



A FORTUNA VISUAL DAS CAMADAS TRÁGICAS DO ROMANCE DA CASTELÃ DE VERGY

Flavia Galli Tatsch¹

THE VISUAL FORTUNE OF THE TRAGIC LAYERS OF THE ROMANCE OF THE CASTELLAN OF VERGY

LA FORTUNA VISUAL DE LAS CAPAS TRÁGICAS DEL ROMANCE DE LA CASTELANA DE VERGY

¹ Professora do Departamento de História da Arte/UNIFESP. Membro do CBHA e do Laboratório de Estudos Medievais – LEME. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0478383494161646>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8160-5797> . E-mail: galli.tatsch@unifesp.br.

RESUMO

A tragédia pode assumir várias dimensões em uma mesma história, a depender de sua compreensão. Este artigo procura desenvolver uma reflexão sobre a fortuna visual das distintas camadas trágicas na história da *Castelã de Vergy* (escrita na primeira metade do século XIII), que narra o amor de um casal de jovens e as mortes de três dos quatro personagens. A ampla circulação do romance estimulou a produção de imagens em suportes distintos. A partir da análise de uma miniatura, uma insígnia em metal, uma caixa em marfim e um afresco, este estudo abordará como os episódios representados se relacionavam tanto com o romance, quanto dialogavam com a comunidade, impactando na construção das relações no interior das sociedades pré-modernas.

Palavras-chave: Castelã de Vergy; Tragédia; Marfim; Afresco; Palazzo Davanzati

ABSTRACT

Tragedy can take on several dimensions in the same story, depending on our understanding. This article seeks to develop a reflection on the visual fortune of the different tragic layers in the story of Castellan de Vergy (written in the first half of the 13th century), which narrated the love of a young couple and the deaths of three of the four characters. The wide circulation of the novel stimulated the production of images on different media. Based on the analysis of a miniature, a metal insignia, an ivory casket and a fresco, this study will address how the episodes represented related both to the novel and dialogued with the community, impacting the construction of relationships within the Pre Modern Societies.

Key-words: Castelana de Vergy; Tragedy; Ivory; Fresco; Davanzati Palace

RÉSUMÉ

La tragedia puede adquirir varias dimensiones en una misma historia, según su comprensión. Este artículo pretende desarrollar una reflexión sobre la fortuna visual de las distintas capas trágicas del relato de Castellán de Vergy (escrito en la primera mitad del siglo XIII), que narra el amor de una joven pareja y la muerte de tres de los cuatro personajes. La amplia circulación de la novela estimuló la producción de imágenes en diferentes soportes. A partir del análisis de una miniatura, una insignia de metal, una caja de marfil y un fresco, este estudio abordará cómo los episodios representados se relacionaron tanto con la novela como dialogaron con la comunidad, impactando en la construcción de relaciones al interior de las sociedades premodernas.

Palabras clave: Castelana de Vergy; Tragedia; Marfil; Fresco; Palacio Davanzati

No segundo andar do Palazzo Davanzati, em Florença, há um cômodo em que foi afrescada a história da Castelã de Vergy. Trata-se de um romance cavaleiresco bastante popular na Idade Média, inspirado nos cânones do *fin'amor*. O drama e o final trágico dessa história cobre o friso superior das quatro paredes do quarto de dormir do casal Davizzi-Alberti, que unia duas famílias ricas e poderosas da cidade.

Na Itália, afrescos de caráter secular eram elaborados em espaços cívicos (como é o caso do *Bom Governo* no Salão dos Nove ou Sala da Paz, no Palazzo Comunale em Siena, de Ambrogio Lorenzetti) e residências particulares. Nestes casos, muitos têm vindo à luz nas últimas décadas, descobertos sob camadas de pinturas posteriores ou atrás de paredes falsas. Historiadores da arte, como José Manuel Lucía Megias (2009), Enrico Castelnuovo (2009) e Anne Dunlop (2009) se dedicaram a pesquisar e escrever sobre esses afrescos seculares, principalmente no norte da Itália.

