

# Erotismo na arte medieval: consideração sobre alguns códigos visuais

**Flavia Galli Tatsch**, Universidade Federal de São Paulo

Refletir sobre o erotismo na arte medieval é uma tarefa bastante complexa. Alguns procuraram pensá-lo a partir da interpretação da linguagem da experiência mística feminina; outros deram ênfase à metáfora ou a própria experiência física. Em sua grande maioria, esses estudos privilegiaram a escopofilia em miniaturas e esculturas. Baseada nas novas abordagens que pensam os diferentes códigos visuais do erotismo, esta comunicação procurará perceber como algumas cenas caras ao universo do amor cortês entalhadas em objetos de uso pessoal poderiam aludir, em termos metafóricos, ao desejo e aos prazeres das mulheres e homens do século XIV.

**Palavras-chaves:** Arte medieval. Erotismo. Objetos de desejo. Marfim.

\*

Reflecting on eroticism in medieval art is a rather complex task. Some have tried to think of it from the interpretation of the language of feminine mystical experience; others have emphasized metaphor or physical experience itself. For the most part, these studies have favored scopophilia in miniatures and sculptures. Based on the new approaches to the different visual codes of eroticism, this communication will seek to understand how some scenes that are dear to the universe of courtly love carved into objects of personal use could allude in metaphorical terms to the desire and pleasures of the women and men of the 14<sup>th</sup> century.

**Key-words:** Medieval Art. Eroticism. Objects of desire. Ivory.

## O erótico na dimensão do sagrado

Refletir sobre o erotismo na arte medieval é uma tarefa bastante complexa. Tornou-se lugar comum entre o público em geral evocar a ideia de que a moralidade estivesse completamente regulada pela Igreja e que, por isso, o erotismo e a sexualidade fossem considerados pecado e uma ameaça à salvação humana, uma vez que sua irresistível força vinha impulsionada pelo mal. O que levou a uma ideia de obscurantismo. Por um lado, essa visão equivocada está baseada em muitos dos textos e sermões elaborados pela Igreja que carregavam em si uma visão explicitamente negativa de tudo o que perpassava o sexo e a sexualidade. No entanto, se prestarmos atenção a outros escritos medievais “tão diversos como processos judiciais, penitenciais, sermões, tratados médicos, literatura, *fabliaux* e poesia” percebemos que as pessoas do medievo “estavam muito interessadas no tema do sexo”<sup>1</sup>.

Por outro lado, essa visão equivocada se baseia em um total desconhecimento da arte do período. A civilização medieval foi extremamente inventiva no que se refere à sexualidade, ao desejo e ao erotismo. Vejamos alguns exemplos. Na Irlanda e na Inglaterra, esculturas em pedra “quase-eróticas” conhecidas como *Sheela Na Gigs* representavam figuras femininas de cócoras que abriam com as mãos os lábios vaginais mostrando a vulva de forma explícita. Uma das mais conhecidas é a que se encontra ao lado de uma das portas da Igreja de Kilpeck, Herefordshire, Inglaterra, do século XII<sup>2</sup>. Estas pequenas esculturas já foram descritas como tendo um caráter sexual e “desajeitado, assustador, divertido, fértil e erótico de uma só vez”<sup>3</sup>.

Esculturas de caráter sexual não eram nada incomuns em igrejas medievais. Por exemplo, na Espanha, na Colegiada de San Pedro de Cervatos, Cantábria, há uma verdadeira profusão delas: em um dos capitéis que ladeiam uma janela, uma mulher de pernas completamente abertas oferece a visão plena de sua vagina e, nos cachorros da parede da abside norte, um homem com um imenso falo aparentemente se masturba enquanto um casal está em pleno ato sexual.<sup>4</sup> No Monastério de Santa Maria la Real, Nájera, cenas que podem ser consideradas eróticas eram entalhadas nas misericórdias, sob os assentos do coro: sereias de seios nus, homens exibindo as nádegas ou genitais, amantes durante o banho e mulheres nuas montando tipos diversos de animais.

