



Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tísebe nos cofres de amor do tardo-medieval

Objects and their visual narratives: some considerations on the myth of Pyramus and Tisbe in Late Medieval caskets

Dra. Flavia Galli Tatsch

Como citar:

TATSCH, F.G. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tísebe nos cofres de amor do tardo-medieval. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.2, p.193-212, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1028>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1028>

Imagem: Caixa. França (Paris?), ca. 1310-1340. Marfim, 95 mm x 232 mm x 136 mm. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (Inv. 39.26) Detalhe: parte frontal. Disponível em: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/08B55604_4ba1abdf.html.

Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medieval

Objects and their visual narratives: some considerations on the myth of Pyramus and Tisbe in Late Medieval caskets

Dra. Flavia Galli Tatsch *

Resumo

Em *Metamorfoses*, Ovídio escreveu sobre a história do amor puro entre Píramo e Tisbe e seu desfecho trágico. Nos séculos XIV e XV, o mito foi entalhado em cofres de amor por artesãos parisienses e pela Bottega degli Embriachi. O artigo buscará fazer algumas considerações sobre a narrativa visual do mito nesses objetos de uso pessoal, entendendo-os como espaços perpassados e vivificados por diversas narrativas.

Palavras-chave

Cofres de amor; Píramo e Tisbe; narrativa visual; Arte Medieval; Bottega degli Embriachi.

Abstract

In *Metamorphosis*, Ovide wrote about the history of pure love between Pyramus and Tysbe and its tragic outcome. In the fourteenth and fifteenth centuries, the myth was carved in caskets by Parisian artisans and Bottega degli Embriachi. The article will seek to make some considerations about the visual narrative of the myth in these objects of personal use, understanding them as spaces pervaded and enlivened by various narratives.

Keywords

Caskets; Piramus and Thisbe; visual narrative; Medieval Art; Bottega degli Embriachi.

Introdução

Neste estudo buscamos apontar algumas considerações a respeito da narrativa visual medieval. Não é nossa intenção esgotar esse tópico, cuja importância foi abordada por inúmeros autores¹. Nosso propósito é o de fazer algumas reflexões sobre cofres de amor do tardo-medieval, entendendo-os como espaços perpassados e vivificados por diversas narrativas. Por narrativas, entendemos aquelas escritas ou orais – sem privilegiar uma forma sobre a outra, levando em consideração a fluidez e a dinâmica das diversas produções, segundo o conceito de *mouvance* de Paul Zumthor (1984) –, assim como as visuais. Em artigo seminal, Michael Camille afirmou que, ao longo da Idade Média, tanto a narrativa escrita quanto a visual podiam representar a palavra falada (Camille, 1985). Ambos os autores enfatizaram o uso da voz, Zumthor alegou que ela emanava “da garganta, do peito; gestos de mãos e braços mostram suas entonações; sua eficácia, se não estiver muito audível, é determinada pelo posicionamento do tronco ou das pernas” (Zumthor, 1984: 25)². Camille foi além da importância da voz, dos gestos e do corpo, trazendo para a discussão tanto o espaço em que ocorriam as narrativas como a forma em que elas se davam, no coletivo ou individual.

Recentemente, Anne F. Harris, em artigo publicado no volume especial de *Studies in Iconography* – cujos textos trazem as novas abordagens para o estudo da história da arte medieval – retomou Zumthor e Camille para tentar compreender como as narrativas escrita, oral e visual vinham representadas e de que forma interagiam entre si; procurando estudar algumas narrativas visuais que se conectavam a textos performáticos. Para ela, importava entender a maneira pela qual as narrativas escrita e visual representavam e/ou interagiam com a voz, na tentativa de “repensar a experiência medieval do texto narrativo e da imagem narrativa com menos preocupação por uma tradição textual consistente e mais interessada em um desempenho oral específico e espacial” (Harris, 2012: 48).

Para isso, privilegiou as narrativas seculares, pois “os manuscritos e tradições literárias [seculares] são muito mais variáveis e instáveis do que as vozes narrativas em contextos sagrados” (Harris, 2012: 48). Segundo essa autora, tais narrativas proporcionavam “uma abertura que provoca a subjetividade do espectador apresentando desafios interpretativos”, pois é nos “interstícios da imagem e do desempenho dentro de uma estrutura espacial e física que a voz, o gesto e o corpo podem expandir ainda mais o atual estudo da narrativa visual medieval” (*idem*). E é por este caminho que enveredaremos em nossa análise.

O mito de Píramo e Tisbe

A narrativa que nos interessa neste artigo é sobre o mito de Píramo e Tisbe. Uma de suas redações, a mais conhecida dada a fortuna crítica que atravessou séculos, apareceu com Ovídio (43 a.C – ca. 17 ou 18 d.C.) no livro *Metamorfoses* (IV, 55-166). Não se sabe a origem da história narrada pelo poeta romano, cujos personagens vivem um amor impossível. Em uma versão oriental do mito, Píramo é um rio e Tisbe uma fonte. Píramo, de fato, é um rio da Cilícia, região que fica na costa sul da Ásia Menor, logo abaixo do platô central da Anatólia, na Turquia.

Na versão ovidiana, são dois jovens babilônicos – sim, uma ambientação inusual, como explica a estudiosa Ida Baldassare, de um lugar fabuloso, mas que nem por isso “deixava de estar ligado à experiência cultural romana” (Baldassare, 1981: 338). Píramo, “o mais belo dos jovens” e Tisbe, “a mais

linda dentre as moças do Oriente” (*Metamorfoses* IV: 55), viviam em casas contíguas, mas só podiam falar entre si através da fresta do muro que separava as residências. Certa vez, combinaram de se encontrar às escondidas fora da cidade, próximo a um túmulo, em cuja redondeza se encontrava uma amoreira e uma fonte. À noite, Tisbe sai escondida com o rosto sob um véu e chega ao ponto de encontro antes do amado. De repente, uma leoa sedenta e com o focinho sujo de sangue se dirige à fonte para saciar a sede. Ao ver o animal, Tisbe se esconde em uma gruta, mas na fuga deixa cair o véu. Depois de saciada a sede, a leoa decide voltar à selva. Ao ver o véu de Tisbe no chão, abocanha o mesmo e deixa vestígios do sangue de sua mandíbula no tecido.

