

O ATAQUE AO CASTELO DO AMOR NA CULTURA VISUAL NO MEDIOEVO

FLAVIA GALLI TATSCH*

Introdução

O marfim de elefante era muito apreciado na Europa do Medievo. Seu fascínio derivava tanto do exotismo, quanto da densidade e qualidade tátil. Assim como da importância atribuída à sua materialidade, quase a mesma aferida ao ouro e à prata; tão desejado que era como “as gemas, os esmaltes e as pérolas, com as quais foi muitas vezes associado” (GABORIT-CHOPIN, 1978:9). Ideal para a criação de objetos de luxo foi empregado na elaboração de relicários, cruzeiros, pílides, cruzes, placas decorativas para móveis eclesiásticos e capas de encadernação de manuscritos.

Simbolicamente, sua brancura transcendente associava-se à inocência e à pureza - daí a utilização na elaboração de crucifixos, objetos litúrgicos e pentes com cenas da bíblia e episódios das vidas dos santos - e, também ao ideal de beleza feminina (WOLFTHAL, 2012:178). À escala íntima dos objetos e delicadeza do entalhe somavam-se outras sensações. O marfim mexia não só com o olhar como também com o tato, “macio e sedoso ao toque dos dedos” (GABORIT-CHOPIN, 1978:9).

Nos XI e XII, houve uma queda no fornecimento do marfim de elefante e, para sanar este problema, outros tipos de presas como a do narval e da morsa foram empregados em seu lugar. Mas, ao longo do século XIII, um novo influxo deu vazão à elaboração de diversos objetos, ocasionando o que especialistas consideram como a “idade de ouro” do marfim gótico no espaço de tempo entre 1230 e 1380, quando o provimento para a Europa do norte novamente declinou.

Qual o motivo desse influxo? Segundo Guérin, isto se deveu, basicamente, a três fatores. O primeiro deles estava diretamente ligado à crescente economia têxtil que se desenvolvia em cidades da Holanda, Inglaterra e norte da França. Mercadores suaílis, cujos barcos singravam os mares da costa do Quênia, Tanzânia e Moçambique até o mar Vermelho, transportavam em seus porões diversas mercadorias, entre elas matéria-prima para as manufaturas acima mencionadas e presas de elefantes.

* Professora Adjunta do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP.

Do mar Vermelho, os artigos eram levados por caravanas até o porto de Alexandria, de onde partiam barcos para o Mediterrâneo e o mar da Mancha (2010: 165 nota 56). O desenvolvimento dessa economia têxtil resultou em um crescimento significativo de renda, ocasionando novo impulso na aquisição de bens de luxo.

O segundo fator a dar vazão à elaboração de novas peças em marfim estava ligado ao influxo de objetos vindos do mundo islâmico, como resultado da mobilidade impulsionada pelas Cruzadas e pelo comércio com o Oriente. Desconhecidos no Ocidente Medieval, mas de uso cotidiano no Oriente, faiança fina, copos de vidro e objetos de marfim, vinham ornamentados com animais e padrões abstratos (RANDALL, 1997:63). O contato com esses artefatos incentivou a elaboração de outros, com diferentes formas e usos. Na “era da imagem privada”, como a ela se referiu Belting (BELTING, 1994), surgiram dípticos, trípticos, polípticos e pequenas esculturas para devoção doméstica. Ao mesmo tempo, temas seculares foram entalhados em peças portáteis e de uso pessoal como caixas de espelho, pentes, separadores de cabelo, porta cosméticos e caixas, todos eles integrantes do “enxoval” de ricas damas e cavalheiros no período gótico.

O terceiro fator, por sua vez, ligava-se à estreita relação entre a literatura vernácula, que atraía uma grande audiência, e os temas entalhados nos objetos apenas mencionados. Romances e canções de gesta serviam como inspiração, entre elas a do ciclo arturiano e do “amor cortês”.

Vale lembrar que caixas de espelho, pentes e caixas podiam ser elaborados a partir de ossos, chifres ou madeira. No entanto, o marfim era a matéria-prima mais apreciada para este fim. Como a realeza e a aristocracia eram seus principais consumidores, tais objetos de luxo logo se tornaram “intimamente associados a uma cultura cortesã” (WOLFTHAL, 2012: 177).

Durante o Medievo, o espelho e o pente remetiam à beleza, ao corpo e ao desejo. O espelho, emblema da vaidade e da luxúria, oscilava entre a verdade refletida e a ilusão. Geralmente formado por um disco de metal polido, vinha inserido em uma placa de marfim sobre a qual outra estava disposta, de forma a protegê-lo. O formato da caixa de espelho facilitava seu manuseio e proporcionava estabilidade quando colocado em uma superfície. Alguns

exemplares têm pequenos furos para serem pendurados em paredes. Os entalhes com cenas seculares se apresentavam somente em uma das faces da caixa.