A partir do século XIV, o elemento erótico estava presente em diversas imagens inseridas na dimensão do sagrado. É importante ter em mente sua complexidade

<sup>1</sup> EASTON, Martha. “Was It Good For You, too?”. *Medieval Erotic Art and Its Audiences. Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*. Issue 1, September 2008, p. 2.

<sup>2</sup> Ver *The Sheela Na Gig Project*. Disponível em: <<http://www.sheelanaqig.org/wordpress/>>. Acesso em 22 de agosto de 2018.

<sup>3</sup> OLSEN, Glenn. On the Frontiers of Eroticism: The Romanesque Monastery of San Pedro de Cervatos. *Mediterranean Studies*, Vol. 8 (1999), p. 92.. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&loggedin=true&seq=4#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&loggedin=true&seq=4#page_scan_tab_contents)>. Acesso em 22 de julho de 2018.

<sup>4</sup> OLSEN, op.cit.

e reconhecer que as pessoas que viviam na Idade Média podiam atribuir-lhes distintos significados. É o caso das virgens mártires, representadas totalmente despidas ou parcialmente nuas, cujas histórias de rejeição sexual a um homem pagão, mais do que sua fé cristã, levou-as ao martírio, como se vê nas ilustrações das hagiografias de Santa Ágata e Santa Bárbara. O indício erótico se fazia “presente em suas histórias de uma forma que é quase inédita para os mártires masculinos”<sup>5</sup>.

A compreensão do que poderia se configurar como erótico nessas cenas não se dá só na diferenciação entre os observadores medievais e nós, mas também entre os próprios coetâneos. Sobre a imagem de Santa Ágata no Breviário de Filipe, o Belo, Madeline Caviness pergunta se, para além das atitudes aprendidas em relação ao martírio cristão e à carne, Felipe teria vislumbrado a cena como um espetáculo erótico: “teria ele fantasiado em particular sobre (...) reivindicar seu corpo para si?”<sup>6</sup>. Entre os estudiosos contemporâneos, Caviness chamou a estas imagens de sado-eróticas e Robert Mills argumentou que “o que rotulamos como pornografia é uma invenção predominantemente pós-medieval, ligada à criação de padrões burgueses de privacidade e ao surgimento da cultura impressa”<sup>7</sup>.

Iluminuras de mulheres nuas cobertas somente com suas vastas cabeleiras, como Maria Madalena e Maria Egípcíaca, ou completamente despidas durante o banho, como nas histórias de Betsabá e de Susana eram muito comuns. O fato de terem sido registradas nas Sagradas Escrituras ou em livros apócrifos pode ter ajudado na representação de cenas eróticas em contextos sagrados. Como argumentou Diane Wolfthal: “os artistas poderiam intensificar o impacto de sua imagem aumentando seu conteúdo erótico, criando o que pode parecer hoje como um casamento desconfortável entre o devocional e o erótico”<sup>8</sup>.

As cenas mais explícitas são encontradas em manuscritos de caráter religioso, podendo estar ou não ligadas ao texto<sup>9</sup>. Nelas, casais homo ou heterossexuais protagonizam o ato sexual. Citamos como exemplo: a Bíblia Moralizada em Viena (Österreichische Nationalbibliothek, cod. 2554, fol. 2), o Livro de Horas francês (The Morgan Library and Museum, Nova Iorque MS M. 754 fol. 16v) e a figura no *bas-de-page* do Livro de Horas flamengo (Bodleian Library, Londres. MS. Douce 6 fol. 160v), ambos do século XIV. Como explica Sherry Lindquist, é preciso ter em mente que

<sup>5</sup> EASTON, 2008, p. 10.

<sup>6</sup> CAVINESS, Madeline Harrison. Sado-Erotic Spectacles, Breast Envy, and the Bodies of Martyrs. In: \_\_\_\_\_. **Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy**. Filadélfia: **University of Pennsylvania**, 2001, p. 84-85.

<sup>7</sup> Robert Mills apud KARRAS, Ruth Mazo. **Sexuality in Medieval Europe**. Doing unto Others. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012, p. 69.