Pouco depois, Píramo chega, mas não vê Tisbe. Ao se deparar com os rastros do animal e o vestígio de sangue no véu da amada, ele se desespera achando que ela tinha sido morta pela leoa, vai até o pé de amoreira e se mata enfiando uma espada na barriga. Seu sangue jorra “tal como quando um cano estragado de chumbo se rompe, e, por um fino buraco, escapa um longo jato de água” (*Metamorfoses* IV: 122-124) atingindo os frutos da árvore, que adquirem a “tez escura” e tingindo de “cor purpúrea as amoras pendentes” (*Metamorfoses* IV: 126-127).

Tisbe, que não presenciara a tragédia, decide voltar para narrar os perigos pelos quais passou e encontra Píramo moribundo. Desesperada, chora, arranca os cabelos e enche de lágrimas as feridas do amado, que morre logo em seguida. Ela, então, decide se matar com a mesma espada que tirara a vida do amado, colocando a ponta sobre o peito e deitando-se sobre ela.

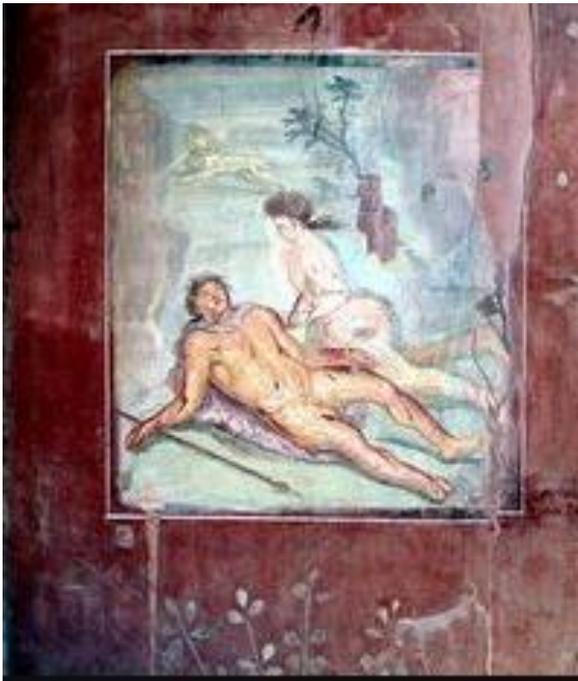


Fig. 1. *Piramo e Tisbe*. Século I d.C. Afresco. Casa de Ottavio Quartione, Pompéia. Imagem disponível em: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/immagini/04-piramo-e-tisbe/>. Acesso em: 10 set. 2017.

A versão ovidiana do mito logo se tornou tema da arte figurativa. O epílogo trágico do amor dos jovens foi pintado em quatro afrescos nas paredes de casas de Pompeia no século I d.C.: na casa de Pompeia IX, destacada e que se encontra no acervo do Museo Nazionale, em Nápoles, na Casa de Lucrezio Fontrone, na Casa da Venere *in bikini* e a na Casa de Ottavio Quartione II [fig. 1]. Em todos esses exemplares vemos Píramo ao chão morto e Tisbe que se deita sobre a espada, a leoa e a amoreira também são representadas.

Há também o mosaico de uma residência da Villa di Materno, datado de ca. 350-450 d.C., e encontrado durante as escavações no Parque Arqueológico de Carranque, em Toledo, Espanha. A cena mitológica encontra-se no pavimento de um *cubiculum*, ornamentado por um medalhão central e quatro semicírculos nas laterais, cujos temas estão ligados ao amor e à metamorfose, entre os quais Píramo e Tisbe. No mosaico, Píramo está ajoelhado à esquerda, com o manto sobre os ombros e abraçado ao tronco da amoreira com os frutos brancos; as suas pernas, a partir dos joelhos, têm a aparência de um rio e seus afluentes. Ao centro, Tisbe, vestida com uma longa túnica, foge da leoa que abocanha o véu, à direita da imagem. Essa iconografia é muito incomum, pois une as duas vertentes do mito: o jovem que se metamorfoseia em rio e os elementos ovidianos da fuga de Tisbe, a leoa com o véu sangrento e a árvore (Cola, s.d.). Há um detalhe que é preciso chamar a atenção: nem os afrescos de Pompeia ou o mosaico em Carranque trazem o elemento do túmulo ou a fonte.

Após um longo período de ausência, o motivo da morte dos dois amantes reaparece na iconografia. Como explicou Seznec, os primeiros séculos do cristianismo foram hostis ao texto de Ovídio, pois sua “obra parecia muito mais difícil de reconciliar com a filosofia e a teologia do que aquela do grave Virgílio” (Seznec, 1961: 91). Essa situação se transformaria a partir do século XII, quando a alegoria se tornou um veículo “universal de toda expressão da piedade, a exegese mitológica nesse sentido cresceu em proporções surpreendentes” (Seznec, 1961: 90). Daí a recepção das *Metamorfoses*, o fato de terem sido “exploradas como uma mina da verdade sagrada” (*Idem*: 91). Exemplos desse reaparecimento podem ser encontrados em duas esculturas românicas tardias: na catedral de Basileia e na antiga abadia de Saint-Géry-au-Mont-des-Boeufs em Cambrai. Essas duas imagens entalhadas nos edifícios eclesiásticos nos revela a difusão do texto ovidiano e sua apropriação pelo mundo cristão medieval.

Uma das faces do capitel da terceira coluna do deambulatório da catedral da Basileia apresenta a “primeira” cena da seguinte forma: Tisbe foge; a leoa foi abatida por Píramo, que segura o manto no braço esquerdo enquanto levanta a espada com a mão direita, fato esse que não corresponde à narrativa ovidiana. Na outra face, Píramo está morto, atravessado pela espada – da qual há só um fragmento, enquanto Tisbe se lamenta – com o “clássico” gesto do tocar o rosto com a mão – ao lado de uma amoreira. Na terceira face, a representação do duplo suicídio: com as mãos, Tisbe gira a cabeça do moribundo Píramo, trazendo para a cena o último olhar entre eles.

O fragmento do tímpano da antiga abadia de Saint-Géry-au-Mont-des-Boeufs Cambrai [fig. 2], c. 1180, também mostra o duplo suicídio, com Tisbe caída sobre Píramo, ambos atravessados pela mesma espada; sobre eles, galhos de amoreira que, possivelmente, eram originalmente pintadas em vermelho escuro. No topo do tímpano, um homem de bigode olha para o casal empalado abaixo.



