UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

FABIANA FONTES LOPES

**Indumentária europeia do final da Idade Média:
aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais**

São Paulo
2017

FABIANA FONTES LOPES

**Indumentária europeia do final da Idade Média:
aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais**

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 15 de setembro de 2017. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:

Têxtil e Moda

Orientadora:

Profa. Dra. Isabel Cristina Italiano

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Lopes, Fabiana Fontes

Indumentária europeia do final da Idade Média : aspectos
estéticos, produtivos, funcionais e materiais / Fabiana Fontes
Lopes ; orientadora, Isabel Cristina Italiano. – São Paulo, 2017
275 f. : il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Vestuário - Idade Média - Séculos XIV e XV. I.
Italiano, Isabel Cristina, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 391

Nome: LOPES, Fabiana Fontes

Título: Indumentária europeia do final da Idade Média: aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração:
Têxtil e Moda

Aprovado em: 15/09/2017

Banca Examinadora

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Marizilda dos Santos Menezes Instituição: Universidade Estadual Paulista

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Patrícia de Mello Souza Instituição: Universidade Estadual de Londrina

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha família: Sônia, Eduardo, Juliana e Marcelo.

Agradeço à minha querida orientadora, professora Isabel, pela paciência, compreensão e apoio. A professora é um exemplo de trabalho, dedicação e de vida.

Agradeço aos professores Fausto Viana e Cláudio Portugal, que ajudaram na construção deste trabalho e ministraram disciplinas de altíssima qualidade e muito proveitosas.

Agradeço à Capes por possibilitar a realização desta pesquisa.

(...) o poder do sumo pontífice é aquela autoridade sublime à qual toda alma deve sujeitar-se, pois (...) é tanto mais excelsa e nobre que toda a autoridade terrena e secular, quanto a alma é mais excelente e mais nobre que o corpo, e quanto a vida espiritual é mais excelente que a terrena. (EGÍDIO ROMANO, 1243).

RESUMO

LOPES, Fabiana Fontes. **Indumentária europeia do final da Idade Média**: aspectos estéticos, produtivos, funcionais e materiais. 2017. 275 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Versão corrigida.

O presente trabalho constitui uma dissertação de mestrado na área de história do vestuário medieval. Dentro do contexto da Baixa Idade Média (séculos X ao XV), visa identificar e analisar os aspectos mais relevantes na indumentária dos séculos XIV e XV. O recorte temporal foi escolhido por constituir um cenário de importantes mudanças políticas, econômicas e sociais, manifestas em um vestuário rico em nuances criativas. São analisados aspectos estéticos, funcionais, materiais e produtivos deste vestuário. O modelo de pesquisa é qualitativo, de modalidade histórica. As principais fontes de dados são a literatura das áreas de História, História do Vestuário, História da Arte e Arqueologia. As principais técnicas de coleta de dados empregadas são revisão da bibliografia, pesquisa em bancos de monografias e de imagens, acervo virtual de museus e registros em fotografia. O trabalho resultou em um detalhado panorama do vestuário dos séculos XIV e XV. Foi confeccionado um protótipo de forma a exemplificar uma reconstrução a partir das soluções de confecção propostas por autores do campo. A pesquisa constitui uma ferramenta para criação e confecção de figurinos ambientados ou inspirados na Baixa Idade Média, bem como reproduções e restaurações de peças históricas de museus.

Palavras-chave: Vestuário medieval. Idade Média. Figurino histórico. Arte medieval. Arqueologia medieval.

ABSTRACT

LOPES, Fabiana Fontes. **European clothing of the late Middle Ages: aesthetic, productive, functional and material aspects.** 2017. 275 f. Dissertation (Master of Science) – School of Arts, Science and Humanities, University of São Paulo. São Paulo, 2017. Revised version.

The present work of research constitutes a thesis on the history of medieval clothing field. Within the context of Late Middle Ages (10th to 15th centuries), it aims to identify and analyze the most relevant aspects in costume, particularly in the 14th and 15th centuries. The time frame was chosen for being the scenario of important political, economic and social changes. Said changes are manifest in a way of dressing that is full of creative nuances. Aesthetical, functional, material and productive aspects of said costume are analyzed. The research model is qualitative, of historical mode. The main data sources are literature in the areas of History, Art History and Archaeology. The main data collection techniques are literature review, research in monograph and image banks, online museum collections and photography records. The present work of research has resulted in a detailed overview of dress in the 14th and 15th centuries. A prototype was made in order to demonstrate a reproduction case, based on constructive solutions presented by authors of the field. This research provides a tool for creation and making of costume set or inspired in the Middle Ages, as well as replicas and restoration of historical museum clothing.

Keywords: Medieval costume. Middle Ages. Historical costume. Medieval art. Medieval archaeology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	QUESTÃO FUNDAMENTAL	14
1.2	SUBPROBLEMAS	15
1.3	OBJETIVOS	15
1.4	DELIMITAÇÕES	16
1.5	INDAGAÇÕES EXPLORATÓRIAS	16
1.6	JUSTIFICATIVAS	17
1.7	MÉTODO	18
1.7.1	Classificação da pesquisa	18
1.7.2	Etapas da dissertação	18
1.7.3	Subproblemas e método	19
1.7.4	Desenvolvimento de protótipo	22
1.7.5	Resultados obtidos	22
1.8	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO	22
2	CONTEXTO SOCIO-CULTURAL DA IDADE MÉDIA	24
2.1	A ALTA IDADE MÉDIA	26
2.2	A BAIXA IDADE MÉDIA	29
3	FONTES PARA ANÁLISE DO VESTUÁRIO MEDIEVAL	48
3.1	ARQUEOLOGIA	48
3.1.2	Os trajes de Herjolfsnes (Groenlândia)	53
3.1.3	O homem de Bocksten (Suécia)	59
3.1.4	O vestido da rainha Margarida (Dinamarca)	61
3.1.5	O gibão de Charles de Blois (França)	62

3.1.6	O gibão do Príncipe Negro (Inglaterra).....	64
3.2	FONTES ARTÍSTICAS DA IDADE MÉDIA.....	65
3.2.1	As iluminuras.....	68
3.2.2	As tapeçarias e os bordados.....	83
3.2.3	Introdução à arquitetura: a catedral	102
3.2.4	As esculturas e as chapas sepulcrais	108
3.2.5	Os vitrais	121
3.2.6	Análise comparativa das fontes artísticas no final da Idade Média.....	133
4	TRAJES MEDIEVAIS NOS SÉCULOS XIV E XV	143
4.1	TRAJE SOCIAL	143
4.2	TRAJE ECLESIASTICO	184
4.3	TRAJE MILITAR	204
4.4	MATERIAIS TÊXTEIS NA BAIXA IDADE MÉDIA	216
4.5	LEIS Suntuárias: um aspecto sociológico.....	229
5	UM EXEMPLO DE USO DAS FONTES PARA ESTUDO DETALHADO E REPRODUÇÃO DA FORMA DE UM TRAJE MEDIEVAL	239
6	CONCLUSÃO	255
	REFERÊNCIAS	258
	GLOSSÁRIO	273
	APÊNDICE - HIERARQUIA DA IGREJA CATÓLICA NA IDADE MÉDIA	275

1 INTRODUÇÃO

Por meio do estudo detalhado de uma população, é possível depreender seus aspectos antropológicos, psicológicos e culturais. Estes, aliados ao contexto histórico e geográfico em que ela está inserida, denotam muito sobre as relações de poder e econômicas, assim como o pensamento daquela população em particular. Entendido como aspecto cultural fundamental, um importante campo de estudo é o vestuário, forma de expressão da identidade de um indivíduo, que por sua vez está inserido em um contexto de classe social, religião, idade, etnia e gênero. A indumentária reflete impactos de origem econômica, política e religiosa, contribuindo como importante ferramenta para o entendimento da dinâmica histórica e do cotidiano de uma sociedade. “Estas práticas [de vestuário] são específicas a uma cultura, mas podem dividir certos aspectos com comunidades mais distantes por meio da troca, de contato político e militar, ou o desejo de imitar modelos poderosos ou antigos” (EFFROS, 2002, p.7).

Dentre as funções do vestuário, a diferenciação de classes e papéis sociais tem especial importância. Neste aspecto, a Europa medieval, objeto de estudo desta dissertação, era um exemplo de sociedade rigidamente marcada por códigos de vestimenta, que separavam visivelmente as três principais ordens componentes da sociedade: os *oratores* (aqueles que rezam), os *bellatores* (aqueles que combatem) e os *laboratores* (aqueles que trabalham), principalmente de seu início (século V) até o século XI. Neste sentido, eram empregados esforços para que membros do clero regular, integrantes de ordens religiosas, não adotassem luxos que os assemelhassem aos seus contemporâneos laicos. De forma análoga, certos tecidos e cores, fosse por dificuldade de obtenção ou por decreto, eram reservados apenas à nobreza.

A época em questão tem início com a queda do Império Romano do Ocidente e a organização dos reinos bárbaros, com a predominância dos francos, que originaram as dinastias merovíngia (séculos V a VIII) e carolíngia (séculos VIII a X). Trata-se de um período de difusão do cristianismo e conversão dos povos bárbaros, no qual os vestuários masculino e feminino assemelhavam-se entre si com o uso da túnica. Paralelamente, o Império Bizantino do Oriente (476 a 1453) florescia com grande

esplendor artístico e no setor têxtil, exercendo influência sobre o Ocidente. A partir do século XI, os movimentos das cruzadas, cujo objetivo era conquistar e dominar a “Terra Santa” oriental, também proporcionaram a incorporação de elementos islâmicos na arte e na indumentária europeia.

O historiador Jacques Le Goff opõe-se à denominação “Idade das Trevas” empregada para caracterizar a Idade Média, argumentando que “o progresso da economia rural e da economia monetária, a ascensão das cidades, o brilho da criação artística do estilo românico ao gótico nas catedrais, palácios e praças, tudo isso atesta o espírito criativo e dinâmico de uma longa Idade Média” (LE GOFF, 2014). Desde o começo das invasões bárbaras, as feudalidades estiveram em vigor, ou seja, sistemas nos quais os senhores ofereciam aos servos proteção e moradia em suas terras e, em troca, estes efetuavam o trabalho agrícola e pagavam tributos ao senhor. Este sistema começou a entrar em decadência no século XIII, conforme ocorria o crescimento das cidades, acompanhado do aumento de homens livres e do florescimento do comércio. A maior disponibilidade de matérias-primas e a diversidade de influências externas trouxe variedade ao vestuário, não mais concentrado na túnica do começo da Idade Média.

Esta sucessão de acontecimentos é ilustrada pelas obras de arte do período, notavelmente pelas iluminuras¹ dos manuscritos, esculturas, vitrais e tapeçarias. Cada qual com sua particularidade estética e material, os meios artísticos tinham temas bastante recorrentes, fossem religiosos ou laicos. Mesmo com alta carga simbólica, consistem em valiosos documentos para a história do vestuário. No caso das iluminuras, chegam mesmo a ser comparados às ilustrações de moda atuais por Odile Blanc (2002). Tanto as figuras humanas quanto os motivos decorativos presentes nessas obras merecem atenção por sua minuciosidade e complexidade de execução. A figura 1 mostra um exemplo de iluminura.

A presente dissertação traz uma visão geral do contexto histórico medieval, prioritariamente concentrado na Europa Ocidental, local de destaque no contexto político durante toda Idade Média, constituindo Estados Nacionais em formação. É

¹ O termo iluminura é definido no Glossário.

válido ressaltar que a realidade europeia sempre deve ser considerada no coletivo, uma vez que desde a Antiguidade há muitas trocas culturais e movimentos migratórios entre aqueles países. Assim, fatos relacionados a outros territórios do continente também são abordados, de forma a compor e auxiliar a compreensão do cenário europeu medieval.

Figura 1: Inicial D iluminada: As mulheres santas no túmulo. Manuscrito *Sacramentaire de Drogon*, século IX.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 101).

A escolha do aprofundamento deste estudo nos séculos XIV e XV deve-se às mudanças-chave presentes neste período, nos contextos político, artístico, econômico e até mesmo psicológico. Diante da Guerra dos Cem anos, da crise de fome e da Peste Negra avassaladora no século XIV, a Europa teve sua população reduzida drasticamente, o que provocou um declínio momentâneo na economia e na arte. Entretanto, a recuperação do continente aconteceu de forma enérgica, gerando as mais criativas formas de vestuário, além das mais notáveis obras de arte da era medieval até então. O estilo gótico, que aparecera dois séculos antes, atingiu seu apogeu com o aperfeiçoamento das técnicas arquitetônicas e esplendor de cores e motivos. Na arte, a figura humana não era mais rígida e com firmes contornos, tampouco os temas eram apenas concentrados na religião. As formas do corpo e sua expressão ganharam importância, assim como os frutos da imaginação laica.

De forma mais evidente, as novidades faziam-se presentes no vestuário nobre, se comparado com o das outras classes sociais. A aristocracia ligada à realeza vivia imersa na cultura dos castelos, na qual os homens desempenhavam a nobre tarefa de

lutar (e, no caso dos senhores, também de governar). Às mulheres geralmente não cabiam funções de poder, ainda que em alguns casos rainhas tenham sido mais influentes que reis. Mesmo assim, a indumentária feminina refletia o poder e a ostentação de sua respectiva corte ou da família do senhor feudal à qual ela pertencia. Em ambos os sexos, a função do vestuário laico era basicamente a mesma: diferenciar a nobreza das outras classes, desprovidas do nascimento privilegiado. Com o crescimento das atividades comerciais na Baixa Idade Média, surgiu uma nova classe que havia enriquecido pelo seu trabalho, e não adquirido status no momento do nascimento: a burguesia. A esta classe eram impostas restrições de vestuário, de forma que seus membros não pudessem igualar-se em aparência aos nobres. Tratava-se de um mecanismo que impedia ameaças ao poder da corte, ao mesmo tempo em que, involuntariamente, reiterava a oposição do luxo associado à ociosidade com a sobriedade ligada ao trabalho.

Pode-se dizer que este contexto dos séculos XIV e XV gerou uma nova forma de pensamento, que já correspondia a um esboço dos tempos modernos que estavam por vir. Com a propagação do cristianismo na Alta Idade Média, o corpo era visto como local de pecado e de degradação humana. Este repúdio ao corpo em oposição à alma sagrada – sujeita à salvação – refletia-se no vestuário genérico e impessoal, desprendido das formas corporais. O século XIV assistiu a uma mudança radical nesta mentalidade: o ajustamento no busto e na cintura em ambos os sexos, o aumento dos decotes femininos e encurtamento da roupa masculina trouxe um novo destaque ao corpo. Segundo Boucher, “de universal, uniforme e impessoal, a roupa se tornará particular, pessoal e nacional” (BOUCHER, 2010, p. 154). É pelo gosto pela novidade e não pela necessidade que o vestuário se renova a partir deste século, o que pode ser considerado como o início do sistema de moda (idem).

1.1 QUESTÃO FUNDAMENTAL

Que aspectos estéticos, funcionais, materiais e produtivos são identificáveis como mais relevantes em trajes da Europa dos séculos XIV e XV, com base na bibliografia especializada, na análise de representações artísticas e em referências têxteis disponíveis em acervos digitais de museus?

1.2 SUBPROBLEMAS

A questão fundamental da pesquisa pode ser dividida nos seguintes subproblemas:

1.2.1 Que aspectos estéticos são identificáveis como mais relevantes em trajes da Europa dos séculos XIV e XV, com base na bibliografia especializada, na análise de representações artísticas e em referências têxteis disponíveis em acervos digitais de museus?

1.2.2 Que aspectos funcionais são identificáveis como mais relevantes em trajes da Europa dos séculos XIV e XV, com base na bibliografia especializada, na análise de representações artísticas e em referências têxteis disponíveis em acervos digitais de museus?

1.2.3 Que aspectos materiais são identificáveis como mais relevantes em trajes da Europa dos séculos XIV e XV, com base na bibliografia especializada, na análise de representações artísticas e em referências têxteis disponíveis em acervos digitais de museus?

1.2.4 Que aspectos produtivos são identificáveis como mais relevantes em trajes da Europa dos séculos XIV e XV, com base na bibliografia especializada, na análise de representações artísticas e em referências têxteis disponíveis em acervos digitais de museus?

1.3 OBJETIVOS

Esta pesquisa tem como objetivo geral identificar e analisar os aspectos estéticos, funcionais, materiais e produtivos mais relevantes dos trajes da Europa dos séculos XIV e XV.

Os objetivos específicos desta dissertação são:

1.3.1 Identificar e analisar os aspectos estéticos (formas, silhuetas, cores e motivos) mais presentes no vestuário dos séculos XIV e XV e seu intercâmbio com a arte.

1.3.2 Identificar e analisar os aspectos produtivos (as soluções práticas) de confecção dos trajes dos séculos XIV e XV, tais como construção, formas de otimização do material e acabamentos utilizados.

1.3.3 Identificar e analisar os aspectos funcionais do vestuário dos séculos XIV e XV, tais como soluções ergonômicas, de movimentação, entre outros.

1.3.4 Identificar e analisar os aspectos materiais dos trajes dos séculos XIV e XV, em termos dos tecidos, bordados e beneficiamentos têxteis empregados, observando suas respectivas motivações econômicas, sociais, estéticas e práticas.

1.4 DELIMITAÇÕES

Nesta pesquisa, é analisado o vestuário medieval masculino e feminino, das classes nobres, da burguesia e da plebe. Também o vestuário eclesiástico e o militar compõem a análise. O vestuário infantil não é abordado, nem tampouco são detalhados os acessórios, aqui entendidos como calçados, joias e adereços de cabeça. Também não estão no escopo da dissertação as roupas íntimas ou interiores.

Quanto ao período histórico, delimita-se o foco para os séculos XIV e XV, podendo abranger alguns aspectos dos séculos anteriores e posteriores. O contexto histórico, embora com destaque para tal período, aborda o desenvolvimento econômico, político, urbano, religioso e artístico da Baixa Idade Média como um todo. No que tange ao território estudado, abrange os países da Europa Ocidental, com ênfase ao correspondente à França e ao Reino Unido atuais, importantes pólos culturais do período. Todavia, algumas peças de vestuário medieval foram encontradas em descobertas arqueológicas de países nórdicos, cujo estilo muito assemelha-se às da Europa Ocidental. Assim, são feitas considerações com base nestas peças, mesmo não sendo oriundas diretamente do local estudado.

1.5 INDAGAÇÕES EXPLORATÓRIAS

A respeito do tema deste mestrado, algumas indagações foram feitas de antemão, sem o propósito de esgotar as dúvidas passíveis de resposta, mas com o objetivo de iluminar as direções a serem seguidas pela pesquisadora.

1.5.1 Algumas das características das peças encontradas em descobertas arqueológicas nos países nórdicos podem ser generalizadas para uma compreensão dos trajes do período estudado?

1.5.2 Existem evidências concretas de que as mudanças iniciadas no século XIV podem ter originado as bases do sistema de moda?

1.5.3 É possível observar a influência dos acontecimentos históricos nas silhuetas do período?

1.5.4 É possível identificar a apropriação de motivos da arte (escultura, iluminura, vitrais, tapeçarias) pelo vestuário e vice-versa?

1.5.5 As obras de arte analisadas proporcionam um conjunto satisfatório de informações sobre os trajes do período? Quais seriam as particularidades de cada suporte?

1.5.6 O vestuário das classes servis e trabalhadoras apresentava mais soluções práticas, que permitissem os movimentos necessários ao trabalho, em relação ao vestuário nobre? Que soluções seriam estas?

1.6 JUSTIFICATIVAS

Quando se trata do vestuário na Baixa Idade Média na Europa, há autores clássicos que cobrem o tema, porém faltam mais olhares atuais sobre o assunto. O presente estudo contribui para o campo da história do vestuário medieval, proporcionando subsídios para a identificação e a análise de peças ou fragmentos preservados com origem no referido período, bem como para a construção de réplicas de peças históricas. Para profissionais da área de restauração, esta pesquisa fornece repertório para a recuperação de trajes museológicos, sejam eles medievais ou de período próximo, a fim de manter tecidos, bordados, aviamentos e costuras o mais fiéis possível aos originais, se este for o intuito.

Ademais, enriquece o campo da criação e confecção de figurinos, tanto ambientados no período em questão quanto inspirados nele, uma vez que fornece dados a respeito de

materiais, acabamentos, modelagem, aviamentos e outros componentes aproveitáveis ou adaptáveis para trajes de cena. A observação e reprodução das formas de confecção utilizadas na Idade Média possibilitam o aproveitamento de soluções práticas do período medieval para a indumentária atual, além de aumentarem o repertório de profissionais do ramo de confecção.

1.7 MÉTODO

Este subcapítulo apresenta o método utilizado na presente dissertação de mestrado. As classificações empregadas foram baseadas nas obras de Maria de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos (2003), Antônio Carlos Gil (2008) e em notas de aula da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Design, de Claudio Portugal do Nascimento (2015). O método desta pesquisa foi originado da questão fundamental norteadora, desmembrando-a em subproblemas e detalhando cada um. São descritas todas as fases da pesquisa, incluindo os tipos de dados, fontes de dados, sua respectiva forma de acesso e tratamento de dados.

1.7.1 Classificação da pesquisa

O modelo de pesquisa adotado para esta dissertação de mestrado é o qualitativo, no qual a autora realiza análise baseada na observação. Por tratar-se de um modelo dialético-indutivo, ele induz à formação de hipóteses, ao invés de partir delas. Parte-se de indagações exploratórias, as quais vai se tentar responder ao longo da dissertação. A modalidade do estudo, considerada como um subgrupo do método qualitativo, é a histórica. Quanto à natureza, a pesquisa é teórica, uma vez que consiste em uma extensa análise teórica de dados.

1.7.2 Etapas da dissertação

De acordo com a metodologia de pesquisa proposta pelos autores citados, a pesquisa teve como ponto de partida um problema ou questão fundamental. Para tanto, foi delimitada uma zona de interesse: vestuário medieval. Após coleta de dados preliminar, foram selecionados os séculos XIV e XV como recorte temporal, por este ser considerado um momento de transição de suma importância na história do vestuário.

Entretanto, constatou-se que a pesquisa não poderia se restringir exclusivamente aos referidos séculos, uma vez que trata-se de um período do qual não se dispõe de evidências suficientes para detalhar o vestuário com precisão de décadas. Desta forma, foram também abordadas informações dos séculos anteriores da Baixa Idade Média (X ao XIII). Isso possibilitou a observação da trajetória das principais peças do vestuário ao longo do período, bem como ofereceu um prelúdio do que viria a ser a época moderna seguinte. Buscando uma abordagem completa do problema, foram estabelecidos quatro enfoques - aspectos estéticos, funcionais, materiais e produtivos do vestuário do período. A ancoragem - ou seja, os respondentes à questão fundamental - foi definida como bibliografia especializada, análise de representações artísticas e referências têxteis disponíveis em museus. O problema fundamental consta no subitem 1.1.

1.7.3 Subproblemas e método

A questão fundamental foi dividida em subproblemas para que se pudesse delimitar o método a ser aplicado a cada um. Os subproblemas constam no subitem 1.2. Os tipos de informações a serem acessados são comuns aos subproblemas 1, 2, 3 e 4. Foram consultados acervos de bibliotecas, monografias, periódicos e artigos online, sites de instituições de pesquisa, fotografias documentais, acervos digitais de museus e documentários.

As fontes de dados também são comuns aos mesmos subproblemas. No caso dos acervos de bibliotecas e das monografias, periódicos e artigos online, as técnicas de coletas de dados foram buscas em bancos de dados de trabalhos científicos e revisão da bibliografia. As bases de dados utilizadas foram: Google Acadêmico, Scielo, Capes, Jstor, BioOne, Tandfom Online, Banco de teses e dissertações da Universidade de São Paulo (USP). As bibliotecas consultadas foram as da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP), Faculdade de Educação (FE-USP) e Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP).

Devido ao caráter interdisciplinar da pesquisa, literatura de diversos campos de estudo foi incorporada como referência, como Arqueologia, História Medieval, História da Arte,

História do Vestuário, Tecnologia Têxtil, Sociologia da Moda e Modelagem. Foram também consultados sites de instituições de pesquisa, museus e monumentos, bem como documentários e vídeos disponíveis online. Quanto aos especialistas do campo, foram consultados docentes e doutorandos da FFLCH-USP especializados em manuscritos e arqueologia medieval, entre outras subáreas do medieval. Manuscritos iluminados também foram consultados na íntegra em bases de dados digitais de bibliotecas como a Bibliothèque Nationale de France (BnF) e a British Library.