<sup>8</sup> WOLFTHAL, Diane. Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours. In: LINDQUIST, Sherry C.M.(ed.) **The Meanings of Nudity in Medieval Art**. United Kingdom: Ashgate Publishing, 2012, p. 285.

<sup>9</sup> CAMILLE, Michael. **Image on the Edge. The Margins of Medieval Art**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

fosse o que fosse, é claro que a nudez e/ou as imagens eróticas no final da Idade Média era ao mesmo tempo uma categoria de representação comum e consagrada pelo tempo, que os espectadores estavam acostumados a ver nos contextos mais sagrados<sup>10</sup>.

### O erótico na dimensão secular dos objetos do cotidiano

Se, na arte religiosa dos séculos XIV e XV, essas imagens traziam um elemento erótico bastante explícito, o mesmo não acontecia na arte secular. Refiro-me às imagens associadas ao amor cortês que nunca apresentavam a nudez explícita ou os corpos *seminus*, mas valiam-se de metáforas para aludir às experiências físicas ou eróticas. O que fazia com que essas imagens assim fossem consideradas? Estou interessada em compreender os códigos visuais do erotismo em objetos de luxo para uso pessoal, como bolsas, pentes, caixas de espelho e pequenos cofres. Esses artefatos eram ofertados, em sua maioria, pelos homens às suas damas.

A cultura medieval pode ser entendida como uma sociedade da dádiva, muito similar àquelas estudadas pelo antropólogo Marcel Mauss, em que o presente sugere três ações: dar, receber e retribuir. A troca cerimonial une não só as comunidades como também as pessoas e, no caso daquelas destinadas a se casar, os presentes eram não só fundamentais para o processo de corte como um prelúdio para o que viria acontecer. Para nós, historiadores da arte, esses presentes nos ajudam a pensar não só a relação entre os objetos e as pessoas, como também “entre os agentes de troca – doadores e receptores – e a agência do objeto e da imagem”<sup>11</sup>. Mais do que apresentar o status social dos envolvidos, assegurar os favores da dama ainda solteira<sup>12</sup>, legitimar o acordo de um casamento ou servir como a continuidade dos dons trocados ao longo do relacionamento<sup>13</sup>, esses artefatos podem ser vislumbrados como “provedores de elaboradas fantasias de controle sexual, submissão e desejo”<sup>14</sup>. Para Michael Camille, as imagens entalhadas respondiam a um código de desejo compartilhado: “representando o corpo e suas partes, os objetos eram mais do que fetiches, no sentido moderno: eles serviam tanto como conduta de desejo social como sexual”<sup>15</sup>. O que se vê são algumas cenas caras ao universo do amor cortês que aludiam em termos metafóricos ao desejo e aos prazeres.

<sup>10</sup> LINDQUIST, Sherry C.M.. The Meanings of Nudity in Medieval Art: an Introduction. In: LINDQUIST, Sherry C.M. (ed.). **The Meanings of Nudity in Medieval Art**. Farnham: Ashgate, 2012, p. 22

<sup>11</sup> HILSDALE, Cecily J. Gift. **Studies in Iconography** 33 (2012), p. 178.

<sup>12</sup> TATSCH, Flavia Galli. Cenas de Amor Cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho no medievo. **Signum – Revista da Abrem**. V. 15, n.1, pp. 66-83.

<sup>13</sup> DESCHAMPS, Eustache. *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*. Publiées d’après le manuscrit de la Bibliothèque National par Gaston Raynaud. Paris : Librairie de Firmin didot & cie, 1878, p. 45. Disponível em : < <https://archive.org/details/uvrescompltesde17descgoog>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

<sup>14</sup> CAMILLE, Michael. **The Medieval Art of Love**. Objects and Subjects of Desire. Londres: Lawrence King, 1998, p. 7.

<sup>15</sup> Ibid., p. 51-52.

A temática surgiu com os trovadores das cortes feudais da Provença no século XII. Trovadores na França, *trovatori* na Itália, *Minnesänger* na Alemanha, poetas em Portugal, Hungria e Sicília e outras regiões da Europa trataram de espalhar o *fin'amor*, como era conhecido, em língua vulgar. A novidade do amor cortês era a “exigência progressiva de uma reciprocidade de sentimento e do desejo entre os amantes”<sup>16</sup>. Os trovadores e poetas cantavam a alegria do amor, palavra chave que resume a flor do prazer<sup>17</sup>.

