

Caixas de espelho e pentes da Itália Setentrional do Trecento e do Quattrocento: Cópias ou variações?

Flavia Galli Tatsch¹

Submetido em: 15/03/2018

Aceito em: 27/04/2018

Publicado em: 15/06/2018

Abstract

In medieval art, tradition and copy of models were side by side with an immense capacity for change and innovation, from the insertion of new contents and variations of styles. In this sense, we may think that medieval art was both copy and variation. The purpose of this article is to discuss this issue from some consideration on mirror cases and ivory combs carved in the last decades of the fourteenth century and the first of the following century. The prominence will be given to those carved in Northern Italy which have long been considered by the History of Art as coarser and less genial copies than their French models.

¹ Universidade Federal de São Paulo.

*Quand ilz reviennent de Paris,
(...)*

*Pigne, tressoir semblablement
Et miroir, pour soy ordonner,
D'yvoire me devez donner,
Et l'estury qui soit noble et gent
Pendru a chaennes d'argent.*

Eustache Deschamps, *Miroir de Mariage*²

Na arte medieval, a tradição e a cópia de modelos se encontravam, lado a lado, com uma imensa capacidade de mudança e inovação, a partir da inserção de novos conteúdos e variações de estilos. Este artigo tem por finalidade discutir essa questão a partir de algumas considerações sobre caixas de espelho e pentes entalhados em marfim.

O fascínio por esses objetos foi transformado em versos pelo poeta Eustache Deschamps (c. 1340-1404/1405) em *Miroir de mariage*, em que uma recém-casada pede ao marido que lhe traga um presente de Paris. O poema revela o costume difundido entre a elite cortesã dos séculos XIV e XV em que o homem presenteava sua dama – ainda noiva ou já esposa – com um conjunto de objetos para pentear os cabelos finamente entalhados em marfim e acondicionados em um estojo de couro (*cuir bouilli*) tão belo quanto o conteúdo que nele vinha guardado. As correntes de prata, mencionadas no poema, poderiam servir para pendurar o precioso presente na cintura. Foram poucos os estojos desse tipo que sobreviveram à passagem do tempo: o exemplar que se encontra no Deutsches Ledermuseum, Offenbach, elaborado na França em c. 1400 traz uma rica decoração de animais, monstros e dois amantes, tendo ao fundo folhagens. A saliência em círculo que ocupa toda a tampa e metade do corpo do estojo demonstra que o espelho ficava aí acomodado. A mesma disposição é encontrada naquele do Museu de Belas-Artes de Dijon [Fig.

² DESCHAMPS, Eustache. **Oeuvres complètes de Eustache Deschamps**. Publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque National par Gaston Raynaud. Paris: Librairie de Firmin Didot & Cie, 1878, p. 45. Disponível em < <https://archive.org/details/uvrescompltesde17descgoog> >. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

1], porém neste, ornamentado somente com folhagens, há um espaço à esquerda para o *gravoir* (usado para repartir o cabelo ou como adorno na cabeça) e, nas laterais, encontra-se o artifício usado para acomodar uma corrente.



Figura 1

Anônimo

França, século XV, couro gravado, cinzelado e pintado, 18 cm x 14 cm x 4,5 cm

Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon (inv. CA T 1602)

Procedência:

< http://mba-collections.dijon.fr/ow4/mba/voir.xsp?id=00101-28102&qid=sdx_q0&n=14&e >

Acesso em 23 de março de 2014



Figura 2

Anônimo

Saltério de Luttrell, 1320-1340

British Library, Londres (Add. MS 42130, fol. 63r)

Procedência: < http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_42130_fs001ar >

Acesso em 23 de março de 2018

A utilização dos objetos que vinham dentro desses estojos pode ser apreciada em uma das miniaturas do Saltério de Luttrell (1320-1340) [Fig. 2], na qual uma dama trança seus cabelos e tem um pente apoiado sobre suas pernas; à sua frente, uma mulher – ajoelhada sobre uma caixa utilizada provavelmente para guardar objetos de uso pessoal, como nos indica o buraco da fechadura na parte frontal – ajuda no penteado com a mão direita, enquanto segura um espelho com a outra. Chamamos a atenção para a acuidade na representação do disco de metal polido que cumpria a função do espelho.



Figura 3

Anônimo

Caixa de espelho, c. 1300-1320, França (Paris)

Marfim, 94 mm X 96 mm

Victoria and Albert Museum, Londres (219-1867)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/b2e24b11_9ae07a15.html >

Acesso em 12 de março de 2018

As caixas de espelho [Fig. 3] eram compostas por dois discos de marfim: um deles acondicionava o disco de metal no centro; o outro, em que as cenas vinham esculpidas, funcionava como uma tampa protetora. Na maioria dos exemplares quatro outros entalhes no formato de monstros, leões, dragões ou folhas, estavam inseridos nos cantos para dar estabilidade. Os pentes, formados por uma faixa central entalhada nos dois lados, continham duas camadas de dentes, uma mais fina e outra mais grossa. Tanto uma carreira de dentes quanto a outra eram bastante suscetíveis à quebra, o que acabava por fazer dos pentes algo muito mais vulnerável que as caixas de espelho. Como os exemplares que chegaram até nós estão, em sua grande maioria, em perfeito estado, é possível pensar que sequer tenham sido usados, sendo mantidos em suas caixas de couro³.

³ WILLIAMSON, Paul e DAVIES, Glyn. **Medieval Ivory Carvings 1200-1550**. Vol. 2. Londres: V & A Publishing, 2014, p. 609.

Os estudos iniciais sobre esses objetos de uso pessoal deram maior visibilidade àqueles produzidos na Europa do Norte, principalmente em Paris. Os primeiros compêndios que procuraram dar conta dos acervos dos museus europeus foram impressos nas primeiras duas décadas do século XX. Entre eles, está o escrito por Raymond Koechlin (1860-1931), colecionador e historiador da arte.

Raymond Koechlin e a questão das cópias

Oriundo de uma família de industriais e políticos alsacianos que teria sido expulsa pelos alemães após os conflitos de 1870 em virtude da tendência francófila de seus membros⁴, Koechlin foi um personagem bastante ativo na vida cultural francesa nas primeiras décadas do século XX⁵. Seu interesse pelos objetos em marfim começou em 1900, quando realizou uma série de fotografias das vitrines da mostra *L'Art français des origines à la fin du XIX siècle*, organizada por Émile Molinier, Roger Marx e Frantz Marcou para Exposição Universal. A partir daí passou a fotografar outros artefatos pertencentes a diferentes acervos europeus públicos e privados, chegando a dois mil marfins⁶. O resultado desse esforço foi publicado em 1924 sob o nome *Les ivoires gothiques français*, obra em três volumes⁷.