As pinturas dialogavam com uma cultura de corte compartilhada entre as elites pré-modernas, a partir de elementos e referências comuns, processos de contato e trocas; representavam a assimilação de noções de nobreza, seus rituais e esplendor; e mesmo cenas da vida cotidiana. Da mesma maneira, se relacionavam com a poesia, romances de cavalaria e a literatura vernácula que falavam sobre histórias de amor; além das miniaturas, afrescos, tapeçarias, caixas de marfim e objetos de uso pessoal que tinham tais temas como motivo.²

A escolha por afrescar o quarto do casal Davizzi-Alberti se inseria nesse universo, transferido para a cidade de Florença. Por um lado, o ciclo de imagens procurava apontar para as virtudes esperadas por parte do casal como a fidelidade e a obediência, sobretudo em relação à jovem

2 Este texto faz parte da minha pesquisa *Circulação e culturas compartilhadas: os objetos portáteis como produtores de sentido*, e integra o Projeto Temático *Uma História Conectada da Idade Média. Comunicação e Circulação a partir do Mediterrâneo*, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP 2021/02912-3).

esposa. Da mesma forma, havia claros sinais voltados para o jovem Davizzi, que devia manter e alavancar ainda mais o poder econômico, político e social da família.

Minha proposta de contribuição para este dossiê é a de tratar algumas imagens relacionadas ao drama da Castelã de Vergy procurando abordar as diversas camadas da tragédia no romance e as relações sociais que traçaram no interior das comunidades. Segundo Bushnell, a tragédia vai além da “representação ou performatização” do sofrimento ou da catástrofe, “é um modo de pensamento, uma forma de compreender a condição humana como um todo” (2021, p, 12). Para este artigo, analisarei a figuração da tragédia do romance da Castelã em suportes distintos.

O romance da Castelã de Vergy

Originalmente composto em francês na primeira metade do século XIII, o romance da Castelã de Vergy conta com novecentos e quarenta e oito versos e sua trama vinha ao encontro do universo cavaleiresco. Os personagens são o duque e a duquesa de Borgonha, a castelã de Vergy, sobrinha do duque, e o amante desta, Agolane. A história teve uma ampla difusão e foi recompilada em manuscritos dos quais restam, aproximadamente, vinte.

O romance girava em torno dos amantes, que prometeram guardar seu amor em segredo. Neste caso, o segredo se configurava como o símbolo da fidelidade entre ambos. Eles costumavam se encontrar às escondidas no jardim do castelo em que vivia a jovem, ou seja, aquele do duque. O sinal para o encontro era dado por um cachorrinho, enviado pela Castelã para passear no jardim. Ocorre que a duquesa também se enamorou por Agolane e tentou seduzi-lo a qualquer custo, fosse jogando xadrez ou chamando-o para seus aposentos. Apaixonado, Agolane rejeitou-a de todas as maneiras possíveis, procurando, assim, manter-se fiel tanto à Castelã quanto ao seu senhor, o duque.

Furiosa, a duquesa decidiu se vingar. Entre as mentiras que inventou e as artimanhas que colocou em jogo, disse ao marido que o cavaleiro tentou seduzi-la. E o que seria o pior: revelou que Agolane estava enamorado de uma jovem da corte, cujo nome se recusava a dizer. Acreditando em sua mulher, o duque confrontou o cavaleiro obrigando-o a dizer a verdade, caso contrário deveria partir em exílio. Acuado e a fim de preservar a relação com seu suserano, o jovem revelou-lhe tudo: o amor pela sobrinha, o subterfúgio de utilizar o cachorrinho como sinal para os encontros clandestinos, o pacto de silêncio e como isso se configurava como um sinal de fidelidade entre ambos. Por fim, também contou sobre as tentativas de sedução por parte da duquesa. Refeitos os laços entre o duque e o cavaleiro, tudo ficou bem entre eles.

Mais tarde, em seus aposentos, depois de ser seduzido pela esposa, o duque revelou-lhe toda a conversa com Agolane. Em vingança, a duquesa promoveu um baile durante o qual anunciou a todos a relação entre os jovens. Horrorizada pela forma como o segredo foi revelado – em primeiro lugar, do amante ao tio, deste à duquesa e em seguida para os cortesãos – e sua virtude comprometida, a Castelã resolveu tirar a própria vida. A tragédia não terminou por aí, pois o jovem também cometeu suicídio assim que a encontrou morta. O duque, que no fundo aprovava o romance de ambos, puniu a esposa decapitando-a em frente à toda a corte. Em seguida, ele partiu para as Cruzadas, como forma a expiar os pecados e de se manter fiel ao seu status e aos ideais da justiça e da fé.