Fig. 2. *Piramo e Tisbe*, c. 1180. Fragmento do tímpano da antiga abadia de Saint-Géry-au-Mont-des-Boeufs, Cambrai. Musée des Beaux-Arts, Cambrai. Imagem disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/Piramo_e_Tisbe#/media/File:Cambrai_221109_02_Pyrame_et_Thisb%C3%A9.jpg>.

Segundo Michael Camille, a presença dessa história de amor na edificação religiosa deveria funcionar como um exemplo de pecado. Ele chama a atenção para alguns detalhes interessantes que não são encontrados em nenhuma outra figuração do mito: a forma como Tisbe toca os cabelos de Píramo com a mão direita; o fato dos rostos não se encontrarem virados um para o outro – o que poderia “ser uma acusação visual de seu amor como sendo pervertido, uma vez que esta escultura decorava uma igreja” (Camille, 1998: 21) – e, por fim, em relação ao olhar do homem por sobre a folhagem:

ambos evocativos do olhar de Deus sobre todo o mundo, mas também do segredo que é tão crucial para emoção do amor. Este é, naturalmente, o mito de todos os amantes – o de não serem vistos – o que sempre é prejudicado por serem transformados em imagens e, portanto, em objetos, não de Deus, mas do nosso olhar (*Idem*).

Vejamus outro exemplo, a miniatura de um manuscrito da obra de Ovídio *De remediis amoris*, integrante de uma *Psychomachia* (Bibliothèque Nationale de France, Paris. Ms. Lat. 15158, fol. 47r), datada de 1289. Erwin Panofsky explicou que, no tardo medievo, no “empréstimo direto e deliberado dos motivos clássicos, (...) os temas pagãos eram transformados segundo ideias cristãs” (2014: 67). É preciso lembrar que o empréstimo de um tema do mundo clássico não necessariamente levava a uma representação baseada em um esquema formal não-clássico, e sim contemporânea: “os temas clássicos [vinham] expressos por figuras não-clássicas num cenário não-clássico” (Panofsky, 2014: 68). Em outras palavras: heroínas e heróis da Antiguidade vinham inseridos no ambiente medieval, a arquitetura e os trajes eram coetâneos.

É o que se vê em *Psychomachia* [fig. 3]. Na parte superior do fólio, à esquerda, os jovens conversam a partir da fresta da parede e à direita, uma alusão à frase de Ovídio sobre o beijo: “Invejosa parede, obstas por que os amantes? Custava-te deixar-nos unir nossos corpos, ou, abrir-te para nos beijarmos!” (*Metamorfoses* IV: 73-74). A arquitetura é gótica, com os arcos em ogiva e arcos trilobados, os jovens estão vestidos como a moda coetânea.



Fig. 3. *Psychomachia*, 1289. Bibliothèque Nationale de France, Paris. Ms. Lat. 15158, fol. 47r. Imagem disponível em: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/immagini/14-piramo-e-tisbe/>.

Abaixo, à esquerda, Tisbe está próxima a um sepulcro, cuja pedra tumular tem caráter gótico e está “precedida pela cruz habitual” (Panofsky, 2014: 68), em nada se parecendo com um mausoléu clássico. Vale ressaltar que nas imagens anteriores que aqui abordamos não há uma única menção a qualquer tipo de túmulo. Próximo à nossa heroína aparecem a amoreira carregada de frutos (que na verdade é

Píramo), a leoa que se aproxima para beber água e o véu pelo chão. Os eventos seguintes do mito não são representados aqui.

A seguir, veremos como se dava a narrativa visual do amor impossível desses jovens em objetos de uso pessoal entalhados em marfim e osso.

Os cofres de amor

Na primeira metade do século XIV, oficinas parisienses dedicaram-se à produção de caixas entalhadas em marfim de elefante. Esses “cofres de amor” (Pitarch, 2007) eram ofertados pelos homens às suas damas ou futuras esposas, serviam para guardar e ordenar joias, cosméticos e até mesmo pequenos livros de horas. Estavam ornamentadas com temas seculares que correspondiam à fascinação medieval pelos contos e romances, em verso e prosa, cantados pelos menestrelis, trovadores ou compilados em manuscritos (Randall Jr., 1997:63), atrelados à sociedade cavaleiresca e à temática do amor cortês. Cada uma das cenas entalhadas fazia a vez de metonímia de uma história bastante conhecida, fosse ela do ciclo arturiano (como a busca pelo Graal, Gauvain, Galahad, Lancelot e a Ponte das Espadas, Percival), o amor de Tristão e Isolda, lendas populares (como a da Castelã de Vergy, o Ataque ao Castelo do Amor), histórias do mundo antigo ou oriental (de Alexandre, o Grande, Aristóteles, Píramo e Tisbe, a Fonte da Juventude), bem como cenas dos jogos de amor praticados por rapazes e moças.

Uma pergunta muito cara aos estudiosos é: como se deu a relação entre o cantar, o escrever, o amor cortês e as imagens entalhadas nesses objetos em marfim? Paula Mae Carns argumentou que é importante entender a prática da *compilatio* da literatura medieval para a análise da iconografia das diversas cenas entalhadas. Tal prática consistia no “agrupamento de diversos textos em manuscritos” de modo abrangente sobre alguns temas específicos para facilitar a consulta e a apreensão. Por volta do século XIV, a *compilatio* se tornara um “lugar comum da literatura vulgar” (Carns, 2005: 70). Para a autora, a grande correspondência entre os diferentes textos da tradição oral, manuscritos e as imagens esculpidas indicam que a intenção dos artesãos “era intencional e não resultado de uma circunstância” (Carns, 2005: 83). A afinidade entre as compilações manuscritas e as cenas seria facilmente reconhecida já que muitos proprietários e observadores dos objetos também possuíam esse tipo de livro. Isso não significa que os entalhes fossem uma réplica das miniaturas dos livros, pois, a “relação entre as miniaturas e a escultura de marfim sempre foi intrigante. Muitos estudiosos fizeram corretamente tentativas de mostrar paralelos com estilos, mas não obtiveram sucesso quando se trata de usar modelos ou iconografia comuns” (Randall Jr, 1985: 180). Enveredar por esse caminho significa excluir a ideia da Idade Média como “um período de liberdade particularmente grande para as imagens e a profusão iconográfica, excepcionalmente intensa” (Baschet, 1996: 108). Em outras palavras, retira-se toda e qualquer inventividade por parte dos entalhadores, que criaram “um repertório mais apropriado” para esse tipo de objeto (Randall Jr, 1985: 180).