Mesmo com todo esse empenho, Koechlin sempre encarou os artefatos

⁴ TOMASI, Michele. "KOECHLIN, Raymond". In: SÉNECHAL, Philippe e BARBILLON, Claire. **Dictionnaire Critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale**. Institut National d'Histoire de l'Art – INHA, 2008. Disponível em: <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/koechlin-raymond.html>>. Acesso em 03 de março de 2018.

⁵ TOMASI, Michele. "Objets pour passion: remarques sur la démarche intellectuelle de Raymond Koechlin". **Histoire de l'Art**, n. 58, avril, 2006, p. 133.

⁶ TOMASI, *op. cit.*, 2006, p. 138.

⁷ KOECHLIN, Raymond. **Les ivoires gothiques français**. 3 vols. Paris: Auguste Picard Éditeur, 1924. Disponível em: <[http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation_all "cb323158401" - resultat-id-2](http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation_all%20%22cb323158401%22%20-%20resultat-id-2%22)>. Acesso em 12 de dezembro de 2017.

ebúrneos como pertencentes à “arte menor”. Nos séculos XVIII e XIX, esse grupo “secundário” recebeu associações pejorativas, tido como mais artesanal do que aquele considerado resultado da inteligência ou do gênio – ou seja, a pintura, escultura e arquitetura. Por exemplo: em 1896, Molinier – que poderíamos classificar como o primeiro historiador desses objetos⁸ – escreveu no catálogo do Museu do Louvre que os entalhadores de marfim não eram criativos⁹. Em 1905, em artigo sobre o acervo dos Museus Vaticanos publicado na *Gazette des Beaux-Arts*, conceituada revista francesa de crítica e de história da arte, Attilio Rossi (1875-1966), historiador e crítico de arte, afirmou que “todos os objetos de arte franceses executados entre os séculos XIII e XV tinham uma tendência constante a reproduzir os modelos estatuários, tipos de arquitetura e principalmente as vestes pertencentes a uma idade mais antiga”¹⁰. Mais à frente, referindo-se a alguns dípticos e trípticos elaborados na França, lemos: “há outros que são apenas trabalhos cruéis e precipitados e representam apenas o trabalho de escultores humildes, capazes de se elevar raramente a uma obra original e reduzidos à reprovação mecânica e servil dos melhores modelos contemporâneos e anteriores”¹¹.

Um ano depois, seguindo essa linha de pensamento, Koechlin publicou

⁸ GABORIT-CHOPIN, Danielle. **Musée du Louvre. Département des Objets d'Art. Catalogue. Ivoires médiévaux Ve – XVe siècle**. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 15.

⁹ MOLINIER, Emile. **Musée National du Louvre. Département des Objets d'art du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Catalogues des ivoires**. Paris: Librairie-Imprimeries Réunies, 1896, p. 121. Disponível em: <<https://ia801408.us.archive.org/13/items/catalogueivoires00muse/catalogueivoires00muse.pdf>>. Acesso em: 2 de dezembro de 2016.

¹⁰ “(...) tous les objets d'art français exécutés entre le XIIIe et le XVe siècle ont une tendance constante à reproduire des modèles statuaires, des types architecturaux et surtout les costumes appartenant à un âge plus ancien”. ROSSI, A. “Les ivoires gothiques français des Musées Sacré et Profane de la Bibliothèque Vaticane”. **Gazette des Beaux-Arts**, 1905 I, p. 394. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203166v/f456.image.r=ivoires%20gothiques%20fran%C3%A7ais>> Acesso em 04 de março de 2018. Todas as traduções deste artigo são de nossa autoria.

¹¹ “Il en est d'âtes qui ne sont que des oeuvres grossières et hâtives et ne représentent que le travail d'humbles sculpteurs, capables de s'élever que rarement jusqu'à faire une oeuvre originale et réduits à la reproduction mécanique et servile des meilleurs modèles contemporains et antérieur”. ROSSI, *op. cit.*, p. 401.

dois textos em que deixava claro suas opiniões. No artigo impresso na *Gazette des Beaux-Arts* – sobre os ateliês franceses responsáveis pela elaboração de dípticos de marfim cujo tema era a Paixão de Cristo –, escreveu que a primeira metade do século XIV não teria sido um período de arte criativa, pois se os *imagiers* e os miniaturistas “produziram obras agradáveis de elegância (...) os *ivoiriers* (...) imitavam-nos nos graciosos tabernáculos cuja moda adornava as capelas e os oratórios”¹². E, no capítulo sobre os marfins góticos – que integrou a coletânea de André Michel sobre a história da arte – afirmou que não eram “mais que o reflexo da escultura monumental e da miniatura contemporâneas, seu estilo, seus temas são os mesmos, e mesmos os artesãos que os entalharam, fiéis a uma tradição que eles não criaram, longe de inovar, permanecem na sequência disso”¹³.

A nosso ver, não deixa de ser um paradoxo desprender tanta energia para catalogar artefatos que “achava aborrecidos, repetitivos” e sobre os quais só se interessava “se escapassem do que chamava de maneirismo e ‘afetação’”¹⁴. Enfim.... *Les ivoires gothiques français* reuniu mais de mil e trezentas peças elaboradas entre os séculos XIII e XV. Os três volumes que compõem a obra estão assim divididos: no primeiro, há uma introdução detalhada para cada tipo de objeto, uma tentativa de estabelecer as oficinas operantes, uma contextualização da elaboração das peças, os inventários que as descrevem e as relações com outras manifestações artísticas ou culturais do período; o segundo volume

¹² “Imagiers et enlumineurs produisaient des oeuvres agréables, d'une élégance manierée (...), les ivoiriers (...) les imitaient dans ces tabernacles si gracieux dont la mode ornait les chapelles et les oratoires (...)”. KOEHLIN, Raymond. “Quelques ateliers d'ivoiriers français aux XIII et XIVe siècles. III. L'ateliers des diptyques de la Passion”. *Gazette des Beaux-Arts*, 35, 1906, p. 49. Disponível em: < http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1906_1/0059 >. Acesso em 04 de março de 2018.