As relações sociais e amorosas no romance vinham ao encontro da sociedade de corte, dos ideais de vassalagem e fidelidade, da questão da honra, entre outros elementos. O sucesso também veio a reboque por sua ampla difusão e circulação, promovidas pelo cantar dos menestréis e pela compilação da história em manuscritos. Nestes, poucas imagens foram miniaturizadas sendo, em sua grande maioria, limitadas ao momento em que Agolane convidava o duque a presenciar um de seus



FIGURA 1.

MAILLART, Jean. De la chastellaine de Vergy (detalhe), 1301-1400. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. NAF 4531, fol. 88r. Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52515014k/f181.item>

encontros com a Castelã, como se vê no manuscrito da Bibliothèque de Rennes Métropole (Ms. 243, fol. 121) e em outro conhecido como *Roman du comte d'Anjou* (figura 1), da Bibliothèque nationale de France (Département des Manuscrits. NAF 4531, fol. 88r), no qual a história foi compilada junto à outras.

Como se percebe, a miniatura não apresenta nenhum dos momentos que levaram à morte os jovens ou a duquesa. A escolha por essa cena relembra outros romances populares do período como o de Tristão e Isolda, os amantes favoritos da Idade Média. Apesar dessa omissão, a tragédia estava intrínseca ao final da história. Para além dos manuscritos, as imagens da história da Castelã circularam em distintos suportes, contribuindo ainda mais para sua difusão como as insígnias, pequenas placas fundidas em chumbo, estanho ou outros metais, que traziam imagens religiosas ou profanas.

Por conta da matéria-prima - infinitamente mais barata e acessível - e em virtude de seu pequeno tamanho, esses objetos possibilitavam a réplica de uma única cena do romance. Denis Bruna relatou que três delas, datadas de 1300 e 1425 (2006, p. 137), elaboradas nos Países Baixos, apresentavam a mesma imagem dos manuscritos (figura 1) ou seja, o momento em que o duque testemunhava o encontro dos jovens. Porém, as insígnias somavam um fator picante à história: entre as árvores e sob uma inscrição em que se lê “AMOURS” (figura 2), os amantes estão em meio ao ato sexual (RASMUSSEN, 2021, p. 219). Este exemplar, encontrado em Dordrecht, nos Países Baixos, era um entre as diversas insígnias de caráter profano que exibiam o intercuro sexual, assim como os órgãos genitais masculinos ou femininos representados sem qualquer tipo de censura.



FIGURA 2.

Insígnia de peregrino. A Castelã de Vergy, entre 1375-1424. Estanho, 4,4 cm x 5 cm. Fonte da imagem: <https://database.kunera.nl/en/collectie-object/76487696-8c4e-470a-8ce-2-6abc25131538>. Acesso em 10 de março de 2024.

Fortuna visual em caixas de marfim

A tragédia dos heróis quase anônimos teve uma fortuna visual bastante rica. Como escreveu o poeta Richard de Fournival, em seu *Bestiário do Amor*, observar as imagens de façanhas passadas era como ver os próprios heróis diante de si. Ao longo do século XIV, cenas de romances de cavalaria vinham reproduzidas em muitos tipos de suportes, como as caixas ou “cofres de amor”, esculpidos em marfim de elefante, e utilizados pelas elites para guardar suas preciosidades, como cartas, joias ou pequenos objetos. Quase uma dezena desses objetos encontram-se, hoje, em museus como o Louvre (Paris), Metropolitan Museum of Art (Nova York), Museo del Bargello (Florença) e o The British Museum (Londres), entre outros. A maioria deles foi elaborada na cidade de Paris, por distintas oficinas. Isso demonstra a ideia da popularidade do romance da Castelã.

Os *ivoriers* – artesãos do ofício do marfim – se destacaram na criação de outras imagens para a história da Castelã, muito mais ricas e detalhadas do que a dos livros e das insígnias. Assim, nos “cofres de amor”, a narrativa está disposta por todos os seus lados e na tampa: desde os momentos iniciais do encontro entre os amantes, os ardis da duquesa, a tensão entre o duque e Agolane, até os momentos trágicos ao final. A composição das cenas seguia um repertório bastante conhecido do amor cortês, e bastante entalhado em outras caixas. Cada momento vinha inserido em um espaço específico e todos os códigos de sedução aí se encontravam, como os toques no corpo dos amantes, a troca de presentes e etc.

A força do drama dos jovens encontra-se em dezessete cenas, distribuídas na tampa e nas quatro faces da caixa do Museu do Louvre (MRR 77), de ca. 1340-1350. Na tampa, a sequência dos acontecimentos está dividida em momentos distintos (figura 3). Elaborei uma tabela na qual inseri letras para que seja mais fácil a visualização (tabela 1). Na



c	d	f	g
a	b	e	h

FIGURA 3. E TABELA 1.