No século XIII, a circulação das obras *De Amore*, de André Capelão<sup>18</sup>, do *Romance da Rosa*, de Guillaume de Lorris e Jean de Meun, e do *Ars amatoria*, do poeta romano Ovídio contribuíram para a cultura do amor cortês<sup>19</sup>. No *Codex Manesse (Grosse Heidelberger Liederhandschrift. Zurique, ca. 1300-1340. Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 848)*, que reúne canções de amor medievais, o assunto principal da miniatura no fólio 67r é como conquistar o amor da dama, não através do “serviço cavalheiresco ou das façanhas de bravura, mas da ostensiva exibição de coisas”<sup>20</sup>. Nela, o *Minnesänger* Dietman Von Aist disfarçado de mascate chega ao castelo da dama a fim de mostrar as mercadorias à venda, mais precisamente, objetos associados aos corpos das mulheres, como cintos, bolsas e um espelho. Camille explica que ao representar “o corpo e suas partes, os objetos eram mais do que fetiches no sentido moderno: serviam como canais sociais e sexuais de desejo”<sup>21</sup>.

Entre os presentes ofertados entre os noivos, o cinto estava entre aqueles cujo significado era o mais erótico de todos, já que, no caso da mulher, moldava-lhe os seios. A miniatura do início do século XIV do *De donationibus inter virum et uxorem* (Universitätsbibliothek, Tübingen. Ms. 293, fol. 315r) mostra a troca de presentes: a mulher recebe um cinto e uma bolsa e ele um anel. Os cintos evocavam o corpo humano dividido, ou seja, a noção de que acima da cintura estava o humano racional enquanto que, abaixo dela, encontrava-se a luxúria animal. Enfim, se o cinto dividia o corpo da mulher, era nele que as damas penduravam suas pequenas bolsas e espelhos.

Os temas caros ao amor cortês encontraram espaço na tessitura das *aumonières*, pequenas bolsas bordadas com fios de seda e ouro<sup>22</sup>. Entre eles, o da caça ao falcão que remetia à caçada do amor. No exemplar que se encontra no Musée Municipal Alfred-Bonno, em Seine-et-Marne, bordada entre 1170-1190, há um

<sup>16</sup> DE LA CROIX, Arnaud. **L'érotisme au Moyen Age**. Le corps, le désir, l'amour. Paris : Paris: Éditions Tallandier, 1999, p. 22.

<sup>17</sup> IBIDEM, p. 45.

<sup>18</sup> Em Capelão, vemos que o amante não receberia nada de sua amada que ela não quisesse dar, e que a entrega aos prazeres do amor obrigava ambos a obedecer aos desejos mútuos CAPELLANUS, Andreas. **The Art of Courtly Love**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1960.

<sup>19</sup> Especialmente para as etapas de progressão dos gestos e da intimidade entre os casais (os cinco passos seriam a visão, conversa, toque, beijo e a ação em si, o coito).

<sup>20</sup> CAMILLE, 1998, p. 51.

<sup>21</sup> IBIDEM, p. 52.

<sup>22</sup> GORETTI, Paola. Pellegrini, gentiluomini, mercanti: le origini della borsa. In: DAL PRÀ, Laura e PERI, Paolo. **Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica**. Atti del Convegno di Studi. Trento: Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, 2006, pp.577-603.

casal sobre o fundo vermelho. O falcão está pousado sobre o pulso direito do homem, um signo que remetia tanto à sua nobreza quanto ao seu papel como o caçador no encontro. A mulher está acompanhada por um cachorro preso a uma longa coleira e que se aproxima saltitante do homem, talvez um indício de sua capacidade de controlar as paixões animais do amante<sup>23</sup>. Em outra *aumonière* (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo), elaborada em Paris ca. 1340, os amantes estão em meio a um pequeno bosque, aludindo ao convite amoroso<sup>24</sup>. Com a mão direita, ela puxa uma parte da roupa dele<sup>25</sup> e, com a esquerda, segura uma guirlanda, o presente a dar ao rapaz<sup>26</sup>.