¹³ “Les ivoires gothique ne sont que le reflet de la sculpture monumentale et de la miniature contemporaines; leur style, leurs thèmes sont le mêmes, et les artisans qui les ont taillés, fidèles à une tradition qu'ils n'avaient point créé, loin d'innover jamais, restent à la suite”. KOEHLIN, Raymond. “Les ivoires gothiques”. In: MICHEL, André. *Histoire de l'art*, 1906, apud TOMASI, *op. cit.*, 2008.

¹⁴ GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 268.

apresenta os objetos em entradas separadas; e o terceiro traz as pranchas fotográficas das obras.

Impulsionado por um grande sentimento francocêntrico, Koechlin atribuiu a grande maioria dos artefatos aos ateliers da Île-de-France. À sua admiração pela *opus francigenum* ebúrnea – no sentido de indicar o produto de certa técnica originária de lugares particulares ou nesses ativamente praticada –¹⁵ vinha se somar a dificuldade em atribuir a localidade da manufatura a outras regiões por conta da rara documentação e ausência desse tipo de dado nos inventários. Seu método consistiu em agrupar as peças e descrevê-las a partir de alguns critérios como a tipologia, a iconografia e os motivos decorativos. Cada artefato recebeu uma numeração individual, indicação do tipo e um título conferido por Koechlin ligado ao tema representado¹⁶. Em seguida, vinha breve descrição dos personagens e de suas vestimentas, do cenário, da condição de preservação do marfim, uma apreciação positiva ou não do trabalho do artesão, informações sobre a existência ou não dos quatro animais nas bordas e a possível relação com outra(s) entrada(s) no catálogo. Ao final, a datação, dimensões e informações sobre o acervo ao qual pertencia.

Selecionamos algumas entradas para realizar uma análise sobre a escrita e a crítica de Koechlin, mais precisamente nove caixas de espelho relativas às entradas de número 1007 a 1015¹⁷. Atualmente, três delas (1010, 1012 e 1014) têm localização desconhecida como indica o Gothic Ivory Project, site pertencente ao Courtauld Institute of Art que reúne mais de cinco mil peças de marfins góticos pertencentes a acervos do mundo todo¹⁸. As sete restantes se encontram nos acervos do Museu do Louvre,

¹⁵ CASTELNUOVO, Enrico. “*Opus Francigenum*”. In: _____. **Arte delle città, arte delle corti**. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 2009, p. 5.

¹⁶ Isso é uma novidade, já que o catálogo de Molinier (ver nota 8) só trazia uma descrição de cada peça.

¹⁷ KOECHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. II, pp. 371-374.

¹⁸ As imagens das peças encontram-se disponíveis, respectivamente, nos links abaixo, acessados

Paris (MRR197A e MRR 197B), no Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Turim (152/AV), no Victoria and Albert Museum, Londres (1400-1888), no Kunstgewerbemuseum, Berlim (F 1337) e no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (1979.521.1)¹⁹.

Entalhadas na primeira metade do século XIV com episódios que evocam cenas do amor cortês, as nove caixas de espelho têm em comum algumas características: 1) a simulação de um jardim dividido no sentido vertical por uma árvore bastante sinuosa que lança galhos no sentido horizontal até outras duas esculpidas nas laterais, tipo de disposição que faz com que a superfície fique dividida em quatro partes; 2) em cada quadrante, um casal apresenta diferentes atitudes classificadas por Koechlin como o encontro, a carícia, a coroa trançada, o amante coroadado, a partida para a caça, a declaração, o jogo de xadrez. Existem variações seja na forma como estão representadas as árvores e os galhos, a sequência das atividades realizadas pelos amantes, o entalhe das feições, etc. Após a descrição completa dos gestos, vestimentas e atitudes, Koechlin atribuiu avaliações individuais que iam desde “trabalho acurado” para a entrada 1007 [Fig. 4] até “trabalho medíocre” para a 1011 [Fig. 5]²⁰.

em 05 de março de 2018.

< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/fe79453a_911d7de0.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/69BD1876_27d9bd60.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/753C5442_11ef45a4.html >.

¹⁹ As imagens das peças encontram-se disponíveis, respectivamente, nos links abaixo, acessados em 05 de março de 2018.

< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7F725B2D_230b0016.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/0989A6C4_c6425894.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/E002CB7E_6d5761d2.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/296ff31b_20ab3010.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/9B350824_ca10512d.html >,
< http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/DCC8C764_584ef031.html >.

²⁰ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. II, pp. 371-372.



Figura 4

Anônimo

Caixa de espelho, c. 1310-1320, França (Paris)

Marfim, 113 mm x diâmetro 10.5 mm X 96 mm

Museu do Louvre, Paris (MRR 197B)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/7F725B2D_230b0016.html >

Acesso em 25 de março de 2018

Figura 5

Anônimo

Caixa de espelho, c. 1320-1330, França (Paris)

Marfim, 9,2 cm

Victoria and Albert Museum, Londres (1400-1888)

Procedência:

< <http://collections.vam.ac.uk/item/O168748/four-pairs-of-lovers-mirror-back-unknown/> >

Acesso em 25 de março de 2018

Claro está que ambas saíram de oficinas diferentes: basta perceber na caixa de espelho pertencente ao Louvre [Fig. 4] a distribuição fluida e equilibrada dos jovens, sua graciosidade e silhueta delgada em contraposição à do Victoria and Albert Museum [Fig. 5], em que as figuras dos amantes parecem ter sido achatadas, a sinuosidade dos corpos verticalizada e as dobras das roupas estilizadas. No primeiro volume de sua obra, em que cabe a contextualização dos objetos, parte da crítica de Koechlin não está na acuidade ou não do entalhe, mas na repetição e na cópia das cenas representadas. Por um lado, ele justifica essa frequência a partir de um desejo da clientela: “o encontro destas várias cenas forma

pequenas imagens amigáveis e, se tivesse alguma imaginação, estava aberto ao possuidor do espelho, no momento em que o tirava da bainha (...), forjar um romance de amor à sua vontade”²¹. Por outro lado, ao se perguntar se as cenas teriam se inspirado em alguma poesia, romance ou iluminura, chega à conclusão que teria sido a própria fantasia do entalhador a resolver por si a escolha e a ordem dos motivos esculpidos²².



