

Marfins góticos: novos estudos

Gothic ivories: new studies

FLAVIA GALLI TATSCH

Por longo tempo, os artefatos entalhados em marfim foram considerados pela História da Arte como a expressão de uma arte menor, relegados a segundo plano, diminuídos frente às artes consideradas maiores. Felizmente, esse cenário mudou consideravelmente nas duas últimas décadas com estudos inovadores que resgatam a importância e os significados desses artefatos durante o medievo. Afinal, o marfim era considerado uma das formas mais respeitáveis da arte suntuária desse período.

Em 1997, a mostra *Images in Ivory. Precious objects in the Gothic Era*, exibida em Detroit e em Baltimore, revelou-se como uma “virada” nos estudos dos marfins góticos. Resultado das pesquisas levadas a cabo por um grupo de especialistas, como Richard H. Randall (Walters Art Museum), Charles T. Little (Metropolitan Museum of Art), Peter Barnett (Detroit Institute of Art), Paul Williamson (Victoria and Albert Museum), Danielle Gaborit-Chopin (Musée du Louvre), entre outros, o catálogo publicado na ocasião somava-se a outras publicações, que buscavam não só relacionar as esculturas em marfim com outros tipos de suporte, como escrutinavam o interesse científico nas técnicas empregadas para a elaboração dos objetos. Sobretudo, esses autores enveredavam por uma abordagem que rompia com a imensa influência dos estudos de Raymond Koechlin, que reunira, em 1924, mais de mil e trezentos objetos elaborados entre os séculos XIII e XV na Europa, na obra conhecida como *Les ivoires gothiques français*. Impulsionado por sua origem alsaciana e um sentimento ultranacionalista, atribuiu a grande maioria dos artefatos aos *ateliers* parisienses. Ainda que algumas reações tenham começado a surgir poucos anos depois, como o *Catalogue of Carvings in Ivory* que Elizabeth

Longhurst (1927-1929) elaborou para o Victoria and Albert Museum, o “carimbo” de Koechlin prejudicou outras atribuições por parte dos acervos.

O interesse nos estudos dos marfins góticos ganharia ainda maiores impulsos na primeira década do século XXI. Em 2008, John Lowden e J. Cherry reuniram em um catálogo o acervo da Thomson Collection, pertencente à Art Gallery de Ontário, Canadá. Dois anos depois, a ideia de Lowden era a de reunir os artefatos do acervo do The Courtauld Institute of Art, Londres, em uma espécie de banco de dados para expandir o *corpus* de estudo legado por Koechlin. O que seria inicialmente o “Koechlin digital” (GUÉRIN, 2014, p. 8), com setecentas peças disponíveis online, se transformou no *Gothic Ivories Project*, projeto sem precedentes que reuniu até 2015 mais de cinco mil objetos em marfim pertencentes a acervos públicos e privados por todo o mundo. Como afirma Yvard, responsável pelo projeto, “nunca antes essas obras foram tão visíveis e facilmente acessíveis para uma ampla audiência” (2017, p. 12). *Gothic Ivory Project* não só expandiu consideravelmente o acesso, incluindo peças neogóticas, como proporcionou o conhecimento sobre a difusão geográfica da produção e a variedade da iconografia e da tipologia dos objetos elaborados entre os anos 1200 a 1530, desvinculando-se completa e definitivamente da forma como Koechlin se aproximara das peças. Não há a preocupação na formação de um cânone, pelo contrário, inexiste qualquer tipo de julgamento sobre a qualidade e habilidade do artesão. O que se tem é a localização atual, dimensões, breve descrição, opiniões de especialistas, história da datação, condição da conservação, proveniência e pequena bibliografia. *Gothic Ivories Project* acabou por incentivar a realização de dois encontros no *Courtauld Institute of Art*, em 2012 e 2014. Os estudos aí apresentados foram publicados respectivamente em um dossiê temático do *Sculpture Journal* (GUÉRIN; DAVIS, 2014) e em *Gothic Ivory Sculpture. Content and Context* (YVARD, 2017).

Também sem precedente têm sido as ações de museus na elaboração de catálogos destinados exclusivamente às suas coleções de marfins góticos. Entre eles podemos citar o da fundação Calouste Gulbekian com textos de Sarah Guérin (2015); do Museo Civico d’Arte Antica di Torino, com textos de Simonetta Castronovo, Fabrizio Crivello e Michele Tomasi (2016); e, ampliando o anteriormente realizado por Elizabeth Longhurst (1927-1929), o do Victoria & Albert Museum. Concentremo-nos neste último.