Fotografias documentais também puderam ser obtidas de acervos online de museus como o Victoria & Albert (V&A) e o British Museum (Inglaterra), o Halland Museum (Suécia), o Museu Nacional da Dinamarca, o Musée Cluny, e o Metropolitan Museum of Art (Estados Unidos). Fotografias e vídeos online de monumentos também foram consultados, incluindo a Catedral de Uppsala (Suécia), a Abadia de Westminster, a Catedral de Canterbury e a Catedral de Yorkminster (Inglaterra), a Catedral de Chartres, a Sainte-Chapelle e a Catedral de Reims (França).

O tratamento dos dados descritos foi realizado por meio da triagem, seleção e sistematização dos dados brutos coletados, construindo padrões abstratos de associação. Com base em modelos sugeridos por Nascimento (2015), foi elaborado um quadro sinótico para melhor explicar o método em utilização, que se observa no quadro 1.

Para a classificação dos trajes, foi adotado o método proposto por Viana (2015), que os categoriza como eclesiásticos, militares e civis. O traje eclesiástico é entendido como o adotado pelos sacerdotes da Igreja Católica; o militar, como um tipo de “uniforme” utilizado por esta classe no exercício de sua função. Já o traje civil apresenta diversas subdivisões na classificação de Viana, entre as quais foi explorado, nesta dissertação, majoritariamente o social.

Quadro 1
Estrutura metodológica de pesquisa

Fonte: elaboração da autora.

1.7.4 Desenvolvimento de protótipo

Utilizando os dados coletados a partir do referencial teórico e de imagens selecionadas, foi confeccionado um protótipo com modelagem do século XIV, testando os métodos produtivos sugeridos por autores do campo e colocando em prática costuras e acabamentos estudados. Foram tomados como base moldes existentes em referências bibliográficas. O tecido utilizado foi o algodão cru, com o objetivo de evidenciar a forma da peça. O traje escolhido foi um exemplar encontrado em Herjolfsnes, na Groenlândia: um vestido provavelmente feminino de mangas longas, com base nas obras de Østergård (2004) e Fransen et al (2011).

1.7.5 Resultados obtidos

A presente dissertação resultou em um panorama abrangente do vestuário do final da Idade Média. A observação da trajetória do vestuário, aliada ao contexto histórico, revelou mudanças graduais de silhueta, evidências de um sistema de moda em formação. O estudo comparativo das fontes imagéticas proporcionou um leque de informações visuais complementares entre si, fundamentais para a compreensão dos trajes. Uma análise das matérias-primas utilizadas também foi importante para o entendimento do caimento, corte e conforto das peças do período. A exploração das soluções estéticas, materiais, funcionais e produtivas da época fornece ferramentas valiosas para possibilitar a construção de trajes de cena, restauro e reconstruções históricas. Tais soluções podem ainda ser utilizadas em eventuais coleções de moda, adaptando-as aos materiais e meios produtivos atuais.

1.8 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

No primeiro capítulo da dissertação, foi elaborada uma introdução teórica ao tema, de modo a delimitar o cenário no qual se insere a pesquisa. Ademais, é descrito o método, contendo a classificação, problema e subproblemas da pesquisa, bem como as indagações exploratórias. No segundo capítulo, foram abordadas particularidades do pensamento e da moral medievais, alinhadas ao contexto sociocultural da época analisada, de modo a situar os trajes em seu contexto temporal e espacial.

O terceiro capítulo diz respeito às fontes para o estudo do vestuário medieval, abordando alguns exemplares da arqueologia, bem como as fontes artísticas. Ao final do capítulo, é elaborada uma análise comparativa das fontes. No quarto capítulo, é realizada uma descrição das principais peças do vestuário, com destaque para os séculos XIV e XV, fornecendo um panorama das silhuetas, materiais, decorações e técnicas produtivas, bem como uma abordagem sociológica. No quinto capítulo, é colocado um exemplo da utilização das fontes abordadas para a reconstrução de um traje medieval. Finalmente, no sexto capítulo constam as conclusões e considerações finais da pesquisa.

2 CONTEXTO SOCIO-CULTURAL DA IDADE MÉDIA

No presente capítulo, são apresentadas bases teóricas nas quais se pauta a pesquisa. Inicialmente, discute-se algumas concepções cristãs medievais e sua interferência no corpo e na roupa, realizando um breve panorama da mudança na silhueta da Alta para a Baixa Idade Média. Em seguida, é abordado o contexto histórico na Idade Média, dando ênfase aos séculos finais, de interesse para esta dissertação. De modo a ilustrar os fatos apresentados, são citados exemplos não apenas concentrados na Europa Ocidental, mas também na Escandinávia, devido à relevância das descobertas arqueológicas da região para o campo estudado.

Para o entendimento do cristianismo e de seus esforços de expansão no início da Idade Média, é necessário definir sua oposição, as forças contra as quais estava lutando. No início da Idade Média, sobretudo durante o Império Carolíngio, a Europa Ocidental e Central considerava-se uma continuação do Império Romano, preservando e reproduzindo o repertório de filósofos antigos. Por extensão, associava a religião pré-cristã ao politeísmo da antiguidade romana. Os povos germânicos recém-chegados na Europa Central no início da Idade Média, bem como aqueles que ainda habitavam o norte, tinham suas divindades pré-cristãs equiparadas aos deuses romanos por parte de autoridades eclesiásticas (PALMER, 2007). Este pensamento se concretizava perante as práticas cúlticas germânicas, em especial as escandinavas, que eram unificadas sob o nome de “paganismo germânico”, ignorando-se as diferenças locais. A análise de *place names* elaborada por Brink (2007)² revela o perigo de se atribuir um politeísmo aos escandinavos medievais, uma vez que certos locais apresentam vestígios nominais de culto a apenas um deus, enquanto algumas divindades listadas nas fontes clássicas nem sequer aparecem nos *place names*.

O conceito de paganismo estava mais associado à religião cristã do que distanciado dela, uma vez que se definia pela alteridade, pelo não cristão. Além das religiões

² Stephan Brink (2007) realizou um levantamento de *place names* na Escandinávia medieval, com a intenção de investigar a uniformidade da religião nórdica antiga. Esta análise baseou-se em raízes linguísticas dos nomes de localidades por ele escolhidas. Muitos nomes apresentam prefixos ou sufixos associados a divindades pré-cristãs ou a santos da tradição católica; desta forma, sua pesquisa possibilitou o mapeamento do culto a certos deuses ou santos por região.

diversas, poderiam ser consideradas pagãs as práticas folclóricas ou até mesmo atos reprováveis dentro da própria igreja (PALMER, 2007). A reprovação de práticas supostamente pagãs tinha a função de reforçar o comportamento desejado para o cristão, em um período de autoafirmação da igreja. Por apresentar-se ainda abstrata e “estrangeira” para os povos pré-cristãos, a organização eclesiástica utilizava-se de recursos retóricos para enfatizar sua primazia. A associação a territórios físicos para separar as crenças era um destes recursos; por exemplo, a caracterização das florestas germânicas pagãs como mais pobres e passíveis de transformação, enquanto as terras cristãs seriam mais prósperas (idem). Outro exemplo da rejeição ao paganismo aparece na Groenlândia nórdica, território misterioso e longínquo, habitado por esquimós antes da chegada dos europeus. Em cartas trocadas entre membros do clero, há menções aos povos esquimós como sendo seres monstruosos, habitantes do fim do mundo, dotados de características sobrenaturais, cuja religião xamânica era demoníaca e deveria ser combatida (McGOVERN, 1980; KELLER, 1989).

Na visão da Igreja medieval, o corpo era lugar de pecado. As tentações físicas, como o sexo e a alimentação, eram controladas de acordo com um conjunto de práticas permitidas, alinhadas ao calendário litúrgico. Por exemplo, a vigília era um desafio ao sono e o jejum, à fome. Estas limitações aconteciam dentro da lógica da primazia da alma sobre o corpo. Segundo Jacques Le Goff, O desprezo pelo corpo nesta época atinge seu ápice nos seus aspectos sexuais. O corpo feminino era de particular impureza, manifesta no sangue menstrual (LE GOFF, 1985, p. 59). Seguindo o mesmo raciocínio, a doença era associada ao pecado, e a feiura à pobreza. Acreditava-se que os leprosos eram fruto do pecado de suas mães, que haviam desrespeitado algum período de abstinência sexual determinado por ocasião religiosa.

A sexualidade ficava restrita ao matrimônio; era permitido apenas o relacionamento monogâmico entre marido e mulher no lar, ficando excluídas as concubinas, companheiras e a pluralidade sexual de uma forma geral. Essas regras acerca da sexualidade não apenas modificaram a estrutura familiar, como podem ter alterado a própria estrutura física de suas casas, conforme defende Kristjánsdóttir (2015). O contraste entre habitações cristãs e suas precursoras é evidente no caso da

Escandinávia. Segundo a autora, as antigas casas longas, feitas de apenas um cômodo, refletiam a pluralidade das relações familiares, enquanto o novo modelo cristão – a casa segmentada em cômodos – era resultado da nova estrutura de família, na qual cada membro realizava um segmento da produção doméstica.

A vestimenta também passava pelo crivo da religião cristã, sendo condenada a vaidade e a sedução nela manifestas. Assim, no início da Idade Média no Ocidente, há uma tendência de uniformização do vestuário entre os dois sexos, além da aproximação da roupa laica em relação à eclesiástica. A silhueta deste período é, portanto, desprendida do corpo, efeito proporcionado por largas túnicas que não evidenciavam as formas corporais nem apresentavam decotes que expusessem o colo ou os ombros.

Aproximadamente a partir do século XII, essas características começam a mudar, quando confrontadas com a efervescência do comércio e as influências externas. As cruzadas, o desenvolvimento das cidades e das rotas comerciais trouxe para o Ocidente o luxo dos tecidos e ornamentos orientais (BOUCHER, 2010, p. 140). Estes artigos ficaram mais acessíveis à população, despertando nela desejos pela novidade e pelo luxo. Neste novo cenário social complexo, a vaidade começa a se pronunciar, e a igreja já não consegue impedir o surgimento deste fenômeno. Como consequência deste novo contexto e das novas matérias-primas, observa-se uma tendência de ajustamento da roupa ao corpo, ressaltando suas formas.

2.1 A ALTA IDADE MÉDIA

Como marco do início da Idade Média, está a queda do Império Romano do Ocidente. Já em crise desde o século III devido a revoltas de escravos e colonos, o Império assistia a um declínio no comércio e na economia, situação agravada pelas invasões dos bárbaros. De acordo com Kosminsky, Tortora e Eubank, estes povos habitavam principalmente a Europa Central e Oriental, e tinham como principais características a propriedade coletiva da terra e o seminomadismo. Sua população enfrentou demasiado crescimento no início da era cristã, que não foi acompanhado pela produção agrícola, havendo necessidade de novas terras para o cultivo. Os movimentos migratórios levaram os bárbaros a fundar seus próprios Estados. Os principais territórios ocupados

foram a Península Ibérica, a Gália meridional, a Itália, a Espanha e a Grã-Bretanha. Esta última era habitada pelos celtas, povos originários do grupo pré-histórico chamado teutônico, e foi invadida pelos anglo-saxões originários da Germânia. A Gália - território atualmente correspondente a parte da Suíça, França, Alemanha, Bélgica e norte da Itália - era também inicialmente habitada por celtas. Os bárbaros francos penetraram a Gália pelo norte e passaram a expandir suas conquistas no território. O Estado Nacional Francês viria a nascer de uma das divisões do território franco (KOSMINSKY, 1980, TORTORA; EUBANK, 1999).

Enquanto o Império Romano do Ocidente enfrentava seu fim durante os primeiros séculos da era cristã, sua porção oriental ainda viria a prosperar nos próximos séculos. Entre 306 e 337d.C., o imperador Constantino transferiu a capital de Roma para Bizâncio, atual Istambul, que a partir de então ficou conhecida também como Constantinopla. O Império Romano do Oriente distinguia-se do ocidental pela adoção do catolicismo ortodoxo e da cultura grega em detrimento da romana, e sobreviveria até 1453, quando da expansão dos turcos otomanos. Na Baixa Idade Média, foi alvo de conflitos territoriais e mesmo trocas comerciais com a Europa Ocidental. Durante um milênio, seu território mudou consideravelmente, chegando a incluir diversas regiões do sul da Europa e norte da África (TORTORA; EUBANK, 1999, p. 87).

Entre os bárbaros francos, a dinastia merovíngia começou com o imperador Clóvis, que governou de 481 a 511 e tomou as últimas possessões romanas na Gália, segundo Kosminsky. Clóvis contou com o apoio da Igreja, que havia conquistado fiéis entre os nobres do Império Romano decadente, uma vez que defendia o domínio dos senhores sobre seus escravos e servos. Para obter esta poderosa aliada, o imperador converteu-se ao cristianismo, juntamente com seus guerreiros. Em troca, a Igreja lhe oferecia apoio e prestígio político. Ao final de seu governo, Clóvis repartiu o império entre seus descendentes, e com isso iniciou-se a decadência da dinastia Merovíngia. Fragmentado, o poder passou para as mãos dos diversos guerreiros que formaram uma nobreza militar. Esta se fortaleceu lado a lado com a nobreza eclesiástica, cuja riqueza e posse de territórios em nada diferiam da primeira. Os francos livres tiveram suas terras tomadas pelos poderosos senhores, que os obrigaram a trabalhar para eles e

pagar-lhes impostos. Por outro lado, os próprios camponeses muitas vezes buscavam proteção nas terras de um senhor, oferecendo sua mão-de-obra. Após uma fase de “reis vagabundos” merovíngios desprovidos de poder na prática, tomou lugar à frente do Estado Franco a dinastia carolíngia (KOSMINSKY, 1980, p. 22).

Carlos Martel foi um importante líder militar do império carolíngio, fazendo o papel de monarca quando da morte do último rei merovíngio. Conforme afirma Kosminsky e reiteram Tortora e Eubank, o século VII presenciou a expansão árabe, que havia passado pelo norte da África e chegado à Península Ibérica, e agora ameaçava as fronteiras do Estado Franco. Martel soube valer-se de seus nobres militares subordinados, assim como da Igreja, para enfrentar os árabes. Em troca de terras obtidas da Igreja, os nobres deveriam participar da cavalaria do exército. Esboçava-se aí o pilar do sistema feudal: os benefícios concedidos aos nobres eram chamados “feudos”; os próprios recebedores das terras, de “vassalos” do rei. Esta tática resultou na vitória e aumento do prestígio de Carlos Martel. Carlos Magno, terceiro rei da dinastia carolíngia, também teve papel central na história medieval, tornando-se figura mítica no imaginário da época. Derrotou totalmente os lombardos e os saxões germânicos, impondo sobre eles a servidão e a religião cristã, com apoio da Igreja. À união dos territórios da Europa Central dá-se o nome de Sacro Império Romano Germânico. Durante passagem por Roma, Carlos Magno foi coroado imperador pelo papa, que reforçou a soberania do líder; a desobediência era crime e pecado (KOSMINSKY, 1980; TORTORA; EUBANK, 1999, p. 98).

Durante o reinado de Carlos Magno, consolidou-se o sistema feudal, cuja hierarquia era composta, em grau decrescente de poder, por: rei, grandes senhores, senhores menores, simples guerreiros e servos. O poder do rei, no entanto, era meramente simbólico. Os grandes senhores podiam ser também eclesiásticos. De acordo com Wolff (1988, p. 44) e Kosminsky (1980, p. 29), cada senhor podia ser vassalo de um senhor maior, e ao mesmo tempo suserano de um menor. Os suseranos concediam terras aos vassalos, que deviam ser trabalhadas pelos servos destes. Os vassalos deviam, em troca, prestar ajuda militar ao senhor, assim como aconselhá-lo nos assuntos de guerra e paz. As relações de suserania-vassalagem eram seladas por um

juramento do vassalo perante o senhor. Quando morria o vassalo, seu filho devia prestar o mesmo juramento, recebendo o feudo como herança. Mesmo unidos na causa da dominação sobre os camponeses, muitas vezes suseranos e vassalos guerreavam entre si ou contra senhores vizinhos.

2.2 A BAIXA IDADE MÉDIA

O território franco foi novamente repartido entre os grandes senhores após a morte de Carlos Magno. Somado ao enfraquecimento crescente do poder real, os francos foram atacados pelos húngaros e, principalmente, pelos normandos. Estes últimos tinham domínio sobre os mares, com seus chefes militares *vikings*, e vinham da costa da Dinamarca, invadindo a Península Ibérica, sul da França, Itália e Grécia. Durante o século IX, o reino dividiu-se em franco ocidental (que recebeu o nome França) e franco oriental (intitulado Germânia). No século X também os normandos tomaram uma região ao norte da França, que foi denominada Normandia. Depois de Carlos Magno e a extinção do Império Carolíngio (987), o reino franco passou a sentir sua decadência. Hugo Capeto, poderoso senhor feudal, foi nomeado rei, porém possuía apenas uma pequena porção de terras. A dinastia dos Capeto seguiu na França, mas com poder apenas simbólico (TORTORA; EUBANK, 1999, p. 102-104).

Os séculos X a XIII foram permeados pelas Cruzadas, uma série de expedições religiosas cujo pretexto inicial era a guerra santa contra os infiéis pela tomada de Jerusalém, cidade sagrada ao cristianismo. Entretanto, diversas classes encontraram nelas outras vantagens, como os senhores feudais endividados devido à insustentabilidade de sua vida luxuosa, bem como filhos nobres não primogênitos que não haviam herdado bens ou terras. Os camponeses viam nas cruzadas uma oportunidade de salvação frente às cruéis exigências e pesados tributos impostos a eles por seus senhores. A própria igreja tinha interesses econômicos nas expedições, que deveriam ampliar seu poder e incorporar riquezas orientais ao seu tesouro. As cidades italianas Gênova e Veneza, que já desenvolviam um comércio de destaque nos séculos anteriores, enriqueceram ainda mais com o contato com mercados orientais e expansão por meio da conquista de postos avançados em territórios muçulmanos. Como resultado, a Europa beneficiou-se muito mais com trocas comerciais e culturais

com o Oriente do que com conquistas de terras, visto que muitas expedições lutavam despreparadas. Kosminsky ressalta que, nas ocasiões em que se conseguiu conquistar Jerusalém, a posse não durou muito, devido a constantes conflitos com a população muçulmana (KOSMINSKY, 1980, p. 86).

No ramo têxtil, embora não se possa datar com precisão, ocorreram significativos avanços tecnológicos a esta altura da Idade Média. A criação da roca de fiar, da cardagem, o aperfeiçoamento dos teares e a introdução de normas têxteis são algumas destas transformações. Para os cruzados, que haviam aberto mão de suas famílias e lares de origem, o Oriente apresentava-se sedutor com seus trajes suntuosos e ornamentados. A seda, os bordados com galões de ouro, peles de arminho, marta e raposas foram alguns desses luxos descobertos no Oriente (BOUCHER, 2010, p. 135). Se a adoção dos ornamentados trajes longos na Europa Ocidental foi fruto do vestuário oriental, a influência também deu-se no sentido contrário, principalmente durante as cruzadas. A complexa vestimenta oriental está presente na figura 2, na qual nota-se o esplendor tanto dos cavalos quanto dos cavaleiros, fonte de cobiça dos cruzados.

Heller (2002, p.108) descreve o Oriente visitado pelos cruzados como fonte de tentação e cobiça. Tal visão pode ser confirmada pela literatura francesa referente às cruzadas, particularmente dos séculos XII ao XIV. Um poema de Godfrey de Bouillon narra sua própria situação perante a um sultão que, na esperança de convertê-lo ao Islamismo, o convida à sua corte.

[O cavalo] estava coberto com uma rica seda de feitiço cartaginês;
 O governador sarraceno tinha uma sela de ouro coberta com muitas imagens –
 Pássaros e peixes marítimos são trabalhados em sua esmaltagem.
 A sela é muito rica e de uma manufatura estrangeira muito fina –
 Nunca pode um homem, por mais que tenha viajado por terra ou por barco,
 Em campo ou em casa, por mar ou por floresta
 Ver uma [sela] tão refinada (...)
 Nunca houve nem rédeas nem selas feitas de um ouro melhor,
 Era tudo feito em escalas de ouro penduradas em todo seu arredor,
 Havia muitas esmeraldas e muitos topázios brilhantes.
 Os arreios do cavalo eram extremamente admiráveis;

Não havia um homem sequer na França rico o suficiente para tê-los comprado (...)

O cavalo era mais branco que a neve que vêm caindo

E sua cabeça era vermelha como carvões na fornalha.

Com uma seda vermelha xadrez

O cavalo estava coberto; eles a tinham cortado muito bem.

Você podia ver o branco brilhando sob o vermelho

A rédea que ele tinha em sua cabeça valia a honra de Pithiviers

Poucos homens no mundo não a cobiçariam.

(BOUILLON,s.d., apud HELLER, 2002, p.108).

Figura 2: Ilustração do século XIII de Yhya ibn Mahmud al-Wasiti acompanhando Maqamat de al-Hariri.

Fonte: Islamic Figural Art³.

Quando se pretende analisar a Baixa Idade Média (séculos XI a XV), é indispensável considerar a importância crescente das cidades que, conforme defende Jacques Le Goff (1992), estavam inseridas e eram permeáveis ao contexto feudal. Jacques Heers (1988, p. 200) caracteriza a cidade tardo-medieval não como um mundo estagnado,

³ Disponível em: <<http://starsinsymmetry.com/2010/05/06/imagining-islamic-aesthetics-13-islamic-figural-art/>>. Acesso em 18 jun 2014.

mas jovem e em constante renovação, no qual fronteiras sociais não eram intransponíveis. Enquanto na Alta Idade Média a dimensão e o progresso das cidades eram reduzidos e a maior parte da população encontrava-se em feudos seguindo as tradicionais classes sociais – senhor, nobreza, clero e servos -, o período seguinte viu surgir uma nova classe ligada à economia – a burguesia – assim como a adaptação da Igreja a uma nova realidade da venda dos bens e, conseqüentemente, do tempo de trabalho. Heers chama a essa classe cidadina de nova aristocracia. Em algumas cidades, não é propriamente uma nobreza, pois, apesar de se ocupar de negócios, comércio e bancos, não dispõe de castelos nem pessoal armado. Em outros casos, esse grupo se apodera de fortificações anteriormente da nobreza, dominando vias de passagem, pontes de comércio e montanhas, territórios geralmente senhoriais. “A cidade e a montanha: eis dois mundos que se enfrentam duramente” (HEERS, 1988, p. 191-192).

O século XI foi marco do surgimento de muitas cidades, bem como da expansão das pré-existentes. Segundo Le Goff, as originárias da Alta Idade Média conservaram a estrutura da antiga *citée* romana, formada pelo centro e pelo subúrbio, composto de bairros nascentes fora das muralhas e que poderiam pouco a pouco ser incorporados à cidade. Igreja, praça e geralmente o mosteiro da Alta Idade Média eram os principais componentes destas cidades em expansão. Paralelamente, a antiga rede paroquial da Igreja contava agora com novos conventos de ordens mendicantes, de caráter essencialmente urbano. Cruzamentos de rotas comerciais também eram pontos de surgimento de cidades, nos quais mercadores se estabeleciam e comercializavam produtos de artesanato. Conforme crescia a população, aumentava o número de artesãos e também a demanda por produtos. Muitos artesãos abandonavam seus feudos e instalavam-se nos pontos em que iriam se formar cidades, contribuindo para seu crescimento. Servos fugitivos também compunham esses aglomerados urbanos em formação (LE GOFF, 1992, p.31). A figura 3 é uma representação de uma cidade do final da Idade Média.

Figura 3: A cidade terrestre e a cidade celeste. Manuscrito *La Cité de Dieu*, Paris, ca.1469-1473.

Fonte: Gousset (2005, p. 11).

No contexto de transição entre a economia essencialmente agrícola e de subsistência do feudo para o surgimento do comércio e da especialização de mão-de-obra, é importante ressaltar que as cidades não substituíram a economia feudal, e sim que ambas desenvolveram-se concomitantemente e dependentes entre si. Tanto os camponeses quanto o senhor utilizavam o mercado; os primeiros vendiam bens produzidos para conseguir pagar taxas e adquirir aquilo que não produziam; o senhor vendia excedentes e adquiria novos bens que sustentavam o modo de vida da nobreza. Desta forma, o senhor precisava das cidades para suas trocas comerciais, ao mesmo tempo em que desfrutava de taxas de circulação e de uso das terras nas áreas da cidade sob seu domínio. O comércio da cidade, por sua vez, dependia totalmente da produção rural, sendo indissociável das áreas feudais (idem). Essa estreita relação

entre as partes não impedia, porém, que houvesse constantes conflitos entre feudos e cidade, que ocasionalmente acarretavam em prejuízos para o comércio.