Elaborados na forma da letra “H”, os pentes contavam com duas fileiras de dentes – uma fina e outra mais grossa – dispostas ao lado da banda central entalhada em ambos os lados. Era tido como objeto erótico, uma vez que pentear os cabelos podia se tornar uma forma de sedução (WOLFFHAL, 2012). É o que se percebe ao observar alguns manuscritos iluminados, como o exemplar do *Roman de la Rose* da Pierpont Morgan Library (MS M.324 fol 5v.) em que uma bela mulher segura seu espelho e se penteia na frente do amante.

Maior e mais cara que os outros utensílios, a caixa de marfim - usada para guardar e ordenar objetos - vinha decorada com histórias e lendas populares.¹ Geralmente ofertada pelos homens às suas damas, estavam entre os mais finos produtos manufaturados nos ateliers de Paris.

Uma vez posto isto, posso seguir pelo elemento que norteia esta comunicação: a possibilidade de analisar tais objetos pelo viés da cultura visual medieval. Interessa perceber como se constituíram em um código do desejo humano (CAMILLE, 1998) compartilhado por uma ampla elite social, em seu sentido mais largo: independente do gênero, já que agradava a homens e mulheres; e sem limitação de espaço geográfico, uma vez que temos como testemunha uma variedade significativa desses objetos elaborados ao longo dos séculos XIV na França, Flandres, Itália, Inglaterra e Alemanha.

O Ataque ao Castelo do Amor

Cantado pelos trovadores e escrito pelos romancistas, o amor cortês² oferecia aos entalhadores temas para sua arte. Sejam sinceros, não só a eles, mas também a tapeceiros e miniaturistas. Nos jogos do “amor cortês” a mulher amada não era considerada como algo inatingível: acreditava-se que seu amor deveria ser merecido. O “amor cortês” estava fundado sobre uma atração física, mas não podia “ser totalmente espiritual e platônico. À união das almas deve se acrescentar a dos corpos” (PASTOUREAU, 1989: 149). Não se negava aos prelúdios românticos a consumação do ato sexual, mas os entalhadores de marfim se burlavam de

¹ Raras vezes traziam motivos religiosos.

² Os autores medievais jamais utilizaram a expressão “amor cortês” em suas obras. A ele se referiam como *bone amor*, *vraie amor* ou o *fine amor*.

representá-lo, preferindo muito mais insinuar uma promessa de felicidade futura (OLDS e WILLIAMS, 1976: 5).

Daí, a inserção de diversos indícios facilmente compreendidos, como a troca de olhares, gestos e carícias preliminares, entre os quais tocar o queixo do(a) amado(a) ou a do homem que acaricia o abdome da mulher. Jogos também se convertiam em alegorias do desejo. Por exemplo: a caça ao falcão remetia à caçada do amor e o jogo de xadrez se configurava como uma das estratégias utilizadas durante a sedução – afinal, vencer no xadrez tinha como objetivo a conquista do corpo da dama (CAMILLE, 2005:170).

Entre os jogos de amor mais populares estava o Ataque ao Castelo do Amor, alegoria apreciada por muitas gerações que reverenciavam o código da cavalaria. Como explica Loomis, Vênus e Cupido, os principais personagens, vinham apresentados como “poderes adoráveis” a serem adorados durante uma manhã do mês de maio ou, então, em um belo palácio. O assédio ao coração de uma dama era imaginado nos mesmos termos que o cerco a um castelo: guerras deveriam ser levadas a cabo, fosse “contra ou a favor do amor” (LOOMIS, 1919, p. 255). Nesse sentido, o ataque era tido como “o ato de cortejar” e o castelo como sendo a “mulher amada”. Os homens atacavam e as mulheres se defendiam; ambos usavam o mesmo tipo de arma, diga-se de passagem, bastante peculiar: a rosa, símbolo da redenção. Na verdade, não havia muita convicção por parte das mulheres em relação à sua defesa, já que, geralmente, elas se esqueciam de fechar os portões do castelo. De qualquer maneira, independente da arma, não havia como se defender, pois o Deus do Amor também se encontrava no castelo atirando suas flechas conquistando o coração das mulheres (WIRTH, 2008: 253).