Organizado por Paul Williamson e Glyn Davies, *Medieval Ivory Carvings. 1200-1550* foi publicado em dois volumes. Novecentas e onze páginas fartamente ilustradas compreendem duzentos e oitenta e nove entradas, algumas delas inexistentes no *Catalogue of Carvings in Ivory*. Williamson e Davies optaram por reunir o material em três grandes divisões: no primeiro volume, os marfins religiosos; no segundo, os seculares e aqueles produzidos em osso pela oficina dos Embriachi – que não constam do *Gothic Ivory Project*. Vale mencionar que o Victoria & Albert Museum possui uma significativa quantidade de objetos elaborados pelos Embriachi e outras oficinas especializadas na manufatura em osso e que as entradas elaboradas por Davies vêm contribuir em muito para seu estudo.

Em cada uma das grandes divisões, as peças estão agrupadas por temas ou tipos. Assim, no primeiro volume encontramos: “Figuras da Virgem com Menino”, “Outras esculturas que não da Virgem com Menino”, “Relevos de Retábulos”, “Polípticos de Tabernáculos (incluindo fragmentos)”, “Tríplices (incluindo fragmentos)”, “Dípticos e Polípticos (incluindo folhas avulsas)”, “Tabletes de escrever e caixas religiosas”, “Paxes”, “Cruzeiros”, “Relevos em miniatura”, “Pingentes *Chaplets e Memento Mori*”, “Caixas religiosas (incluindo fragmentos)” e “Relevos e Miscelânea variados”. No segundo volume os objetos seculares estão alinhados como “Caixas de espelho”, “Pentes”, “Separadores de cabelos e empunhaduras de facas”, “Caixas seculares (incluindo fragmentos)”, “Tabletes de escrever seculares”, “Peças de xadrez”, “Relevos e Miscelânea variados”; para as peças dos Embriachi: “Retábulos”, “Tríplices”, “Caixas”, “Pax”; além de um apêndice contendo “Marfins Pós-Bizantinos e Russos”. Pequenos textos introdutórios precedem as entradas dos objetos que estão arranjados em ordem cronológica. Cada item foi novamente medido pelos autores, o que permitiu que se corrigissem os erros do catálogo de Longhurst, o qual, em muitos casos, levou “em várias ocasiões a hipóteses errôneas sobre o relacionamento com outras esculturas” (WILLIAMSON; DAVIES, 2014, p. 21).

Seguindo um artigo publicado anteriormente por Williamson (1994), em que procurava a comprovação da origem das peças para imputá-las a oficinas localizadas fora de Paris (o grande epicentro da produção, como ressaltado por Koechlin), os autores acabaram por atribuir novamente alguns objetos à França – como é o caso da *Virgem e Menino*, entrada de número

treze, anteriormente conferida à Inglaterra, mas que teria sido elaborada provavelmente na Normandia (WILLIAMSON; DAVIES, 2014, p. 57). Por isso, quando atribuem a produção a outras regiões europeias, seus argumentos podem ser considerados como extremamente confiáveis. Além de demonstrar um grande conhecimento das peças, Williamson e Davies procuram trazer para o leitor as novas pesquisas nesse campo, transformando as entradas em pequenos ensaios.

Outro ponto favorável do catálogo encontra-se na inserção de peças elaboradas em outras épocas na mesma seção dos objetos medievais, ao contrário de outras publicações, como as organizadas por Peter Barnet para a exposição *Images in Ivory. Precious objects in the Gothic Era* (1997) e por Richard Randall Jr, *Masterpieces of Ivory. From The Walters Art Galley* (1985). Essa proposta de agrupamento permite ao leitor traçar comparações e tentar entender a recepção e emulação dos objetos, por exemplo, no momento do *revival* do gótico. Williamson e Davies procuraram rebater algumas críticas anteriores a esse tipo de produção tardia, justificando que sua intenção foi a de “dar uma audiência justa a cada objeto no catálogo, e não ser fortemente influenciados por visões anteriores e às vezes polêmicas” (2014, p. 19).

A preocupação com a materialidade e análise científica também encontrou espaço significativo na obra. As fotografias são um caso digno de nota, pois a ilustração que precede cada entrada reproduz o tamanho atual de cada peça. Uma observação alerta os leitores para o caso em que “as dimensões do objeto excedem o tamanho da página, as imagens foram reduzidas: a porcentagem da redução é então indicada depois dos dados das dimensões na entrada do catálogo (por exemplo, 'reprodução 75%, como no cat. No. 63)'" (WILLIAMSON; DAVIES, 2014, p. 21).