Mesmo utilizando-se das cidades para abastecer suas necessidades de bens comerciais e cobrar impostos, geralmente o senhor e sua nobreza não habitavam seu território, o que acontecia na maior parte das cidades da França meridional. A classe que ganharia maior destaque no ambiente urbano era burguesia, formada por ricos mercadores livres e mestres-artesãos detentores de grande capital. O poder desta nova classe vinha de seu trabalho e não de nascença, e apresentava-se muitas vezes como mais efetivo que o dos nobres. A burguesia era detentora de três principais direitos: “direito de enriquecer, direito de administrar e a possibilidade de dispor facilmente de mão-de-obra” (LE GOFF, 1992, p. 56). Esta classe podia, portanto, controlar a economia, assim como os habitantes da cidade deviam ser livres e podiam escolher trabalhar para aquela classe. Os burgueses tinham matérias-primas garantidas a baixo custo provenientes da agricultura controlada pelo senhor, dependendo portanto do sistema feudal.

Outro ponto importante de comércio eram as feiras, como a de Champagne e a de Chalon, nas quais o comércio de tecidos, vindos principalmente de Flandres e da Alemanha, ocupava primeiro lugar. A Espanha também tinha tradição no comércio de couro. Tais feiras reuniam vendedores de tecidos da Europa do norte e do nordeste e compradores da França e diversos pontos da Europa. Por volta do século XIII, passaram a desempenhar notável papel financeiro, com o câmbio de moeda estrangeira e empréstimos a juros (KOSMINSKY, 1980, p. 92).

Em face de mudanças tão significativas no cenário econômico, geográfico e político medieval, é previsível que haja conflitos com a ideologia da Igreja Católica, que desde a queda do Império Romano tanto influenciava o modo de vida da população. Mas o que se observa é que, apesar dos conflitos, a Igreja soube adaptar-se ao dinamismo do comércio e ao cenário urbano. A começar pela cidade, grandes mosteiros e catedrais foram erguidos de forma a dominar o cenário, dentro do contexto da arquitetura gótica, com matérias-primas mais leves, técnicas aperfeiçoadas de escultura e construções grandiosas que glorificavam o etéreo.

Quanto à prática do comércio, era inicialmente condenada pela Igreja, caracterizado por ela como sendo a “venda do tempo, que só a Deus pertence” (LE GOFF, 1992, p.101). Por esse motivo a classe de mercadores e comerciantes burgueses era por ela mal vista. Durante a Alta Idade Média, predominava a visão do “trabalho penitência” ou “trabalho castigo” oriundo de leituras bíblicas. Porém, a partir do século XII, com a participação cada vez mais intensa da Igreja nas atividades econômicas e o crescimento do poder dos mercadores, aos quais a Igreja buscou aliar-se, este conceito foi modificando-se, sendo agora caracterizado como “trabalho útil aos homens, capaz de conduzir trabalhadores à salvação” (idem).

Paralelamente ao desenvolvimento do comércio, surgiram as escolas e universidades. Com a complexidade crescente das relações comerciais, faziam-se necessárias pessoas alfabetizadas, capazes de controlar finanças e julgar de acordo com as leis reais, dentre outras habilidades, principalmente no caso de grandes mercadores e de conselheiros reais (HEERS, 1988, p. 199). A atividade do ensino surgiu na Igreja, com membros do clero, uma vez que a instituição também precisava de mais “sacerdotes letrados, que soubessem ler e cantar no templo, e pregar ao povo a necessidade de obedecer aos seus senhores e superiores” (KOSMINSKY, 1980, p.98).

Conforme descreve Kosminsky, ensinava-se nas escolas infantis as chamadas “sete artes liberais”: a gramática, retórica, dialética, música, aritmética, geometria e astronomia. Durante os séculos XII e XIII surgiram as primeiras universidades, dentre elas as de Paris e Borgonha (França), Oxford e Cambridge (Inglaterra) e Salamanca (Espanha). Nelas, além das sete artes liberais, que constituíam a faculdade inferior, o estudante poderia escolher entre três superiores: Teologia, Medicina e Jurisprudência. A Teologia era vista como a ciência superior, mãe de todas as outras. Dentro destes campos de conhecimento, praticava-se a discussão e o debate de conteúdos pré-existentes (por exemplo, do período romano), porém sem produzir atividades de pesquisa, pois a busca por novos conhecimentos era considerada heresia e condenada pela Igreja (idem).

À classe nobre era atribuído o serviço militar, visto como ocupação superior ao trabalho regular, adequada à sua elevada posição social. Por esse motivo, desde pequenos os

meninos eram ensinados a lutar e cavalgar, e a cultura do castelo baseava-se em enaltecer as honras obtidas em batalhas por cavaleiros. No final da Idade Média (séculos XIV e XV), mesmo a cavalaria, a nobreza e o feudalismo não tendo mais a mesma importância, continuavam a impressionar o espírito como formas dominantes de vida. De acordo com Johan Huizinga, “a cavalaria era, depois da religião, a mais forte de todas as concepções que dominavam o espírito e o coração” (HUIZINGA, 1978, p. 53).

Huizinga destaca o luxo vivido pela classe nobre. Segundo o autor, toda a vida nobre estava cheia de beleza manchada pelo pecado. Em nenhuma outra parte o luxo teve maior desenvolvimento que na corte dos duques da Borgonha, mais pomposa e bem ordenada que a dos reis da França. Os duques cuidavam para a magnificência da casa, e faziam nela audiências com nobres para que eles apresentassem petições. Estas reuniões tinham caráter mais ostentatório que propriamente útil. Carlos, o Temerário, foi famoso por tais encontros na França. Excesso de etiqueta, cumprimentos e rituais sociais demonstravam uma excessiva polidez que, de acordo com Huizinga, era uma forma de conciliar os sentimentos extremos que às vezes vinham à tona: pesar, luxúria, rivalidades exacerbadas, choro intenso. Sobre este último, ressalta: “As lamentações pomposas são a contrapartida das diversões imoderadas e da luxúria insana” (idem).

Como entretenimento e demonstração de habilidades, eram realizados torneios com combates singulares e de destacamentos inteiros, conforme mostra a figura 4. Também os castelos eram fortificados para a proteção durante guerras feudais ou amotinamentos, sendo defendidos por arqueiros ou por mecanismos de defesa na própria construção, como fossos e diversas antecâmaras. Os requintes na alimentação e no vestuário eram sustentados pelos impostos cobrados pelo senhor feudal. Mesmo assim, devido aos gastos excessivos os senhores muitas vezes endividavam-se e, estando à margem da vida cidadina, os nobres também podiam perder poder econômico frente aos burgueses. Por este motivo, muitos cavaleiros ingressavam na vida econômica e casavam-se com membros da alta burguesia, os patrícios (KOSMINSKY, 1980).

Figura 4: Torneio com damas assistindo. Itália, ca. 1352-1362.

Fonte: British Museum⁴.

“Os camponeses constituem 90% da população e assumem o trabalho da terra, fundamento da economia, enquanto a urbanização crescente se traduz por uma intensificação da atividade dos artesãos e mercadores”. Esta afirmação é de Perrine Maine. Segundo o autor, a classe camponesa foi, por assim dizer, marginalizada da literatura medieval e dos registros urbanos, apesar de seu papel crucial na economia. Mesmo assim, está presente em manuscritos iluminados, em especial nos livros de horas, uma vez que nestes livros eram representados os trabalhos de plantio e colheita de acordo com os meses do ano. A figura 5 mostra a colheita do trigo. A pecuária também tinha importância, embora se fizesse uso dos animais mais para tração que para consumo propriamente dito (MAINE, 2002, p. 140).

⁴ Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>> Acesso em: 05 mar 2014.

Figura 5: Trabalhador rural efetuando colheita de trigo.

Fonte: Gousset (2005, p. 55).

De acordo com Marie-Thérèse Gousset, a partir do período carolíngio dividem-se as terras das propriedades rurais em duas partes complementares: a reserva, na qual a produção é destinada ao proprietário e explorada por uma mão-de-obra servil, e as possesões, confiadas a locatários, que deviam cumprir a obrigação da corveia. Esta constituía o trabalho de três dias por semana na reserva do senhor e o pagamento de um imposto sobre as colheitas e o gado. Do século X ao XII, há desenvolvimento na agricultura, graças a trabalhos de irrigação, multiplicação dos moinhos d'água e aperfeiçoamento do ferramental, com emprego de arado e ferramentas metálicas. Mesmo com esses progressos técnicos, os rendimentos da cultura eram medíocres, em razão da falta de fertilizantes. O principal empecilho à agricultura medieval eram as intempéries, havendo delas muitos registros na historiografia (GOUSSET, 2005, p. 51).

Quanto ao proletariado urbano, Jacques Heers o descreve como uma classe fraca, sem iniciativa econômica ou política, que compreende pequenos operários, oficiais e aprendizes. Segundo o autor, os direitos da plebe eram inexistentes. As aparentes vantagens obtidas pelos artesãos no século XIV eram na verdade usufruídas pelos mestres de ofício e não pelos oficiais. Os mestres integravam as corporações de ofício, "instituições aristocráticas (...) que garantem a ordem e certa hierarquia social" (HEERS, 1988, p. 195). Nestas corporações, o mestre artesão formava os aprendizes, serviçais e

empregados, que poderiam tornar-se mestres depois, caso fornecessem evidências de seus talentos e economizassem o suficiente para se estabelecerem por conta própria.

No século XV, mestres de ofício estabeleceram um período fixo (em anos) que o aprendiz deveria trabalhar na casa de seu patrão, para evitar que ele subisse demasiadamente rápido de posições. Os produtores de livros não tinham uma corporação, mas obedeciam a uma hierarquia similar. Trabalhavam muitas vezes em família, com as funções de copista, pergaminheiro, iluminador e encadernador (GOUSSET, 2005, p. 83). Conforme sintetiza Kosminsky (1980, p.87), as corporações de ofício estabeleciam regras quanto ao tamanho das oficinas, equipamentos de produção e preços. Desta forma, era freado qualquer possível desenvolvimento que colocasse um artesão à frente de outro em termos de preço ou qualidade. A figura 6 mostra uma iluminura que retrata uma oficina de um mestre alfaiate com aprendizes.

Figura 6: Oficina medieval de alfaiataria. Manuscrito *Recueil sur la santé*, Milão, 1390-1400.

Fonte: Gousset (2005, p. 84).

Além dos cidadãos, imigrantes vindos do campo também integravam os trabalhadores urbanos. Mesmo enfrentando salários muito baixos, desnutrição e superpopulação, muitas vezes a vida na cidade era melhor que no campo. Escravos e escravas também existiam, principalmente em regiões italianas ou espanholas. Eram importados da África e da Ásia e traziam consigo novas influências culturais. As cidades mediterrâneas tinham mais relações marítimas com porto-escravistas do Oriente, nível de vida mais alto, dinheiro disponível em todos os meios, e estruturas familiares mais coerentes, em relação a outras cidades do Ocidente (HEERS, 1988, p. 196).

No século XII, a França encontrava-se desmembrada em condados e ducados liderados por senhores feudais independentes. Governava a dinastia dos Capeto, porém com território reduzido, compreendendo as cidades de Paris e Orleães. Com poder de início apenas simbólico, os Capeto foram ganhando importância à medida que as cidades de seu território prosperaram. Sua posição geográfica estratégica lhes permitia cobrar impostos sobre vendas e exportações. De acordo com Kosminsky, para o aumento do poder dos Capeto contruíram o apoio das cidades e da Igreja. O rei apoiava as cidades em suas guerras feudais e recebia delas serviço militar; a Igreja, cujos monumentos também eram prejudicados com essas guerras, fornecia apoio militar e financeiro (KOSMINSKY, p. 111, 1960).

Os Capetos enfrentavam a rivalidade dos Plantagenetas, família real inglesa, dentre os quais o duque de Anjou (Henrique Plantageneta) tornara-se rei da Inglaterra e possuía um território mais vasto do que Felipe II Augusto, rei francês. O duque unificou a França Ocidental sob seu domínio, mas teve possessões tomadas por Felipe II, tais como Anjou e Normandia. O rei inglês João Sem Terra tentou tomar de volta os territórios perdidos, sem sucesso. Restaram à Inglaterra apenas o sudeste da França e a região de Tolosa. Desta forma, o poder real francês passou a superar o das potências feudais independentes. Kosminsky (1960, p. 114) aponta no ano de 1328 a quebra da dinastia dos Capeto, que deu lugar à família de um senhor feudal, Felipe de Valois. Os conflitos entre Inglaterra e França continuaram, agora com a disputa pela região de Flandres, pertencente ao território francês mas sob domínio inglês. Esta rica região exportava lã para a Inglaterra, e suas cidades tinham o domínio francês e o encerramento deste

comércio. Por isso, a Inglaterra obteve apoio financeiro das cidades que, juntamente com suas próprias tropas mercenárias disciplinadas, a colocou em posição de vantagem em relação ao adversário.

Kosminsky (idem) aponta esta como a origem da Guerra dos Cem Anos, que teria começado em 1337 e, com algumas interrupções, durado até 1453. Seu estopim teria sido o confisco da Guiana, território sob domínio inglês, pelo rei francês Felipe VI. O rei inglês Eduardo III contestou sua autoridade neste momento, dando origem a uma série de disputas pelo trono francês. No início do conflito, a Inglaterra possuía apenas uma pequena região no entorno de Calais e nos arredores de Bordeaux, região produtora de vinhos. Em 1360, o país já tinha estendido seu domínio nas duas áreas, especialmente com a captura de Calais em 1347. Em 1429, boa parte do território ao norte da França já era de posse inglesa, incluindo Orleães, Paris, Rouen, Calais e Reims. De acordo com Philippe Wolff, o nome atribuído a este conflito não é muito preciso, pois sua duração variou de acordo com a região, dentro do complexo cenário de batalhas, cercos e lutas locais. Além disso, dentro do período mencionado ocorreram diversos tratados de paz, sendo os anos de paz tão numerosos quanto os de guerra (WOLFF, 1988, p. 30). Mapas das possessões inglesas e francesas ao longo da guerra constam na figura 7.

Os ingleses obtiveram vitórias esmagadoras sobre as tropas francesas desorganizadas nas batalhas de Crecy (1346) e Poitiers (1356). Segundo Vítor da Silva, em ambas as batalhas o exército inglês demonstrou superioridade na organização, apesar de os franceses contarem com números maiores. Tanto em Crecy quanto em Poitiers, os ingleses escolheram o território de modo a lhes favorecer, contando com arqueiros e cavaleiros desmontados de grande habilidade. Outra técnica preferida por este exército eram as cavalgadas devastadoras a campo aberto. Chegando ao fim da guerra, porém, os franceses aprenderam a contornar estas técnicas, investindo em conflitos locais, nos quais podiam causar mais danos ao adversário (DA SILVA, 1990, p. 127-135).

Figura 7: Possessões francesas e inglesas durante a Guerra dos Cem Anos. Comparação entre os anos 1328, 1360, 1429 e 1453.

Fonte: Medieval Europe Online⁵.

Outra questão enfrentada pela realeza francesa no século XIV foi a do poder papal. De acordo com Kosminsky, Felipe IV, o Belo, em razão de conflitos com o Papa Bonifácio, mudou a capital religiosa para Avignon, o que manteria o papado sob total submissão ao governo francês por um período de setenta anos (KOSMINSKY, 1960). Para a solução dos conflitos com o papa, Felipe IV deu início à tradição da convocação dos Estados Gerais. Tratava-se de uma assembleia composta por membros da nobreza, burguesia e clero, as três classes mais influentes da sociedade na época. As três reuniam-se separadamente para tomar decisões, e depois juntavam-se para dar uma resposta ao rei. Como as classes eram desunidas entre si, nem sempre sua palavra era decisiva frente ao poder real (WOLFF, 1988, p. 41).

No século XIV, muitos servos conseguiram liberdade, principalmente pela concessão de seus senhores, carentes de dinheiro. A liberdade, no entanto, não melhorava a situação destes trabalhadores, que para usufruir das terras senhoriais ainda precisavam pagar tributos. A própria guerra era sustentada na base de impostos obtidos dos pobres. Por esse motivo, surgiu em Paris uma sublevação popular denominada Jaqueria, liderada pelo camponês Jacques Bonhomme, que tinha como objetivo “aniquilar todos os nobres

⁵ Disponível em: < <http://www.medievalsouthern.com/maps.html> > Acesso em 22 ago 2015

até o último” (KOSMINSKY, 1980, p. 117). Para conter as revoltas, o então rei Carlos II convocou novamente os Estados Gerais. Entretanto, os próprios membros dos Estados, componentes da burguesia, exigiam do rei que o poder ficasse concentrado nas mãos dos cidadãos. O conflito não terminou, Carlos II continuou a tentar tomar de volta o poder. Por outro lado, para a massa da população a administração dos Estados Gerais em nada diferia da real, uma vez que eram jogados a eles os pesados impostos (idem).

Temendo a capacidade das revoluções camponesas, a nobreza deu total apoio ao rei, que assumiu o poder na França e empreendeu reformas militares. O exército foi substituído por mercenários disciplinados e foi empreendida uma nova investida contra a Inglaterra. Desta vez, a vitória foi francesa, e a consequência foi o devastamento das costas inglesas. Novamente, as guerras tiveram seu custo, cobrado em impostos que recaíram sobre as classes pobres. Por sua vez, a Inglaterra contava com um novo aliado: o duque de Borgonha, que disputava territórios com outros senhores franceses. Com sua ajuda, Henrique V da Inglaterra novamente invadiu a França, tomou Paris e sitiou Orleães, causando animosidades entre o povo dominador e o dominado (idem).

Em Orleães, no século XV, a França contou com uma importante figura para sua defesa: a guerreira Joana D’Arc. De origem humilde, acreditava ser enviada de Deus para salvar seu povo. Mais próxima de um membro do alto comando do exército do que de uma profetiza inspirada do Além, procurava persuadir seus companheiros e subordinados das soluções que propunha. Ela assumia uma postura de liderança nas batalhas, procurando ficar tanto nas posições de vanguarda como cobrir as retiradas (DA SILVA, 1990, p. 220-230). De fato, Joana conquistou Orleães de volta para a França, porém foi traída pela própria aristocracia de seu país, que a considerava uma ameaça às instituições de poder. A guerreira foi entregue aos tribunais da Inquisição ingleses, que a acusaram de bruxaria e a queimaram na fogueira. Em 1453, o duque de Borgonha abandonou sua aliança com os ingleses e assinou com a França um tratado de paz. Após este episódio e a derrota em Orleães, os domínios da Inglaterra foram diminuindo, até restringirem-se apenas à cidade de Calais (KOSMINSKY, 1980; DA SILVA, 1990; WOLF, 1988).

A França saiu vitoriosa da Guerra dos Cem anos, o que contribuiu para a sua consolidação como Estado Nacional. A total unificação do território ocorreu após a morte do rei Luís XI e do desmoronamento do ducado de Borgonha. Além do desenvolvimento militar, o crescimento do comércio e da burguesia também contribuiu para a formação do Estado, que viria a ser concluída no final do século XV. Os múltiplos dialetos de origem bárbara foram aos poucos unindo-se para a formação do idioma e de uma cultura comum franceses (KOSMINSKY, 1960, p. 120). Segundo Philippe Wolff, Ao contrário da França, “a Inglaterra soube encontrar, juntamente com os anglo-saxões e pressionada pelo perigo normando, um Estado: desde os séculos IX e X, os reis de Wessex legislavam”. Do lado da Inglaterra, os conflitos também fortaleceram a formação de um Estado, além de terem originado o Parlamento, forma de governo existente até hoje (WOLFF, 1988, p. 40).

A Igreja atravessou um cisma no século XIV, a partir do qual passaram a existir dois papas: um em Roma e um em Avignon, reconhecidos por grupos de países diferentes. A esta divisão seguiram-se outras que desgastaram mais ainda a autoridade católica. Durante os setenta anos nos quais a sede do papado foi em Avignon, a autoridade do papa decaiu, e proliferaram-se pela Europa os abusos da Igreja Católica, como a venda de indulgências (garantias de perdão divino), cobrança de altas taxas por parte da Igreja e vida desregrada e devassa dos padres. Clamava-se por uma reforma na instituição, ao mesmo tempo em que crescia o ódio dos camponeses aos eclesiásticos opressores (KOSMINSKY, 1960, p. 136 e 140).

A partir do século XIII e ganhando mais importância durante os séculos XIV e XV, o Tribunal da Inquisição funcionou como particular instrumento de imposição de terror por parte da Igreja medieval, cujo objetivo era recuperar a autoridade em decadência. Sob a acusação de serem hereges todos aqueles que contrariassem a Igreja, muitas pessoas foram queimadas na fogueira, o que seria uma morte “limpa”, sem verter sangue. Bruxaria era um dos crimes mais comuns, sob cujas acusações morriam muitos homens e mulheres em praça pública. As sentenças eram pronunciadas juntamente com uma missa, e os crimes eram exagerados de forma a despertar cólera nos espectadores, dando mais impacto àquela demonstração de poder da instituição.

Embora o Tribunal tenha existido por toda a Europa, episódios especialmente cruéis tomaram lugar na Espanha medieval (idem).

Embora a produção agrícola tenha sido alta durante a Alta Idade Média, o cenário começou a mudar a partir do século XIV. De acordo com Hickey e Wolff, com o acentuado crescimento da população, a produção já não era suficiente para atender a demanda na Europa. A agricultura também sofreu prejuízos devido a uma mudança no clima iniciada no século XII: uma suave queda da temperatura, acompanhada de excesso de chuvas e inundações. O esgotamento do solo, causado pelas sucessivas plantações dos séculos anteriores, também contribuiu para o agravamento da situação. Além da escassez de vegetais, epidemias de zoonoses espalharam-se sobre o gado, destruindo boa parte da fonte de proteína e derivados de leite da população. A ocupação de muitos campos agrícolas por soldados durante a guerra também causava prejuízos produtivos pontuais. Todos estes fatores desencadearam graves crises de fome, a mais importante durando de 1315 a 1322. Por si só a fome aniquilou significativa parte da população europeia (estima-se um décimo); entretanto a demanda ainda superava a oferta de alimento. É importante ressaltar, porém, que a devastação ocorreu na população pobre, uma vez que a nobreza e a burguesia não passavam necessidades (HICKEY, s.d.; WOLFF, 1988, p. 12-14).

Conforme conclui Wolff (1988, p. 14), “(...) tornar-se-á evidente como uma Europa mal emersa do mundo da fome era vulnerável aos outros flagelos que a espreitavam”. De fato, um outro mal recaiu sobre o continente em 1347: a Peste Negra. Originária da Mongólia, era causada por uma bactéria e transmitida por pulgas de ratos, que vieram transportados por navios da Ásia. Esta doença contagiosa rapidamente espalhou-se por todo o continente, também por meio de transações comerciais marítimas. O efeito da Peste foi devastador: começava com o aparecimento de bulbos (inchaços) pelo corpo e matava rapidamente e em grandes quantidades, dizimando aproximadamente um terço da população da Europa (HICKEY, s.d.). A figura 8 retrata um bispo abençoando clérigos infectados pela Peste Negra. Se o impacto no campo era grande, nas cidades as mortes eram ainda mais numerosas, devido às péssimas condições de higiene e grandes aglomerações. A única saída para a doença era fugir para regiões não

infectadas, e esta fuga também foi agravante à agricultura já debilitada, uma vez que reduzia a mão-de-obra disponível (WOLFF, 1988, p. 17).

Figura 8: Inicial C (de “clérigos”), retratando um bispo abençoando clérigos cujas faces estão cobertas de bulbos.

Fonte: British Museum⁶.

Apesar da devastação causada pela trilogia “guerra, peste e fome” no século XIV, a redução drástica na população teve efeitos positivos para o renascimento do comércio e da agricultura. Segundo Kosminsky (1980), no início do século XV a demanda por alimento já era menor que a oferta, e os preços antes altíssimos sofreram uma queda. As pessoas comuns podiam consumir novamente e, conseqüentemente, passou-se a plantar e criar gado para a produção de alimentos sofisticados, como uvas para vinhos e laticínios. O comércio também foi favorecido com o reestabelecimento de produtos agrícolas, acompanhado pelo fluxo de migrações dirigidas às cidades. Ganharam destaque no comércio de peles, grãos, âmbar e outros bens de luxo as cidades germânicas do norte, agrupadas pela chamada Liga Hanseática. As cidades italianas, por sua vez, prosperaram no comércio de importados, como sedas e lãs. Jacques Heers ressalta que a atividade bancária na Europa também foi beneficiada pelo desenvolvimento do comércio. Essa recuperação da crise generalizada fomentou as

⁶ Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/Results.asp?intPage=3>>. Acesso em 25 abril 2014.

bases para o que viria a ser o Renascimento dos séculos seguintes (a partir do século XVI), nos quais desenvolveriam-se notavelmente a economia e a cultura, dando início à Idade Moderna (HEERS, 1988).

