a promessa de felicidade futura.²⁷ Por isso, vemos uma série de indícios facilmente compreendidos, entre eles a troca de olhares, gestos e carícias preliminares como a de tocar o queixo do(a) amado(a) ou a do homem que acaricia o abdômen da mulher.

Mostra disso é o pente que hoje pertence ao acervo do Victoria and Albert Museum. Em uma das faces (figura 2), aparecem três cenas sobre o ato de cortejar separados por pequenas árvores: o casal da esquerda está sentado em um banco, com a mão direita o homem segura um falcão e com a esquerda toca no rosto da amada; ao centro, a mulher coroa o amante ajoelhado à sua frente; e, à direita, os amantes trocam carícias no queixo e na barriga. Na outra face (figura 3), à esquerda, dessa vez em pé, o homem acaricia a mulher enquanto esta – como no outro lado – segura um cachorro; ao centro, novamente, a mulher coroa o amante ajoelhado à sua frente que, agora, tem um buquê de flores nas mãos; à direita, ambos seguram uma coroa.

²³ CAMILLE, Michael. “Love’s Gifts”. In: *The Medieval Art of Love: objects and subjects of desire*. New York: Abrams, 1998, p. 51-52.

²⁴ Apud WOLFTHAL, 2012, p. 179.

²⁵ WIRTH, 2008, p. 273.

²⁶ PASTOUREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da Távola Redonda. França e Inglaterra, séculos XII e XIII*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989, p. 149.

²⁷ OLDS, Clifton; WILLIAMS Ralph G. *Images of Love and Death*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1976, p. 5.



Figura 2 (esq)

Pente com cenas do ato de cortejar
França (Paris), 1320-30, marfim de elefante, 11,5 x 14,5 cm
Victoria and Albert Museum (A.560-1910), Londres

Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5c65f0cd_db4c6441.html. Acesso em 31 de maio de 2014.

Figura 3 (dir)

Pente com cenas do ato de cortejar
França (Paris), 1320-30, marfim de elefante, 11,5 x 14,5 cm
Victoria and Albert Museum (A.560-1910), Londres

Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/full/5c8bcf2dc31c38319258de589d7924c0a29c271c_db4c64413f2e3de8d78c5a8b0421c22182166f1e.html

Acesso em 31 de maio de 2014.

“O amor é um potencial, e não uma força cinética”.²⁸ Ou seja, todos os jogos se convertiam em alegorias do desejo. A caça, por exemplo, a da falcoaria – ave nobre por excelência –, remetia à caçada do amor. Na Idade Média, o jogo de xadrez – passatempo favorito da sociedade aristocrática – narrado com destaque em tantos romances, como o de Tristão e Isolda, representava tanto a guerra quanto o amor. Visto como uma das estratégias utilizadas durante a sedução, o xadrez tinha como objetivo final a conquista do corpo da dama.²⁹

No século XIV, o tema marcou presença em marfins encontrados tanto na França quanto na Alemanha. Vejamos a peça pertencente ao acervo do The Cleveland Museu, que perdeu as quatro figuras dos cantos (figura 4): o casal joga xadrez em uma tenda, cujas abas estão abertas e amarradas para trás, descendo pelas laterais. Com a

²⁸ OLDS, WILLIAMS, 1976, p. 5.

²⁹ CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones Gloriosas*. Madri: Akal, 2005, p. 170.

mão esquerda, o homem segura a haste da barraca, “já em si sugestivo sexualmente”³⁰, enquanto que, com a direita, movimenta uma peça. No lado oposto do tabuleiro, a dama aponta para o jogo ao mesmo tempo em que segura outra peça.



Figura 4 (esq)

Caixa de espelho com cena de jogo de xadrez
França (Paris), 1325-50, marfim de elefante, diâmetro 9,8 cm
The Cleveland Museum of Art (40.1200), Cleveland

Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/full/5c8bcf2dc31c38319258de589d7924c0a29c271c_db4c64413f2e3de8d78c5a8b0421c22182166f1e.html

Acesso em 31 de maio de 2014.

Figura 5 (dir)

Caixa de espelho com cena de jogo de xadrez
França (Paris), ca. 1300, marfim de elefante, diâmetro 9 cm
Museu do Louvre (AO 117), Paris

Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/382cde77_27c9b815.html

Acesso em 31 de maio de 2014.

Segundo Randall³¹, é possível que o atelier responsável por sua elaboração tenha sido o mesmo da caixa de espelho que se encontra no Museu do Louvre (figura 5). Agora, além do casal, o entalhador inseriu mais personagens no segundo plano. Atrás do jogador de pernas cruzadas em sinal de triunfo, outro jovem segura um falcão enquanto a dama traz na mão esquerda um aro ou guirlanda, “sinal de seus favores e de sua penetração em última instância”.³²

³⁰ CAMILLE, 2005, p. 170.

³¹ RANDALL Jr, 1997, p. 232-233.

³² CAMILLE, op. cit., p. 170.