Segundo Tomasi, não era necessário que os donos dos artefatos tivessem lido os livros “porque as cenas escolhidas para serem esculpidas estavam entre as mais célebres e, portanto, podiam ser conhecidas por muitas vias do público potencial deste tipo de objeto” (Tomasi, 1999: 128). Para ele, grande parte do fascínio exercido pela “riqueza iconográfica” dos objetos entalhados em marfim dependia das histórias que neles vinham representadas. Por sua vez, Anne F. Harris coloca a tônica no

impacto das récitas dos *fabliaux* em virtude do “imediatismo físico do desempenho de tal texto no espaço cortesão em relação ao próprio objeto material”. Dessa forma, o acesso à narrativa teria sido “em grande parte performativo e oral: pode-se argumentar que, para a maioria dos observadores medievais, essas imagens seculares existiam sem qualquer referência ao texto físico real” (Harris, 2012: 53).

Nos cofres de amor parisienses, as histórias se faziam ver a partir de cenas dispostas em pequenos retângulos separados por engastes de metal que ajudavam a mantê-los afixados no leito de madeira. Este tipo de disposição estava relacionado tanto à materialidade do marfim quanto à própria intenção da narrativa visual.

No primeiro caso, em virtude do fluxo descontínuo da matéria-prima e do tamanho da presa, era necessária certa “economia” na extração das placas extraídas no que se referia à quantidade e dimensões, o que impactava na própria forma da disposição das imagens: ao invés de várias cenas contando a história, uma única bastava. Como explicam St. Clair e Mclachlan, quanto mais diminuía o tamanho das placas, maior a ênfase na composição de cenas “icônicas”, pois se encaixavam “mais facilmente em placas menores” e “podiam ser esculpidas em várias peças pequenas ao invés de demandar uma placa única e grande” (1989: 28). No segundo caso, o fato das narrativas visuais se resumirem a uma cena não pode ser encarado como falta de informação, pois as “lacunas” seriam completadas por comentários ou conhecimento prévio por parte dos observadores. Nesse sentido, “as narrativas visuais medievais eram muitas vezes mais um processo de re-cognição do que de cognição, de reconhecer personagens com novas formas visuais do que aprender sobre elas através das imagens” (Harris, 2017: Edição Kindle).

Analisemos o exemplar elaborado em Paris, ca. 1310-1340, pertencente ao The Barber Institute of Fine Arts, em Birmingham (Inv. 39.26), para termos uma ideia de como as histórias vinham narradas em um cofre de amor. Na tampa da caixa, à esquerda, um cavaleiro encontra-se ajoelhado diante de uma dama que coloca um elmo sobre sua cabeça, eles estão em frente a um castelo; à direita, três casais cortejam-se nas ameias de um castelo enquanto uma donzela coloca o elmo na cabeça do opositor; no centro, os dois cavaleiros enfrentam-se numa justa, sendo observados por rapazes, moças e uma rainha.

Na lateral esquerda, duas histórias diferentes foram entalhadas em uma mesma placa de marfim: Tristão e Isolda que conversam enquanto o rei Mark se esconde na árvore; e a típica imagem da captura do unicórnio pelo caçador, enquanto o animal deita sua cabeça sobre o colo da dama. Já na lateral direita, uma única cena ocupa todo o espaço da placa, na qual um cavaleiro montado em seu cavalo enfia uma lança no pescoço do Homem Selvagem (figura do imaginário medieval também conhecido como Enya ou Woodhouse) para salvar uma donzela que teria sido por ele sequestrada.

Na parte posterior da caixa, histórias do ciclo arturiano vêm dispostas em quatro cenas, dispostas assim da esquerda para a direita: Gawain (ou Lancelot) de armadura lutando contra o leão; Lancelot atravessando a ponte espada, com lanças que caem do céu; Gawain deitado na cama perigosa ameaçado por um leão, sobre ele lanças caem do céu; as três donzelas no Castelo de Merveil.



Fig. 4. Caixa. França (Paris?), ca. 1310-1340. Marfim, 95 mm x 232 mm x 136 mm. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham (Inv. 39.26) Detalhe: parte frontal. Imagem disponível em: http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/08B55604_4ba1abdf.html. Acesso em: 10 ago. 2017.

Na parte frontal [fig. 4], em que se encontra a fechadura, duas narrativas ocupam cada qual uma metade da caixa: Aristóteles e Filis, Píramo e Tisbe. Na metade esquerda, na primeira placa de marfim, Alexandre, o Grande, e seu tutor Aristóteles estão juntos. A história do filósofo e da cortesã (ou esposa) favorita de Alexandre, o Grande, foi difundida a partir do século XII em três variantes: um dos relatos é alemão anônimo e os outros dois dos franceses Henry de Valenciennes, conhecido como *Lay de Aristoteles*, e Jacques de Vitry. Ainda que haja alguma variante entre eles, a história é a seguinte: Alexandre, o Grande, estava perdidamente enamorado de Filis. Aristóteles, temendo que o pupilo faltasse com seus deveres, adverte-o da falta de atenção com suas obrigações. Decidida a se vingar, Filis seduz Aristóteles, que se deixa humilhar para conseguir os favores sexuais da bela mulher. Para ridicularizá-lo frente a Alexandre e sua corte, Filis cavalga Aristóteles. É isso que está entalhado na segunda placa de marfim que compõe a narrativa.

Na metade direita, temos dois episódios relativos à história de Píramo e Tisbe. À esquerda, Tisbe refugia-se na árvore enquanto o leão abocanha seu véu; à direita, ela encontra Píramo morrendo e se mata com a espada. O final trágico revela a impossibilidade de um dos enamorados viver sem o outro. Essa mesma disposição é encontrada em outros quatro cofres de amor, todos elaborados por oficinas parisienses, pertencentes aos acervos do Metropolitan Museum of Art (17.190.173; 1988.16), do Walters Art Museum (71.196), do Tesouro da Catedral de Varsóvia e do Museo Nazionale del Bargello (123 C). Não saberíamos esclarecer o silêncio nos estudos dos especialistas sobre a apropriação desse mito pelos artesãos dos objetos de marfim, a não ser que se poderia tomá-lo como um amor puro em

clara contraposição ao de Aristóteles e Filis, que se configurava como um prelúdio ao ato de amor ao mesmo tempo em que mostrava o poder da mulher sobre o homem, ou seja, uma subversão da ordem.