3 FONTES PARA ANÁLISE DO VESTUÁRIO MEDIEVAL

São diversas as fontes possíveis para a análise do vestuário medieval: registros historiográficos, elementos têxteis preservados e manifestações artísticas dos mais variados tipos. Na presente dissertação, foram utilizadas fontes textuais oriundas de autores do campo, que são mencionadas no corpo da análise das peças do vestuário. Também foram levados em conta elementos arqueológicos e artísticos considerados especialmente relevantes e representativos do período. A arqueologia e a arte foram consideradas não textuais por fornecerem imagens passíveis de interpretação.

Neste capítulo, separa-se as fontes não textuais em dois grandes grupos: a arqueologia e as fontes artísticas. A primeira tem caráter de evidência material, contribuindo para o conhecimento da forma, construção e matérias-primas empregadas. Já as segundas constituem representações imagéticas, abrangendo uma vasta gama de temáticas, mais ou menos realistas, quase sempre dotadas de carga simbólica. Estas contribuem para a identificação dos aspectos estéticos, silhueta, caimento e contextos de uso.

3.1 ARQUEOLOGIA

Tendo como sua principal ferramenta a escavação, a arqueologia depara-se com objetos cuja conservação pode ter sido resultado de diversos fatores. Objetos em túmulos podem ser ali colocados com o intuito de preservação, possivelmente associados à misticidade de um ritual funerário. Da mesma forma, um corpo pode ser cuidadosamente embalsamado e envolvido por diversos recipientes relacionados ao seu possuidor em vida; ou pode ser encontrado em um pântano, no qual a pessoa sofreu um acidente fatal e foi preservado com ajuda das condições ambientais. Conforme afirma Racinet (2004, p. 212), os túmulos são os conjuntos arqueológicos com maiores chances de serem encontrados intactos, por serem fabricados justamente com o intuito de durar. Isso faz com que sejam fontes de informações fundamentais a respeito da Idade Média, em especial no que concerne ao vestuário.

A arqueologia não teve sempre os mesmos objetivos definidos, nem tampouco teve a autonomia como ciência da qual goza hoje. Segundo a trajetória colocada por Racinet, no século XVI era confundida com história da arte; já no XIX era encarregada do estudo

de construções, descrições, inventários, conservação – mas não de produção de pesquisa. A partir de 1945, passa a ser mais abrangente, propondo-se a estudar o solo como documento histórico e fonte; ganha certa independência da história e associa-se a outras ciências, como química, física e ciências da terra (RACINET, 2004, p. 120). Este e outros autores estudiosos da arqueologia medieval (BARCELÓ et al, 1988; KRIEGER, 2012) apontam um novo rumo para esta ciência, agora interessada no aspecto antropológico das sociedades estudadas.

Barceló et al (1988, p. 12) criticam o que chamam de “medievalismo”, forma de estudo que utiliza as descobertas arqueológicas apenas como ilustrações de fatos históricos. Racinet (2004, p. 132) complementa esta linha de pensamento, afirmando que o objeto arqueológico é fonte documental própria, e que seu estudo produz hipóteses independentes da história – muitas vezes até conflitantes com ela. Barceló et al insistem, ainda, que é desejável trabalhar com os dois tipos de informação, a fim de gerar hipóteses históricas e complementar o conhecimento de determinada civilização, mas que isso não significa que elas sejam complementares. Por esse motivo, Racinet defende que em um sítio arqueológico não haja apenas um arqueólogo, e sim uma equipe multidisciplinar encarregada de observar as múltiplas facetas dos objetos encontrados.

Uma vez colocadas as bases teóricas da arqueologia medieval, convém explorar sua vertente funerária. Os túmulos, bens tumulares e espaços cemiteriais são reveladores de hierarquias, relação dos mortos com os vivos (por exemplo, localização geográfica do cemitério) e de ritos de passagem. A cristianização europeia é particularmente evidente nos túmulos, que aos poucos foram perdendo a ostentação de bens mundanos para se adequarem à sobriedade da morte cristã. De acordo com Racinet (2004, p. 215), “mais que qualquer outro, o espaço funerário registra as tensões que atravessam a sociedade medieval”. Tal espaço não registra apenas tensões entre indivíduos, mas também ligações entre os vivos e os mortos e a relação de uma sociedade com a Terra, conforme coloca Stéphane Malysse.

O fato de morrer não transforma automaticamente uma pessoa morta em ancestral. Esta transformação ocorre através de um rito de passagem para o além (tratamento cultural do status de não-ser). (...) O morto é agregado ao

outro mundo através do sepultamento e dos ritos funerários que o fundem na comunidade dos mortos. Por isso é importante dispor do corpo do defunto, nu ou vestido: a identidade de homem, antes do seu desaparecimento, está ligada ao defunto (MALYSSE, s.d.).

A arqueologia coloca em evidência a forte influência do cristianismo medieval sobre o corpo, manifesta nas maneiras de manipulá-lo após a morte. Na Escandinávia, há indícios das mais diversas formas de enterramentos do período medieval. Convencionalmente, classifica-se um enterro como pagão pela presença de bens materiais no túmulo, enquanto o cristão segue o ideal: túmulos enterrados sem bens materiais, orientados de leste a oeste e localizados em cemitérios cristãos (BLAIZOT, RACINET, 2004, p. 233). Entretanto, evidências arqueológicas apontam para uma complexidade muito maior no período da cristianização, ocorrendo, em muitos casos, uma mistura de elementos de diferentes práticas cúlticas. As práticas funerárias podiam variar não só regionalmente, como dentro de um mesmo cemitério. Em sua fase de cristianização, Dinamarca, Noruega e Suécia apresentavam exemplares tanto de enterramentos como cremações, e os túmulos podiam conter caixões, barcos, carroças e outras variações. Em alguns casos, há fragmentações corporais, como decapitações e destruição *post mortem* dos corpos (STAECKER, 2002; LUND, 2013).

Julie Lund chama atenção para a função de invólucros corporais desempenhadas por alguns objetos funerários. Por exemplo, em Myklebostad (Noruega), um cemitério da Era Viking apresenta urnas nas quais foram depositadas as cinzas de uma cremação, ossos e alguns bens pessoais, como objetos metálicos, joias e peças de jogos. A autora defende a função de “pele” desempenhada pela urna, que envolve o corpo e os objetos relacionados com a construção de sua identidade. Afirmar ainda que o uso destes objetos materiais teria desempenhado um papel ativo na conversão dos povos pagãos ao cristianismo. “(...) [a cristianização] provavelmente mudou não só a forma como corpos e objetos eram tratados em enterros; pode ter envolvido uma mudança na forma como eram tratados no dia-a-dia” (LUND, 2013). Seguindo este raciocínio, o vestuário é um importante invólucro que se faz presente tanto no corpo morto quanto no vivo, e também está sujeito a modificações.

De acordo com Jos Bazelmans, vestir (ou revestir) o morto tinha importante ligação com as práticas religiosas medievais. Antes da cristianização, observa-se na Europa Central e Ocidental enterramentos com “roupas esplêndidas”, ou seja, uma tentativa de preservar o luxo e o tesouro que o falecido tinha em vida. A partir do período merovíngio essa vestimenta passa a ser substituída por vestes sóbrias, de acordo com a tradição cristã de condenação da ostentação no vestir (BAZELMANS, 2002, p. 75-77).

Com o cristianismo consolidado, observa-se a construção de cemitérios no entorno de igrejas. De dentro da nave até o terreno externo da Igreja, toda a hierarquia se estabelecia com base na distância dos túmulos em relação ao centro. As posições mais privilegiadas eram próximas das relíquias de santos. Blaizot e Racinet descrevem a igreja como um local reservado prioritariamente a homens adultos, superiores e oficiais, monges e possivelmente doadores privilegiados. O claustro ou zona claustral seria uma espécie de “‘ponto de encontro’ entre laicos e religiosos, homens e mulheres, jovens e velhos, integrantes de uma mesma categoria social que compreendia os mais ricos plebeus, os membros da pequena e da média aristocracia e os monges (...)” (BLAIZOT; RACINET, 2004, p. 212).

Mesmo com essa riqueza hierárquica, é necessária cautela na análise destes cenários. Um cemitério cristão não representa todo o espectro de sua sociedade. Por exemplo, pode haver grupos ausentes como crianças, enfermos contaminados com a peste e heréticos. Um cemitério representa não uma sociedade, mas a imagem que ela quer passar de si; desta forma, mudanças na sociedade não afetam os mortos na mesma velocidade que os vivos (idem). Com todos estes cuidados em mente, é possível extrair da arqueologia funerária importantes informações com relação à indumentária. Sobre isso, Fausto Viana ressalta:

Naturalmente, um traje que não foi usado em sepultamento também é uma fonte documental muito boa. Mas a arqueologia funerária parece garantir o uso daquele traje, por aquele portador, em um determinado tempo e espaço que configuram aquela situação como muito especial para análise (...) (VIANA, 2015).

A inglesa Janet Arnold é sem dúvida uma autora de contribuição ímpar no campo da história do vestuário, tendo como uma de suas fontes os trajes arqueológicos. De

acordo com sua biografia fornecida pela School of Historical Dress, Arnold passou quarenta anos registrando diversas peças de indumentária histórica europeia, por meio de fotografias e desenhos de obras de arte e peças preservadas. Inicialmente para enriquecer seu repertório como professora, ela logo se deu conta da importância de seu trabalho para as gerações futuras, reunindo seus dados em diversas obras que abordam vestimenta dos séculos XVI ao XIX, incluindo uma série de desenhos, moldes e detalhes de confecção (SCHOOL OF HISTORICAL DRESS, s.d.). A autora não teve contribuição direta para a presente pesquisa, uma vez que praticamente não abrange o período medieval em suas obras. Mesmo assim, seu trabalho serve de exemplo para a realização de qualquer estudo de indumentária histórica, podendo ser usado como parâmetro de comparação quando se trata de análise de trajes.

Mais próximo do contexto medieval, o trabalho minucioso de análise de trajes groenlandeses realizado por Østergård (2004) e Fransen et al (2011) é um excelente exemplo do uso da arqueologia funerária para o estudo do período. Com base na descoberta do arqueólogo Poul Nørlund no século XX, Østergård realizou uma cuidadosa descrição não somente dos trajes encontrados – em termos de moldes, tecidos, acabamentos – mas também da cultura e costumes do povo que os utilizava. Também descreveu o sítio arqueológico e a posição dos corpos no cemitério, além de posses tumulares. Esta abordagem arqueo-antropológica combinada aos conhecimentos de vestuário resultaram em um estudo completo sobre as peças, de acordo com a proposta de Barceló et al.

Além das representações artísticas, que contribuem para o entendimento da indumentária do período, existem algumas peças de vestuário medievais preservadas na atualidade. As condições climáticas e a mistura de gelo e solo contribuíram para uma maior conservação destes itens nos países nórdicos. Mesmo distantes da Europa Ocidental, as descobertas desses países assemelham-se substancialmente à indumentária dos locais de interesse para esta pesquisa, revelando muito sobre tecidos, modelagem, costuras e acabamentos, bem como aspectos da vida de seus usuários. As vestimentas de Herjolfsnes (Groenlândia), o vestido da rainha Margarida (Dinamarca), os trajes do homem de Bocksten (Suécia), o gibão de Charles de Blois

(França) e o gibão do Príncipe Negro (Inglaterra) são algumas destas relíquias históricas, descritas brevemente neste capítulo. Alguns trajes eclesiásticos preservados são explorados no subcapítulo 4.2. Além dos trajes total ou quase totalmente preservados, merece destaque também um conjunto de fragmentos têxteis encontrados em diversos pontos da cidade de Londres. Embora não sejam muito informativas quanto à forma dos trajes nem seus usuários, essas peças são de grande importância para o estudo de materiais têxteis, acabamentos e métodos de fechamento, aspectos abordados no subcapítulo 4.4.

3.1.2 Os trajes de Herjolfsnes (Groenlândia)

Limite setentrional do mundo conhecido na Idade Média, a Groenlândia foi colônia nórdica por cerca de 500 anos, aproximadamente do século X ao início do XV. Juntamente com as ilhas Faroe, Orkney, Shetland, Ilha de Man e Vinlândia (parte da América do Norte), adquiriu importante papel econômico na esfera de influência da Islândia e da Noruega. Em sagas elaboradas entre os séculos XII e XIII, este território era tratado como local de exílio, remoto e misterioso, porém com importante papel na formação de heróis. Estes eram descendentes de bárbaros *vikings* que tinham sua coragem e fé testadas em perigosas aventuras, e muitas vezes consolidavam sua fama quando de volta à sua terra natal. A presença nórdica no local deixou importantes vestígios arqueológicos, como igrejas, cemitérios e habitações do período.

Nos primeiros séculos do assentamento, a economia groenlandesa prosperava. A organização da comunidade era semelhante à islandesa, com fazendas esparsas lideradas por chefes locais. De acordo com Østergård (2004), o clima não permitia uma colheita de grãos eficiente; por este motivo, a alimentação nórdica dependia em grande parte da criação de gado, ovelhas e cabras, além da caça de focas e caribus. O gado era raro e de pequeno porte, produzindo pouco leite. Em análises de ossadas encontradas em áreas de fazendas, identificou-se uma predominância de gado nos estabelecimentos eclesiásticos, sugerindo o maior status e o privilégio desta classe (McGOVERN, 1980). O eixo comercial entre Groenlândia e Noruega era importante, uma vez que a Groenlândia fornecia bens de alto valor como cordas de pele de morsa,

marfim de morsa e peles do ártico. No sentido oposto, importava tecidos finos, linho, vitrais, ferro e objetos metálicos, como sinos de igrejas (idem).

Por volta de 1300, a situação das colônias nórdicas na Groenlândia começou a mudar. Conforme colocado por Young (2013), evidências paleoclimáticas, tais como análise de núcleos de gelo retirados de geleiras, variação do nível do mar, movimentação de pólen e registros histórico-climáticos na Islândia, entre outros dados, apontam para um dos prováveis fatores do declínio: a Pequena Era Glacial. Os registros indicam um período de *optimum* climático entre os anos 500 e 1100. A partir de 1150, começa o resfriamento. Uma pequena melhora acontece entre 1225 e 1250, seguida de novo resfriamento e intensas flutuações térmicas até o ano de 1375. Esta variação climática provocou o congelamento dos pastos, causando falta de alimento para o gado e, conseqüentemente, para os habitantes das fazendas. Houve também alteração no regime de migração de alguns tipos de focas, o que pode ter causado prejuízos na caça destes animais. Ademais, tempestades oceânicas dificultavam o acesso aos portos da região (McGOVERN, 1980).

Além do fator climático, os nórdicos conviveram com outra barreira, esta de ordem cultural. Nas narrativas medievais, um recurso retórico para reforçar o caráter de “fim do mundo” da ilha é a descrição de seres que desconhecem metal, mas que utilizam armas de marfim, e que não sangram quando atingidos. Estes seres correspondem aos povos esquimós Inuit, em especial a etnia Thule, que durante o período de resfriamento migrou para o sul da Groenlândia e encontrou a população nórdica. Há evidências documentais e arqueológicas de interações ocorridas entre os dois povos. De acordo com Christian Keller (1989), um documento de 1379 registra um conflito na Colônia Oriental, que teria deixado dezoito nórdicos mortos. Por outro lado, também foram encontradas em assentamentos Inuit diversas bonecas humanas representando groenlandeses escandinavos, o que pode indicar troca entre as etnias, roubo ou até mesmo a mimese da figura do europeu fabricada pelo Inuit (ØSTERGÅRD, 2004, p. 117). A Saga de Erik o Vermelho narra uma situação de troca comercial entre nórdicos e esquimós, na qual o tecido avermelhado groenlandês parece ter sido particularmente cobiçado.

O tecido vermelho era o produto que mais queriam comprar os nativos; também queriam comprar espadas e lanças, mas Karlsefni e Snorri proibiram sua venda. Em troca dos tecidos entregavam peles cinzentas. Os nativos tomavam um palmo de pano vermelho para cada pele e amarravam os tecidos em torno de suas cabeças. A troca aconteceu deste modo durante algum tempo, até que o tecido tornou-se escasso; Karlsefni e seus homens então o cortaram em pedaços que não eram maiores do que o comprimento de um dedo, mas os *skraelings* pagaram por eles até mais do que antes (Saga de Erik o Vermelho, 1200. Tradução da autora da versão em espanhol de Córdoba e Córdoba).

À semelhança de Erik o Vermelho, o colonizador Herjolf Bårdson veio de uma expedição islandesa, escolhendo uma área em frente ao mar para a construção de sua fazenda, a qual denominou Herjolfsnes (atual Ikigaat). Localizada na Colônia Oriental, viria a funcionar como importante porto comercial. Nas escavações de Poul Nørlund no local, foi encontrada uma igreja – a terceira maior da Groenlândia - com um cemitério em seus arredores. De acordo com Østergård (2004, p. 23), havia ali entre 110 e 120 túmulos, concentrados nas porções leste e oeste e alguns ao sul das ruínas da igreja. Não foi possível determinar o tamanho original da área da igreja na exploração de 1921, já que o oceano já havia destruído parte considerável do sítio. Alguns túmulos estavam sobrepostos em diversas camadas, e muitos não puderam ser resgatados devido à acentuada deterioração.

Os corpos do cemitério de Herjolfsnes podiam ser enterrados de três maneiras: em caixões de madeira, envoltos por mortalhas feitas de roupas velhas ou vestindo uma roupa completa. Um mapa do sítio arqueológico, mostrando a localização dos túmulos, foi elaborado pelo arqueólogo Poul Nørlund (figura 9). Observou-se que os indivíduos de maior prestígio social eram enterrados próximos à igreja, e em seus túmulos apareciam cruzes de madeira cuidadosamente esculpidas; já os mais humildes ficavam mais distantes, portando cruzes rústicas. A presença de caixão também parece ser símbolo de status: em uma ilha na qual madeira era um artigo raro, seu uso era direcionado prioritariamente para construções. “Na ausência de madeira, um enterramento com tecidos era a segunda melhor opção” (ØSTERGÅRD, 2004, p. 23-24).

Figura 9: mapa do sítio arqueológico compreendendo a igreja de Herjolfsnes e seus arredores. Observa-se que a porção sul foi perdida pela ação do mar. Nørlund indicou a localização dos corpos e diferenciou os encontrados em caixões dos envoltos em fragmentos têxteis.

Fonte: Østergård (2004, p. 23).

Conforme relatam Fransen et al (2011), foram encontrados em torno de 70 elementos têxteis em Herjolfsnes, a maioria datada entre os séculos XII e XIV, incluindo túnicas, meiões, capuzes e sapatos. Trajes femininos e masculinos eram semelhantes entre si, a ponto de algumas peças serem de gênero indeterminado. O clima groenlandês e as condições de congelamento do solo contribuíram para a excepcional preservação das peças. Poucos acessórios foram encontrados; a maioria parece ser fivelas de cinto ou grampos de cabelo. Como o metal era escasso, muitos eram feitos com marfim de morsa. Os acessórios são em geral pequenos e não parecem constituir parte fundamental do vestuário.

Quando de sua descoberta, os têxteis da Groenlândia foram encaminhados ao Museu Nacional da Dinamarca. Apesar de ultrapassadas em relação às atuais, as técnicas de conservação utilizadas em 1921 tiveram resultados positivos. As peças foram retiradas com uma certa quantidade de solo úmido em seu entorno, o que possibilitou seu trajeto ao museu. De acordo com a descrição de Poul Nørlund, a primeira parte da conservação foi a imersão das peças em água, para remoção de pedaços de raízes, pele e outras impurezas. Em seguida, outras sujeiras foram removidas à mão. Algumas

partes frágeis foram reforçadas com um material de suporte colado, algumas costuras foram refeitas e rasgos reparados (NØRLUND, 1921, apud HOVGAAARD, 1925). Para exposição, foram costurados forros às peças para que elas pudessem ser penduradas em manequins. Ao longo de trinta anos os trajes passaram por diferentes exposições na Suécia, Finlândia e Noruega. Isto provocou deterioração, gerando necessidade de um novo restauro. A partir de 1980 foram confeccionadas réplicas para exposição e, atualmente, os trajes originais encontram-se conservados em uma sala climatizada a 14°C, sendo exibidos apenas em casos especiais (ØSTERGÅRD, 2004, p. 19). A figura 10 é uma fotografia dos trajes expostos.

Figura 10: trajes de Herjolfsnes em exposição no Museu Nacional de Copenhagen, 1997.

Fonte: Østergård (2004, p. 28).

A maioria das peças de vestuário encontradas é de lã de ovelha ou cabra. Geralmente, dois tipos de lã misturados: os pelos longos da parte externa da pelagem do animal, mais grossos e mais fáceis de fiar, e a lã macia da parte interna. Este tecido tipicamente escandinavo era denominado *Uaðmál*. Daqueles animais, tudo era aproveitado: sangue, tripas e carne para alimentação; pele e lã para vestimenta. O escroto poderia ser usado como bolsa e os chifres, como utensílios domésticos. A fiação era feita manualmente por fusos, assim como a tecelagem em teares manuais e verticais. Esta produção têxtil doméstica era tarefa feminina. O cuidado e a qualidade do acabamento das peças encontradas sugere alto grau de especialização neste trabalho,

possivelmente com um sistema de treinamento organizado entre as mulheres. Uma sala de tecelagem encontrada na chamada Fazenda sob a Areia evidenciou o modelo de casa cristão segmentado de acordo com as funções de cada membro da família, conforme defendido por Kristjánsdóttir (2015). A figura 11 é um dos trajes encontrados na descoberta de Herjolfsnes, parcialmente restaurado.

Figura 11: traje H63 de Herjolfsnes. Groenlândia, século XIV.

Fonte: Østergård (2004, p. 196-197).

Uma análise de amostras têxteis groenlandesas de diferentes períodos datadas com radiocarbono revela grande semelhança com os tecidos produzidos na Europa Central e Ocidental no período em questão. Por outro lado, em razão da Pequena Era Glacial, observa-se também mecanismos locais de adaptação do tecido ao clima mais rigoroso. Por exemplo, a inserção de mais fios de trama (horizontal) do que de urdume (vertical), ao contrário do convencional. Este tipo de cobertura gera um tecido mais fechado, e consequentemente mais quente (TIBBS, 2012). Quanto ao tipo de tecelagem, a maioria constituía sarjas, havendo também tafetás. Alguns tecidos apresentavam sofisticada decoração em sua tecelagem, principalmente aqueles de pessoas de classes mais altas. Bordados e cordões decorativos também foram encontrados, assim como motivos de cruzes gravados em um sapato de couro (ØSTERGÅRD, 2004). Apesar de haver diferenças sutis na decoração dos trajes sofisticados em relação os populares, a modelagem era essencialmente semelhante entre as classes. Um traje de Herjolfsnes será analisado em detalhes no capítulo 5.

3.1.3 O homem de Bocksten (Suécia)

No ano de 1936, foi encontrado no pântano de Bocksten, na cidade de Halland (Suécia), o corpo de um homem medieval. Alguns pântanos serviam intencionalmente como cemitérios, porém neste caso considera-se a hipótese de que o homem tenha sido assassinado e jogado no local. O homem de Bocksten, que não pertenceu à nobreza mas tinha um status social considerável, tem grande importância na história do vestuário, por apresentar um conjunto de peças preservadas datadas do século XIV. O museu de Halland realizou uma minuciosa reconstrução facial e corporal deste homem, juntamente com seus trajes, como se observa na figura 12a. A equipe do museu também simulou as condições nas quais em que seu corpo foi encontrado (figura 12b). acredita-se que uma estaca de madeira tenha sido fincada no corpo do homem ainda no período medieval, por medo que ele se levantasse do túmulo (HALLAND MUSEUM, s.d.).

Figura 12: (a) Reconstrução da fisionomia do homem de Bocksten e (b) das circunstâncias de seu achado.

Fonte: Halland Museum⁷.

⁷ Foto: Charlotta Sandelin – Museum of Cultural History (Varberg Fortress). Disponível em: <<http://www.museumhalland.se/bockstensmannen/kladerna/>> Acesso em 21 set 2015.

As peças encontradas junto ao corpo foram uma túnica, uma capa semicircular, um capuz, meióes, sapatos e alguns acessórios, como uma bolsa, um cinto e o cabo de uma faca. A cor das peças é um marrom terroso, advindo dos ácidos presentes na lama. As roupas eram de sarja de lã pesada e feltrada, costuradas com linhas de linho. Foram encontradas em pedaços, acolhidos pelo museu de Halland, que construiu réplicas das peças (idem). A figura 13 mostra o conjunto das peças encontradas junto ao homem de Bocksten.