O Ataque ao Castelo do Amor era elemento integrante da cultura visual, presente na encenação de festivais, em miniaturas de manuscritos e nos entalhes de caixas, pentes e caixas de espelho. A primeira evidência deste “ataque” se deu em 1214, em um festival perto de Treviso, Itália. Na ocasião, construiu-se um fantástico castelo:

Um castelo fantástico foi construído e com damas e donzelas e suas damas de honra, que sem a ajuda de um homem defendeu-o com toda a prudência possível. Agora este castelo foi fortificado por todos os lados com peles (...), panos (...), tecidos preciosos, escarlates, brocado de Bagdá e arminho. O que posso dizer da coroas de ouro, cravejadas com (...)jacintos, topázios e esmeraldas, pérolas e chapéus de pontas e todo o tipo de adornos com que as damas defenderam suas cabeças dos assaltos (...)? Pois o castelo em si precisa ser assaltado; e as armas e engenhos com os quais os homens lutaram eram maçãs e tâmaras e nozes-moscadas, tortas e peras e marmelos, rosas, lírios e violetas, e vasos de bálsamo ou

âmbar ou água de rosas, âmbar, cânfora, cardamomo, canela, cravo, romãs e todo o tipo de flores ou especiarias que são para se cheirar ou justa para se ver (apud LOOMIS, 1919: 255-256).

Doze damas da cidade de Pádua teriam sido convidadas a defender a “fortificação” de um bando de jovens venezianos: “depois de um vão assalto de confeitos e doces, eles recorreram ao expediente de uma cínica chuva de ducados de ouro. Após o que, o castelo prontamente capitulou e a bandeira de São Marcos entrou em triunfo” (LOOMIS, 1919: 255-256). Quem não gostaria de participar de um festival desses?

Ao que parece, esses jogos agradavam a muitos de ambos os lados do canal da Mancha. Festivais similares eram encenados na corte dos Tudors tanto sob o reinado de Henrique VIII como no de Elizabeth I. Em 1581, a rainha teria se aproveitado dessa alegoria para gentilmente recusar as investidas do duque de Anjou.

Loomis argumenta sobre a sobrevivência desse costume popular, por pelo menos, trezentos anos nos cantões suíços de Vaud e Friburgo. Nessas regiões, os jovens costumavam cantar nas vinhas: “Castelo do amor, não queres te render?” (LOOMIS, 1919: 256). Em Friburgo, aconteciam encenações similares à de Treviso, com direito a uma fortaleza de madeira protegida pelas damas e atacada pelos homens que usavam flores em sua artilharia. Ao ser rendida, cada uma das mulheres escolhia um dos vencedores, pagando seu resgate com um beijo e uma rosa. Em seguida, os homens desfilavam a cavalo pela cidade enquanto as damas jogavam perfumes e pétalas de rosa pelas janelas.

O Ataque ao Castelo do Amor também marcou presença nas margens de manuscritos. Exemplo disso são dois saltérios de origem inglesa do início do século XIV: o de Peterborough (Fitzwilliam Museum, BBR 9961-9962, fol. 91v; il. 4.4.1 e o de Luttrell (British Museum, Add. 42130, fol 75v). Segundo Randall (1997:65), o saltério do Fitzwilliam Museum é a “mais antiga representação conhecida do tema, datando entre 1299-1318). Nem sempre a batalha era fácil, como demonstram as miniaturas desses dois manuscritos. No saltério de Peterborough, os cavaleiros se encontram em posições estranhas: contorcem-se quando são tocados pelas armas das damas e no saltério de Luttrell, o simples impacto de uma flor no capacete do cavaleiro é suficiente para derrubá-lo de sua escada (LOOMIS, 1919:259-260).

Decididamente, o tema divertia a aristocracia, sendo representado em diversas artes (fontes de metal, tapeçaria, pintura mural, vitral e etc), bem como na literatura. De minha parte, interessa abordar esse tema nos objetos de uso pessoal entalhados em marfim.

Começo com a peça que se encontra no acervo da Walters Art Gallery (figura 1). O Deus do Amor (no alto) e outras vinte e duas pessoas estão distribuídas nos diferentes níveis de ameias e janelas de sacada que compõe o castelo. Assim como ocorria nas encenações dos festivais, os 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 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 1

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), Baltimore³

³ Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/105e8482_8783ba54.html. Acesso em 23 de março de 2013.



Figura 2

Caixa de espelho com cena do Ataque ao Castelo do Amor
França (Paris), 1320-50, marfim de elefante, diâmetro 11,5 cm
Seattle Art Museum (49.37), Seattle ⁴

Outro exemplo encontra-se no Seattle Art Museum (figura 2). O embate se dá em um castelo formado por duas torres-gêmeas. No primeiro plano, cavaleiros armados com espadas e cesto de flores estão montados em seus cavalos. No castelo, as mulheres atiram rosas, mas estão condenadas à derrota: os cavaleiros conseguem adentrar na fortificação subindo por árvores nas laterais. Dois detalhes são bastante curiosos: o homem à esquerda que oferece sua espada à dama que o ataca e o casal que se encontra na parte central do último piso do castelo, que já se encontra em pleno romance, abraçado. O gesto do homem, que toca praticamente o seio da mulher não deixa dúvida nenhuma de que ele alcançou o que tanto desejava.