Figura 6

Anônimo

Caixa de espelho, primeira metade século XIV, França (Paris)

Marfim, 115 mm x 112 mm x 15 mm

Museo Nazionale del Bargello, Florença (Inv. 128 C)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6BE41973_f8891be8.html >

Acesso em 24 de março de 2018

É possível perceber como a escrita revela a ambiguidade de Koechlin em relação à questão da cópia quando da apreciação de caixas de espelho entalhadas com os temas do Deus do Amor e do Assalto ao Castelo do

²¹ “La réunion de ces diverses scènes forme d’aimables petits tableaux et, pur peu qu’il eût d’imagination, il était loisible au possesseur du miroir, lorsqu’il le tirait de la gaine et le considérait, de se forger un roman d’amour à sa guise”. KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 380.

²² KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 381.

Amor (entradas de número 1067 a 1108)²³, tópicos muito populares em miniaturas, também encenados por grupos de rapazes e moças em que a conquista do coração da amada era imaginada da mesma forma que se faz a um castelo²⁴ – os rapazes atacavam e as mulheres se defendiam; a arma usada por ambos era a mesma: a rosa, o símbolo da redenção [Fig. 6]. O Deus do Amor participava da cena, normalmente posicionado no alto, de onde atirava flechas em direção aos corações femininos²⁵. Em comum, as peças trazem a representação do castelo ao centro e diversos pares de jovens enamorados entretidos na “luta”. Em relação a este grupo de caixas de espelho, mais uma vez Koechlin reconhece que os *ivoiriers* foram muito felizes na representação, mas ao mesmo tempo deles subtrai qualquer tipo de novidade ao afirmar que a “fantasia raramente lhes pertence, já que encontramos quase que traço por traço modelo entre os miniaturistas”²⁶.

A relação entre as imagens nas miniaturas e nos entalhes não pode ser desprezada, pois ambas tiveram grande expressão em Paris. Ainda que os artesãos por elas responsáveis estivessem estabelecidos no mesmo quarteirão²⁷, não podemos reduzir a criatividade de um meio ao outro. Richard Randall, curador do Walters Art Museum, um dos especialistas que, a partir dos anos 1980, atuou incansavelmente para a renovação dos estudos sobre os objetos em marfim, traça alguns paralelos entre as miniaturas e os artefatos de cunho religioso²⁸. Mesmo assim, afirma que “considerando o tremendo impacto da arte do iluminador Jean Pucelle na

²³ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, pp. 398-410; vol. II, pp. 388-401.

²⁴ TATSCH, Flavia Galli. “O ataque ao Castelo do Amor na cultura visual no Medieval”. In: **XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal, 22 a 26 de julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371313563_ARQUIVO_AtaqueaoCastelodoAmornaCulturaVisualdoMedievo_final.pdf>. Acesso em 12 de janeiro de 2016.

²⁵ 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. 255-269.

²⁶ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 396.

²⁷ RANDALL Jr, Richard H. **Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery**. Nova York: Hudson Hills Press, 1985, p. 181.

²⁸ RANDALL, *op. cit.*, pp. 181-182.

arte francesa de cerca 1325, e aquela de seus sucessores, que trabalharam para o duque de Berry, Jean Bondol, Jacquemart de Hestin, e os irmãos Limbourg, é incomum que tão pouca transferência de ideias tenha ocorrido nos marfins, que eram criados para os mesmos clientes”²⁹. Ou seja, apesar dos paralelos, a distância entre miniaturas e os marfins permanece.

De onde vinham então os modelos? Para os objetos elaborados na própria Île-de-France, a proximidade física entre as oficinas e seus entalhadores pode ter sido um fator determinante para a circulação dos padrões. Já para aqueles produzidos em outras regiões, uma hipótese bastante sólida a se considerar é a da utilização de amostras em outros suportes. Até o momento, não foi encontrado nenhum com temas seculares, mas isso não significa que não existissem. Por outro lado, temos alguns modelos em terracota com temas religiosos, como os que foram dragados do leito do rio Scheldt [Fig. 7], na Bélgica, e que hoje se encontram no acervo do Museum of Fine Arts, em Boston. Segundo Randall³⁰, as cenas aí representadas – Apresentação da Virgem no Templo, Visitação, Apresentação do Cristo Menino no Templo, Crucificação, o Lava-Pés – teriam sido elaboradas na França a partir de uma caixa em marfim com cenas das vidas da Virgem e do Cristo que hoje pertence ao Musée Paul Dupuy (Inv. 18037), em Toulouse [Fig. 8]. A aproximação entre os modelos e a caixa pode ser vislumbrada nas cenas da Visitação [Fig.9], Apresentação no Templo [Fig. 10] e Apresentação da Virgem no Templo [Fig. 11].

²⁹ “Considering the tremendous impact of the art of the illuminator Jean Pucell on French art about 1325, and that of his successors, who worked for the duke of Berry, Jean Bondol, Jacquemart de Hestin, and the Limbourg brothers, it is unusual that so little transfer of ideas occurred in the ivories, which were create for the very same patrons”. RANDALL, *op. cit.*, p. 182.

³⁰ RANDALL, *op. cit.*, p. 180.



Figura 7

Anônimo

Modelos em terracota para entalhadores de marfim, 5,71 x 5,71 cm

Museum of Fine Arts, Boston (Invs, 69.68 a 69.71)

Procedência:

Imagem à esquerda: < <http://www.mfa.org/collections/object/the-visitation-61495> >

Acesso em 01 de março de 2018

Imagem à direita: RANDALL Jr, Richard H. *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*. Nova York: Hudson Hills Press, 1985, p.182.



Figura 8

Anônimo

Caixa, segunda metade do século XIV

Marfim, 120 mm x 280 mm x 140 mm

Musée Paul Dupuy, Toulouse, Inv. 18037

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/524AF557_916fcbc9.html >

Acesso em 01 de março de 2018



Figura 9
Detalhes das figuras 7 e 8



Figura 10
Detalhes das figuras 7 e 8



Figura 11
Detalhes das figuras 7 e 8



Figura 12

Anônimo

Modelo em terracota para entalhadores de marfim, século XIV, terracota
Musée Curtius, Liège (JB/38)

Anônimo

Adoração dos Magos, metade do século XIV, marfim
Aartsbisschoppelijk Museum, Utrecht (B759).

Procedência: LITTLE, Charles. "Gothic Ivory Carving in Germany". In: BARNET, Peter (ed.). *Images in Ivory*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1997, p. 83.