Figura 13: Trajes do homem de Bocksten: túnica, meióes, capuz, sapatos e capa.

Fonte: Halland Museum⁸.

A túnica apresenta mangas longas, com nesgas embaixo dos braços para permitir movimento. É ajustada na cintura, da qual sai uma saia com nesgas no centro (frente e costas) e nas laterais, o que confere volume à peça. Quanto aos meióes, observou-se que eram cortados em viés para melhor ajustarem-se. Eram de longo comprimento, chegando até as coxas, onde terminavam em uma extremidade pontuda. Eram presos

⁸ Disponível em: <<http://www.museumhalland.se/bockstensmannen/kladerna/>> Acesso em 21 set 2015.

em um cinto para que não escorregassem. Por cima, havia mais um par de meias. Estes “meiões extras” poderiam apresentar solas e ser utilizados sem sapatos. No caso do homem de Bocksten, havia também sapatos de couro, fechados frontalmente por ilhoses e fios de lã (HALLAND MUSEUM, s.d.).

3.1.4 O vestido da rainha Margarida (Dinamarca)

Na Dinamarca, foi encontrado um vestido atribuído à rainha Margarida, do século XIV. De acordo com Etting (2004), a monarca foi responsável pela união de Kalmar, unificação política da Dinamarca, Noruega e Suécia (além da Finlândia, que já era parte da Suécia). Viúva precoce, governou como regente em nome de seu filho, e após a morte deste, governou em seu lugar. A rainha foi uma figura de destaque na política, valendo-se de diplomacia e de jogos de poder para conquistar e manter os novos territórios. Sua morte ocorreu em seu navio em Flensburg, provavelmente de malária.

Um vestido dourado atribuído à rainha, que atualmente encontra-se na Catedral de Uppsala (Suécia), é o único exemplar de vestido de gala preservado da era medieval europeia. Geijer et al defendem que o vestido foi alterado de forma a diminuir suas medidas, o que sugere que ele possa ter sido usado em algum momento por uma jovem ou menina. Não se pode afirmar com certeza se ele pertenceu à rainha, mas sabe-se que era uma peça muito sofisticada, digna da nobreza, que existiu durante sua vida (GEIJER et al, 1994, p. 121). O vestido no estado em que foi encontrado aparece na figura 14a e em uma reconstrução na figura 14b.

Em relação às peças arqueológicas mencionadas, o vestido de Margarida diferencia-se por ser muito longo, dotado de uma cauda. Era originalmente feito de fios de ouro, material de luxo que provinha da Itália, principalmente da cidade de Lucca. De acordo com o Victoria & Albert Museum (s.d.), este tipo de tecelagem, feita por cima de fios de seda – neste caso na cor vermelha –, exigia muita habilidade do tecelão. O padrão da superfície têxtil dos tecidos do período *Quattrocento* italiano era frequentemente o denominado “romã”. O cetim de cinco fios foi a grande inovação do século XIV. No caso do vestido da rainha Margarida, o motivo consiste em algo que lembra um abacaxi no

centro, contornado por “grinaldas de louro com um grupo de cinco romãs reais em seus pontos tangenciais” (idem).

Figura 14: (a) O vestido da rainha Margarida no estado em que foi encontrado. (b) Reconstrução do vestido exposta na catedral de Uppsala, Suécia.

(a)

(b)

Fonte: Uppsala Domkyrka⁹.

3.1.5 O gibão de Charles de Blois (França)

Um exemplar do *pourpoint* ou gibão existe preservado na França, atribuído a Charles de Blois, Duque da Bretanha nascido em 1319. O duque passou duas décadas lutando para manter seu título na Guerra de Sucessão da Bretanha, contra a família dos Montforts que disputava o ducado. Casou-se em 1337 com Joana de Deux e com ela forjou uma aliança política que o fortaleceu no conflito. Em 1364, morreu na batalha de Auray, perdendo seu título para a casa Montfort. Sobrinho do rei Filipe VI pelo lado materno, era dotado de devoção extrema, que manifestava no corpo pela autoimposição de flagelos, como pedras nos sapatos e cordas apertadas por baixo das roupas, além do costume de se confessar diariamente. Seu comprometimento com Deus inspirou suas tropas e motivou sua canonização após sua morte, mas esta foi

⁹ Disponível em <<https://www.svenskakyrkan.se/uppsaladomkyrkoforsamling/uppsala-domkyrka>> Acesso em 15 mai 2015

anulada pelo papa Gregório XI após objeções dos inimigos do duque. Foi então beatificado, conhecido como o “abençoado Charles de Blois” (BOULET, 1942).

O *pourpoint* ou gibão de Charles de Blois (figura 15) destaca-se pela complexidade de confecção, demonstrando alta habilidade de alfaiataria por parte de seu produtor. De acordo com Kelly (2013), o gibão é composto de 27 peças de tecido costuradas, que podiam ser reduzidas a um total de 18, caso o tecido fosse mais largo. A peça apresenta botões de madeira encapados com tecido, ao longo das mangas e do centro da frente. Embora a peça proporcione visualmente um efeito “matelassê” (*quilting*), Kelly (2013) e Forest (2007) alegam que tal efeito não seria original, e sim obtido posteriormente por meio de um forro acrescentado à peça. O tecido é um cetim de seda branca bordada em fios de ouro, segundo a descrição do portal das coleções de museus da França¹⁰.

Figura 15: (a) O gibão de Charles de Blois tal como foi encontrado. (b) Reprodução do gibão de Charles de Blois.

(a)

(b)

Fonte: (a) Kohler (2009, p. 01). (b) Portal Joconde de coleções francesas¹¹

¹⁰Fonte: portal Joconde. Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr> Acesso em 12 mar 2016

¹¹ Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0675/m103700_32694-3_p.jpg> Acesso em 02 mar 2016

3.1.6 O gibão do Príncipe Negro (Inglaterra)

Eduardo de Woodstock, também conhecido como Príncipe Negro, foi um importante membro da família real inglesa Plantageneta. Nascido em 1330, foi nomeado Príncipe de Gales em 1343, mas nunca chegou a reinar, por ter falecido antes de seu pai, Eduardo III. O príncipe ganhou notoriedade por suas conquistas militares, desde sua adolescência. Obteve vitórias importantes em Crecy e Poitiers durante a Guerra dos Cem Anos. Casou-se com sua prima Joana de Kent em 1362, tornando-se príncipe da Aquitânia e Gascônia, e foi viver em território francês com sua esposa. Faleceu em 1376, aos 45 anos, provavelmente de doença contraída em expedição na Espanha.

O túmulo do príncipe encontra-se na Catedral de Canterbury, juntamente com suas “conquistas funerárias”, conforme são denominadas algumas relíquias que foram penduradas sobre ele. Dentre elas, estão um gibão bordado (figura 16), um escudo e um capacete decorados com motivos heráldicos¹², luvas de metal forradas com pele (*gauntlets*) e a bainha de uma espada.

Figura 16: *Pourpoint* de Eduardo de Woodstock (1330 - 1376), conhecido como o Príncipe Negro.

Fonte: V&A Museum¹³.

¹² O termo heráldica é definido no Glossário.

¹³ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/opus-anglicanum-masterpieces-of-english-medieval-embroidery>> Acesso em 23 nov 2016

O gibão é um dos mais importantes artefatos laicos bordados sobreviventes. A peça encontra-se já sem cor, com os fios metálicos escurecidos, mas há traços de grossos fios folheados a ouro. Quando novo, segundo o V&A Museum, apresentava cores brilhantes, era repartido em quatro partes em azul e vermelho alternadas e com os emblemas do príncipe, em veludo. Segundo Mary Houston, não se tem certeza se este gibão foi realmente usado pelo príncipe; pode ter sido confeccionado apenas para ser exposto (HOUSTON, 1996, p.76). As peças originais não mais ficam expostas sobre o túmulo; foram armazenadas em outro local da catedral. Em seu lugar, estão posicionadas réplicas desde 1954 (figura 17).

Figura 17: Réplicas das relíquias do Príncipe Negro, expostas sobre seu túmulo. Catedral de Canterbury, Inglaterra.

Fonte: site da Catedral de Canterbury¹⁴.

3.2 FONTES ARTÍSTICAS DA IDADE MÉDIA

Do exterior de uma igreja, na superfície de um túmulo, esculpida em um relicário, no interior de um manuscrito: a imagem medieval tem alto poder de comunicação e transcendência. Pode ter diversas funções e, seja qual for seu contexto, está sempre

¹⁴ Disponível em <<https://goo.gl/e3qLef>> Acesso em 23 fev 2017.

associada a um suporte. Sua materialidade, suas condições de produção, seu comitente, seu público expectador ou leitor e sua articulação com outras imagens ao seu redor são fatores importantes a serem considerados se buscamos compreender - ou ao menos nos aproximar de - sua totalidade de sentidos. Por estes motivos, uma análise criteriosa da uma imagem medieval como fonte primária pode revelar mecanismos de funcionamento social valiosos para diversos campos da história.

Mais do que uma limitação cronológica exata, a análise da presente pesquisa de mestrado concentrou-se em um estilo artístico, o do final da Idade Média, compreendendo principalmente o denominado gótico internacional ou tardio. Trata-se de um estilo particularmente exuberante, que ainda detém as características marcantes da arte medieval, como pouca perspectiva, padronização das figuras humanas e alto grau de iconografia¹⁵. Encontra-se, portanto, no limiar da transição para o estilo renascentista, sendo por este influenciado e incorporando técnicas inovadoras e sofisticadas em relação aos séculos anteriores.

É válido ressaltar que o estilo tardo-medieval em questão conviveu por alguns séculos com o início do Renascimento italiano, durante os chamados *Trecento* (século XIV) e o *Quattrocento* (século XV). Este movimento gerou grandes expoentes como Leonardo da Vinci (1452 - 1519), Donatello (1386 - 1466) e Michelangelo (1475 – 1564). Entretanto, estava “à frente de seu tempo”, não representando o estilo de interesse para esta dissertação. Devido à busca pelos ideais de beleza greco-romanos, as obras renascentistas são de menor utilidade ao estudo do vestuário, uma vez que tendem a ressaltar o corpo, que aparece frequentemente nu, coberto apenas por panejamentos, portanto não oferecendo representações precisas dos trajes do período.

Buscando um escopo de obras representativas da arte tardo-medieval, foram selecionadas quatro fontes para análise: as iluminuras, as esculturas, os vitrais e as tapeçarias e bordados. A arquitetura não foi considerada uma fonte primária por apresentar pouca relação direta com o vestuário; foi explorada como secundária, servindo de apoio às fontes ligadas a monumentos, como vitrais e esculturas. Como complemento às esculturas, em especial as funerárias, foram abordadas as chapas

¹⁵ O termo iconografia é definido no glossário.

sepulcrais, baixos-relevos com função similar às últimas, mas com particularidades representativas próprias. Não foram levadas em conta as pinturas, por terem sido consideradas menos proeminentes na Idade Média. Ademais, as iluminuras de manuscritos, os vitrais e as tapeçarias e bordados foram considerados suficientemente representativos das fontes bidiimensionais. Finalmente, as tapeçarias e bordados foram agrupados como um mesmo suporte, ou seja, o têxtil. Este agrupamento deu-se pelas características materiais e funcionais similares, porém sem ignorar as particularidades de cada um.

O conceito de imagem-objeto proposto por Baschet (2010) e adotado por Pereira (2010) procura dar conta da imagem não só em sua dimensão pictórica, mas também material, considerando as interações que esta implica dentro da cultura do medievo. Sendo manipuladas dentro e fora de rituais, as imagens realizam funções sociais, conforme coloca Baschet:

(...) convém sobretudo admitir que as imagens-objeto são, por várias razões, os nós de relações sociais que elas contribuem a mobilizar ou sobre as quais elas permitem influenciar. Estas relações as ultrapassam, as atravessam, mas se cristalizam nelas; é nessa medida que a imagem-objeto (...) pode manifestar uma capacidade específica de configuração do agir social (BASCHET, 2010, p. 10).

Pode-se extrapolar este raciocínio e afirmar que as imagens ao mesmo tempo produzem e reproduzem relações sociais. Subordinação, alianças e manifestações de autoridade são apenas algumas das formas de relações nelas representadas. Mas antes de interpretá-las é necessário ter em mente a carga simbólica presente no imaginário do período. Michel Pastoreau ressalta a presença de símbolos não apenas na dimensão imagética, mas também em gestos, rituais, crenças e comportamentos (PASTOREAU, 2006, p. 13). Outro ponto a ser considerado com cautela são as cores. Jean-Claude Bonne ressalta que a cor pode ter significado iconográfico evidente ou não, pode acompanhar ou não uma descrição textual; o importante é descobrir o funcionamento de uma cor dentro da imagem analisada (BONNE, 2002).

Característica intrínseca ao pensamento do período, apontada por Pastoreau, é a necessidade de se estabelecer uma ordem a ser obedecida. Parmegiani (2011) coloca as obras de arte como mecanismo de moralização e ensino de um modo de vida ideal,

incentivando a o respeito às relações de subordinação sociais e obediência ao clero. Elementos transgressores chamavam atenção tanto na arte como na vida, geralmente de forma negativa. Isto pode ser claramente observado na dinâmica do vestuário medieval. Cada classe social tem designados determinados modelos, artigos de luxo e adornos que lhe é permitido vestir. Aquele que infringe esta regra – geralmente usando artigos acima de sua condição social – é malvisto e até mesmo punido judicialmente.

Jean-Claude Schmitt defende que a imagem medieval não é estática, mas realiza uma performance, muitas vezes a de produzir o sagrado (SCHMITT, 2010, p. 29). Quando se dispõe de conhecimento da iconografia cristã, pode-se associar trajes a personagens simbólicos e, conseqüentemente, às suas respectivas posições sociais. Todavia, justamente por sua carga simbólica, não se pode assumir que uma imagem medieval tem o intuito de representar a realidade ou meramente ilustrar uma narrativa. De acordo com Perrine Maine, as imagens devem ser confrontadas com outras fontes documentais, como resultados de escavações arqueológicas, pesquisas tecnológicas e textos contemporâneos, se o intuito é validar algum de seus aspectos historicamente (MAINE, 2002, p. 140). No que concerne à arqueologia, peças de vestuário preservadas oferecem informações a respeito de tecidos, corantes, costuras e acabamentos, ausentes ou pouco significativas nas imagens. Por outro lado, as imagens medievais mostram as peças sendo vestidas em diferentes contextos sociais, bem como suas variações de uso e seu caimento sobre o corpo.

3.2.1 As iluminuras

A arte literária foi uma das principais produções culturais da Idade Média. Como praticamente toda forma de conhecimento, surgiu no universo clerical, realizada por monges copistas em monastérios. Reservada a uma elite alfabetizada, foi ganhando importância ao longo dos séculos, principalmente com a passagem do rolo de pergaminho para o livro propriamente dito. Neste suporte, ocorreu uma aproximação crescente entre escrita e ilustração na narrativa, que estendeu-se do plano católico para o secular. Os manuscritos iluminados, como são denominadas estas obras cuidadosamente ilustradas, desempenham importante papel histórico no que diz

respeito ao entendimento dos costumes medievais e, mais especificamente, às diversas formas de vestuário do período.

Raquel Parmegiani ressalta o caráter sacro e misterioso do livro na Idade Média. Principalmente após o surgimento do códice, suporte de formato parecido com o livro atual, tornou-se um objeto pesado e de difícil manuseio, muitas vezes mais admirado por seus adornos que por seu próprio conteúdo (PARMEGIANI, 2011). Em uma sociedade em que a leitura estava praticamente restrita aos membros do alto clero, o mistério do livro era ainda mais acentuado aos olhos dos analfabetos. A criação e reprodução de obras escritas teve início em monastérios, mas a partir do século XII passou também a ser feita em escritórios urbanos. A produção englobava “códices dos mais diversos assuntos tratados na Idade Média: a Bíblia e os comentários aos seus livros, saltérios, livro das horas, livros de medicina, bestiários” (PARMEGIANI, 2011).

Uma das principais fontes de imagens do final da Idade Média que continha representações de diferentes classes sociais era o livro de horas. Os livros de horas eram manuscritos destinados ao público leigo, contendo orações a serem realizadas ao longo do dia. Mesmo com finalidade de oração, estes livros traziam uma pluralidade de miniaturas contendo representações do vestuário leigo, em figuras de santos, nobres, trabalhadores, entre muitos outros. Este tipo de manuscrito constituía um artigo de luxo, com caráter mesmo de tesouro, conforme coloca Boucheron.

(...) a posse de livros é, em si mesma, um dos signos mais importantes do poder medieval. Em uma época na qual o Livro é rei e os livros são raros, seu manejo confere uma posição social inigualável (...) as bibliotecas reais ou principescas herdaram esta polissemia de usos sociais própria do tesouro da igreja: os livros são guardados junto aos bens preciosos, objetos litúrgicos ou relíquias, como tantas riquezas que resplandecem a glória de seus detentores (BOUCHERON, 2002, p. 174).

Diante de um cenário tumultuado por guerras e mudanças políticas, em uma época em que a Igreja tinha forte influência no comportamento da sociedade, é natural que estes fatores fossem refletidos nas manifestações artísticas, seja na disponibilidade de matérias-primas, seja nos temas representados.

Para L'Engle (2002), uma das melhores representações do vestuário medieval, principalmente do século XII ao XIV, consiste nos manuscritos iluminados. O princípio da atualização medieval – ou seja, o costume de representar cenas de eras passadas com indumentária contemporânea – facilita a pesquisa nestes veículos, uma vez que os trajes muitas vezes correspondem ao século de produção do manuscrito. Já Odile Blanc faz um paralelo das iluminuras medievais com as revistas de moda. De acordo a autora, ambas apresentam ao público formas de vestir, sejam elas correntes ou sugeridas pelo próprio autor. Assim como em uma revista de moda, uma ilustração teria certo grau de liberdade do artista. “(...) O homem é representado como a sensibilidade aristocrática quer que ele apareça” (BLANC, 2002, p. 160).

A principal matéria-prima para os manuscritos era o pergaminho, confeccionado a partir da pele de animais, principalmente de cabras, ovelhas e vacas. Uma vez retirada a pele, era mergulhada em uma solução de água e alúmen, composto adstringente de sulfato de alumínio e potássio. Era então lavada e esticada em uma moldura. A espessura final era definida pelo desgaste com uma faca semicircular denominada *lunellum* (FITZWILLIAM MUSEUM, s.d.). Uma vez seco, o pergaminho era cortado em folhas, cuja superfície o escriba amaciava e sobre a qual demarcava as linhas da escrita. A grafia era feita em tinta preta com uma pena de corvo, ganso ou cisne, que podia ser afiada por uma espécie de canivete, que por sua vez também servia para estabilizar o pergaminho durante a escrita. A cor vermelha era reservada aos títulos, que justamente por sua cor recebiam a denominação de “rubricas” (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p. 11).

O escriba deixava espaços para o iluminador nos locais em que seriam feitas as ilustrações. Primeiramente era feito o traçado em carvão, em seguida reforçado à tinta. Na etapa da coloração, o ouro era o primeiro a ser aplicado, necessitando de uma base em gesso para sua fixação e efeito de alto-relevo. A folha de ouro era aplicada e polida com o auxílio da pedra ágata ou de um dente canino. Em seguida, pintava-se os tons mais claros, que iriam fornecer volume e textura. Finalmente, as cores restantes e os detalhes, como panejamentos e feições, eram acrescentados. No caso dos livros com capa, após a união das folhas por uma costura, encapava-se a obra com molduras de

madeira adornadas (FITZWILLIAM MUSEUM, s.d.). A figura 18 mostra um escriba trabalhando.

Figura 18: Miniatura contendo um monge copista trabalhando.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 13).

A fim de analisar o processo de produção das iluminuras, uma equipe da Universidade Nova de Lisboa elaborou um manual, “A descoberta da cor na iluminura medieval”, com base na análise dos manuscritos portugueses Apocalipse do Lorvão e Livro das Aves, ambos do século XII. Segundo o manual, para a coloração destes documentos adotava-se técnicas que podem ser reproduzidas na atualidade, salvo por eventuais detalhes. Utilizava-se um corante, que podia ser um “mineral, um composto inorgânico sintético ou extraído de certas plantas ou insetos parasitas”, e um ligante, espécie de cola para a fixação da tinta. Geralmente o corante era moído em um pilão de madeira ou metal, e misturado ao ligante. As tintas eram então colocadas em conchas, e aplicadas com pinceis que poderiam ser de pelos de orelha de boi, marta ou esquilo. A espessura dos traços era regulada pela maior ou menor quantidade de pelos.

A seguir, são listados os corantes mais usados nas iluminuras medievais, de acordo com o manual referido. Alguns dos corantes de iluminuras aqui listados são mostrados na figura 19.

- Lápis-lázuli: importado das minas montanhosas do Afeganistão, constituía o corante mais caro e de maior prestígio. Sua cor era frequentemente empregada na arte cristã.
- Ouro-pigmento ou amarelo real: de uso pioneiro entre os egípcios para a pintura de sarcófagos nos séculos XVI a XVII a.C, era muito presente em iluminuras. Sua natureza tóxica o tornava um inseticida para a preservação dos manuscritos medievais. Entretanto, a mesma característica também permitia que fosse usado em poções de envenenamento.
- Azurite: preparada com a moagem do mineral azurite. Seu uso foi muito frequente na Idade Média, chegando mesmo a rivalizar-se com o lápis-lázuli em termos de preço. As maiores jazidas do mineral encontravam-se na Hungria e sua importação era permitida pelas rotas de comércio que passavam por Veneza.
- Malaquite ou verde de cobre: preparado por moagem, este pigmento era usado em esculturas do antigo Egito e em pinturas chinesas (séculos IX e X). Teve maior destaque na Europa nos séculos XIV e XV.
- Negro de carvão: o preto podia ser produzido da combustão de material vegetal, como derivados de fuligem, de madeira ou borra de vinho, posteriormente moendo-se o carvão formado. Outra opção era utilizar o grafite em sua forma pura, mais raro, encontrado em regiões com alto teor de manganês, como Grécia e Chipre.
- Branco de chumbo: preparado colocando-se o chumbo em contato com vapor de vinagre, num ambiente aquecido. Usado no Japão e na China durante a Antiguidade, foi empregado como secante e como pigmento *per si* durante a Idade Média.
- Carmim de goma laca: antigamente usada na Índia, foi importada pela Europa por volta de 1220. O material é extraído de insetos fitoparasitas¹⁶ que habitam a Ásia. A partir de sua excreção, pode-se produzir tanto o corante carmim escuro quanto o verniz de goma-laca.
- Rosa de pau-brasil: produzido antigamente na Índia e na China, este corante foi provavelmente trazido à Europa medieval pelos árabes. Era usado tanto como corante têxtil como para as iluminuras. A partir de 1500, com o descobrimento do

¹⁶ O termo fitoparasitas é definido no Glossário.

Brasil, uma nova fonte desta matéria-prima a tornou abundante, principalmente para Portugal. Podia ser substituído pelo vermelho de Cochinilha, pigmento sul-americano comercializado pelos espanhóis.

(UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, s.d.)

Figura 19: Corantes utilizados nas iluminuras medievais.

Fonte: Travers (2013, p. 29).

Além dos corantes citados, Baker (2004) destaca o uso do *vermillion*, um pigmento vermelho-vivo composto de sulfureto de mercúrio, que poderia ser extraído do mineral *cinnabar* ou sintetizado a partir de mercúrio e enxofre. Caracteriza-se por sua toxidade e propensão a escurecer quando submetido à luz. O *minium* ou “chumbo vermelho” também era frequentemente utilizado. Seu processo de obtenção constituía o aquecimento do chumbo até a liberação de água e dióxido de carbono, gerando o aparecimento da coloração vermelha. Folhas de ouro e prata, além de ouro artificial (sulfeto de estanho), também eram empregadas, sendo o prata em menor escala, devido à sua fácil oxidação (BAKER, 2004).

Para fixar a cor a um suporte, eram utilizados ligantes, geralmente formados por cadeias moleculares (polímeros) de origem animal ou vegetal. Além da função de cola, também proporcionavam um fino revestimento ou película. Após a aplicação da tinta e a evaporação do solvente ou a ocorrência de uma reação química, obtinha-se uma matriz composta de ligante e grãos de pigmento. Comumente, aplicava-se às iluminuras ligantes dissolvidos em água, por exemplo a cola de pergaminho e gomas vegetais,

como a goma arábica. Já a clara de ovo, também muito utilizada, constitui um meio aquoso, sem necessitar dissolução (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, s.d.).