Anônimo. Caixa: história da Castelã de Vergy, 1340-1350. Paris. Marfim de elefante, 9,5 cm x 26,3 cm x 14 cm. Museu do Louvre, Paris (MRR 77). Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010109996>

Tabela 1. Diagrama com a disposição das cenas

metade esquerda, as quatro cenas estão relacionadas ao encontro entre os amantes. No registro inferior (a), a Castelã está sentada em um banco e prepara seu cãozinho; ao lado, ela passa a mão em sua cabeça (b). Nesse mesmo registro, do outro lado de uma árvore, Agolane pega o animal nos braços. Acima, os amantes se encontram no jardim e tudo parece bem (c). Em seguida (d), eles estão sentados e se tocam. Ao contrário do episódio anterior, os gestos de Agolane sugerem uma discussão: enquanto mostra a palma da mão direita levantada, com a esquerda, ele segura o pulso da jovem. Como explicou Chiara Frugoni, este era um gesto que significava exercitar o domínio sobre outra pessoa, o poder (2010). É possível que seja o momento em que ele tenha revelado à amada as incursões da duquesa. Logo ao lado, na metade direita da tampa, o segundo momento da história mostra a duquesa tentando seduzir o cavaleiro em seu quarto (e). O cenário é evidenciado pela cama, as cobertas e o travesseiro. Mesmo com toda sua insistência, Agolane rejeita as investidas, virando a cabeça para o outro lado e evitando, assim, a duquesa (f). Por fim, na última placa, no registro superior (g), a duquesa (identificada pela coroa) conta ao duque as supostas tentativas de sedução de Agolane; abaixo (h), o duque ameaça com uma espada o seu cavaleiro, que ajoelhado e de mãos unidas, pede desculpas ao suserano.

Na parte de trás da caixa (figura 4), as cenas seguem a história de forma cronológica e da esquerda para a direita. Em pé, Agolane revela ao duque seu segredo e o convida para testemunhar, escondido, o encontro com a amada no jardim. Em seguida, em seu quarto, o duque revela tudo à esposa. Por fim, em frente ao castelo, uma servente ajoelhada entrega à Castelã o convite para o baile proporcionado pela duquesa. O detalhe do convite na mão da jovem é fascinante. Na lateral esquerda (figura 5), a cena do baile se desenvolve sobre arcos trilobados, indicando o interior do castelo. Nove personagens de mãos dadas dançam a carola ao som de trombetas tocadas por dois músicos que se encontram nas extremidades. No centro, a duquesa comenta e parabeniza a Castelã



FIGURA 4.

Anônimo. Caixa: história da Castelã de Vergy, 1340-1350. Paris. Marfim de elefante, 9,5 cm x 26,3 cm x 14 cm. Museu do Louvre, Paris (MRR 77). Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010109996>

pela argúcia de utilizar o cão como mensageiro do seu amor (GABORIT-CHOPIN, 2003, p. 419).

A sequência da história ocorre na parte da frente da caixa, da esquerda para a direita, onde se encontra a fechadura e, por isso mesmo, um lugar bastante significativo (figura 6). Depois de ter seu segredo revelado, a Castelã se recolhe em um quarto onde falece de tristeza (GABORIT-CHOPIN, 2003, p. 419). A tragédia, nessa cena, é “minimizada” pela ausência da espada; mas, na seguinte, ela retoma seu curso quando Agolane percebe o erro de sua traição e encontra a amada morta, tirando a própria vida com a espada. Ambas as cenas são testemunhadas por uma serva que aparece na placa seguinte. Nesta, é importante observar como o *ivorier* construiu esse momento: o foco está nos corpos dos mortos e na serva que, com a mão levantada, narra ao duque a sequência dos eventos. Este decide retirar a espada do corpo do jovem. Para isso, sua mão passa por trás do cadáver. A figura do duque está posicionada ao lado do metal que mantém as placas afixadas na caixa; e o cenário atrás dele é composto pelas pedras da parede do castelo. Empunhando a espada com a mão direita, o duque aparece de forma contígua, agora voltado para o lado direito, como se estivesse caminhando para a outra lateral da caixa, na qual se desenvolvem os episódios finais da história.