A placa em terracota escavada na região de Liège [Fig. 12], atualmente no Musée Curtius (JB/38), que apresenta o tema da Adoração dos Magos, teria servido de modelo para o relevo de mesmo tema elaborado em Colônia, Alemanha, hoje no Aartsbisschoppelijk Museum (B759), em Utrecht³¹. O olhar atento revela que as placas de Boston e Utrecht não possuem um fino acabamento. É possível que esse detalhe não se configurasse como um fator fundamental à época, pois como argumenta Little "sua função talvez fosse mais um auxiliar de memória para criar a

³¹ LITTLE, Charles. "Gothic Ivory Carving in Germany". In: BARNET, Peter (ed.). *Images in ivory*. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1997, p. 83; RANDALL, *op. cit.*, p. 180.

última moda de um centro principal”³². O que leva a pensar que o que importava era a utilização das terracotas como modelo, deixando a preocupação com os traços e a finalização a cargo das diversas oficinas.

Em nossa opinião, a questão das cópias e os comentários depreciativos de Koechlin poderiam estar baseados em dois elementos. O primeiro: o desconhecimento dos modelos em terracota o teria levado a assimilar as imagens dos marfins às miniaturas, rebaixando-as a um grupo secundário mais artesanal e menos genial que a iluminação dos livros. O segundo: a ideia da força de um protótipo tornava quase que impossível a distinção entre uma cópia ou uma variante³³. Aqui, vale trazer para a arguição as palavras de Peter Kurmann:

argumentou-se que o uso dos modelos teria dificultado o progresso do desenvolvimento da forma. Essa objeção revela uma visão obsoleta da produção artística da Idade Média. Longe de ser o ‘gênio’ dos tempos modernos cujo objetivo é a única originalidade, o artista, ou melhor, o artesão da Idade Média é baseado na autoridade dos protótipos. Ao combinar de uma maneira nova fenômenos produzidos em outros lugares, o artista medieval concilia sua própria criatividade e autoridade estabelecida. O ‘progresso’ estilístico é feito com muitas variações. É por isso que as cópias, se houver, são parciais e sempre integradas em um novo contexto³⁴.

³² LITTLE, *op. cit.*, p. 82.

³³ WILLIAMSON, Paul. “Avori italiani e avori francesi”. In: PACE, U. e BAGNOLI, M (eds.). **Il gotico europeo**. Nápoles: Electa Napoli, 1994, p. 294.

³⁴ “On a argumenté que l’utilisation des modeles aurait entrave le progrès du développement des formes. Cette objection trahit une vision désuète de la production artistique du Moyen âge. Loin d’être le ‘gênio’ des temps modernes dont le but est la seule originalité, l’artiste, ou plutôt l’artisan, du Moyen Âge se fonde sur l’autorité des prototypes. En combinant d’une façon nouvelle des phénomènes produits ailleurs, l’artiste médiéval concilie sa propre créativité et l’autorité établie. Le ‘progrés’ stylistique se fait à l’aide de nombreuses variations. C’est ce qui explique que les copies, s’il en a , sont partielles et qu’elles sont toujours intégrées dans un contexte nouveau”. KURMANN, Peter. “Mobilité des artistes ou mobilité des modeles? A propos de l’atelier des sculpteurs rémois au XIIIe siècle”. **Revue de l’art**, 1998, n. 120, p. 28.

Daí a dificuldade de Koechlin em reconhecer a habilidade dos artesãos no que tange a inserção da criatividade aos modelos em circulação, o que valeria para todos os objetos elaborados na Île-de-France e alhures. Estudos mais recentes vêm demonstrando uma “articulada geografia da escultura ebúrnea ente os séculos XIII e XIV”³⁵, atribuindo oficinas a outras regiões europeias. Nesses locais, os artesãos teriam escapado dos protótipos e esquemas já bastante explorados pelos franceses e emergiram com uma “fisionomia culturalmente mais autônoma”³⁶.

Da variação à inventividade

É aqui que entram os artefatos mencionados no título deste artigo, elaborados na Itália Setentrional, relegados por longo tempo ao segundo plano e considerados como cópias mais grosseiras e menos geniais. Começamos com um grupo de caixas de espelho [British Museum, Londres, 1856,0623.106 (Dalton 385); Musée du Louvre emprestado para o Musée national du Moyen Âge-Musée de Cluny (MRR 194); Museo Civico Medievale, Bolonha (Inv. 699); Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque 17.190.257] que têm a oferta do coração como tema principal, tópico muito apreciado à época. Sem reconhecer como tendo sido elaboradas décadas depois fora de Paris, Koechlin as considerou como resultado da decadência dos ateliers [franceses] e da depreciação do ofício dos *ivoriers*, caído “no último grau da miséria”³⁷. Assim se referiu a uma delas [Fig. 13]:

no Museu Britânico (nº 1109), próximos a construções complicadas e árvores cujo gosto contemporâneo não

³⁵ TOMASI, Michele. “L’età gotica”. In: CASTRONOVO, Simonetta; CRIVELLO, Fabrizio; TOMASI, Michele. **Collezioni del Museo Civico d’Arte Antica di Torino. Avori Medievali**. Turim: L’Artistica Editrice, 2016, p. 94.

³⁶ GIUSTI, Paola e LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (a cura di). **Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania**. Firenze, Centro Di, 1981, p. 49. Catálogo de exposição, Napoli, Museo Duca di Martina, ottobre 1981 - aprile 1982.

³⁷ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 410.

poderia mais suportar, o amante, com um gesto declamatório e a mão sobre a espada, apresenta seu coração à dama estupidamente em pé à sua frente; vestido com a última moda, a mais colante, ele 'posa' evidentemente e toda a graciosa e feliz naturalidade de antes desapareceu. Pelo menos esta pose tem alguma aparência ainda de uma busca de elegância, o que pensar, ao contrário, da inconstância das peças subsequentes"³⁸.



Figura 13

Anônimo

Caixa de espelho, final século XIV, Itália do Norte, marfim, diâmetro: 100 mm

British Museum, Londres, 1856,0623.106 (Dalton 385)

Procedência: <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=49359&partId=1&searchText=mirror&from=ad&fromDate=900&to=ad&toDate=1500&page=2>

Acesso em 19 de janeiro de 2018

³⁸ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 411.