Conforme afirma Travers, as primeiras iluminuras surgiram na Alta Idade Média, notadamente entre os anglo-saxões, produtores da arte insular, e os francos, com a vertente merovíngia. O estilo anglo-saxão apresentava motivos celtas, como o frequente uso de círculos, espirais e entrelaçamentos na decoração da página. A própria figura humana, que geralmente ocupava o centro da página, era muitas vezes estilizada com o uso destes motivos, como acontece no Livro de Kells (figura 20) (TRAVERS, 2013, p. 8). No período conhecido como “renascimento carolíngio”, Carlos Magno incentivou a produção literária, que conheceu um aumento no realismo das formas e da perspectiva.

Figura 20: São João no Evangelho de São João. Livro de Kells. Irlanda, século VIII.

Fonte: Travers (2013, p. 8).

Travers classifica o intervalo entre o final do século X e o final do XII como o período românico¹⁷ na iluminura medieval. Observa-se com frequência o desenho feito apenas com um contorno em tinta preta ou marrom, sem preenchimentos. As figuras humanas tinham proporções distorcidas, com linhas mais grossas em determinados pontos, produzindo um esboço de sombreado. Por vezes adicionava-se finas linhas coloridas ao longo dos contornos de forma a sugerir as cores, como na figura 21a. Os tecidos das vestes apresentavam aparência enrugada e distanciavam-se do corpo, como se estivessem ao vento. Pintava-se as iniciais e, por vezes, a primeira frase do texto, de vermelho (*minium*). Conforme a progressão dos séculos, as letras iniciais foram ganhando elaborada decoração, inclusive com o desenho de pequenas figuras em seu interior. Por esse motivo, o nome *miniatura* era dado a estas figuras, e posteriormente estendeu-se para qualquer versão reduzida de algo existente em tamanho maior (NORRIS, 1999, p. 79).

Figura 21: Comparação entre uma miniatura com contornos coloridos do século XI (a) e uma totalmente colorida do século XII (b).

Fonte: Dalarun (2002, p. 149 e p. 87, respectivamente).

Por volta de meados do século XII, mais ou menos tardiamente de acordo com a região europeia, as iluminuras passaram a refletir as principais características do estilo denominado gótico, incluindo o alongamento das figuras humanas, a representação cada vez mais meticulosa da vestimenta, o uso de cores vivas e a inclusão de arcos ogivais como molduras nas páginas. Na França, a produção literária, que começou

¹⁷ O estilo românico é descrito no subitem 3.2.3.

dentro dos monastérios, passou a existir nas cidades no século XII. Paris tornou-se a capital laica dos manuscritos, produzidos em oficinas coordenadas por mestres de obras. O uso destes livros não era mais restrito ao clero e à nobreza; eram agora comprados pela burguesia e pelos mestres de universidades e escolas. Mesmo após a devastação causada pela Guerra dos Cem Anos, Paris continuaria a ser a capital literária até o início do século XIV, devido ao incentivo por parte da realeza francesa (HOFFMAN, s.d.).

Segundo Cassagnes-Brouquet, esta mudança de locais de produção refletiu-se também na decoração dos manuscritos. As iniciais perderam importância em relação aos períodos anteriores, tornando-se mais padronizadas. As margens tornaram-se ricas em folhagens, que tomaram o lugar da decoração abstrata de origem bárbara. Os manuscritos mais luxuosos, nos quais os cenários das figuras apresentam fundo em ouro, tiveram origem no começo do século XIII com os artistas ligados à corte francesa, o que demonstra a supremacia da iluminura parisiense neste século. Elementos figurativos, como representações dos patrocinadores da obra, animais e brincadeiras também passaram a decorar o interior das páginas (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p. 110).

Na Inglaterra, o estilo gótico consistiu em uma mistura de características normandas e inglesas, consequência das conquistas normandas na ilha, acrescentando-se ainda certa influência bizantina. Tanto na Inglaterra quanto na França, as iniciais decoradas tinham motivos animais e florais, e a figura humana foi tornando-se pouco mais natural, apesar de permanecer alongada. Aos pigmentos usados até o século XI, acrescentou-se o ouro não polido. Contornos bem demarcados ainda eram presentes, porém agora as figuras eram preenchidas com cores vivas. A figura 21 mostra a diferença entre uma miniatura do século XI e uma do século XII.

Um dos temas mais frequentes nas ilustrações do período eram as classes baixas trabalhando de acordo com a época do ano, na maioria das vezes associadas a calendários e livros de salmos. A figura 22 mostra as colheitas de março, setembro e outubro. Os bestiários eram “livros portáteis de história natural, contendo assuntos e desenhos relativos a animais e pássaros”, enquanto os herbários eram volumes

similares, mas “tratando de plantas e suas qualidades medicinais” (NORRIS, 1999, p. 79).

Figura 22: Trabalhadores camponeses realizando as colheitas de março (a), setembro (b) e outubro (c). França, 1270-1280.

Fonte: Dalarun (2002, p. 148-149).

Até o final do século XII, a Inglaterra era uma importante rival francesa na produção de manuscritos iluminados, com a East Anglian School alcançando notável desenvolvimento. Entretanto, o surgimento da Universidade de Paris no final do século XII gerou um aumento na demanda por livros, e o consequente aperfeiçoamento desta arte na França. O tema favorito era o Apocalipse, que continuou a ser adotado até o meio do século seguinte.

Acompanhando a tendência do estilo gótico, as figuras humanas tornaram-se mais realistas durante o século XIII, chegando a proporções mais próximas do corpo humano. Os drapejados dos tecidos também ganharam melhor caimento, com sombreamento e cores vivas, principalmente o azul. Além do ouro como plano de fundo, usava-se painéis listrados, geralmente de azul e vermelho. O uso de losangos como padrão surgiu nesta época e perdurou até o final da Idade Média. Outra novidade constituiu a “cauda pendente” nas iniciais, que aos poucos avançou para a margem inferior, para as laterais e finalmente chegou a formar uma moldura completa. Figuras de animais e vegetais entrelaçavam-se a esta decoração (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p. 112).

Auge da iluminura gótica, o século XIV trouxe apreciação da forma natural, acompanhada de grande habilidade técnica. Eram representadas figuras humanas de todas as classes, animais e criaturas fantasiosas, e os desenhos perderam seu contorno rígido. O sombreamento era frequente, além de persistir a utilização de cores vivas, ouro polido e padronagens nos planos de fundo, como pode ser observado na figura 23. A heráldica também passou a ser usada na decoração de margens, notavelmente nos manuscritos ingleses.

Figura 23: Representação de animais em um bestário, com padronagem de losangos ao fundo, de acordo com o costume medieval. Paris, 1372.

Fonte: Dalarun (2002, p. 103).

Dentre os avanços, destacava-se a pintura de faces com pincéis, assim como a habilidade e a naturalidade em se representar paisagens e arquitetura – ainda que o céu continuasse sendo eventualmente substituído por motivos decorativos. A pintura de retratos também pode ter tido início com os primeiros manuscritos do século XIV, nos quais representa-se o Rei Eduardo II, da Inglaterra. Até o fim do século e continuando para os seguintes, os retratos alcançariam melhorias, como o do rei francês Carlos V (HOFFMAN, s.d.).

O meio do século XIV caracterizou-se pela queda da East Anglian School, motivada pela Peste Negra. Este desastre afetou a produção literária, uma vez que provocou a redução de mão-de-obra em todos os setores da sociedade. Mesmo assim, a recuperação da crise do século XIV significou notável florescimento das artes. Na França, destacou-se o artista Jean Pucelle, cujo trabalho caracterizava-se pelo notável uso da perspectiva na representação da arquitetura e alto grau de realismo em relação aos séculos anteriores, principalmente no desenho de feições e complexos drapejados, nos quais era aplicado meticuloso sombreamento. A melhoria na percepção do espaço foi resultado da influência de artistas italianos como Giotto e Duccio, com os quais Pucelle teve contato em viagem à Itália (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p.114).

De acordo com Mara Hoffman, durante o reinado de Carlos V (1364-1380), a oficina mais importante de Paris era dirigida pelo mestre Jean de Sy, cujo estilo carregava influência de Pucelle, porém era ainda mais voltado ao naturalismo, especialmente na representação de paisagens. Um traço particular do mestre era o desenho de árvores em formato de guarda-chuva, denominadas *boqueteaux*, característica difundida entre outros artistas adeptos do mesmo estilo, presente na figura 24 (HOFFMAN, s.d.). Sob Carlos V, a França presenciou a chegada de artistas flamencos cuja influência, somada à italiana, originou um estilo artístico denominado “gótico internacional” (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p. 114).

As iluminuras francesas atingiram alto nível de excelência durante o século XV. A produção de manuscritos ingleses, que até então tinha alta qualidade, foi perdendo lugar para a flamenca neste século, até ser praticamente extinta. A demanda pelos manuscritos de Flandres aumentou, à medida que seus ilustradores demonstravam alta habilidade na minuciosa representação das formas naturais, em detrimento dos desenhos proporcionalmente distorcidos dos séculos anteriores (NORRIS, 1999, p. 356).

Figura 24: Iluminura do mestre Jean de Sy, na qual estão presentes as árvores no estilo *boqueteaux*. Paris, século XIV.

Fonte: British Museum¹⁸.

No início do século XV, a iluminação de manuscritos em Paris sofreu mudanças, sendo liderada agora pelos mestres Boucicaut e Mazarine, com inovadoras representações de perspectiva e luz. Ambos, juntamente com o anônimo Mestre das Iniciais de Bruxelas, vindo da Itália, introduziram o costume de decorar margens com folhas de acanto¹⁹, as quais podiam ser vivamente coloridas e enriqueciam os textos e miniaturas, conforme é observado na figura 25. Na segunda metade do século, durante os reinados de Carlos VII (1422-1461), Luís XI (1461-1483) e Carlos VIII (1483-1498), a corte passou a residir nos castelos do Vale do Loire. Tours, cidade do Vale, tornou-se capital real e líder na produção de manuscritos iluminados. Mesmo assim, Paris continuou a ser um importante centro de produção desta arte, e em ambas as cidades – Paris e Tours – a tendência ao realismo continuou, acompanhada do uso de cores vivas e sombreamento (HOFFMAN, s.d.).

¹⁸ Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourPopup.asp?TourID=106>> Acesso em: 10 jun 2014.

¹⁹ O termo acanto é definido no Glossário.

Figura 25: Iluminura adornada com folhas de acanto em diversas cores, ao redor da miniatura principal. França, século XV.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 72).

Além da França e de Flandres, outros pontos da Europa detinham importante produção literária no final da Idade Média. Entre os mais renomados iluminadores do período estão os irmãos holandeses Herman, Paul e Jean Limbourg, ativos no começo do século XV, quando foram contratados pelo Duque de Berry, príncipe da família real francesa dos Valois. O trabalho dos irmãos “exemplificava o estilo cortês presente em diversos centros europeus por volta de 1400, que combinava figuras elegantes e sinuosas, cores decorativas e realismo seletivo em detalhes pictóricos, como animais, insetos ou plantas” (JONES, 2002).

Segundo Jones (2002), O primeiro trabalho dos irmãos para o Duque de Berry foi um Livro de Horas, o *Belles Heures* (1406-1409), cuja principal miniatura, Anunciação, é

dotada de rica ornamentação. Ao longo da Idade Média, foram elaboradas diversas versões, com tamanhos variáveis, que iam de cópias simples a altamente ornamentadas. Os produzidos pelos irmãos Limbourg estavam entre os mais ricamente ilustrados do período, e seu melhor exemplo é o *Très Riches Heures du Duc de Berry* (1412-1416), importante peça histórica da arte medieval. Ao longo da obra, são retratadas cenas cotidianas de trabalhadores, bem como cenários da corte real, nos quais a vestimenta é ricamente representada. O sombreado nos tecidos e a minúcia nas feições ficam evidentes na figura 26, proveniente da obra dos irmãos Limbourg.

Figura 26: Ilustração da obra *Très Riches Heures* dos irmãos Limbourg. França, século XV.

Fonte: Boespflug; Konig (1998, p. 206).

Seguindo a paixão da família Valois pelos livros iluminados, Felipe o Bom, duque da Borgonha, construiu uma vasta biblioteca totalizando quase mil exemplares até sua morte. A tendência da valorização dos manuscritos persistiu durante o século, à medida que estas obras eram vistas como de grande valor, dadas como presentes diplomáticos

e de casamentos entre dinastias. Apenas no final do século XV, pinturas a óleo adquiriram status semelhante aos manuscritos, havendo alguns iluminadores que pintavam tanto em telas quanto nos livros. Nestes casos, era necessário que o artista adaptasse as técnicas de pintura a óleo para a realidade das iluminuras, uma vez que até então estas eram feitas com ligantes de claras de ovos ou gomas vegetais (JONES, 2002).

A Guerra dos Cem Anos surtiu efeito na produção literária francesa; com a ocupação de Paris pelos ingleses, ocorreu uma dispersão nos ateliês da cidade, fazendo com que na metade do século XV a capital perdesse sua posição de maior importância na produção de iluminuras. Valenciennes, Lille, Amiens e outras cidades passaram a produzir significativamente. Jean Fouquet, instalado em Tours, foi possivelmente o mais importante iluminador do pós-guerra, com seu estilo original composto de uma “síntese francesa das influências italiana e flamenca” (CASSAGNES-BROUQUET, 2010, p.120).

O século XV presenciou ainda uma mudança radical na produção de livros: a invenção da imprensa de tipos móveis de Gutemberg. Um destes equipamentos foi instalado na Universidade de Paris em 1470, e no final da década seguinte “editores comerciais começaram a especializar-se na lucrativa produção de livros de horas impressos, e iluminadores consagrados eram pagos para (...) ilustrá-los” (HOFFMAN, s.d.). Embora textos manuscritos com função apenas utilitária tenham cedido totalmente seu lugar aos impressos, aqueles sofisticadamente iluminados continuaram a existir por quase um século, sendo extremamente valorizados como artigos de luxo (JONES, 2002).

3.2.2 As tapeçarias e os bordados

Dentre as formas de arte bidimensionais da Idade Média, merecem destaque aquelas cujo suporte era o elemento têxtil, notadamente as tapeçarias e os bordados. Pode-se dizer que são objetos de estudo metalinguísticos, uma vez que podem constituir o vestuário e, ao mesmo tempo, conter representações dele. Estas obras eram portáteis e de fácil armazenagem, possibilitando sua alta circulação entre patronos e destinatários. Confeccionadas em matérias-primas caras, as tapeçarias e os bordados fizeram parte do tesouro de igrejas e monastérios, integrando até mesmo saques de guerra.

Ademais, eram parte fundamental da decoração, tanto em ambientes privados quanto festivos. Esse importante motor do comércio da época povoou o ambiente medieval nas mais diversas esferas, e seu estudo fornece importantes ferramentas para análise do vestuário.

Primeiramente, faz-se necessário distinguir os termos tapeçaria e bordado. Segundo Gislaine Yver, a tapeçaria é tecida em lã ou seda, em teares verticais ou horizontais, nos quais a trama é totalmente recoberta pelo fio colorido que forma o desenho. Já em tecidos bordados, trama e urdume ficam aparentes, cobertos ocasionalmente por motivos decorativos (YVER, 1946, p. 29). Por serem confeccionados de material suscetível à degradação e ao desgaste, existem poucos exemplares de têxteis decorativos anteriores ao século XIV. Um deles é a famosa Tapeçaria de Bayeux (figura 27), que apesar de seu nome, é na verdade um bordado.

Figura 27: Cena da Tapeçaria de Bayeux. França, Século XI.

Fonte: Britain's Bayeux Tapestry²⁰.

A tapeçaria de Bayeux tem origem anglo-normanda e é datada do século XI. Foi criada para celebrar e legitimar a derrota do Rei Haroldo por Guilherme o Conquistador, e sua subsequente ascensão ao trono inglês. Com a morte do rei Eduardo, o Confessor, Haroldo assume o trono e Guilherme, ao saber da notícia, prepara uma frota saindo da Normandia para invadir a Inglaterra e disputar o reino (FOYS et al, 2009, p. 12). A preparação da batalha inclui a construção de navios, saqueamento de casas e até mesmo um banquete de Guilherme e suas tropas. A batalha em si é vivamente desenhada, de forma a transmitir a sensação de movimentos e sons. Este painel de

²⁰Disponível em <http://www.bayeuxmuseum.com/en/la_tapisserie_de_bayeux_en.html> Acesso em 12 mar 2017.

mais de setenta metros, bordado com lã sobre linho, revela importantes informações históricas sobre artefatos e vestuário militar, costumes da época, arquitetura, rituais de vassalagem, entre outras áreas do conhecimento. A figura 27 mostra a cena da chegada das tropas de Guilherme a Monte Saint Michel.

Antes do tecimento da tapeçaria, era realizado um esboço do desenho a ser reproduzido em tecido, sendo o desenhista e o tecelão pessoas distintas. Para confecção, dois tipos de tear podiam ser usados na Idade Média. Janneau (1946) explica a diferença entre eles. Segundo o autor, no tear vertical, primeiro o tecelão reproduz o desenho a tinta nos fios tensionados de urdume. Ele trabalha de costas para o desenho original, pois só precisa consultá-lo ocasionalmente, a fim de checar detalhes com precisão. Além disso, escolhe sua própria paleta de cores, produzindo um resultado mais preciso e refinado. Trata-se de um método mais caro e demorado. A figura 28 mostra uma tecelã trabalhando no tear vertical, na tradicional Fábrica de Gobelins, na França, que mantém essencialmente o mesmo processo de produção da época medieval.

Figura 28: Tecelã da Fábrica de Gobelins trabalha no tear vertical.

Fonte: The art of making a tapestry²¹.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jlbu-dJuEh0>> Acesso em 13 mai 2017

Já no tear horizontal, o tecelão trabalha com o desenho embaixo dos fios de urdume, descobrindo as partes que precisa ao longo do processo. Não há um plano pré-traçado como no outro método. Isso resulta em um desenho espelhado e possivelmente impreciso em relação ao original. As cores são pré-escolhidas, tornando o processo mais rápido, mas não dando espaço para o artesão escolher nuances. É também um método mais barato. Só no século XIX o defeito do espelhamento começou a ser corrigido na Fábrica de Gobelins, adotando-se o procedimento de transferir o desenho à trama como no processo acima. Antes do advento da fábrica, ativa nos séculos XVII e XVIII, o artesão tinha mais liberdade de intervenção no produto, partindo de um esboço preto e branco (JANNEAU, 1946, p. 10-12).

Os pigmentos utilizados em painéis têxteis eram: pastel e índigo (para os azuis), gualda (amarelo brilhante), garança (variações de vermelho e marrom), sépia (obtido do óxido de ferro) e vermelho (obtido do animal kermes). Gualda e pastel podiam ser misturados para a obtenção do verde, garança e pastel para o violeta e gualda e garança para o laranja, combinações que passaram a ser usadas no século XV. Helen Candee compara as cores vibrantes das tapeçarias com as dos vitrais, simples e limitadas em sua quantidade, mas com ricas combinações (CANDEE, 1935). Janneau reforça a ingenuidade da composição de cores: o costume de combinar tons puros, a ausência de gradações e sua forte intensidade. *Hatching* era uma técnica de inserir alguns fios de tons acima ou abaixo do tom da figura em suas extremidades, a fim de transmitir a sensação de alto relevo, profundidade ou sombra. Trabalhava-se geralmente com até três tons da mesma cor (JANNEAU, 1946, p. 13). As figuras 29a e 29b mostram o processo de tingimento artesanal da Fábrica de Gobelins: primeiro o fio é tinto com corante natural em água quente; depois é enrolado nas lançadeiras.

“Foi quando as movimentações da vida artística estavam começando sob os Van Eycks no Norte e sob Giotto e os toscanos no Sul que a tecelagem de tapeçarias alcançou um alto padrão de produção (...)” (CANDEE, 1935, p. 27). Esta frase evidencia o acompanhamento desta forma de arte em relação às demais no cenário tardo-medieval, bem como sua reação às mudanças sociais e políticas da época. Candee destaca a importância das cidades de Paris (França) e Arras (Flandres) neste contexto. Durante

os séculos XIII, XIV e XV, ambas as cidades tinham produção regulamentada para a excelência e eram especializadas em teares verticais, suprindo as necessidades do restante da Europa. Em Paris, destacava-se a reprodução de tapetes trazidos do Oriente (idem, p. 28-29).

Figura 29 (a): Tingimento do fio na Fábrica de Gobelins. (b) Fio tinto enrolado nas lançadeiras.

(a)

(b)

Fonte: The art of making a tapestry²².

Uma das mais importantes figuras do século XIV foi Nicolas Bataille, manufator e mercador de têxteis em Paris durante o reinado de Charles VI, um rei particularmente

²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jlbu-dJuEh0>> Acesso em 13 mai 2017

generoso no patrocínio às oficinas da cidade (CANDEE, 1935, p. 29). De acordo com Yver, um dos painéis franceses mais importantes tem sua autoria atribuída a Bataille: o Apocalipse, do século XIV. A obra é uma das mais antigas a sobreviver até o presente, e demonstra alto grau de especialização técnica. Contendo 70 cenas, foi comissionada por Luis, Duque de Anjou, Irmão de Charles V, que desejava decorar com ela a capela de Angers, onde residia. Os principais pigmentos nela utilizados foram o vermelho (cochinilha), garança, amarelo e índigo (YVER, 1946, p. 29-31). A obra, constante na figura 30, encontra-se atualmente no castelo de Angers.

Figura 30: Cena da Tapeçaria do Apocalipse. França, século XIV.

Fonte: Encyclopaedia Britannica²³

De tema laico e, conseqüentemente, de maior interesse para o estudo do vestuário, a obra conhecida como A Dama e o Unicórnio é notável em sua riqueza de detalhes e cores que encham os olhos do espectador. Com desenho originário da França e confeccionada em Flandres por volta de 1500, a tapeçaria é composta de seis painéis e encontra-se no Musée Cluny. A interpretação mais comum para seu significado é que os primeiros cinco painéis representam os sentidos; já o último divide opiniões (CANDEE,

²³ Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/tapestry#ref599622>> Acesso em 05 mai 2017

1935, p. 44; YVER, 2016, p. 38; TABURET-DELAHAYE, 2016). Há um consenso de que trata-se de uma noiva, posicionada na entrada de uma cabana, onde lê-se “para meu único desejo”. Este painel pode ser interpretado como um sexto sentido, podendo ser o amor, conforme propõe Taburet-Delahaye, ou a razão, na interpretação de Candee. Este sexto painel é mostrado na figura 31. O conjunto das seis peças passou por limpeza e restauro pela equipe do Cluny, exibindo agora detalhes antes despercebidos e cores mais próximas à sua aparência original.

Figura 31: A sexta cena da tapeçaria A Dama e o Unicórnio. Desenhado na França e tecido em Flandres, ca. 1500.

Fonte: Musée Cluny²⁴

Segundo Yver (1946, p. 36), o estilo tipicamente francês do final do século XV e começo do XVI era chamado estilo das Bordas do Loire. Os fundos lisos ou listrados

²⁴ Disponível em: <<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>> Acesso em 23 mai 2017

anteriores dão lugar a uma profusão de flores fantasiosas (*millefleurs*). Há variedades de espécies silvestres, às vezes estilizadas, às vezes fielmente copiadas da natureza, que se destacam sobre fundos escuros. Esta característica dá à composição um ar de cenário idealizado, onde os personagens flutuam, como é o caso da Dama e o Unicórnio.

Quando o projeto e execução da arte da tapeçaria em Paris tinham alcançado excelência, eventos políticos começaram a destruir o comércio. A França reteve supremacia nesta arte até o início do século XV, quando a guerra e a crise no país ocasionaram o refúgio de muitos artesãos em Flandres. Segundo Candee e Yver, a tapeçaria do século XV na França foi marcada pelo equilíbrio e harmonia. Já em Flandres, havia excesso de figuras e pouca perspectiva (CANDEE, 1935; YVER, 1946, p. 32). Segundo Jeauune, na França predominava o tear vertical e foram mantidas as tradições medievais, como as cores vibrantes e a função ornamental, bem como a justaposição de planos. Já Flandres especializou-se no tear horizontal, passou a representar paisagens com perspectiva e a valorizar mais a figura, deixando o ornamental em segundo plano. Os verdes entraram nas composições nesta época (JEAUNNE, 1946, p.15).