Fig. 1. Caixa de espelho. França (Paris), ca. 1310-1320. Marfim, 113 mm x diâmetro 10.5 mm X 96 mm. Museu do Louvre, Paris

Esse mesmo gesto de puxar o amante para si aparece na caixa de metal ornamentada em esmalte, elaborada em Limoges (British Museum, Londres 1859,0110.1), ca 1180: agora, é ela quem segura o falcão, mostrando que o

<sup>23</sup> CAMILLE, 1998, p. 18

<sup>24</sup> GORETTI, op.cit., p. 592

<sup>25</sup> Para Camille, trata-se de um um capuz; já Goretti aventa ser algum artifício para proteger o braço das garras do falcão. CAMILLE, 1998, p. 64; GORETTI, op.cit., p. 594.

<sup>26</sup> No *Roman de la Rose*, obra que teve um imenso sucesso até o fim do século XVI e de onde se desprende parte do erotismo medieval, há uma passagem em que afirma: "a woman must be careful, no matter how much she claims a man as her lover, not to give him a gift tha is worth very much. She may indeed give him a pillow, a towel, a kerchief, or a purse {aumon'ere} as long as they are not too expensive". Apud CAMILLE, 1998, p. 64.

controle do desejo está em suas mãos. Camille alerta para outro código, configurado a partir do significado de quem segura o falcão: o pássaro pousado no pulso da mulher expressa o seu domínio sobre o homem, mas o mesmo não acontece quando é ele quem está com a ave<sup>27</sup>.

Pode parecer um paradoxo que as imagens de pessoas completamente vestidas tivessem um alto teor erótico. Contudo, como explica Lindquist:

os atos de vestir e despir eram particularmente carregados na representação medieval; além disso, a atenção ao vestuário podia ser usada para evocar o corpo embaixo, embora o decoro exigisse que não pudesse ser mostrado diretamente - isto é especialmente o caso com o corpo aristocrático. É importante lembrar que a insistência em vestir-se como um meio para a distinção entre as classes em uma sociedade hierárquica não é o mesmo que uma rejeição do corpo<sup>28</sup>.

Assim, se o erotismo não se configurava a partir da nudez, ele se fazia ver/perceber através de uma linguagem baseada em metáforas, símbolos e gestos<sup>29</sup>. Havia um ritual envolvido que passava por etapas distintas como o encontro, a carícia, a coroa trançada, o amante coroado, a partida para a caça, a declaração, o jogo de xadrez.



Fig. 2. Caixa de espelho. Paris, ca. 1300. Marfim, 11,50cm x 0,90cm (diâmetro). Museu do Louvre, Paris

<sup>27</sup> CAMILLE, 1998, p. 96.

<sup>28</sup> LINDQUIST, op. Cit., p. 23.

<sup>29</sup> RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário analítico do Ocidente medieval**. Vol 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp.55-66.

O refinamento do ritual e dos gestos vinha representado não só nas miniaturas dos manuscritos e *aumonières*, como em outros objetos de uso pessoal. Nesta caixa de espelho (Museu do Louvre, MRR 197B), do início do século XIV [Figura 1], quatro casais se tocam em diferentes partes, os corpos se movimentam sinuosamente, alguns pés tocam o outro. As duas mulheres da esquerda seguram uma guirlanda. Para Martha Easton, tratava-se de uma metáfora da vagina para a consumação do namoro na dança<sup>30</sup>. O fato do sexo não ser representado explicitamente abria espaço para outras formas de fantasia, indicadas por tipos de toques que indicavam a proximidade do coito. Aqui vemos os vários estágios relativos ao processo de sedução e o frisson que poderia ser causado pela cena do casal no canto direito superior em que o homem toca o queixo da mulher e esta levanta sua saia; juntos os dois movimentos poderiam implicar na consumação ou ser uma alusão ao estágio final do *gradus amoris* ovidiano.