Na lateral esquerda da caixa, os cortesãos que ainda se encontravam no baile presenciam o momento em que o duque corta a cabeça da esposa com a mesma espada de Agolane (figura 6). Em todas as cenas em que é representada, a espada está proporcionalmente grande em relação aos personagens, de maneira a acentuar a arma das mortes. Enfim, na parte direita da placa, o duque se encontra ajoelhado frente a um padre que repousa uma cruz em seu peito, para que se torne um templário e parta para a cruzada (GABORIT-CHOPIN, 2003, p. 420).

Pela superfície da caixa, a tragédia se apresentava em distintas camadas: na morte de três de seus quatro personagens por suicídio ou assassinato, na dupla quebra de sigilo promovida por Agolane para



FIGURA 5.

Anônimo. Caixa: história da Castelã de Vergy, 1340-1350. Paris. Marfim de elefante, 9,5 cm x 26,3 cm x 14 cm. Museu do Louvre, Paris (MRR 77). Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010109996>



FIGURA 6

Anônimo. Caixa: história da Castelã de Vergy, 1340-1350. Paris. Marfim de elefante, 9,5 cm x 26,3 cm x 14 cm. Museu do Louvre, Paris (MRR 77). Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010109996>

o duque e este para sua mulher. Tudo somado, o desfecho não tinha como ser de outra forma, pois os dilemas vividos pelos personagens revelavam o liminar das relações de confiança, do casamento e de vassalagem. Romper com todos esses laços significava, também, romper a sociabilidade e as interações entre casais e indivíduos imersos em uma mesma cultura e no tema do amor cortês.

A desventura da Castelã e de Agolane circulou amplamente por diferentes regiões da Europa, compilada em diversas línguas vernáculas, como o alemão, inglês e o holandês. Na Itália, os poetas das cidades de Veneza e Florença situaram os “amantes borgonheses em meio aos heróis do Amor, como Fiametta e Dioneo” (BOMBE, 1918, p. 306). Na península, a *Castelã de Vergy* foi traduzida, possivelmente, por Antonio Pucci, nascido em Florença em 1310. Como o nome da Castelã era desconhecido, de *verger* (em francês) passou para *Vergiù* (em italiano), e Agolane passou a ser chamado de Guglielmo .

Também é possível compreender a difusão do romance a partir da obra de Giovanni Boccaccio, o *Decamerão*, cujas histórias estavam divididas em dez jornadas. Ao final da terceira, quando os jovens começam a se dispersar, outros episódios são cantados, como o do “sr. Guilherme e da dama do Vergiù”. Essa menção ao final trágico dos amantes deu abertura para a quarta Jornada, na qual as narrativas giravam em torno de outros amores com final infeliz.

O afresco da Castelã no quarto do casal Davizzi-Alberti

Os Davizzi faziam parte de uma família de banqueiros rica e bastante poderosa que, em 1309, se aliou à corte papal, quando de sua transferência para Avignon. Durante o pontificado de João XXII (1316-1334), passaram a viver e viajar em diversas regiões, sempre a serviço do prelado (CARRARA, 2017, p. 13). Em 1333, em virtude de uma inundação do rio Arno, os Davizzi decidiram construir um Palazzo novo

“no coração da Florença medieval vizinho ao Mercado Novo, à Loggia do Grão e das residências da Arte [Arte de Calimala] às quais pertenciam” (CARRARA, 2017, p. 14-15). Em alguns cômodos do edifício, a família afrescou as paredes com seus estemas e outros motivos, entre os quais, o tema da Castelã de Vergy. Apesar de ter sido construído pelos Davizzi, conhecemos esse edifício pelo nome da terceira família que o ocupou, os Davanzati.

Existem duas hipóteses sobre a comitência do ciclo da Castelã, sempre relativas ao matrimônio entre os membros de duas das famílias mais importantes no cenário florentino da época: segundo Carrara e Lazzi, o cômodo teria sido afrescado por ocasião das núpcias entre Paolo Davizzi e Lisa degli Alberti, em 1350 (CARRARA, 2017, p.19. LAZZI, 2017, p. 39); já para Chiara Frugoni (2024, p.60), a pintura teria sido elaborada em 1395, para o casal Francesco di Tommaso Davizzi e Catelana degli Alberti. A primeira hipótese é, possivelmente, a mais válida, como argumentou Savorelli baseado na análise dos *stemmi* dos papas João XXII e Clemente VI que se encontravam próximos aos brasões de armas dos Davizzi e Alberti. Para o autor, tais elementos definiram um “quadro de relações e datas” que remetia aos laços construídos com o ambiente francês, angevino e florentino, demonstrando a íntima relação de afinidade junto à família que teria comissionado a pintura (SAVORELLI, 2017, p. 35-37).