Durante o reinado de Charles V, na metade do século XIV, o duque Felipe da Burgúndia começou a patrocinar largamente as fábricas de Arras. Há registros da importação de tapeçarias de Arras para a Inglaterra, por interesse do duque em manter paz com aquele país. Após a morte de Felipe em 1404, seu sucessor, João Sem Medo, continuou a estimular a arte na cidade. Arras teve menos interrupções e mais estímulos de duques e patronos reais, o que fez com que avançasse mais na arte da tecelagem que Paris. Chegou até mesmo a dar nome ao tecido cobiçado chamado arras ou *arazzo*. Quando o rei francês Luis XI atacou a cidade, seus artesãos mais competentes fugiram para outras regiões de Flandres, principalmente Bruges e Bruxelas. Era um cenário favorável para Bruxelas prosperar, no final do século, sob Charles VIII e Luís XII (1483-1515).

Em Bruges, observou-se um movimento de arte semelhante ao da Itália. Conforme coloca Candee, antigas tradições estavam sendo abandonadas, pintores estavam

pintando as coisas como as viam, e os desenhos de tapeçarias foram influenciados por esses movimentos (CANDEE, 1935, p. 55). Yver complementa, salientando que as influências do Renascimento no século XVI chegaram de forma gradual. A estrutura da composição medieval foi mantida por algum tempo: apenas se viam mudanças nas bordas, que antes eram colunas góticas, agora traziam motivos de pinturas italianas (YVER, 1946, p. 39; CANDEE, 1935, p. 31-32).

Enquanto as famílias pobres dispunham de pequenas casas de madeira ou pedra sem elementos decorativos, as abastadas usavam em abundância das tapeçarias para ambientes internos e externos. Charles de la Roncière desceve suas utilizações:

(...) Os tecidos e tapeçarias fazem furor também em Florença desde o século XIV. Apenas as amostras de menores dimensões que são colocadas sobre as mesas, as cadeiras ou os bancos são de uso constante e decoram os momentos estritamente privados. As peças maiores, as verdadeiras tapeçarias (*arazzi*), destinadas às paredes, às cabeceiras de cama e mesmo às portas, são utilizadas com menos frequência. Só são tiradas das arcas, onde repousam em tempo normal, nos dias de festa, para delas se fazer um verdadeiro abuso nas grandes ocasiões. Elas acompanham e realçam os ricos trajes, a maquiagem, as joias, todo o fausto de que se reveste o privado para exhibir-se. (RONCIÈRE, 2015, p. 202).

O uso deste recurso decorativo tornou-se mais frequente a partir do século XIII, quando a situação política estava mais estável, permitindo maior conforto aos lares. Conforme coloca Pierre Verlet, as tapeçarias eram usadas como divisórias de cômodos, trazendo cor e conforto às paredes de pedra, além de diminuir os ambientes quando se desejava salas mais intimistas. Era comum que os tapetes dentro de um cômodo fossem todos desenhados dentro de um mesmo tema, formando “conjuntos”. Tapetes isolados destoavam e tinham seu valor depreciado (VERLET, 1946, p. 24). Também dentro do ambiente doméstico, era prática corrente a utilização de tapeçarias revestindo a mobília, embora não existam exemplares preservados. A cabeceira e colcha podiam combinar com as paredes, assim como carpetes e forros de cadeiras. Motivos laicos eram mais comuns nestes ambientes, como é o caso do casal Chanceler Roulin e sua esposa, que encomendaram uma obra com suas iniciais e emblemas para decorar a fundação por eles criada (idem).

Os painéis de tecido também eram uma forma móvel de decoração, que podia ser facilmente dobrada e carregada em viagens. Eram úteis em uma época na qual a corte

francesa era altamente itinerante, e tapeçaria era um luxo para poucos, além de serem mais resistentes que tecidos de seda bordados. Em uma procissão de coroação de Rheims, Verlet (1946, p. 22) descreve um “corredor” de tapeçaria, do palácio do arcebispo até a catedral. Já na entrada da rainha em Paris, cobriu-se o caminho todo de tapeçarias, da Porte Saint Denis até a Catedral de Notre Dame, encantando o público (CANDEE, 1935, p. 49-50). A tradição de tapeçarias de caráter festivo, comum na Idade Média, permanece até os dias de hoje na ocasião de Corpus Christi.

Até o reinado de Luís XIV, os castelos não eram permanentemente mobiliados nem decorados. Príncipes e generais carregavam consigo tapeçarias para sempre terem seus arredores decorados. A tapeçaria servia também como tesouro, sendo guardada em cofres e transportada em vagões específicos. No reinado de Francis I (século XVI), foram instaladas tecelagens próximas a grandes castelos ou mansões, como o de Fontenbleau, para providenciar a decoração. Tal costume se estendeu até Luis XIV, em Versalhes (VERLET, 1946, p. 23).

Os séculos XVII e XVIII reviveram a apreciação pelas tapeçarias medievais intituladas góticas. Por serem ricas em cores e motivos, e ter ausência de perspectiva, eram consideradas adequadas para decoração, sem prejudicar o ambiente com “ilusões de profundidade”. O fato de estarem desgastadas pelo tempo era mais um pretexto para se cortar as peças e encaixá-las nos ambientes conforme a conveniência (idem, p. 26).

Como ocorre em todas as formas de arte pictórica medievais, pode-se observar relações entre as tapeçarias e os manuscritos, tanto na estética quanto na temática. Helen Candee compara a obra *Os Sete Sacramentos* com o livro de horas do Duque de Berry:

A maravilhosa ingenuidade gótica jaz em suas cuidadosas pinturas, a ingenuidade na qual a virtude é expressa pela beleza e o vício pela feiura, e na qual, com encantadora seriedade, figuras de pé são mais altas que as casas que ocupam – as mesmas pessoas, os mesmos campos de batalha, que nós vimos em tapeçarias mais antigas. Tecelões devem certamente ter consultado estes adoráveis livros de miniatura gótica, de tão parecidos que são os desenhos dos tecidos góticos (CANDEE, 1935, p. 39).

As representações do vestuário são abundantes nas tapeçarias. Candee descreve as vestimentas da obra *Os Sete Sacramentos* como uma mistura do imaginário do artista e

da moda da época. Já Janneau destaca a vivacidade dos detalhes do vestuário, como joias, capas bordadas, o fechamento de um corset, o movimento um panejamento (JANNEAU, 1946, p. 13). Candee também ressalta um fenômeno importante ligado à vestimenta: o costume “ingênuo” de vestir os personagens de histórias antigas em vestimentas que estavam em voga no tempo do tecelão, independentemente da época em que os personagens realmente viveram (CANDEE, 1935, p. 52).

Um exemplar notável para a análise do vestuário é o conjunto de quatro painéis intitulados Tapeçarias de Caça de Devonshire, produzido em Arras entre 1425 e 1440. Este raro conjunto, atualmente no V&A Museum, retrata um costume comum da nobreza: a caça de javalis, ursos, cisnes, lontras, cervos e a falcoaria. Dentre os painéis, destaca-se a Caça do Javali e do Urso (1425-1430), presente na figura 32. Com uma profusão de figuras vestidas com requinte, observa-se possibilidades de motivos bordados ou tecidos, peles, panejamentos e acessórios. Alguns trajes serão explorados em detalhe no subcapítulo 4.1.

Figura 32: A Caça do Javali e do Urso, painel integrante das Tapeçarias de Caça de Devonshire. Arras, 1425-1430.

Fonte: Victoria & Albert Museum²⁵.

Em comparação com as tapeçarias, os bordados apresentavam algumas diferenças, além de sua construção. Enquanto nas primeiras há significativa quantidade de exemplares com temática laica preservados, nos bordados ela já é mais escassa. Em

²⁵ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-devonshire-hunting-tapestries>> Acesso em 01 fev 2017

contrapartida, há uma rica quantidade de artefatos da Igreja, tanto pertencentes ao vestuário quanto à decoração, que ficaram preservados como tesouro. De toda a Europa, o local de maior excelência nesta arte foi a Inglaterra, cujo trabalho em tecido é denominado *opus anglicanum*. Seus produtos são ricos em termos de material, sofisticação de pontos e iconografia, e os registros em inventários e correspondências da época permitem traçar uma rede internacional de encomendas, manufatura e presenteamento que revela importantes aspectos do desenvolvimento do comércio tardo-medieval. Os principais artefatos bordados preservados são capas, casulas, dalmáticas e outros têxteis relacionados à Igreja. A Capa de Toledo, exemplar notável de bordado inglês, consta na figura 33. Alguns paramentos de guerra da nobreza também resistiram, como o gibão do Príncipe Negro (subitem 3.1.6).

A base dos tecidos bordados era geralmente de três materiais: linho, seda e lã. O linho era fabricado geralmente na França ou nos Países Baixos. Já os tecidos de seda dos séculos XIV e XV eram majoritariamente de origem oriental. Conforme a seda da Itália e Espanha foi ganhando importância, foi sendo usada como base para bordados ingleses. A partir de 1320, o cetim de veludo italiano passou a ser usado como uma base mais cara, e posteriormente cetim de damasco. No final da Idade Média, tecidos com ouro e prata tornaram-se mais comuns para bordados suntuosos. A lã tinha bastante importância, embora haja poucos exemplares preservados. Usada na decoração castelos da nobreza e lares de cidadãos abastados, era uma alternativa mais barata às tapeçarias (MONNAS, 2016, p. 07-08).

Normalmente, os bordados eram feitos em duas camadas: uma de linho ou seda fina e outra de linho mais grosso. As duas camadas eram necessárias para suportar o peso do bordado, que muitas vezes continha pedras preciosas, fios metálicos e pérolas. Bordados em linho tinham ponto fechado, cobrindo quase toda a superfície, enquanto os feitos em seda tinham motivos mais espaçados, deixando à mostra o tecido caro da base. Dentre os tipos de bordado, estão aquele cujo desenho era feito na seda, cortado e costurado sobre o veludo – e só então bordado -, aquele bordado diretamente no veludo e um terceiro, no qual os motivos eram feitos à parte e posteriormente aplicados. Em todos os casos, os tecidos eram esticados em uma moldura de madeira para serem

bordados. Agulhas bem finas eram usadas para pontos pequenos em fios de seda, e outras mais grossas para se fazer o *underside couching* com fios de linho, ponto que será detalhado adiante (idem).

Figura 33: (a) Capa de Toledo; (b) detalhe da Virgem Maria e São José no ápice. Origem inglesa, provavelmente doada para ao Arcebispo de Toledo. 1320-1330.

(a)

(b)

Fonte: V&A Museum²⁶.

²⁶ Disponível em: < <https://www.vam.ac.uk/articles/about-opus-anglicanum> > Acesso em 14 abr 2017

A utilização de fios de ouro era comum na Idade Média, podendo ser feito de duas formas: com o filamento metálico *filé* em volta de um núcleo de seda ou finas tiras de prata folheadas em volta de um fio amarelo de seda. Esta última era produzida cortando-se e batendo-se finas tiras do metal, técnica avançada que exigia anos de experiência. Este material era chamado genericamente de ouro de Chipre, enquanto qualidades inferiores eram denominadas ouro de cobre ou de Lucca (V&A, s.d.). Um exemplo de bordado com fios folheados aparece na figura 34.

Figura 34: Detalhe da Mortalha do Peixeiro, contendo fio folheado a ouro. Bordado feito separado em linho e aplicado posteriormente. Londres, 1512-38.

Fonte: Browne et al (2016, p. 21).

Bordados podiam também ser ornamentados com aplicação de pedras preciosas ou misturas destas com outros componentes. Chamava-se *doublet* a união de cristal ou vidro com uma camada de pedra preciosa. O ornamento preferido eram as pérolas. As menores podiam ser encontradas em água doce, provenientes da Europa, enquanto as maiores eram importadas da Ásia e mais caras. As muito pequenas eram aplicadas a uma camada de seda primeiro, para depois serem costuradas na base. As trabalhadoras eram melhor pagas quando o bordado envolvia pérolas (MONNAS, 2016,

p. 12). Um detalhe de uma cobertura de sela bordada com pérolas e falsas gemas é mostrado na figura 35.

Figura 35: Detalhe de uma cobertura de sela, mostrando uma “joia falsa” de cristal envolto por pérolas, sobre uma superfície de veludo. França, 1330-1340.

Fonte: Browne et al (2016, p. 12).

Uma das principais técnicas utilizadas no bordado medieval era o ponto *couching*. Segundo a descrição de Monnas (2016, p. 14-15), na execução deste ponto os fios metálicos não eram inseridos diretamente no tecido, mas sobrepostos a ele e afixados na superfície com linha de seda ou linho. No *underside couching*, o fio fica visível do avesso, aparecendo do lado direito só em alguns pontos para segurar o fio de ouro. O fio de ouro, por sua vez, é puxado por baixo, aparecendo em alguns pontos do lado avesso. Este ponto permite mais maleabilidade ao tecido, além de torná-lo mais resistente à abrasão. Atualmente, seus exemplares estão em melhor conservação que os de *surface couching*. Esta última era uma técnica mais rápida e versátil que a primeira. Nela, o fio de seda era preferível para fazer a fixação, e ficava mais aparente do lado direito. Era comum desde tempos antigos, tendo sido usada na Tapeçaria de Bayeux.

É preciso ter em mente que estes trabalhos eram demorados, chegando a durar anos. Atualmente, muitos bordados já perderam as cores, contrastes e tiveram os fios metálicos corroídos. É possível ainda notar diferenças materiais entre os bordados laicos e eclesiásticos. Nos primeiros, a necessidade de rapidez era mais importante que a de economia, utilizando materiais mais caros, financiados por ricos encomendadores da realeza. Havia muita aplicação e certo desperdício de material no avesso. Já nos segundos, prezava-se pela economia em detrimento da velocidade, havendo menos desperdício (idem, p. 15).

O bordado movimentava significativamente a esfera comercial medieval, com os mercadores destes artigos (ou *merciers*, como eram chamados) alcançando notável importância econômica e política. Estes profissionais comercializavam não só bordados, como tecidos e matérias-primas brutas. Chegaram a controlar a classe de trabalhadores têxteis e a cadeia a eles subordinada, além de deterem contatos da clientela de elite. Suas esposas frequentemente processavam seda crua, fiando e tecendo pequenos itens, como fitas, franjas e cintos. Uma evidência de sua situação confortável eram suas casas grandes e que podiam conter vários cômodos, descritas por La Roncière. As lojas eram muitas vezes adjuntas às casas, sendo zonas específicas da cidade voltadas ao comércio têxtil, como era o caso de Londres (RONCIÉRE, 2015, p. 185).

Embora nos documentos legais muitos homens apareçam como *broderers*, Glyn Davies defende que a maior parte do bordado em si era executado por mulheres, ficando a parte administrativa e comercial para os homens. Mesmo assim, muitas mulheres ocuparam posições de destaque no ramo. A autora cita o exemplo de Rose Royman, esposa de John de Burford. Ambos forneceram bordados para a rainha Isabela. Quando o marido morreu em 1317, ela assumiu o negócio. No final de sua vida, ela detinha várias habitações em Londres, Surrey, Kent e Sussex, e patrocinou uma capela em Vintry Ward (DAVIES, 2016, p. 41-43).

Tanto os produtores de tapeçarias quanto os de bordados associavam-se em guildas, de modo a regulamentar a qualidade e o comércio de seus bens. Os bordadores estabeleciam regras que diziam respeito aos materiais utilizados – encomendas para a Igreja e a nobreza só poderiam ser feitas com material de primeira qualidade -, aos

tamanhos – evitando a economia de tecidos-, à competência dos empregados, e aos temas da igreja representados. Sua força política e sua abrangência eram ampliadas pela associação com outras guildas do ramo, como a dos alfaiates. Dentro das próprias oficinas de bordados, empregava-se também profissionais como tecelões, alfaiates e pintores, possibilitando o oferecimento de um produto completo (idem).

Outro ponto comum entre tapeçarias e bordados que merece destaque é a importância de seus patrocinadores. Dar e receber estes presentes podia implicar em interesses políticos. Doações para a Igreja eram bem vistas pelo cristianismo como sinal de caridade, o que contribuía para a salvação. Segundo Julian Gardner, a maioria dos doadores deixava bastante clara na obra a sua benfeitoria. Fosse inserindo seu nome, brasão ou até seu retrato, a origem estava sempre sinalizada. Até mesmo nos temas iconográficos representados podia residir o interesse do doador, como no retrato de um santo padroeiro de sua classe (GARDNER, 2016, p. 49-50).

Quanto às características estéticas, observa-se algumas mudanças nos bordados do início do século XIV ao início do XVI, intervalo no qual a esta arte mais se desenvolveu. No início do período, as vestes eclesiásticas inglesas eram preenchidas em sua quase totalidade com desenhos ligados a um programa iconográfico. Tal programa estava geralmente relacionado com o patrocinador e/ou receptor da obra. Eram peças elaboradas, caras e de confecção demorada, uma vez que uma etapa só podia ser iniciada após a anterior ter sido completa. A confecção estava geralmente centralizada em uma única pessoa ou equipe.

Já no final do século XIV e início do XV, a dinâmica de produção mudou. A alta demanda e a diversificação de clientes gerou a necessidade de uma maior velocidade de produção e preços mais acessíveis. Neste momento, afirma Kate Heard, tornou-se comum a prática de bordar motivos avulsos e aplicá-los a tecidos conforme a necessidade. No caso das vestes eclesiásticas, os motivos passaram a concentrar-se mais em faixas bordadas, ficando o tecido da base exposto. Havia até mesmo profissionais confeccionistas que buscavam matérias-primas em várias fontes para obter um produto final com melhor custo-benefício. Há quem argumente que isso gerou um declínio na qualidade dos bordados, mas esta perspectiva é passível de discussão,

na opinião de Heard. Mesmo com esta certa “massificação” da produção, a Guilda dos Bordadores manifestava preocupação em manter os padrões de qualidade (HEARD, 2016, p. 89). Duas dalmáticas que integram este novo estilo “padronizado” constam na figura 36.

Figura 36: Dalmáticas com faixas de bordado inglês sobre veludo, ambas de 1490.

Fonte: Browne et al (2016, p. 85).

Assim como se observa nas demais formas de arte bidimensionais, os bordados também continham traços marcantes de um autor ou estilo, além de símbolos iconográficos que se repetiam em diversas obras espalhadas pelo continente. Uma das ferramentas para essa reprodução é destacada por Evelin Wetter: os gabaritos para transferência de bordados. A figura 37 mostra um destes gabaritos. Trata-se de um recurso que minimizava - ou até mesmo dispensava - a interação entre artista e bordador, por meio da “furação” do desenho (WETTER, 2016, p. 91). Outro elemento que facilitava a reprodução de motivos em escala internacional eram espécies de “glossários” de desenho. Um deles é um manuscrito preservado no Victoria & Albert Museum, contendo flores e arabescos para confecção de bordados. Era essencial também o conhecimento dos episódios bíblicos para trabalhos destinados à Igreja, fato evidenciado em um inventário de bens do final do século XIV, pertencente ao bordador Thomas Carleton, no qual constam uma bíblia e um livro de santos, provavelmente usados como repertório para os bordados (DAVIES, 2016, p. 45).

Figura 37: Gabarito para transferência de bordado por furação (esquerda) e respectivo bordado, em linha de seda e fios folheados (direita). Linköping, região Báltica, ca. 1490.

Fonte: Browne et al (2016, p. 96).

Uma análise das tapeçarias e bordados do final da Idade Média fornece um panorama da avançada arte têxtil e de seu grau de importância no cenário econômico do período. O caráter portátil das tapeçarias fez delas um versátil elemento decorativo que se adaptava às necessidades das nobrezas itinerantes. Neste caso, o tema representado tinha importância secundária. Já nos ostentosos bordados eclesiásticos, seu uso estava inserido em um contexto cerimonial, e os temas contavam com apoio bíblico, podendo ser também influenciados por interesses do doador ou gosto do presenteado. Os artesãos produtores seguiam modelos pré-estabelecidos para os motivos decorativos, porém tinham certo grau de interferência nas obras, o que lhes confere caráter único como manifestação artística. A excelência e a minúcia dos detalhes na representação

de personagens, potencializados pelo denso “povoamento” das cenas, fazem deste medium uma importante ferramenta no estudo do vestuário, que pode ser representado dentro da própria roupa. A relação do homem medieval com o têxtil fica evidente na presença deste nos cenários eclesiástico, doméstico, público e privado, e a sua preservação como tesouro possibilita o estudo detalhado destas peças hoje, com a precisão quase microscópica das ligações entre trama e urdume.

3.2.3 Introdução à arquitetura: a catedral

Uma das formas de compreender a importância do cristianismo na Idade Média é estudar seus monumentos. Se nos dias atuais a imponência, beleza e riqueza de detalhes das catedrais já são impressionantes, pode-se imaginar seu efeito na população da época. Muitas vezes a maior construção de uma cidade, a catedral trazia inúmeros símbolos conhecidos ao repertório do homem medieval que, somados à música interior, criavam uma experiência transcendental. As principais características destes monumentos, inicialmente no estilo românico e posteriormente no gótico, são abordadas de forma a fornecer suporte ao estudo aprofundado das esculturas, chapas sepulcrais e vitrais.

Compreendendo os séculos XI e XII, o estilo artístico românico tem seu nome derivado da influência da antiga arte romana. De fato, elementos arquitetônicos como o arco arredondado, abóbadas em formato semicircular e decoração com folhas de acanto são originários do antigo Império. Esta fase da arte medieval não se restringiu, porém, à inspiração romana; consistiu em um sincretismo de influências, notadamente de Bizâncio, com características helênicas, e da arte insular de origem celta. Tanto na escultura quanto na pintura de vitrais e na arquitetura, é nítida a estilização das formas com motivos de folhagens decorativas. Também são frequentes figuras de animais místicos pareados, cujos corpos são muitas vezes compostos de motivos entrelaçados (THE CORPUS OF ROMANESQUE SCULPTURE, s.d.). Na figura 38, observa-se um arco românico decorado com motivos vegetais, proveniente da Abadia de Vézelay, na França.

Figura 38: Arco românico decorado com motivos vegetais. Abadia de Vézelay, França.

Fonte: UNESCO²⁷.

A essência da arte românica esteve na propagação e reiteração do cristianismo, à medida que pretendia educar os fiéis, dispondo para isso de diversos compartimentos dentro das igrejas. Os espaçosos interiores tinham como função abrigar o crescente número de clérigos e peregrinos, permitindo que várias missas fossem rezadas ao mesmo tempo. Nave, altares laterais e estrutura em forma de cruz, além de galerias pelas quais se podia percorrer o contorno do santuário (ambulatórios), proporcionavam uma experiência grandiosa de fé, assim como as esculturas, afrescos e vitrais com cenas bíblicas pretendiam lembrar os fieis do juízo final e, com isso, fazer com que se redimissem de seus pecados. O mosteiro e abadia de Cluny, ordem de caráter moralizador da Igreja a partir do século X, é um importante exemplar da cultura românica (HEARN, 1985, p. 102).

²⁷ Disponível em: <http://whc.unesco.org/pg.cfm?cid=31&l=en&id_site=84&gallery=1&&index=1> Acesso em: 20 jun 2014.

Dentre as características particulares a este estilo, presente em todas as formas de expressão artística, está a compressão dos personagens dentro das margens do cenário, que muitas vezes são transbordadas. As figuras representadas comumente variavam de tamanho de acordo com sua importância, conforme também acontecia nos períodos artísticos anteriores. Embora em desenvolvimento, o traço estilizado ainda predominava sobre o realismo; assim como as feições em geral, os drapeados não apresentavam caimento natural, sendo muitas vezes substituídos por motivos espiralados. Os arcos arredondados estendiam-se para além da arquitetura, servindo de moldura para vitrais, painéis e páginas de manuscritos.

A partir do século XII, surgiu na Europa um novo estilo artístico, que viria a substituir gradualmente o estilo românico anterior: o gótico. Durante toda a Idade Média, a expressão artística esteve intimamente ligada às transformações da Igreja. Gombrich aponta a diferença entre a igreja militante, do estilo românico, e a triunfante, do estilo gótico. A arquitetura da primeira expressava força e proteção, manifestas em suas colunas sólidas e poucas janelas. A segunda era como uma visão celestial, que colocava o fiel mais próximo do Paraíso e carregava em si mesma a delicadeza e a grandiosidade do etéreo. Esse efeito era possibilitado por suas estruturas leves e grandes vitrais rendilhados (GOMBRICH, 2000, p. 141).

Segundo Julien Chapuis, os arcos ogivais das novas catedrais distribuíam melhor o peso das paredes nas quais eram encaixados, podendo ser adaptados a diferentes larguras e comprimentos. Um novo sistema, baseado em vigas de pedra, distribuía o peso das abóbadas sobre colunas e pilares, que o transferiam para o chão. Isto permitia que as abóbadas fossem feitas de pedra mais leve e fina, e que as paredes fossem largas o suficiente para acomodar janelas. Pilares arqueados flutuantes, conectados externamente às paredes das construções, também eram importantes para reduzir a alvenaria exterior da construção, transformando-a numa “armação esquelética” (CHAPUIS, 2000; GOMBRICH, 2000, p. 141). Este tipo de suporte externo está presente na catedral de Notre Dame (figura 39).