Em outra caixa de espelho (Museu do Louvre, AO 117) [Figura 2], tal metáfora se encontra também na apresentação da dama, cuja veste está marcada por uma série de dobras góticas em “v” que aludem aos lábios vaginais e, portanto, à sua penetrabilidade. Nesse jogo de xadrez, uma das estratégias para conquistar o corpo da amada, o homem está para dar um xeque mate à sua parceira enquanto segura na haste da tenda, o que poderia aludir a um gesto fálico<sup>31</sup>.

Para finalizar, gostaria de abordar o cofre de amor pertencente ao Museo Nazionale del Bargello (Inv. 123 C), pois trata-se de um ótimo exemplo para vislumbrar outras formas do erotismo medieval [Figura 3]. Na tampa [Figura 4], estão jovens casais que se tocam em diferentes partes do corpo ou que trocam presentes; as espadas e coroas de flores que insinuam as genitálias masculina e feminina. Ao centro, a justa, que era uma oportunidade para os homens provarem seu valor e sua masculinidade para as possíveis esposas. Ao contrário do papel que lhe era atribuído nos torneios, ou seja, de meras espectadoras, no *O Ataque ao Castelo do Amor*, à direita da tampa, as mulheres se faziam extremamente ativas. O castelo se configurava como uma metáfora do corpo da mulher; conquistá-lo era uma forma de atingir o objetivo final: o ato sexual em si.

Na parte da frente [Figura 5], nas duas cenas da esquerda, está a lenda de *Filis e Aristóteles*, bastante popular no período, sobre o desejo ardente do filósofo grego pela amante de Alexandre o grande. No *Lais d’Aristotle* ele se deixa humilhar para conseguir os favores sexuais da bela mulher. Para ridicularizá-lo frente a Alexandre e sua corte, Filis cavalga Aristóteles<sup>32</sup>. Susan Smith argumenta que essa representação é uma metáfora para o ato sexual<sup>33</sup>. A imagem de um homem que perdeu a posição vertical (consequentemente, sua posição na dominação do

<sup>30</sup> EASTON, 2008, p. 19.

<sup>31</sup> CAMILLE, 1998, p. 124.

<sup>32</sup> TATSCH, Flavia Galli. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medievo. **MODOS revista de história da arte**, volume 2, número 2, maio-agosto de 2018, p. 193-212.

<sup>33</sup> SMITH, Susan. **The Power of Women: a Topos in Medieval Art and Literature**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1995.



mundo), levaria o observador a imaginar que ele aceitava o freio e cedia ao controle da mulher, o que não deixa de ser uma imagem extremamente transgressora para a época.



Fig. 3. Caixa. França (Paris), ca. 1330-1340. Marfim, 75 x 186 x 112 mm. Museo Nazionale del Bargello, Florença



Fig. 4. Tampa da caixa

Por fim, mas não menos importante, na lateral direita, há a cena da morte do Homem Selvagem [Figura 6]. Muito popular na Idade Média, o Homem Selvagem era um ser mítico destituído das faculdades racionais e dotado de impulsos libidinosos que o dominavam totalmente. Sem freios para os desejos sexuais, sequestrava as donzelas para se satisfazer - nessa imagem, ela se encontra diminuta em seu colo. A morte do silvícola se dá pela lança que o

cavaleiro montado crava em sua boca, lança que podia remeter ao atributo da cavalaria ou ao pênis do cavaleiro.



À esquerda: Fig. 5. Parte frontal da caixa / À direita: Fig. 6. Lateral direita da caixa<sup>34</sup>

Condensadas em um mesmo espaço, as cenas nesse cofre de amor estavam carregadas de erotismo. Destinado ao espaço mais íntimo da mulher, oferecia-lhe a possibilidade de fantasiar sobre o ato sexual.

### Referências bibliográficas

CAMILLE, Michael. *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*. Londres: Lawrence King, 1998.

CAPELLANUS, Andreas. *The Art of Courtly Love*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1960.

CAVINESS, Madeline Harrison. Sado-Erotic Spectacles, Breast Envy, and the Bodies of Martyrs. In: \_\_\_\_\_. *Visualizing Women in the Middle Ages: Sight, Spectacle, and Scopic Economy*. Filadelfia: University of Pennsylvania, 2001, pp. 83-124.