A conexão com todos esses laços poderia ter sido um dos motivos pela escolha do ciclo no cômodo do casal Davizzi-Alberti. Por outro lado, é preciso pensar que, a partir do século XIII, as famílias das elites italianas passaram a decorar as paredes de suas residências com afrescos (como mencionado no início deste artigo). Há, ainda, outro aspecto a ser considerado: na Toscana do século XIV, os ritos nupciais envolviam a encomenda por parte dos noivos (WITTHOFT, 1982) de *cassoni* (baús), caixas e cofres de amor (na Itália, denominadas de *forzierini* – como a do Louvre mencionada acima) e de *spalliere*, que vinham colocadas

na cama do casal. Os temas pintados nos *forzierini*, *cassoni* e *spalliere* eram oriundos dos romances de cavalaria ou da mitologia clássica. Esse conjunto de objetos procurava instruir e lembrar os noivos de seus deveres matrimoniais e cívicos. Assim, também é possível pensar que a realização dos afrescos no quarto do casal fizesse parte dos ritos nupciais, comissionados pelos Davizzi, o noivo ou seu pai.

No friso superior do cômodo e sobre uma cortina pintada com os brasões das famílias Davizzi e Alberti, a história da Castelã de Vergy está disposta nas quatro paredes, dividida em vinte e quatro episódios separados por arcos e colunas. As imagens mostram homens e mulheres em momentos “íntimos”: nos encontros furtivos, no jogo de xadrez e no leito nupcial, em uma dimensão muito maior do que a superfície da caixa em marfim. Essas cenas ocorriam em meio ao jardim e sob a *loggia*. O Palazzo, não nos esqueçamos, foi construído na cidade e a representação do jardim se configurava com um “espaço irreal de nostalgia” (CAMILLE, 1998, p. 76), não era exatamente o lugar do amor, mas um espaço do desejo visual. Michael Camille explicou que “o meio urbano viu a produção de visões de uma paisagem já perdida e idealizada como aquelas descritas e iluminadas no *Roman de la Rose*”, em tapeçarias e outros objetos (1998, p. 77). Assim, segundo esse autor, os “Davanzati procuraram trazer um pouco daquele velho mundo feudal florido da França para seus aposentos” (1998, p. 77).

Ao contrário dos cofres de amor, o afresco apresenta os episódios de forma sequencial, como no romance, forçando o espectador a girar trezentos e sessenta graus para poder vislumbrar a história como um todo. É possível acompanhar as cenas a partir das figuras 7 a 10, cujas fotos foram feitas por mim quando de uma visita ao Palazzo Davanzati, em 2016. Em uma das paredes (figura 7) vemos: os encontros dos jovens amantes no jardim (1 a 3); a duquesa que, do alto de seu castelo, se dirige a Guglielmo montado em seu cavalo (4); a conversa entre a duquesa e o cavaleiro (5).



FIGURA 7.

Disposição das cenas 1 a 5. Painel educativo do Palazzo Davanzati. Fonte: @Flavia Galli Tatsch



FIGURA 8.

Disposição das cenas 6 a 12 Painel educativo do Palazzo Davanzati. Fonte: @Flavia Galli Tatsch



FIGURA 9.

Disposição das cenas 13 a 19. Painel educativo do Palazzo Davanzati. Fonte: @Flavia Galli Tatsch



FIGURA 10.

Disposição das cenas 20 a 24. Painel educativo do Palazzo Davanzati. Fonte: @Flavia Galli Tatsch

Na outra parede (figura 8), enquanto o duque parte a cavalo para a caça (6), a duquesa e Guglielmo conversam no jardim (7) e jogam xadrez no quarto dela (8) - a cama atrás do rapaz indica a localização do evento. As investidas da duquesa têm início quando ela o abraça (9) e se declara; mas, o rapaz recusa seus avanços (10). Em seguida, ele se encontra com a Castelã (11) e lhe conta as tentativas de sedução da mulher de seu suserano; enquanto isso, o duque volta da caça (12).