Também podemos pensar nesses cinco cofres de amor como testemunhas da “vida” das histórias contadas na Idade Média. Como já mencionado, no sentido dado por Carns, as cenas entalhadas não deixavam de ser facilmente reconhecidas, uma vez que os proprietários de manuscritos e dos objetos seriam os mesmos (Carns, 2005). Já para Harris, “é muito mais provável que o espectador medieval que possuísse a caixa de Walters tenha sido iniciado em suas histórias por uma narração oral dos contos, e não pela leitura de seus textos literários” (Harris, 2012: 53). Se Carns dá ênfase à interação das narrativas escrita e visual e Harris na imbricação entre o oral e o visual, Tomasi traz para a discussão um fator muito importante que precisamos levar em conta. Para esse historiador da arte italiano, precisamos lembrar que os “observadores medievais tinham uma rica memória visual além da literária: as mesmas cenas apareciam pintadas sobre as paredes das casas privadas dos nobres, cinzeladas ou esmaltadas na ourivesaria, bordadas ou tecidas sobre tapetes” (Tomasi, 1999: 134).

Se o observador medieval conhecia as variantes das narrativas que circulavam tanto na forma escrita, oral ou visual, o mesmo pode ser dito dos artesãos envolvidos na manufatura dos objetos. Esse imenso universo fornecia aos entalhadores “uma articulação única e individual, na escolha dos episódios, estilo de representação e, algumas vezes, na combinação das cenas com outras histórias” (Manuwald, 2015: 215-216). Levando isso em consideração, os episódios escolhidos pelas oficinas parisienses para compor a narrativa visual do mito de Píramo e Tisbe demonstram que os artesãos seguiam uma única versão do texto ovidiano.

Isso é bastante curioso se pensarmos que o reaparecimento da iconografia do mito dos jovens babilônicos também teria sido impulsionado, a partir do século XIV, pela difusão do texto de *Metamorfoses* em versões traduzidas do latim para língua vulgar – como a elaborada por Arrigo Simintendi em 1333-34 – e por versões conhecidas como *cantari*, criadas com o intuito de deleitar o público, recitadas em praças públicas, mercados, festivais e até mesmo em igrejas, assim como em eventos de caráter particular nas casas das famílias abastadas. Esse tipo de gênero narrativo em verso emergiu na metade do *Trecento* e perdeu aproximadamente até o *Cinquecento* (Allaire, 2004: 180-181). Muito dos *cantari* eram baseados em fontes orais e escritas anteriores, como as *Metamorfoses* de Ovídio.

Píramo e Tisbe e os *forzierini* dos Embriachi

Na Itália, o mito ovidiano foi utilizado por uma oficina específica para ornamentar as caixas ofertadas pelos noivos às suas futuras esposas. Trata-se da Bottega degli Embriachi, fundada por Baldassare di Simone degli Ubriachi (Trexler, 1987), de origem genovesa, que atuou tanto como diplomata como comerciante. Por volta dos anos setenta do *Trecento*, estabeleceu uma primeira oficina em Florença, mas devido a complicações políticas, mudou-se para Veneza em 1395 (Tomasi, 2003). No final desse século e início do seguinte, a oficina foi responsável pela elaboração de objetos em larga escala, tais como dossais, tabernáculos, *forzierini* ou *cofanetti* (como são denominados os cofres de amor em italiano) com motivos seculares.

Vale ressaltar a capacidade da Bottega em apresentar uma série de inovações. No que tange à parte técnica, o entalhe se dava em osso, material infinitamente mais acessível e mais barato que o marfim. Por longo tempo, os diferentes tipos de artefatos esculpidos em osso foram ignorados ou desprezados pelos historiadores da arte, pois eram vistos como meros substitutos dos similares em marfim. No entanto, desde a Antiguidade Tardia, havia uma próspera produção que utilizava o osso como matéria-prima. Como explicam St. Clair e Mclachlan, isso se devia às suas “qualidades únicas muito apreciadas pelos artesãos e que o tornaram o material de preferência para muitos tipos de objetos” (1989, 7).

Outra inovação encontrava-se na tampa, agora em cúspide ou em formato piramidal, que podia contar com figuras entronizadas, faixas com folhas de rosas, além de *putti* ou gênios nus e alados que seguravam escudos cuja função seria a de receber os brasões e estemas dos nubentes – inseridos no momento da compra. As bordas superiores e inferiores se caracterizavam pela decoração *alla certosina*, ou seja, a partir de pequenos motivos geométricos *a greca* formados pela incrustação de madrepérola, osso, madeiras de diferentes cores e dentes de animais. O que propiciava um “efeito cromático verdadeiramente novo não mais conferido exclusivamente pela cor aplicada no marfim (ou sobre o osso), mas também pelo contraste entre essas partes claras e as molduras em ébano ou madeira escura” (Giusti e Leone de Castris, 1981: 51). As cenas representadas não vinham esculpidas em uma única placa, como no caso daquelas em marfim, mas eram compostas por duas, três ou mais, dispostas lado a lado sobre uma alma de madeira e sem a separação dada por engastes de metal – a oficina dos Embriachi optara por criar uma separação a partir da inserção de faixas *alla certosina* ou da inserção de placa contendo a figura esculpida de um homem segurando um escudo. Isso permitiu que os *cofanetti* se liberassem da forma retangular, para assumirem outras como a hexagonal ou octogonal. Tudo isso somado resultava em um efeito final técnico e estilístico muito diferente da forma tradicional francesa.

Além da parte técnica, outra inovação da Bottega degli Embriachi estava relacionada ao repertório e sua narrativa visual pelo espaço do cofre de amor. As histórias e os heróis não eram oriundos dos poemas cortesês e cavaleirescos franceses, mas advinham da mitologia clássica (Jasão, Páris, Píramo e Tisbe), bem como de lendas e outros romances em voga na Itália (Mattabruna, Águia de Ouro) que circulavam em sua forma original ou a partir dos *cantari*. Nos *forzierini*, as histórias se configuravam como portadoras de mensagens e ideais que o noivo não só propunha como esperava da futura esposa, tais como:

a beleza feminina e a perspicácia masculina (Páris), o heroísmo viril e a fidelidade (Jasão), o amor eterno e invencível (Píramo e Tisbe, Ero e Leandro), a tenacidade e a coragem de um cavaleiro que defende a honra de uma dama (Helyas), a astúcia e a coragem dos amantes (Águia de Ouro), a virtude feminina (Suzana, alegorias das tampas) (Tomasi, 2010: 88-89).