DE LA CROIX, Arnaud. *L'érotisme au Moyen Age. Le corps, le désir, l'amour*. Paris : Éditions Tallandier, 1999.

DESCHAMPS, Eustache. *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*. Publiées d'après le manuscrit de la Bibliothèque National par Gaston Raynaud. Paris : Librairie de Firmin didot & cie, 1878, p. 45. Disponível em : <<https://archive.org/details/uvrescompltesdel7descgoog>>. Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

<sup>34</sup> Fonte da imagem:

<[http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4784D869\\_690e803b.html](http://gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/4784D869_690e803b.html)>. Acesso em 25 de março de 2018.

EASTON, Martha. Eroticism in Art. In: SCHAUS, Margaret (ed.). *Eroticism in art. Women and Gender in Medieval Europe. An Encyclopedia*. London and New York: Routledge, 2006, pp. 259-261.

\_\_\_\_\_. "Was It Good For You, too?". *Medieval Erotic Art and Its Audiences. Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*. Issue 1, September 2008.

GORETTI, Paola. Pellegrini, gentiluomini, mercanti: le origini della borsa. In: DAL PRÀ, Laura e PERI, Paolo. *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica. Atti del Convegno di Studi*. Trento: Soprintendenza per i Beni Storico-Artistici, 2006, pp.577-603.

HILSDALE, Cecily J. Gift. *Studies in Iconography* 33 (2012), pp. 171-182. Disponível em: <https://mcgill.academia.edu/CecilyHilsdale>. Acesso em 07 de julho de 2017.

KARRAS, Ruth Mazo. *Sexuality in Medieval Europe. Doing unto Others*. Second Edition. London and New York: Routledge, 2012.

KOECHLIN, Raymond. *Les Ivoires Gothiques Français*. 3 vols. Paris: Auguste Picard Éditeur, 1924. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&query=dc.relation%20all%20%22cb323158401%22#resultat-id-2> > . Acesso em 12 de dezembro de 2017.

LINDQUIST, Sherry C.M.. The Meanings of Nudity in Medieval Art: an Introduction. In: \_\_\_\_\_. (ed.). *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. Farnham: Ashgate, 2012, pp. 1-46.

OLSEN, Glenn. On the Frontiers of Eroticism: The Romanesque Monastery of San Pedro de Cervatos. *Mediterranean Studies*, Vol. 8 (1999), pp. 89-104. Disponível em:

[https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&logged-in=true&seq=4#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/41166896?read-now=1&logged-in=true&seq=4#page_scan_tab_contents) >.

Acesso em 22 de julho de 2018.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Amor cortês. In: LE GOFF, Jacques e SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Vol 1. São Paulo: Editora Unesp, 2017, pp.55-66.

SMITH, Susan. The Gothic Mirror and the Female Gaze. In: CARROLL, Jane Louise e STEWART, Alison G. *Saints, sinners, and sisters: gender and northern art in medieval and early modern Europe*. Aldershot: Ashgate, pp. 73-93

SMITH, Susan. *The Power of Women: A Topos in Medieval Art and Literature*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1995.

TATSCH, Flavia Galli. Cenas de Amor Cortês entalhadas em marfim: caixas, pentes e caixas de espelho no medievo. *Signum – Revista da Abrem*. V. 15, n.1, pp. 66-83.

\_\_\_\_. Objetos e suas narrativas visuais: algumas considerações sobre o mito de Píramo e Tisbe nos cofres de amor do tardo-medieval. *MODOS revista de história da arte*, volume 2, número 2, maio-agosto de 2018, p. 193-212.

TEIXEIRA, Luís Manuel. *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

WOLFTHAL, Diane. Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours. In: LINDQUIST, Sherry C.M.(ed.) *The Meanings of Nudity in Medieval Art*. United Kingdom: Ashgate Publishing, 2012.

*The Sheela Na Gig Project*. Disponível em: <<http://www.sheelanagig.org/wordpress/>>. Acesso em 16 de setembro de 2017.