Entre temas oriundos dos romances populares, o Ataque ao Castelo do Amor – alegoria típica apreciada por muitas gerações que reverenciavam o código da cavalaria – era um dos mais apreciados. Vênus e Cupido, os principais personagens da alegoria, vinham apresentados como “poderes adoráveis e para serem adorados, tendo como fundo uma manhã de maio ou um esplêndido palácio. Guerras eram travadas a favor e contra o amor”.³³ Não fazia muito tempo que o cerco ao coração de uma dama era imaginado nos mesmos termos que o cerco a um castelo.

Em outras palavras: o castelo era visto como sendo a “mulher amada” e o ataque como “o ato de cortejar”. Não se tratava de uma simples batalha entre os sexos, mas uma luta honorável. Os homens atacavam e as mulheres se defendiam. A arma? A rosa, o símbolo da redenção. Ora, pode-se duvidar da convicção das mulheres: tirando os espinhos, rosas não matam ninguém; além do mais as damas esqueciam, frequentemente, de fechar as portas dos castelos. No fundo, uma resistência em vão, já que o Deus do Amor se encontrava no mesmo castelo atirando suas flechas e, com isso, conquistando o coração das mulheres.³⁴

Loomis data a primeira evidência deste “ataque” no ano de 1214, perto de Treviso, Itália. Para o festival, um fantástico castelo foi construído e doze damas de Pádua teriam sido convidadas para defendê-lo contra um bando de jovens venezianos. Segundo o autor, além da Itália, outros festivais similares teriam sido encenados em diferentes momentos e lugares, no período Tudor, na Inglaterra, em Vaud e Friburgo, na Suíça.³⁵

Para além dos festivais, o tema foi representado em diversos meios. Entre os quais miniaturas – como no Saltério de Peterborough (Bibliothèque Royale de Belgique ms 9961-9962, fol. 91v) e no Saltério de Luttrell (British Library, Add. 42130, fol 75v), tapeçarias, esmaltes e peças em metal. E, claro, em marfim, como a caixa de espelho do acervo do Walters Art Gallery (figura 6). O cenário: um castelo com diferentes níveis de ameias e janelas de sacada. Os personagens: o Deus do Amor (no alto) e outras vinte e duas pessoas. Cavaleiros, besteiros e operadores de catapultas atiram rosas. No primeiro plano, dois cavaleiros se batem sobre seus cavalos enquanto outros dois, já fora de suas montarias, sobem uma escada e são recebidos por uma

³³ LOOMIS, Roger Sherman. The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages, *American Journal of Archaeology*, Vol 23, N° 3 (Jul.-Sep., 1919), p. 255.

³⁴ WIRTH, 2008, 253.

³⁵ LOOMIS, op. cit., p. 255-258.

dama. Com exceção desta, todas as outras jogam rosas de cestas sobre os atacantes. Alguns cavaleiros lograram entrar no castelo e são vistos abraçados às suas amadas. À direita, uma árvore serve de apoio para um arqueiro; há outra à esquerda, atrás da catapulta. A primazia no entalhe nos permite ver detalhes como os capacetes dos cavaleiros e as rosas em seus escudos.



Figura 6

Caixa de espelho com cena do Ataque ao Castelo do Amor
França (Paris), 1320-40, marfim de elefante, diâmetro 12,9 cm
Walters Art Gallery (71.169), Baltimore

Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/105e8482_8783ba54.html

Acesso em 31 de maio de 2014

Outra história de amor e morte com significativo impacto na elaboração da ornamentação das peças em marfim respondia pelo nome de Castelã de Vergi (*Châtelaine de Vergi*); escrita no século XIII, no dialeto franco-borgonhês, tornou-se bastante popular no século seguinte. A narrativa se desenrolava nos castelos de Argilly e de Vergi, respectivamente do duque da Borgonha e de sua sobrinha, a castelã. Esta, apesar de casada, tinha se relacionava secretamente com um dos cavaleiros de seu tio. São poucas as ilustrações da história da castelã que chegaram até os dias de hoje: existem dois manuscritos iluminados na Biblioteca Nacional (nos. 2136 e 4531), em Paris; um afresco no Palazzo Davanzati em Florença; e seis caixas de marfim, quase todas datando do século XIV. Ao contrário da costumeira *mélange* de fábulas que vinham representadas em

uma mesma caixa, a história da *Châtelaine* ocupava todas as faces, inclusive a tampa. É possível que as ilustrações da história tenham seguido um modelo, hoje perdido.³⁶

O Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, conta com uma dessas caixas em seu acervo. Na tampa (figura 7), as imagens estão dispostas em pares. A narrativa tem início na parte superior esquerda, seguindo, em serpentina de cima para baixo, sucessivamente até a direita: os amantes se reúnem e o cavaleiro se declara para a castelã, que aceita seu amor desde que ele mantenha sua relação em segredo; na cena seguinte, ela segura um pequeno; o casal se encontra no quarto da dama. Abaixo, entre árvores, a castelã treina o cão para ser mensageiro. Enquanto isso, a esposa do duque (identificada por uma coroa) também interessada pelo cavaleiro, tenta seduzi-lo; mas, em vão: vale notar o detalhe em que a duquesa toca seu queixo, enquanto ele vira a cabeça para o outro lado. Cena seguinte, o cavaleiro e a castelã conversam. Em seguida, a duquesa se vinga mentindo para o marido que o cavaleiro teria ofendido-a. Na última cena, encolerizado, o duque desembainha sua espada e ameaça o cavaleiro que pede perdão e, sem saída, revela o amor por sua sobrinha.