Esse novo repertório não se apresentava da mesma maneira como nos cofres de amor franceses, misturado a outras histórias e representado a partir de uma única cena. Se em Paris, “era frequente e desejada a justaposição de cenas isoladas retiradas de várias fontes literárias, os *cofanetti* dos Embriachi se caracterizavam propriamente pela unidade e homogeneidade do tema” (*idem*, 2010: 85).

Ou seja, as cenas dispostas pelas laterais pertenciam a uma única história; tinham começo, meio e fim. Vejamos alguns exemplos, sempre sobre a Píramo e Tisbe.

O exemplar que hoje se encontra no Museo Civico Medievale (inv. 721), em Bolonha, tem planta octogonal e tampa em formato de pirâmide, cada cena vem formada por três placas e a separação se dá pela moldura *alla certosina*. Teoricamente, a parte frontal de um cofre com este formato é aquela em que se encontra a fechadura, porém levando em conta o formato em questão, é possível visualizar três momentos distintos da história [fig.5]. A narrativa do mito tem início à esquerda da cena que comporta a fechadura do *forzierino* e segue sempre para a direita, dando a volta por todo o objeto. Assim: cena 1, Píramo e Tisbe no colo de seus pais; cena 2, já bastante crescidos, seguem juntos para a escola; cena 3, os jovens se encontram à noite, mas se falam através da fenda do muro; cena 4, Tisbe foge da leoa; cena 5, Píramo encontra o véu ensanguentado e se mata; cena 6, Tisbe encontra o corpo do amado e se joga sobre a espada; cena 7, os corpos de ambos são encontrados por algumas pessoas que comentam sobre o fato na cena 8 (Natale e Romano, 2015: 159)



Fig. 5. Bottega degli Embriachi. Cofre de amor com a história de Píramo e Tisbe, final do século XIV ou início do século XV. Madeira, osso, chifre, marfim, 42 cm. Diâmetro 33 cm. Museo Civico Medievale, Bolonha (inv. 721). Imagem disponível em: <http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179745>;

Fig. 6. Bottega degli Embriachi. Cofre de amor com a história de Píramo e Tisbe, ca. 1390-1414. Madeira, osso, chifre, *intarsia*, 30,5 cm x 28 cm. Victoria & Albert Museum, Londres (inv. 5624-1859). © Victoria & Albert Museum. Imagem disponível em:

<<http://collections.vam.ac.uk/item/O308899/pyramus-and-thisbe-casket-workshop-of-the/>>.



Figs. 7, 8 e 9. Bottega degli Embriachi. Cofre de amor com a história de Píramo e Tisbe. Detalhes da figura 6.

Já o *cofanetto* do Victoria & Albert Museum (inv. 5624-1859), em Londres, tem planta hexagonal e a tampa se ergue em formato de pináculo (Williamson, 2014: 819); cada cena vem formada por três placas e a separação se dá com a inserção de outra entalhada com a figura de um homem que segura um escudo [fig.6]. Agora, o início da narrativa visual se dá na parte de trás do objeto: cena 1 [fig.7], a placa da direita mostra dois homens andando e conversando, sendo seguidos por Píramo e Tisbe que são conduzidos para a escola pelas mãos, respectivamente, do pai e da mãe. Na parte superior desta cena e nas duas que se seguem, a cidade se apresenta tal como se lê no original de Ovídio: “na cidade que Semíramis fez de altos muros de adobe” (*Metamorfoses* IV, 57-58). Cena 2 [fig.8], os dois jovens caminham abraçados atrás de seus tutores, à direita está Píramo e seu tutor, que aponta para um livro aberto. Na cena 3 [fig.9], à esquerda, os jovens enamorados conversam entre si através da fresta do muro que separava as residências, no centro há uma criada e os pais de Tisbe conversam à direita. As flechas nas imagens do *cofanetto* indicam a posição de cada um dos episódios.

Na parte frontal do objeto, os episódios procuram representar o desfecho trágico. Todos eles se desenvolvem na floresta. Vale a pena observar as árvores, uma característica indiscutível da Bottega. A narrativa visual se dá da seguinte forma: cena 4 [fig.10], à esquerda daquela que contém a fechadura, Píramo se dirige para o local do encontro carregando seus pertences que se encontram dentro de um pano pendurado em sua espada, Tisbe está junto ao túmulo e tem os braços levantados demonstrando o espanto e o início do movimento para escapar da leoa que, por sua vez, está pisando no lenço e em vias de abocanhá-lo. Cena 5 [fig. 11], à direita daquela da fechadura, os jovens se encontram frente ao túmulo, o corpo de Píramo está apoiado nas pernas de Tisbe que chora – vemos aí o tradicional gesto que demonstra esse tipo de emoção –; em seguida, a jovem comete suicídio jogando-se sobre a espada, todo esse desenrolar da história é observado por um veado. Cena 6 [fig. 12] – a da fechadura –, Píramo, à esquerda, espera pacientemente à frente do túmulo e tem sua espada depositada no chão; à direita, a leoa está indo embora; ao centro, Píramo se mata. Em todos esses três episódios, a amoreira se encontra atrás do túmulo.

Uma vez descritos os episódios e suas posições nos dois *cofanetti*, passemos a analisar a forma como se constitui a narrativa visual como um todo. Nossa ideia é abordar a(s) fonte(s) para a representação desses episódios, assunto que tem sido objeto de debate de vários especialistas, assim como tentaremos vislumbrar como as imagens contavam essa história, ou seja, como se dava a experiência dessa narrativa a partir da interação do observador.



Figs. 10,11 e 12. Bottega degli Embriachi. Cofre de amor com a história de Píramo e Tisbe. Detalhes da figura 6.

Abaixo, esquematizamos os episódios para tentar apreender a(s) fonte(s) na base de sua representação. O *forzierino* do Museo Civico Medievale (a partir de agora, MCM) reserva duas cenas

para a infância/juventude de Píramo e Tisbe, uma para a conversa, três para os momentos finais da história e duas para o encontro dos corpos jovens. Já o do Victoria & Albert Museum (a partir de agora, V&A) dedica duas cenas para a juventude, uma para a conversa e três para os momentos finais da história.