Neste trecho, percebe-se a contrariedade de Koechlin em relação a diversos elementos da caixa de espelho: o cenário, as árvores, a linguagem corporal da dama; uma ressalva à contemporaneidade da vestimenta é o único “elogio”. Isto porque, em outros trechos de sua obra, critica os artesãos que insistiam em entalhar os personagens com longas vestes que não eram mais utilizadas a partir da segunda metade do século XIV. A depreciação continua na entrada 1111 [Fig. 14], relativa ao exemplar que se encontra no Musée de Cluny (MRR 194), em que vemos uma mulher recebendo

o coração de um gordo burguês em *houppelande*, parece um fruteiro discutindo seus preços com uma cliente (...). Escolhemos, é verdade, como forma de contrastar, o mais pesado talvez de todo o grupo; os outros, no entanto, não valem muito. Que o *ivoirier* procure variar sua fórmula introduzindo dois casais no mesmo espelho; que, lembrando de temas galantes, ele substitui o coração por uma rosa ou uma coroa, que ele mesmo combine esses vários elementos e que, como em Bolonha (nº 1113), ele imagine um cenário, bastante banal aliás, para uni-los, não saberia fazer ilusão e sua arte parece condenada, se é que ainda se trate de arte”³⁹.

³⁹ “Au Louvre (n. 1111), la même scène nos est présentée, mais cette fois c’est une grosse commère trapue qui reçoit le coeur d’un épais bourgeois en *houppelande*, et l’on dirait d’une fruitière discutant ses prix avec un client; le travail, sur fond guilloché, est d’ailleurs à la hauteur de l’inspiration. Nous avons choisi, il est vrai, en manière de contraste, le plus lourd moreceau peut-être de tout le groupe ; les autres cependant ne valent guère mieux. Que l’ivoirier cherche à varier sa formule en introduisant deux couples sur le même miroir; que, se souvenant des sujets simplemnet galants, il remplace le coeur par une rose ou par une couronne; qu’il combine même ces divers éléments et que, comme à Bologne (n. 1113), il imagine un décor, assez banal d’ailleurs, pour les relier entre eux, il ne saurait faire illusion et son art apparaît condamné, si c’est encore d’art qu’il s’agit”. KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 411.



Figura 14

Anônimo

Caixa de espelho

Itália do Norte, início século XV, marfim, 72mm x 69 mm x 8 mm

Musée du Louvre emprestado para o Musée National du Moyen Âge-Musée de Cluny (MRR 194)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/EBD41523_02343b5e.html >

Acesso em 19 de janeiro de 2018

Claro está que seu ponto de referência eram outras caixas de espelho que considerava como sendo de “primeira linha”. Não fazia ideia de que se tratava de objetos elaborados a quilômetros de distância, por outros artesãos. É importante notar que aquelas elaboradas na Itália setentrional contam com detalhes bastante peculiares como a paisagem com castelos estilizados nas laterais – não no centro – e um tipo diverso de árvore em segundo plano. É possível pensar que essa disposição da vegetação dialogasse com algumas miniaturas elaboradas na Lombardia como as do *Tacuinum Sanitatis* da Bibliothèque Nationale de France (Bnf Latin 9333). Como mencionado, a relação entre as imagens nas miniaturas e nos entalhes não pode ser desprezada, mas estejamos atentos à redutibilidade de um meio ao outro.

Nesse sentido, vale incorporar à discussão esta do Walters Art Museum (Inv. 71.269) [Fig. 15], desconhecida por Koechlin. Inserido em um quadrifólio, o casal encontra-se no centro da composição, dois castelos

estão nas margens, o solo vem indicado como se estivesse cheio de pedregulhos, a árvore está ao fundo. Ela está vestida com uma *houppelande* e tem os cabelos trançados sob uma touca que lhe cobre as orelhas, ele usa uma veste curta. A esquematização é muito similar à dos anteriores também no que concerne à disposição da arquitetura e da árvore. Contudo, a ideia de cópia se encerra por aqui. Fazemos dois exercícios de observação. O primeiro: o tamanho dos jovens em relação às edificações sugere que eles se encontram em primeiro plano, efeito ressaltado pela indicação do solo abaixo dos pés e a árvore por trás dos amantes – isso vale também para as caixas no British Museum, Londres, 1856,0623.106 (Dalton 385) e no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (17.190.257). A nosso ver, temos aí a criação de uma ideia de espaço inexistente nos exemplares franceses. O segundo: o homem não oferece à dama seu coração ou uma guirlanda de flores, mas um pente! O próprio objeto do presente. Não há iconografia similar em nenhum outro lugar. Ora, isso reitera a dificuldade em analisar a profícua elaboração dessas peças como sendo um contínuo de cópias.



Figura 15

Anônimo

Caixa de espelho, 1390-1400, Itália do Norte, marfim, 98mm x 95 mm

Walters Art Museum, Baltimore (Inv. 71.269)

Procedência: < <http://art.thewalters.org/detail/30221/mirror-case-with-the-gift-of-the-comb/> >

Acesso em 19 de janeiro de 2018

Existe mais um fator a ser levado em conta: Randall chamou a atenção para a posição do casal, de frente um para o outro, que “é aquela do retrato convencional do casamento italiano do século XV”.⁴⁰ Tendo em vista a datação de algumas dessas caixas de espelho, entre 1390-1400, uma pergunta vem à mente: não seriam as primeiras do gênero? Guardadas algumas diferenças como a do cenário, a de não haver mais a oferta de algum objeto e das vestimentas, poderíamos considerá-los como um dos primeiros suportes a trazer essa imagem que logo circularia por outros meios, como no livro hebraico completado em Mântua em 1435 (Ross. 555 Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 275 a)⁴¹, as cartas de Tarô Vistonti-Sforza, cujo maço mais antigo está datado entre 1428 e 1447, em pingentes de prata da segunda metade do século XV, entre outros. Essa postura do casal é, também, anterior ao retrato de Arnolfini, elaborado por Van Eyck em 1434, e daquele pintado por Filippo Lippi em c. 1440, pertencente ao Metropolitan Museum of Art.

Passemos para a análise de alguns pentes produzidos no século XIV e início do XV. O exemplar do Victoria and Albert Museum [Fig. 16], de c. 1320-1330, atribuído a Paris, conta com todos os seus dentes intactos e não possui traços de cor ou douração⁴². Cada face possui três cenas separadas por pequenas árvores e não há nenhum elemento arquitetônico. Na imagem da direita, os amantes estão sentados em um banco, ele tem no braço direito um falcão e ela segura com o esquerdo um cãozinho, no centro a mulher coroa o rapaz ajoelhado, à direita o casal se abraça. Na outra face, o homem acaricia a mulher, que segura um cão com o braço esquerdo, ao centro o rapaz ajoelhado segura algumas flores que provavelmente inserirá na coroa que está na mão direita da dama (a

⁴⁰ RANDALL, *op. cit.*, p. 234.