A história continua na parte de trás da caixa (figura 8). Da esquerda para a direita: o duque promete guardar segredo. Em seguida, escondido atrás de uma árvore, observa o encontro dos amantes, que se abraçam. Em seu quarto de dormir, o duque quebra a promessa e revela o segredo à sua mulher. Na última cena, a castelã recebe o convite para um baile organizado pela duquesa, ocasião em que esta sussurra saber sobre seus encontros. Ao fazer isso, sela seu próprio destino, tanto quanto o da castelã e do cavaleiro.

Na parte da frente da caixa (figura 9), vendo-se traída por seu amante, a castelã morre de tristeza e seu corpo é descoberto por uma serva. Ao ver a dama, o cavaleiro comete suicídio perfurando o peito com uma espada. Por sua vez, ao descobrir os dois cadáveres, o duque pega a espada do cavaleiro e sai em busca da duquesa, responsável por todo esse drama. Infelizmente, as outras duas laterais, onde se desenrolaria o final de história, se perderam.

³⁶ OLD, WILLIAMS, 1976, p. 105. Ver também: BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 242.



Figura 7

Caixa com cenas da Castelâ de Vergi, tampa
França (Paris), 1320-40, marfim de elefante, 8 x 21,6 cm
The Metropolitan Museum of Art (71.190.177), Nova Iorque

Imagens disponíveis em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9cb85964_26a117dd.html

Acesso em 31 de maio de 2014



(figura 8)



(figura 9)

Contudo, uma caixa de marfim pertencente ao acervo do Louvre (MMR 77), elaborada provavelmente no segundo quartel do século XIV, está intacta e nos mostra o

desfecho, também trágico. Em pleno baile, o duque decapita a esposa. Em seguida, vai até um clérigo com quem se confessa, para em seguida partir para as cruzadas. Todo esse drama visual vinha reforçado por uma série de gestos indicativos de intimidade, lealdade, confiança, espanto, angústia e morte. Em sua análise sobre a caixa de marfim, Charles T. Little argumenta que os gestos e as posturas não deixavam de “ser instrumentos de significados, especialmente a cama, *locus* tanto do amor quanto da morte. Da mesma forma, a espada antecipa as principais cenas e serve como um símbolo de morte”.³⁷

A estreita relação entre aos romances de literatura vernácula e a elaboração de objetos em marfins com temas seculares não foi uma prerrogativa dos ateliers de Paris. Como já afirmamos, esse conjunto de aspectos era compartilhado por uma ampla elite social em espaços geográficos diferenciados. Daí a transferência dos modelos entre diversos ateliers em Flandres, Itália, Inglaterra e Alemanha.

Vejamos a caixa com cenas do ato de cortejar, provavelmente de origem inglesa, que hoje se encontra em Boston, no Museum of Fine Arts (64.1467). Nos quatro lados, pares de amantes se encontram sob os arcos trifólios. Separadas por bandas de prata com incisões abstratas, as cenas são as “usuais”. Mas, como notou Robert G. Calkins, uma delas era incomum: no quarto painel a partir da esquerda, um homem levanta a saia de sua senhora!³⁸ Esta, juntamente com o tema da fechadura de metal sustentada por uma mulher e um homem na parte frontal, aparece no exemplar que pertence ao Tesouro da Igreja de Santa Úrsula, em Colônia. Calkins observa, ainda, que o estilo do entalhe é similar a uma caixa de origem franco-flamenga no acervo do Victoria and Albert Museum, em Londres.

A produção das caixas de espelho, pentes, separadores de cabelo e caixas em marfim teve seu ápice no século XIV. Os efeitos da Guerra dos Cem Anos (1337-1453), entre França e Inglaterra, logo se fizeram sentir entre os ateliers de Paris. A partir de então, os grandes centros produtores passaram a ser as oficinas dos Países Baixos, do norte e do sul; mas aí, os temas religiosos dominavam.

Pouco a pouco, a despeito de alguns pentes e jogos de xadrez entalhados em osso, os objetos de uso pessoal com cenas de amor cortês deixaram de ser elaborados em marfim. Descontextualizados de seus usos e funções originais, resta-nos admirar esses testemunhos da cultura cortesã e imaginar os suspiros e as emoções que suscitavam.

³⁷ BARNETT, 1997, p. 242-244.

³⁸ Apud OLDS, WILLIAMS, 1976, p. 105.