Em relação à análise científica, o segundo volume traz um apêndice (2014, p. 876-879) sobre a datação com radiocarbono em dezessete peças que apresentaram dúvidas em relação à sua autenticidade ou problemas para a análise. Contudo, se por um lado a datação permite-nos saber aproximadamente a data de morte do animal do qual se extraiu o marfim (elefante, morsa, narval), por outro pode trazer outras questões à tona, principalmente no que tange ao período no qual o objeto foi efetivamente entalhado. Nesse sentido, como argumentou Tomasi (2017, p. 155) as perguntas que vêm à mente são: a extração do marfim se deu em período imediatamente anterior à elaboração da peça? Os comerciantes vendiam as presas

com certa urgência ou estocavam essa matéria-prima (tão cara e luxuosa) para futuras negociações? E os artesãos guardariam as presas adquiridas para futuras gerações?

Concluindo, *Medieval Ivory Carvings. 1200-1550* é uma leitura recomendada, pois oferece reflexões que ampliam e diversificam os estudos sobre os objetos de marfim góticos. Os esforços Williamson e Davis, de reconhecida experiência, foram bem sucedidos. Não bastasse essa justificativa, a importância da leitura do catálogo se dá também como uma forma de contribuição e expansão desse campo de estudos em nosso país, praticamente inexplorado.

Referências

- BARNET, Peter (Ed.). *Images in Ivory: Precious objects in the Gothic Era*. Princeton: Princeton University Press / The Detroit Institute of Arts, 1997.
- GOTHIC IVORIES PROJECT. Londres: The Courtauld Institute of Art, 2008. Disponível em: <<http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/>>. Acesso em: 01 dez. 2015.
- CASTRONOVO, Simonetta; CRIVELLO, Fabrizio e TOMASI, Michele (Org.). *Collezioni del Museo del Museo Civico d'Arte Antica di Torino: avori medievali*. Turim: L'Artistica Editrice, 2016.
- GUÉRIN, Sarah. *Marfins Góticos*. Coleção Calouste Gulbenkian. Lisboa/Londres: Museu Calouste Gulbenkian/Scala, 2015.
- GUÉRIN, Sarah; DAVIES, Glyn. Introduction. *Sculpture Journal*, Liverpool, v. 23, n. 1, p. 7-12, 2014. Disponível em: <https://www.academia.edu/7875395/Introduction_to_New_Work_on_Old_Bones_Recent_Studies_in_Gothic_Ivories>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- KOECHLIN, Raymond. *Les ivoires gothiques français*. Paris : Auguste Picard, 1924.
- LOWDEN, J. *Medieval and Later ivories in the Courtauld Institute*. Londres: Courtauld Institute Galleries, 2013.
- LOWDEN, J. e CHERRY, J. *Medieval Ivories and Works of Art*. The Thomson Collection at the Art Gallery of Ontario. Ontario: Art Gallery of Ontario, 2008.
- LONGHURST, Elizabeth. *Catalogue of Carvings in Ivory*. Londres: Victoria and Albert Museum, 1927-29. (2 vols.).
- RANDALL Jr, Richard. *Masterpieces of Ivory*. From The Walters Art Galley. Baltimore: Walters Art Gallery, 1985.
- TOMASI, Michele. *Les ivoires gothiques: foisonnement et*

- renouveau des études. *Perspective: actualité en histoire de l'art*, Paris, v. 1, p. 153-160, 2017.
- WILLIAMSON, Paul. Avori italiani e avori francesi. In: PACE, V.; BAGNOLI, M. (Ed.). *Il gotico europeo in Italia*. Nápoles: Electa Napoli, 1994. p. 293-298.
- WILLIAMSON, Paul e DAVIES, Glyn. *Medieval Ivory Carvings 1200-1550*. Londres: V & A Publishing, 2014. (2 vols.).
- YVARD, Catheryne. Preface. In: YVARD, Catheryne (Ed.). *Gothic Ivory Sculpture: Content and Context*. Londres: The Courtauld Institute of Art, 2017. p. 11-15. Disponível em: <<http://courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2017/cbo/Preface.GothicIvorySculpture.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Aceito em: 29/11/2017

Aprovado em: 09/05/2018

FLÁVIA GALLI TASCH

gtflavia@gmail.com

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas/ UNICAMP. Professora nos programas de graduação e pós-graduação do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP. Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em História da Arte/UNIFESP. Responsável pelo Núcleo de Pesquisa História da Arte da EFLCH/UNIFESP no Laboratório de Estudos Medievais - LEME. Tem como principais temas de pesquisa: história e imagens; arte medieval; cultura visual, transferências e circulações artísticas na Idade Média; gravuras tardo-medievais e proto-modernas.