	Museo Civico Medievale	Victoria & Albert Museum
Cena 1	Píramo e Tisbe no colo de seus pais	Píramo e Tisbe a caminho da escola acompanhados pelos pais
Cena 2	Píramo e Tisbe seguem para a escola	Píramo e Tisbe caminham abraçados, Píramo e seu tutor
Cena 3	Conversa através da fenda	Conversa através da fenda
Cena 4	Tisbe foge da leoa	Píramo se encaminha para o encontro, Tisbe e a leoa
Cena 5	Píramo encontra o véu e se mata	Tisbe encontra o corpo de Píramo e se mata
Cena 6	Tisbe encontra o corpo de Píramo e se mata	Píramo encontra o véu e se mata
Cena 7	Corpos dos jovens encontrados pelos pais	
Cena 8	Os pais comentam o acontecido	

Quadro 1. Comparativo das cenas. Fonte: autora

No texto original de Ovídio, não há menção à infância dos jovens ou a ida à escola, a única alusão que encontramos em relação ao convívio é “com o tempo o amor cresceu” (*Metamorfoses* IV: 60). Mas, que tempo é esse? Quando começa? Tampouco se lê o momento em que os corpos dos jovens são encontrados. Se as cenas representadas não seguem a versão original ovidiana, de onde teriam vindo? A resposta é simples: dos *cantari*. Já em 1899, Julius von Schlosser associara as cenas entalhadas a uma versão francesa do século XIV (1889: 263-264). Se por um lado, esse argumento nos faz ver a circulação dos versos originais e sua vulgarização pela França, por outro recaímos no velho instrumento classificatório e hierarquizante que via na *opus francigenum* a fonte de inspiração para outras produções, no caso a italiana.

Quase cem anos depois de Schlosser, ao se debruçar sobre o objeto do MCM, Cristina Bussolati percebeu que as fontes utilizadas para essas cenas eram os *cantari* do *Trecento* e do *Quattrocento* (*apud* Tomasi, 2003 e Williamson, 2014). Em 1934, Francesco Ugolini individualizara quatro dedicados ao mito de Píramo e Tisbe: das “quatro interpretações independentes do mesmo tema” (*apud* Scarpati, 2017: 215), denominadas de A, B, C e D, somente A e o D trazem menção à escola (Tomasi, 2003: 131-132; Williamson, 2014: 821). A partir de 1374, Giovanni Sercambi teria se apropriado de parte do *cantare* A para compor a sua *Novelle*, uma coletânea de cento e cinquenta e cinco histórias (Scarpati, 2017: 215, nota 9). Lemos, no autor de Lucca, que os jovens já se conheciam desde os sete anos, iam à escola juntos e que seus corpos teriam sido encontrados na manhã seguinte do desfecho trágico (Sercambi, 1889: 326-328). Ovídio não havia pormenorizado nem a idade dos jovens, tampouco

qualquer outra cena depois do duplo suicídio, somente mencionara o crescimento do amor entre eles, este sim retomado por Sercambi em “sempre que cresciam o amor crescia neles” (*Idem*).

Logo, mais que as vulgarizações de origem francesa, temos nos *cantari* italianos a fonte para a criação das cenas que não se encontravam no original ovidiano. A narrativa visual do mito nos *cofanetti* teria sido uma “continuação do desempenho de sua oralidade, menos escrita e autorizada” (Harris, 2012 54) e por isso mais aberta para sua exploração por parte da Bottega dos Embriachi. Neste ponto há que se mencionar que essa produção tinha por objetivo uma produção “deliberadamente destinada ao imediato consumo de um público tão grande quanto possível e dos quais eles procuraram, por isso, solicitar e satisfazer a curiosidade, as emoções sentimentais e o gosto médio” (Tomasi, 2001: 133). E aqui nos perguntamos: como se dava a experiência dessa narrativa visual a partir da interação com sua audiência? Para isso, é preciso voltar ao aspecto físico do *forzierino* e sua interação com a observadora – afinal o presente lhe era destinado – tendo em conta seus gestos e seu corpo. Como já mencionado, na Bottega degli Embriachi a história de Píramo e Tisbe se desenvolve por todos os lados, o que a convidava e a estimulava a tocar o objeto, girá-lo. O desenrolar da narrativa não se dava somente a partir do visual, mas também do imediatismo do toque.

No exemplar do MCM, o início está à esquerda do episódio em que se encontra a fechadura e os episódios seguem “cronologicamente” no sentido anti-horário. Para acompanhá-los bastava girar o objeto em uma única direção. Já naquele do V&A, a disposição é completamente diferente: começa na parte de trás e continua na frente, mas em zigue-zague em virtude da disposição das cenas. Nesse jogo do tocar e girar, a narrativa visual se dava não necessariamente de forma cronológica – como sugerida pelos textos, *cantari* e outros *cofanetti* – mas a partir de uma vontade de sua espectadora, ou seja, de um gestual adquirido e incorporado no cotidiano, que podia privilegiar uma ou outra cena do conjunto, a depender da vontade e do espírito do momento.

Uma vez que não temos registro da maneira como os cofres de amor vinham apreciados, podemos apenas supor a justaposição entre as narrativas textual/oral e a visual, estabelecendo associações e criando novos significados. Sem dúvida, tentar alcançar essa experiência pode propiciar ao estudioso contemporâneo uma via para vislumbrar o impacto nas narrativas visuais do medievo e os objetos nelas imbricados.

Referências

ALLAIRE, Gloria. Cantare. In: KLEINHENZ. *Medieval Italy: an encyclopedia*. Vol 1. Nova York / Londres: Routledge, 2004.

BALDASSARE, Ida. Píramo e Tisbe: dal mito all'immagine. In: *L'Art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du principat*. Table ronde de Rome (10-11 mai 1979) Roma: École Française de Rome, 1981, p. 338. (Publications de l'École française de Rome, 55) Disponível em: <[http://www.persee.fr/doc/efr_0000-](http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1981_act_55_1_1479)

0000_1981_act_55_1_1479>. Acesso em: 31 mar. 2016.

BASCHET, Jérôme. Inventivité et serialité des images médiévales: pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e Années, n. 1 (jan.-feb., 1996), pp. 93-133. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27585099>>. Acesso em: 20 dez. 2009.