Na terceira parede (figura 9), a duquesa pede ao duque que enfrente Guglielmo (13), o que realmente acontece a seguir (14). Desesperado (15) - percebe-se isso pelo gesto de levar a mão ao rosto -, o jovem se angustia entre ir para o exílio ou trair a amada, porém decide revelar o segredo ao suserano (16) e o convida a testemunhar o encontro com a sobrinha (17). À noite, ao se prepararem para dormir em seu quarto (18), a duquesa recusa os avanços do marido enquanto não souber o segredo de Guglielmo - o detalhe da tensão entre ambos surge na figuração do braço do duque que tenta segurar a esposa, enquanto esta se levanta da cama. Vencido, o homem revela-lhe tudo e a duquesa começa a preparar sua vingança (19).

Por fim, o desfecho da tragédia se dá na parede seguinte (figura 10): durante o baile, a duquesa dá a entender à Castelã que sabe o segredo dos jovens (20) - todavia, neste episódio, não se veem nem o baile nem os outros participantes da festa. Desesperada, a castelã se prepara para o suicídio segurando a espada em uma mão e o cachorro na outra (21); em seguida, Guglielmo se mata (22). Ao encontrar os jovens mortos, o duque e seus dignitários se revoltam (23) e, no mesmo momento, o duque se vira para matar a mulher, tendo por testemunhas outras damas da corte (24). No cofre de amor do Museu do Louvre, a espada é o elemento condutor das mortes; no afresco, o impacto do assassinato da duquesa se apresenta de forma muito mais trágica: de seu pescoço e por suas vestes, o sangue extremamente vermelho jorra após a investida do marido (figura 11).



FIGURA 11.

Autor desconhecido. Castelã de Vergy (detalhe). Palazzo Davanzati, Florença. Fonte: @Flavia Galli Tatsch

Algumas considerações finais

As cenas na caixa em marfim e no afresco receberam maior ou menor ênfase por conta do desenrolar da história ou da intenção de ressaltar um ou outro aspecto. Em ambos os casos, as imagens estavam relacionadas às ideias de castidade, virtude, à observância dos corpos das mulheres, aos símbolos de comportamento positivo (a Castelã) e seu contraposto (a duquesa). Quanto a isso, não há mais o que acrescentar. Contudo, há um detalhe no ciclo afrescado que levanta algumas considerações: a ausência da partida do duque para a Terra Santa a fim de expiar seus atos (traição e assassinato). Por quê? Por um lado, o exílio se configurava como uma ruptura e ameaça à vida civil, uma tragédia para as relações e os vínculos entre os indivíduos e a sociedade em que viviam. Algo, certamente, indesejado por ambas as famílias.

Por outro lado - se a representação dos brasões de armas das famílias Davizzi-Alberti, dos papas e de outras casas associava o casal a uma cultura aristocrática e aos laços que pudessem salvaguardá-los dos momentos de crise econômica ou política -, a omissão ao destino final do duque leva a pensar em certo descolamento da cultura cavaleiresca e um passo em direção à afirmação do jovem casal frente à sociedade contemporânea florentina. O afresco foi elaborado para o filho de uma das maiores famílias integrantes da guilda conhecida como Arte di Calimala.³ Assim, é possível que o ciclo de pinturas no Palazzo também se configurasse como uma maneira de ressaltar as virtudes do jovem recém-casado e em vias de se tornar um grande comerciante.

Ruth Mazo Karras argumentou que a masculinidade dependia da maturidade, independência, sucesso financeiro e, também, pela oposição

3 Além de sua importância política e econômica, a guilda foi responsável por comissionar várias obras de arte, como as portas de bronze do portal sul do Batistério de São João, ao lado do Duomo, elaboradas por Andrea Pisano na metade do século XIV.

a outros homens (2003, p. 109). Para ela, “o casamento marcava uma transição importante para a maturidade e estabilidade” (2003, p. 144), pois “a ideia de que o homem não estava totalmente adulto até que se casasse, e não podia ser um chefe de família sem ter uma família, também permeava a sociedade” (2003, p. 144). Por isso, às várias camadas trágicas que perpassavam o romance, pode-se acrescentar mais uma: o jovem Paolo não poderia fracassar frente ao que dele se esperava: representar os Davizzi à altura de seus ascendentes e garantir a estabilidade e o futuro político-econômico da família. A mensagem e o impacto da pintura deveriam ser imensos a todos que frequentavam o cômodo. No medievo, os quartos ainda não eram privados e configuravam-se como espaços multiuso: para dormir; receber convidados, conselheiros, secretários; fazer as refeições; etc. Assim, é possível que muitos indivíduos tenham observado as pinturas em questão.