O mesmo entalhador elaborou ainda duas outras caixas de espelho, nas quais repete a composição e as figuras principais, ao mesmo tempo em que insere alguns detalhes que as diferenciam (RANDALL, 1997:73). Por exemplo, na que se encontra na Sulzbach Collection em Frankfurt Am Main, um dos combatentes luta com um ramalhete de rosas e outro tem um

⁴ Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/edf29aef_3b3ff159.html. Acesso em 23 de março de 2013.

capacete e um buquê de flores ao invés de segurar uma cesta. Já na peça que faz parte do acervo do Musée Bonnat, em Bayonne, um dos cavaleiros surge pela esquerda e tem seu elmo retirado por uma das damas, cuja intenção é, provavelmente, recebê-lo no castelo. Os outros dois homens do primeiro plano foram deslocados para a direita e lutam entre si, basta observar que um deles perfura o escudo do outro com sua espada.



Figura 3

Caixa de espelho com cena do Ataque ao Castelo do Amor
França (Paris), 1350-60, marfim de elefante, diâmetro 14 cm
Victoria and Albert Museum (1617-1855), Londres⁵

Na figura 3, vemos o castelo com torres-gêmeas. Ao contrário das imagens anteriormente abordadas, não há nenhum combate se desenrolando à sua frente e a movimentação acontece nos dois níveis superiores, nas diferentes coberturas (RANDALL, 1997:73). Os homens não perdem tempo se enfrentando e se encontram já na etapa de invasão da fortificação. É o que se vê à direita - um cavaleiro ajuda outro a passar pelo muro e render uma dama - e à esquerda - outro homem segurando a espada pela lâmina retira seu elmo para ver o companheiro subir pela escada e ser recebido por uma dama. Entre os felizardos que transpassaram as ameias, está um casal se abraçando: aqui também a carícia do homem no

⁵ Imagem disponível em:

http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/5260af01_db31094.html. Acesso em 23 de março de 2013.

queixo da mulher indica seu propósito. Na “camada” superior, entre quatro personagens, está ninguém menos que o Deus do Amor, a promover o ataque e a rendição.

Para Randall, “o escultor de marfim divertia não só o público, mas a si mesmo, variando os detalhes do ataque de um exemplo a outro” (1997:73). A meu ver, precisamos adicionar mais um elemento nessa análise. Como explica Wollheim (1991:101), o artista criava uma experiência na mente do espectador ao mesmo tempo em que ele era o primeiro a observar o resultado dessa operação.

A produção desse tipo de caixa de espelho teve seu ápice no século XIV. No entanto, ao sofrer os efeitos da Guerra dos Cem Anos entre Inglaterra e França (1337-1453), os ateliers de Paris lentamente deixaram de manufaturar objetos de uso pessoal em marfim.

Bibliografia

- CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones Gloriosas*. Madri: Akal, 2005.
- BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- CAMILLE, Michael. *The Medieval Art of Love: objects and subjects of desire*. New York: Abrams, 1998.
- CUTTNER, Anthony. *The craft of Ivory*. Washington: Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications, n°8, 2007.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle. *Ivoires du Moyen Age*. Fribourg: Office du Livre, 1978.
- 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), pp. 156-174.
- HORTON, Mark. The Swahili Corridor. *Scientific American* 257, no. 3 (September 1987): 86-93.
- KESSLER, Herbert. *Seeing medieval art*. Toronto: Broadview Press, 2011.
- LOOMIS, Roger Sherman. The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages, *American Journal of Archaeology*, Vol 23, N° 3 (Jul.-Sep., 1919), pp. 255-69.
- MASKELL, Alfred, *Ivories*. London: Methuen and Co, 1905.
- OLDS, Clifton; WILLIAMS Ralph G. *Images of Love and Death*. Ann Arbor: The University of Michigan Museum of Art, 1976.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
PARÁ

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.

RANDALL Jr, Richard H. Ivories in Romance Tradition. *Gesta*, Vol. 28, n° 1 (1989), pp. 30-40.

_____. “Popular Romances Carved in Ivory”. In: BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 63-79.

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, pp. 18-37.

WOLLHEIM, Richard. “What the spectator sees”. In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Ann and MOXEY, Keith. *Visual Theory. Painting and interpretation*. Oxford: Harper Collins, 1991.

WOLFTHAL, 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.