⁴¹ OTTOLENGHI, Luisa Mortara. “Alcuni manoscritti ebraici miniati in Italia Settentrionale nel secolo XV”. *Arte Lombarda*, n. 60, 1981, pp. 41-40.
Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/i40120912> >. Acesso em 11 de março de 2018.

⁴² WILLIAMSON, *op. cit.*, 2014, p. 610.

couronne tressée)⁴³; à direita, o casal segura uma coroa entre si. Koechlin e Michael Camille sugeriram que este pente formava um conjunto com a caixa de espelho do Museu do Louvre (MRR 197B) [Fig. 4]⁴⁴.



Figura 16

Anônimo

Pente, c. 1320, França (Paris), marfim, 112 mm x 145 mm x 15 mm

Victoria and Albert Museum, Londres, A.560-1910

Procedência: < <http://collections.vam.ac.uk/item/O72949/lovers-in-a-garden-comb-unknown/> >

Acesso em 19 de janeiro de 2018



Figura 17

Anônimo

Pente, primeira metade do século XIV, França, marfim, 128 mm x 160 mm

Museo Nazionale del Bargello, Florença (Inv. 139 C)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6444B078_b6b66b31.html >

Acesso em 19 de janeiro de 2018

⁴³ WILLIAMSON, *op. cit.*, 2014, p. 610.

⁴⁴ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. II, p. 411. CAMILLE, Michael. **The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire**. Londres: Laurence King Publishing, 1998, p. 55.

O exemplar do Museo Nazionale del Bargello [Fig. 17], Florença, apresenta configuração ligeiramente diferente. Os quatro casais estão sob uma arcatura trilobada sustentada por colunas, entre os arcos estão grotescos e, nas laterais, híbridos. Na face à esquerda: a jovem toca o amante no queixo; um casal sentado está jogando xadrez enquanto o homem atrás deles toca um instrumento; o Deus do Amor sentado sobre uma árvore joga suas flechas no casal ajoelhado; Dama coroa o rapaz ajoelhado. Na face da direita: dama toca o queixo do rapaz ajoelhado; casal sentado, ela segura um cachorro e está sendo coroada por um homem em pé – Koechlin escreveu que essa figura fosse um tipo distinto de representação do Deus do Amor⁴⁵; outro casal sentado se dá as mãos enquanto um músico toca um instrumento de corda; os jovens tecem uma coroa de flores.

Os pentes elaborados na França que chegaram até nós não são suficientes em número e diversidade para montarmos um cenário dos temas e suas figurações, mas é possível pensar que fossem os mesmos das caixas de espelho, como nos mostram os dois descritos acima. Como fica essa questão para aqueles atribuídos às oficinas do Norte da Itália e elaborados algumas décadas mais tarde: apresentariam os mesmo temas com variações ou novos assuntos e figurações? A resposta é sim para ambas as possibilidades.

Elaborado provavelmente em Veneza, o exemplar do Victoria and Albert Museum (229-1867) [Fig. 18] traria em uma das faces a representação do Ataque ao Castelo do Amor. Loomis escreveu que uma encenação desse tipo de teria ocorrido em 1214, na cidade de Treviso, com a participação de jovens padovanos e vênetsos⁴⁶. Como mencionado, trata-se de uma alegoria das estratégias para a conquista da amada, tendo o castelo ao centro, as rosas como armas e a presença do Deus do Amor no alto da cena, atirando flechas nos participantes. Neste pente, o castelo continua

⁴⁵ KOEHLIN, *op. cit.*, 1924, vol. II, p. 411.

⁴⁶ LOOMIS, *op. cit.*, pp. 225-226.

no centro, porém um leão guarda sua entrada, dois rapazes (e não mulheres) no alto se defendem com lanças e escudos (e não rosas) que é o mesmo tipo de armação utilizada pelos atacantes, um casal à esquerda observa o desenrolar da batalha. Tal figuração está distante tanto da descrição de Loomis quanto da encenação da alegoria da conquista do amor, talvez fosse referência a uma distinta festividade encenada – daí a presença dos observadores.



Figura 18

Anônimo

Pente, c. 1400, Itália (provavelmente Veneza), mármore, 128 mm x 160 mm

Victoria and Albert Museum, Londres (229-1867)

Procedência: < <http://collections.vam.ac.uk/item/O93882/the-attack-on-the-castle-comb-unknown/> >

Acesso em 20 de janeiro de 2018

Na outra face, da esquerda para a direita temos: duas mulheres de mãos dadas, sendo que uma delas aponta para a cena seguinte, a do rapaz ajoelhado em frente a uma dama que está para ser almejada pela flecha do cupido localizado acima do amado; em seguida, dois homens e uma mulher caminham de mãos dadas enquanto observam o Deus do Amor; não há uma divisão por colunas ou árvores. Aqui, também, temos cenas similares às francesas e certa comparação ainda prevalece entre os especialistas (Koechlin não os conhecia), como em Williamson, ao afirmar que este exemplar não possui a “atmosfera refinada dos mármore franceses,

tampouco as figuras tem proporções elegantes dos protótipos”⁴⁷.

Na realidade, o mais importante a notar são os três personagens de mãos dadas, ausentes nos objetos da Île-de-France. Essa mesma atitude aparece em outro exemplar do Victoria and Albert Museum (Inv. 5607-1859) – que Williamson afirma ser veneziano e elaborado provavelmente ao final do século XIV e início do seguinte⁴⁸ –, em que quatro casais estão de mãos dadas a dançar em um jardim repleto de árvores. Do outro lado, outros quatro (ou serão os mesmos?) se encontram em um jardim (seria algum momento antes da dança? Ou depois?): eles se abraçam, conversam ou trocam presentes entre si. Interessa ressaltar dois elementos que nos parecem relevantes para descartar a ideia de cópia dos protótipos e apostar na de uma variação: 1) as posições dos corpos – aqui mais eretos e sem sinuosidade – e os gestos dos jovens que em nada lembram aqueles franceses; 2) os casais dançando de mãos dadas ao ar livre: ainda que esse tipo de figuração já tivesse aparecido em algumas miniaturas francesas, a inserção da dança no espaço do jardim podia fazer parte da cultura visual da península itálica, como a que encontramos no afresco do Castelo de Runkelstein, Bolzano, elaborado c. 1390-1395⁴⁹.