CAMILLE, Michael. Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy. *Art History* 8 (1985), pp. 26-49. (Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.1985.tb00148.x>; Acesso em: 29 mar. 2017)

_____. *The Medieval Art of love. Objects and subjects of desire*. Londres: Laurence King Publishing, 1998.

CARNS, Paula Mae. Compilation in Ivory: The Composite Casket in Metropolitan Museum. *Gesta*, vol. 44, n. 2 (2005), pp. 69-88. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25067115>. Acesso em: 29 mar. 2013.

COLA, Anna. 10. *Piramo e Tisbe*. Sem data. Disponível em: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/piramo-e-tisbe/immagini/10-piramo-e-tisbe/>. Acesso em 11 set. 2017.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert. Aristóteles y la Cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII Y XVI. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, n. 17 (2017), pp. 7-44. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Arist%C3%B3teles%20y%20la%20cortesana39.pdf>. Acesso em: 02 ago. 2017.

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. Catálogo de exposição, Napoli, Museo Duca di Martina, ottobre 1981-aprile 1982.

HARRIS, Anne F. Narrative. *Studies in iconography. Medieval Art History Today – Critical Terms*, Special Issue, vol. 33, 2012, pp. 47-60.

_____. The iconography of narrative. In: HOURIHANE, Colum. *The Routledge Companion to medieval iconography*. Londres e Nova York: Routledge, 2017. Edição Kindle.

LEWIS, Suzanne. Narrative. In: RUDOLPH, Conrad (ed.) *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2010, pp. 86-105.

LONGHURST, Margaret H. *Catalogue of carvings in ivory*. London: Victoria and Albert Museum, 1927.

MANUWALD, Henrike. Carving the *Folie Tristan*: ivory caskets as material evidence of textual history. In: PERKINS, Nicholas (Ed.). *Medieval romance and material culture*. Cambridge: D.S.Brewer, 2015, pp. 215-231.

NATALE, Mauro e ROMANO, Serena. *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*. Milão: Skira, 2015. Catálogo de exposição. Milão, Palazzo Reale, 12 mar.. a 28 jun. 2015.

PANOFISKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da Arte na Renascença. In: _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014, pp. 47-87.

PITARCH, Antoni José; MERLINI, Elena. *Cofres de amor*. [Castellón]: Fundación Blasco de Alagón, 2007. Catálogo de exposição no Museu de Bellas Artes de Castelló, 19 abr. a 15 jul. 2007.

RANDALL Jr., Richard H. *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*. New York, Hudson Hills Press, 1985.

_____. Popular romances carved in ivory. In: BARNET, P. (Ed.). *Images in ivory. Precious objects of the gothic age*. Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 63-79.

SCARPATI, Oriana. Echi del *Piramus et Tisbé* in un cantare quattrocentesco in ottava rima. *Medioevi. Rivista di letteratura e culture medievali*, 3-2017, pp. 213-229. Disponível em: <http://www.medioevi.it/index.php/medioevi/article/view/72>. Acesso em 14 dez. 2017.

SCHLOSSER, Julius von. Die Werkstatt der Embriachi in Venedig. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 20, 1899, pp. 220-282. Disponível em: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jbksak1899/0265?sid=66b8fd6c5c0a4021a0bbdecc17b5e07>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SERCAMBI, Giovanni. *Novelle*. Torino: Ermanno Loescher, 1889, pp. 326-328. Disponível em: <https://ia800205.us.archive.org/6/items/novell>

einedited02sercgoog/novelleinedited02sercgoog.pdf >. Acesso em: 18 dez. 2017.

SEZNEC, Jean. *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in renaissance humanism and art*. New York: Harper Torchbooks, 1961.

ST. CLAIR, Archer; MCLACHLAN, Elizabeth. *The carver's art. Medieval sculpture in ivory, bone and horn*. New Jersey: The State University of New Jersey/Rutgers, 1989. Catálogo de exposição, 10 set. a 21 de nov. 1989.

TOMASI, Michele. 'Les fais des preudommes ausi com s'il fussent present': gli avori cavallereschi tra romanzi e immagini. In: CALTELNUOVO, Enrico (org.). *Le stanze di Artú. Gli affreschi di Frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo*. Milão: Electa, 1999, p. 128-137. Catálogo de exposição. Alexandria, 16 out. 1999-9 jan. 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/7095781/Avori_cavallereschi_tra_romanzi_e_immagini>. Acesso em: 30 mar. 2015.

_____. Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi. *Iconographica* 2 (2003): 124-45. Disponível em: <www.academia.edu/6586406/Miti_antichi_e_riti_nuziali>. Acesso em: 30 mar. 2015.

_____. *Monumenti d'avorio. I dossali degli Embriachi e i loro committenti*. Pisa: Scuola Normale Superiore Pisa/Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2010.

TREXLER, Richard C. The Magi enter Florence. The Ubriachi of Florence and Venice. In: _____. *Church and community, 1200-1600*. Studies in the history of Florence and New Spain. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, pp. 75-167.

WILLIAMSON, Paul e DAVIES, Glyn. *Medieval ivory carvings 1200-1550*. Parte II. Londres: Victoria & Albert Museum, 2014.

ZUMTHOR, Paul e McGARRY, Jean. The Impossible Closure of the Oral Text. *Yale French Studies*, n. 67, Concepts of Closure (1984), pp. 25-42. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/2929906.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

Notas

* Professora no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: gtlflavia@gmail.com.

¹ A lista é imensa. Para um apanhado mais geral: MITCHELL, W.J.T (ed.) *On narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1981; KESSLER, Herbert L. e SHREVE, Marianna (eds.) *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*. Washington D.C: National Gallery of Art; Hanover: Distributed by the University Press of New England, c. 1985; LANVIN, Marilyn. *The place of narrative: mural decoration in italian churches, 431-1600*. Chicago: University of Chicago Press, 1990; KEMP, Wolfgang. Narrative. In: NELSON, Robert S. e SCHIFF, Richard (eds.) *Critical terms for art history*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 58-69. Para os estudos sobre arte medieval recentemente publicados, indicamos: LEWIS, Suzanne. Narrative. In: RUDOLPH, Conrad (ed.) *A companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2010, pp. 86-105 e HARRIS, Anne F. Narrative. *Studies in iconography*. Special Issue Medieval Art History Today – Critical Terms, vol. 33, 2012, pp. 47-60.

² Todas as traduções dos textos citados são de nossa autoria.

Artigo recebido em dezembro de 2017. Aprovado em fevereiro de 2018.