Por fim, penso na ênfase que o afresco deu à *loggia*. Formada por uma galeria com arcadas, coberta e vazada para o exterior, a *loggia* situavam-se no térreo dos edifícios ou vinham construídas independente dos mesmos, para abrigar assembleias, eventos públicos e mercados. No térreo do Palazzo Davanzati - cujo construção se encontrava na passagem arquitetônica da casa torre para o palácio renascentista – , a entrada se dava não por uma porta fortificada, mas por uma *loggia* formada por três arcadas. Além de funcionar como um espaço de comércio e de transações da família, ela dava acesso ao pátio de entrada para o palácio, ou seja, para a escada que levava aos cômodos da casa. Como espaço liminal, a *loggia* fazia parte da construção de identidade da família e buscava legitimar sua força frente às outras. A meu ver a inserção da *loggia* na apresentação da história da Castelã, afrescada dois andares acima, contribuía para a construção de identidade do jovem Davizzi e suas responsabilidades futuras.

Referências

BOMBE, La Châtelaine de Vergy en Italie. **La Bibliofilía**, vol. 19, nº 10/12 (Gennaio-Marzo 1918), p. 309-331. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26208349>. Acesso em: 12 set. 2022.

BRUNA, Denis. **Enseignes de Plomb et autres menues chosettes du Moyen Âge**. Préface de Michel Pastoureau. Paris: Éditions du Léopard d'Or, 2006.

BUSHNELL, Rebeca. Series Preface. *In*: ENDERS, Joy; COLETTI, Theresa; SEBASTIAN, John T e SYMES, Carol. **A Cultural History of Tragedy in the Middle Ages**. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2021.

CAMILLE, Michael. **The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire**. Londres: Laurence King, 1998.

CARRARA, Francesca. Palazzo Davanzati: La sua storia dai Davizzi, ai Bartolini, ai Davanzati. *In*: TEODORI, Brunella (ed.). **Palazzo Davanzati e Firenze**. Florença: Edifir-Edizioni Firenze, 2017.

CASTELNUOVO, Enrico. **Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo**. Turim: Giulio Einaudi editore, 2009.

CHIESI, Benedetta. Storie scolpite in avorio: copiare, inventare, narrare. I cofanetti con la storia della castellana di Vergy e alcuni esempi di rilievi eburnei trecenteschi nel Museo Nazionale del Bargello. *In*: LUONGO, Alberto, et alli. **Confronti 2. Medioevo in Formazione. I giovani storici e il futuro della ricerca**. Livorno: Debatte Editore, p. 168-181.

DUNLOP, Anne. **Painted Palaces. The Rise of Secular Art in Early Renaissance Italy**. Filadelfia: The Pennsylvania State University Press, 2009.

FRUGONI, Chiara. **La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2010.

FRUGONI, Chiara. **Au lit au Moyen Âge. Comment et avec qui**. Paris : Les Belles Lettres, 2024.

GABORIT-CHOPIN, Danielle. **Ivoires Médiévaux Ve – Xve siècle**. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

KARRAS, Ruth Mazo. **From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe**. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2003.

KURZ, Otto. “Julius von Schlosser. Personalità metodo lavoro”. In: SCHLOSSER, Julius von. **L’Arte del Medioevo**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1989.

LAZZI, Giovanna. Scene d’Amore dal Medioevo: La Storia della Castellana di Vergy. In: TEODORI, Brunella (ed.). **Palazzo Davanzati e Firenze**. Florença: Edifir-Edizioni Firenze, 2017, p. 39-49.

LUCÍA MEGIAS, José Manuel. Frescos caballerescos y Arturicos en el norte de Italia 1. Tres castillos en los alrededores de Trento. **Letras**, n. 59-60, 2009, p. 209-230. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/frescos-caballerescos-arturicos-norte-italia.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2024.

RASMUSSEN, Anne Marie. **Medieval Badges. Their Wearers and their Worlds**. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2021.

SAVORELLI, Alessandro. Gli Stemmi delle Camere Nuziali dei Davizzi (1350-1361). In: TEODORI, Brunella (ed.). **Palazzo Davanzati e Firenze**. Florença: Edifir-Edizioni Firenze, 2017. p. 35-37.

WITTHOFT, Brucia. Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence. **Artibus et Historiae**, vol. 3, nº 5, (1982), p. 43-59. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1483143?origin=JSTOR-pdf>.

Acesso em: 12 mar. 2024.

Data de submissão: 14/03/2024

Data de aceite: 07/07/2024

Data de publicação: 19/09/2024