Gostaríamos de abordar mais três exemplares antes da finalização deste artigo. O primeiro, do Walters Art Museum (71.78) [Fig. 19], está bastante danificado: somente três quartos da cena estão preservados assim como alguns dentes da camada inferior. Na face da esquerda, há uma cena de caça com dois homens, um deles lançou um javali, mas não sabemos qual teria sido o outro animal, já que essa parte se perdeu. Os homens usam chapéus com abas viradas para cima e vestem casacos curtos. A

⁴⁷ WILLIAMSON, *op. cit.*, 2014, p. 617.

⁴⁸ WILLIAMSON, *op. cit.*, 2014, p. 615.

⁴⁹ Imagem de mulheres de mãos dadas dançando em uma cidade já tinha sido afrescada por Ambrogio Lorenzetti, em 1338-1339, na alegoria do Bom Governo, na Sala dei Nove, Palazzo Pubblico de Siena. Por sua vez, entre 1366 e 1367, Andrea da Firenze moças de mãos dadas ou dançando em um jardim na Cappellone degli Spagnoli (1366-1367), Igreja de Santa Maria Novella, Florença.

paisagem ao fundo mostra duas árvores e o solo é rochoso. No verso, uma Frau Minne⁵⁰, a correlata ao Deus do Amor, entronizada presenteia os cavaleiros com elmos (o da direita está desaparecido): o ajoelhado tem uma touca de aço na cabeça; ao seu lado há outro segurando uma lança e um escudo; por fim um terceiro homem (seria também um cavaleiro – não há nada que o identifique como tal – ou o amante?) está em pé e brinca com um cão. O pente apresenta traços de ouro e coloração.

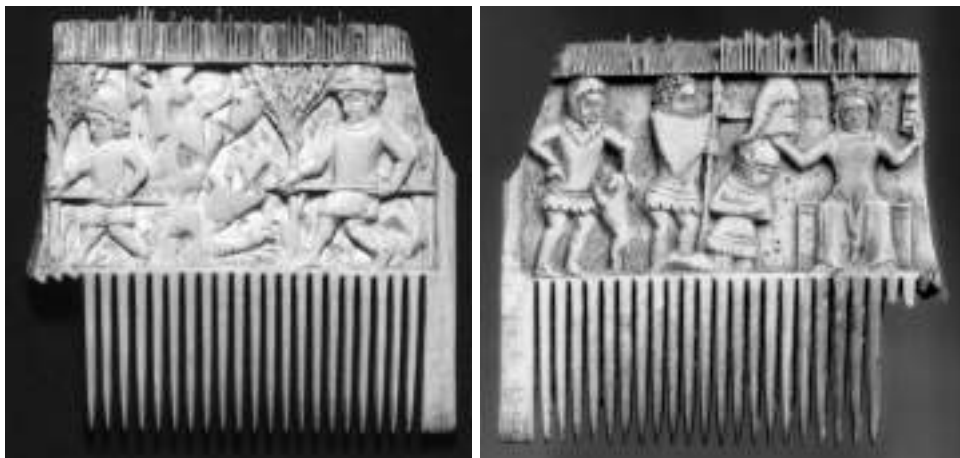


Figura 19

Anônimo

Pente, c. 1400, Itália do Norte (Lombardia ou Milão), marfim, 90 mm x 93 mm

Walters Art Gallery, Baltimore (Inv. 71.78)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/8877042C_bf230f52.html >

Acesso em 20 de janeiro de 2018

Frau Minne e seus cavaleiros são tema de outros pentes no Kunsthistorisches Museum, Viena, Victoria and Albert Museum e Metropolitan Museum of Art⁵¹. Neste [Fig. 20], do qual só restou a placa

⁵⁰ Para Randall, é possível que o tema da Frau Minne tivesse circulado entre o Tirol ou outras partes germânicas para o norte da Itália. RANDALL, Richard Jr. "Comb with Scenes of Courtly Life". In: BARNET, Peter (ed.). **Images in Ivory**. Detroit: The Detroit Institute of Arts, 1997, p. 260.

⁵¹ Paul Williamsom não concorda que essa mulher sentada fosse a Frau Minne, pois era mais usual mostrá-la com flechas do amor nas mãos ou no ato de flechar o coração. Talvez essa figura possa ser interpretada com a Fortaleza [Fortitude] recompensando os esforços dos cavaleiros. Williamson sugere até que este pente tivesse sido elaborado para homens ao invés de para mulheres.

central, em uma das faces a Frau Minne entronizada oferece elmos aos dois cavaleiros bem paramentados ajoelhados ao seu lado. Entre ela e os homens estão dois pequenos arbustos. Um terceiro cavaleiro segurando uma bandeira encontra-se à esquerda e atrás dele vê-se parcialmente o tronco de uma árvore. Na outra face, quatro mulheres estão em pé em meio a uma paisagem que contém duas árvores e uma igreja. Este é o único exemplar que conhecemos com temas do amor cortês a apresentar um templo cristão; percebemos também que o artesão procurou dar maior espaço entre as personagens e outros elementos aí inseridos.



Figura 20

Anônimo

Pente, século XIV, Itália, marfim, 39 mm x 98 mm x 9 mm

Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (17.190.244)

Procedência: < http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/763ED97A_21b6aec1.html >

Acesso em 20 de janeiro de 2018

Nesta pesquisa, partimos de Raymond Koechlin para perceber como caixas de espelho e pentes de marfim foram considerados pela historiografia da arte como sendo protótipos ou cópias. Dentre os que Koechlin atribuiu aos artesãos franceses estão exemplares considerados como sendo de primeira linha e outros mais grosseiros; entre os atribuídos às oficinas italianas, encontram-se alguns tidos como reveladores de um momento de plena decadência desse tipo de manufatura. No fundo, tratava-se da primazia da *opus francigenum* frente a outros centros produtores. Foram necessários quase cinquenta anos para que surgissem pesquisas com novas abordagens que não partissem desse tipo de comparação e que começassem a ver nos artefatos elaborados na Itália

WILLIAMSON, *op. cit.*, 2014, p. 619.

características peculiares. Mesmo assim, o que percebemos é a necessidade de maiores investigações sobre tais objetos, pois mesmo contando com entradas nos catálogos de seus acervos, são poucos os estudos que se aprofundam sobre eles. Neste momento, ao observar aqueles aqui apresentados, o que nos vem em mente é que não se trata de cópia. Ficamos em dúvida sobre variação. Quem sabe estejamos falando de uma inventividade italiana.