Figura 39: Detalhe dos pilares flutuantes e arcos ogivais. Catedral de Notre Dame, Paris, 1163-1345.

Fonte: acervo próprio, 2012.

Segundo dados do Laboratório de Estruturas Mecânicas da Escola Politécnica (USP), a construção de uma catedral gótica era feita com pedras sustentadas por cimbres de madeira e unidas por argamassa. Depois da secagem da argamassa, ainda era aplicado concreto para evitar rachaduras. Após construída uma fundação de aproximadamente nove metros de profundidade, eram levantadas as gigantescas paredes e estruturados os arcobotantes. Em seguida era instalado o telhado, e só depois as abóbadas (LMC-USP, s.d.).

A catedral de Chartres, construída entre 1145 e 1250 na França, é um dos melhores e mais antigos exemplares da escultura gótica. Em 1194, foi acometida por um incêndio e teve uma porção reconstruída. Conforme a tradição do período, sua planta possui formato de cruz, com o eixo mais longo estendendo-se da entrada até o abside, e o eixo mais curto formado pelo transepto. Os compartimentos são mostrados na figura 40, que compreende o mapa da catedral.

Figura 40: Mapa da catedral de Chartres.

Fonte: adaptado do site da catedral de Chartres²⁸.

Nos corredores laterais, observa-se uma característica marcante do estilo gótico, segundo Zucher e Harris (s.d.), denominada elevação de três partes. Conforme a figura 41, de baixo para cima havia os arcos ogivais da nave, o trifório e o clerestório, no qual geralmente estavam presentes os vitrais. Esta elevação encontra-se na porção da igreja construída após o incêndio, no período conhecido como alto Gótico.

São diversos os exemplares de catedrais góticas pela Europa. Ainda em Paris, a Sainte Chapelle é um notável exemplo do estilo “gótico radiante”, com ramificações de colunas graciosas e abundantes vitrais (ZUCHER; HARRIS, s.d.). A abadia de Westminster, na Inglaterra, é tradicionalmente o local de coroação dos monarcas do país, e em seu interior são abrigados muitos séculos de história. Em Yorkminster, estão os maiores vitrais do século XV, e pode-se observar diversas vertentes do estilo gótico, uma vez que o monumento foi reconstruído e teve novas seções incorporadas diversas vezes.

²⁸ Disponível em: <http://www.cathedrale-chartres.org/en/,249.html>. Acesso em 25 jun 2017

Figura 41: Partes da elevação lateral da Catedral de Chartres.

Fonte: adaptado de Chartres Cathedral - Gothic²⁹.

Quando se analisa uma catedral gótica medieval, é importante levar em consideração que estes monumentos levavam séculos para serem construídos, formando portanto um sincretismo de artistas e épocas, sendo necessário analisar cada setor e cada obra em sua particularidade. A figura 42 mostra um exemplo de “microarquitetura”³⁰ na Catedral de Westminster: uma pequena emolduração para do santuário do rei Eduardo, o Confessor, lá enterrado em 1066.

²⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/MkK8wF>> Acesso em 18 jun 2017

³⁰ A expressão “microarquitetura” foi utilizada por Michael (2016, p. 71) para descrever este tipo de decoração na Catedral de Westminster.

Figura 42: Exemplo de “microarquitetura” na catedral de Westminster. O santuário em homenagem a Eduardo, o Confessor. Inglaterra, 1066.

Fonte: Site da Catedral de Westminster³¹.

3.2.4 As esculturas e as chapas sepulcrais

Conforme coloca Williamson (1998, p. 2), as “(...) representações [arquitetônicas] atraíam o espectador medieval tanto emocional quanto espiritualmente, mas eram as esculturas dos portais que transmitiam a instrução e a exegese morais”. Esculturas podiam ser encontradas ao longo de toda a catedral, começando pela porta, em alguns casos podendo ocupar uma fachada inteira. De acordo com Melanie Holcomb, as portas sempre foram um foco da escultura medieval.

(...) O Juízo Final (...) era um tema particularmente favorecido. Representando o destino dos justos e dos pecadores, conforme vão aparecendo diante de Cristo como seu juiz, a porta servia como um lembrete poderoso da autoridade suprema de Deus e da autoridade terrena da Igreja Cristã (HOLCOMB, 2001).

³¹ Disponível em: <<http://www.westminster-abbey.org/visit-us/virtual-tour>> Acesso em 16 mai 2017.

Conforme já mencionado, a construção de catedrais podia demorar décadas, ou até mesmo séculos, para ser finalizada. É o caso de Chartres, que começou em 1145, mas precisou ter uma parte reconstruída depois de um incêndio em 1194. Uma das torres é do século XV, enquanto muitos vitrais são do século XIII. Essa complexa configuração permite a diferenciação no estilo de esculturas dentro da mesma catedral, como é evidenciado na figura 43. Enquanto as esculturas mais antigas apresentam a postura rígida e alongada característica do gótico inicial, as mais recentes têm mais naturalidade e movimento.

Figura 43: O contraste entre as esculturas do portal sul, construído em 1230 (esquerda) e do portal ocidental de Chartres, construído entre 1145 e 1155 (direita).

Fonte: Chartres Cathedral - Gothic³²

Era comum também haver uma variedade de oficinas de escultura encarregadas de uma mesma catedral, resultando em diferenças visíveis de estilos e épocas, como é o caso do portal de Reims, na figura 44. Zucker e Harris identificam aqui três estilos diferentes, da esquerda para a direita: o Anjo Gabriel, celestial e com postura graciosa, provavelmente o mais recente; a Virgem Maria, mais rústica e pesada, e as duas últimas figuras, novamente Maria e sua prima Isabel. Maria e Isabel estão cobertas de

³² Disponível em: <<https://goo.gl/juqgvk>> Acesso em 23 jun 2017.

panejamentos drapeados, com postura romanizada típica do gótico maduro (ZUCKER; HARRIS, s.d.).

Figura 44: Portal central da catedral de Rheims, séculos XIII e XIV.

Fonte: Rheims Cathedral - Gothic³³

Janet Snyder destaca a importância das esculturas francesas para a identificação do vestuário da época. Segundo a autora, as figuras das colunas de Chartres “parecem usar distintas roupas de sedas preciosas e linhos muito bem tecidos com bordados (...) como se estivessem elegantemente vestidas de acordo com modas da corte contemporânea” (SNYDER, 2002, p. 85).

Em relação aos séculos anteriores, as esculturas dos séculos XIII e XIV passaram evidenciar as formas corporais por baixo das roupas e conferir maior expressão aos rostos e gestos. Todavia, o artista ainda não tinha, salvo raras exceções, a intenção de fazer retratos fiéis da pessoa representada. Ao invés disso, utilizava da iconografia e heráldica para indicar a família, profissão, segmento social, indicar um personagem

³³ Disponível em: <<https://goo.gl/bA8Eft>> Acesso em 18 jun 2017

bíblico, entre outros significados que pretendia transmitir (BADHAM, 1995; SAUL, 1995; LITTLE, 2006; GOMBRICH, 2000).

Enquanto a construção da catedral podia mobilizar boa parte da mão-de-obra da cidade e do campo, as esculturas eram confeccionadas à parte nas oficinas de pedreiros, sendo posteriormente instaladas no local pretendido. Algumas vezes, era preciso fazer ajustes na instalação, cortando-se partes da escultura. Os pedreiros reuniam-se em corporações de ofício, dotadas de regulamentação própria (WILLIAMSON, 1998, p.4-5). A partir do século XII, os patronos da vanguarda passaram a buscar novas cores de pedra, em especial o mármore de Tournai, de cor negra brilhante, e o de Purbeck, que podia ser polido para se obter um efeito semelhante. Este último foi bastante utilizado na Abadia de Westminster. Do século XIV em diante, o alabastro entrou em voga, estando mais disponível na Grã-Bretanha. O bronze era raro, geralmente reservado ao alto clero e à família real (WILLIAMSON, p. 214; SAUL, 1995, p. 34-38).

A maioria das esculturas era pintada, embora este efeito esteja muito raramente preservado hoje. Williamson (1998, p. 06) aponta as seguintes etapas para o acabamento dessas obras:

- I) A escultura era tratada com seladora ou algum tipo de impermeabilização (cola ou caseína animal) a fim de neutralizar a porosidade da pedra;
- II) era feita a aplicação de uma base sobre a pedra: giz ou branco de chumbo com agente secante;
- III) era feita a pintura. Em alguns casos, como na Catedral de Lausanne e muitas efígies sepulcrais, a base era modelada e preparada antes de pintada, dando acabamento mais detalhado, difícil de obter na pedra esculpida.

Nos séculos finais da Idade Média, foram diversificando-se as matérias-primas e os ambientes destinatários das esculturas. Segundo Julien Chapuis, metade das esculturas do período era confeccionada em madeira. Williamson aponta o carvalho e a nogueira como predominantes no Norte; já na Espanha e Itália, havia o álamo. Figuras de pé eram geralmente feitas com metade de um tronco oco - para evitar rachaduras -, colocado sobre um suporte que podia ser rotacionado. As linhas principais eram

desenhadas e a madeira esculpida com uma variedade de machados. Detalhes como mãos e drapeados podiam ser esculpidos separadamente e acoplados. A pintura e os padrões decorativos eram adicionados por último (CHAPUIS, 2002; WILLIAMSON, 1998, p. 07). Um exemplo de escultura com pintura ainda preservada está presente na figura 45.

Figura 45: Escultura de madeira pintada da Virgem e o Menino no trono, de 1,63m de altura. Toscana, metade do século XIV.

Fonte: Metropolitan Museum³⁴.

A escultura medieval acompanhou a trajetória dos demais meios artísticos, especialmente interligada às catedrais, por ser frequentemente parte integrante de sua decoração. Do surgimento do estilo gótico ao chamado gótico internacional, no final da Idade Média, as figuras humanas ganharam movimento e expressão, além de representações mais realistas – e menos estilizadas – do vestuário. A figura 46 mostra

³⁴ Disponível em: <<https://goo.gl/Lqcxsn>> Acesso em 14 mai 2017

um mesmo tema (a Virgem carregando o menino Jesus) em uma escultura do século XII e uma do XIV, nas quais é possível perceber essa tendência.

Figura 46 (a): Escultura em cobre folheado a ouro. Limoges, França, ca.1200. (b): Escultura em calcário. Catalúnia, segundo quartel do século XIV.

(a)

(b)

Fonte: MetMuseum³⁵.

Quando se analisa esta fonte, é preciso diferenciar a escultura atrelada a um programa decorativo da escultura funerária, associada a uma figura laica ou eclesiástica específica. No âmbito funerário, a significação da escultura tomou um rumo quase completamente diferente daquela atrelada à arquitetura. Para compreender seu sentido, é preciso explorar a noção de morte e seu impacto na vida medieval, considerando as definições de Purgatório e ressurreição na doutrina católica. Ao contrário da concepção atual de túmulo, que pretende relembrar aspectos da vida do falecido, a efígie medieval tinha como principal propósito a salvação da alma. Para tanto, contava com a participação ativa do fiel que a visitasse. A maioria trazia inscrições com o nome, data

³⁵ Disponíveis em: <<https://goo.gl/JRH4C4>> Acesso em 14 fev 2017.

do falecimento e um apelo para que se orasse por aquela alma. A ideia consistia em auxiliá-la a sair do Purgatório, lugar intermediário entre céu e inferno.

Conforme afirma Badham, apenas os santos tinham entrada garantida no Paraíso; nos demais casos, fazia-se necessária a intervenção dos vivos para que os mortos fossem salvos. As figuras humanas das esculturas dos túmulos estão, por este motivo, frequentemente em um estado limiar, transitório (BADHAM, 1995). Ou seja, embora deitadas, suas roupagens muitas vezes têm o caimento que teriam com a figura de pé; as mãos estão erguidas em oração ou segurando artefatos simbólicos. Um fato surpreendente é a posição e o movimento inovadores de algumas estátuas, como um exemplar do século XIII da abadia de Dorchester (Inglaterra), na qual o cavaleiro ativamente desembainha a espada, constante na figura 47.

Figura 47: Cavaleiro da Abadia de Dorchester. Inglaterra, século XIII.

Fonte: Williamson (1998, p. 213).

Além de serem um apelo à intercessão pela alma do falecido, as esculturas evidenciavam um segundo ponto importante da doutrina cristã: a ressurreição. Segundo Paul Binski, o episódio bíblico da Ressurreição de Lázaro é fundamental para essa

doutrina. Representado com bastante intensidade e emoção em obras de arte do período, notadamente em Giotto (figura 48), esta cena traz um homem que, morto há quatro dias, é ressuscitado pelo poder de Cristo, para o espanto e comoção de seus familiares. Este acontecimento é um prelúdio à ressurreição do próprio Cristo, que virá a reforçar tal noção na mente dos fiéis (BINSKI, 1996, p. 9). A importância deste triunfo sobre a morte fica evidenciada em um curioso tipo de túmulo medieval: as tumbas-cadáveres.

Figura 48: A ressurreição de Lázaro, de Giotto. Itália, ca. 1304-1306.

Fonte: Gombrich (2000, p. 152).

Enquanto alguns comissionavam esculturas tumulares dotadas de suntuosa decoração simbólica e hieráldica, buscando exaltar o status em vida, outros optavam por serem representados como cadáveres em decomposição. Alguns apareciam dentro de sua mortália em posição de oração; outros levantando-se e jogando a mortália; outros ainda explicitamente sendo consumidos por vermes. De acordo com Sally Badham (1995), essas imagens mórbidas podem transmitir atualmente a sensação de materialidade e finitude da vida, mas na concepção medieval, enfatizavam a noção de triunfo sobre a morte e ressurreição. É o caso do arcebispo Henry Chichele, falecido em 1443, cujo

túmulo encontra-se na Catedral de Canterbury, na Inglaterra. O grandioso monumento é ricamente decorado com anjos, santos e carpideiras³⁶, e possui dois “andares” (figura 49). No primeiro, aparece como um cadáver esquelético envolto em uma mortália, enquanto no segundo está ricamente vestido em trajes cerimoniais, transmitindo a ideia de ascensão da alma. Dizem as inscrições: “eu nasci pobre, então fui alçado aqui a arcebispo; agora sou desmembrado e servido aos vermes... a quem quer que passe por aqui, peço por sua lembrança” (CANTERBURY CATHEDRAL, s.d.).

Figura 49: Túmulo do Arcebispo de Chichele. Catedral de Canterbury, Inglaterra, 1426.

Fonte: site da Catedral de Canterbury³⁷

Saul (1995) e Binski (1996) descrevem a trajetória geográfica e temporal dos túmulos cristãos, do exterior ao interior da Igreja. Segundo Binski, a partir do século IV iniciou-se o movimento de enterramento dos santos dentro das grandes basílicas, inicialmente fora dos muros da cidade, mas com a subsequente urbanização destes túmulos. A cultura de túmulos externos, nos jardins, foi aos poucos dando lugar aos internos à

³⁶ O termo carpideiras é definido no Glossário.

³⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/ZrwHXn>> Acesso em 10 mai 2017

igreja, cujo espaço era dividido hierarquicamente (BINSKI, 1996, p. 12-13). Um exemplo desta hierarquia espacial foi explorado no subcapítulo 3.1. Este movimento contribuiu para a proliferação e sofisticação dos modelos tumulares.

No início da Idade Média, era comum a decoração de túmulos com motivos abstratos celtas, similares aos utilizados em iluminuras, no caso da Grã Bretanha. Já na Europa Continental, motivos decorativos romanos misturavam-se ocasionalmente com figuras humanas. Saul e Badham mencionam a utilização de símbolos representativos de cada classe nos túmulos, como cálices, livros ou bastões (báculos) de bispo para membros do clero; espadas para cavaleiros e chaves para autoridades políticas (SAUL, 1995, p. 28; BADHAM, 1995). A escultura efígie contendo a representação efetiva do falecido só ganhou força na Baixa Idade Média. Saul argumenta que as mais antigas representações humanas em túmulos preservadas datam do século XII na Inglaterra, como ocorre nas Catedrais de Westminster e Salisbury. O autor defende ainda que estas esculturas tenham desencadeado uma moda, começando dentro da esfera eclesiástica e depois partindo para a laica.

O grau de ornamentação do túmulo variava de acordo com a posição social de seu proprietário, bem como sua concepção de salvação. A vertente de Santo Agostinho tinha menos apreço pela pompa e luxo dos túmulos, associando-os a bens terrenos, o que depreciava sua função. Já a visão contrária ditava que, quanto mais grandioso o túmulo, maiores seriam as chances de salvação. Todavia, além do propósito de salvação e da simbologia do triunfo sobre a morte, não se pode ignorar o significado mundano dos túmulos para o homem medieval, que enfatizava as realizações da vida terrena. Badham cita como exemplo um mercador do ramo têxtil que deixou insígnias próprias de seu ofício: Thomas Busshe, que comercializava lã, profissão representada por uma ovelha aos pés do seu túmulo (BADHAM, 1995). Na figura 50 observa-se o túmulo atribuído a Margarete de Gloucester, esposa de Robert II, barão de Neubourg. Em seu cinto, estão pendurados artigos que simbolizam suas virtudes e atividades em vida: uma bolsa com moedas para os mendigos, um porta-agulhas e uma faca de mesa embainhada (METMUSEUM, s.d.).

Figura 50: Túmulo atribuído a Margarete de Gloucester. Inglaterra, metade do século XIII.

Fonte: Metropolitan Museum³⁸.

A hierarquia tumular seguia a hierarquia social, tanto na esfera eclesiástica quanto na laica. Bispos e arcebispos muitas vezes comissionavam luxuosas esculturas ostentatórias, enquanto padres de paróquias locais podiam financiar apenas modestas chapas sepulcrais. Ricos mercadores também transmitiam a mesma pompa de seus trajes cerimoniais em seus túmulos. “uma hierarquia de formas estava surgindo, na qual a efigie se situava no topo” (SAUL, 1995, p. 33). Em adição, construir um monumento para uma igreja trazia honra e prestígio.

Além da escultura, outra forma de monumento tumular na Europa medieval eram as chapas sepulcrais de pedra ou metal. Ao contrário dos túmulos esculpidos, as chapas não ofereciam obstrução à passagem nas igrejas. Eram também mais resistentes à ação do tempo que as esculturas, por serem dificilmente quebradas ou deterioradas (BOUTELLI, 1847, p. 4). Provavelmente por estes motivos, aliados ao seu menor custo e maior acessibilidade, existem diversos exemplares delas preservados. De acordo com

³⁸ Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/471462> > Acesso em 12 nov 2016.

a Monumental Brass Society da Grã-Bretanha (MBS), primeiro teriam surgido as chapas de pedra incisadas, espécies de esculturas em baixo relevo sobre um túmulo vertical ou horizontal. Sobre essas chapas, passou a ser aplicada uma liga de cobre chamada *latten*, preenchendo a figura inicialmente em alguns pontos; mais tarde em sua totalidade (MBS, s.d.). Boutelli descreve a provável aparência original destas obras:

A chapa sepulcral, em seu estado original e perfeito, era um trabalho rico e belo em sua decoração. A superfície era polida; os contornos eram preenchidos com uma substância viscosa de cor preta brilhante. O fundo decorado, o rendilhado, o tabernáculo, as insígnias armoriais, e as várias decorações de hierarquia e ofício; todos brilhavam com esmaltação em diversas e vívidas cores (BOUTELLI, 1847, p. 8).

De acordo com a MBS, Os primeiros registros destas placas datam dos séculos VIII ao X, tendo se popularizado a partir do XI. Inicialmente, eram confeccionadas com arenito e calcário, mais fáceis de moldar. A partir do século XIV, o uso do alabastro tornou-se comum, assim como na escultura. Atualmente, a maior parte das chapas tumulares preservadas encontra-se na Grã-Bretanha, com alguns exemplares na Alemanha, Polônia, países Ibéricos e na França, notadamente em Reims e na Sainte Chapelle (MBS, s.d.).

A chapa sepulcral apresenta uma vantagem em relação às outras mídias artísticas medievais: pode ser submetida à esfregadura³⁹, a fim de se obter uma cópia ou “negativo” da imagem. Tal procedimento é descrito pela MBS: após uma limpeza cuidadosa da superfície, um papel em rolo é afixado sobre a chapa com fita adesiva, de forma a cobri-la toda. Em seguida, com o papel bem esticado, faz-se o contorno da placa metálica com os dedos, a fim de delimitar a área de esfregadura. O próximo passo é esfregar cuidadosamente o desenho com uma bola de cera de sapateiro (usada no polimento de sapatos). Depois, o papel é removido e limpo com um espanador. O processo é mostrado na figura 51.

³⁹ O termo esfregadura é definido no Glossário.

Figura 51: Processo de esfregadura de uma chapa sepulcral.

Fonte: Monumental Brass Society⁴⁰.

Não era incomum encomendar - e iniciar - a construção do próprio túmulo ainda em vida, ou construir o túmulo do casal ou família após apenas uma das partes ter falecido. Sally Badham cita o exemplo de Sir Arnald Savage, nobre morto em 1420 que especificou em testamento: uma placa de bronze deveria ser confeccionada para ele e seus pais, na qual deveriam estar vestidos com “gibões heráldicos, *kirtle* e capa” (BADHAM, 1995). Especialmente nos séculos finais da Idade Média, o aumento no grau de expressividade e o aperfeiçoamento da representação da figura humana possibilitou a representação fiel do vestuário.

No século XII, a forma mais popular de túmulo eram as chapas com desenhos de cruzes; já no século seguinte, popularizaram-se as decoradas com metal. Até o final do século XV, uma enorme variedade estava disponível aos consumidores, desde modestos relevos de parede até grandiosas esculturas decoradas. A grande demanda por este tipo de serviço fez com que se expandissem as oficinas, fazendo com que as oficinas pré-existentes de esculturas decorativas mudassem seu foco para o mercado funerário. As figuras tornaram-se padronizadas em uma espécie de produção em série, principalmente no caso dos cavaleiros e clérigos. Quanto aos antigos e modestos

⁴⁰ Disponível em: <http://www.mbs-brasses.co.uk/brass_rubbing.htm> Acesso em 13 abr 2017.

modelos, não saíam de linha, mas eram adotados pelas classes menos favorecidas. “Os tipos de monumentos populares entre clientes aristocráticos em um século podiam ser adotados pela plebe no seguinte, e por seus inferiores no próximo” (SAUL, 1995, p. 38).

No que se refere à escultura do final da Idade Média, pode-se observar os traços do estilo gótico maduro, como a maior expressividade e fidelidade nas representações corporais. As esculturas ligadas ao programa decorativo das catedrais em geral representavam cenas bíblicas, muitas vezes com tendência a “romanizar” a aparência dos personagens. Já as esculturas fúnebres, em seu auge, retratavam figuras eclesiásticas ou laicas de poder, indicando por signos seu lugar na sociedade. O mesmo se pode dizer das chapas sepulcrais. Por isso, os dois últimos tipos são mais úteis ao estudo do vestuário que o primeiro.

3.2.5 Os vitrais

Uma importante forma de arte bidimensional na Idade Média eram os vitrais. Partes fundamentais das igrejas, integravam-se à sua arquitetura e programa iconográfico. Tais como os manuscritos, tapeçarias e esculturas, estas obras são complexas e podem conter diversos significados. Podiam ser encomendadas por um clérigo, um rico patrono ou até mesmo uma corporação de ofício. Como particularidade material, são resultado da difícil arte de trabalhar vidro a fim de produzir nuances de cor e formas delicadas. Já no âmbito da mensagem transmitida, eram mais acessíveis que as demais formas de arte para a população em geral. Sua própria localização dentro da catedral já pressupõe uma lógica de leitura e doutrinação. Embora suas características materiais dificultem uma representação precisa do vestuário, não se pode ignorar uma fonte tão presente no imaginário e no cotidiano medieval.

Na literatura, não há um consenso quanto ao momento de surgimento dos vitrais. É sabido que foram utilizados na Roma antiga e durante a Alta Idade Média, na maioria das vezes transparente. Segundo Madeleine Caviness, há evidências arqueológicas de janelas do período carolíngio, de influência bizantina. A maioria dos vitrais preservados é datada entre 1100 e o final do século XV. Depois desta data, a esmaltação substitui o

vidro colorido (CAVINESS, 1996, p. 39-40). O período gótico foi especialmente fértil na produção de vitrais, principalmente entre os séculos XII e XIII. As grandes janelas permitiam a instalação de enormes painéis de vidro, que eram projetados pelos arquitetos em conjunto com os vidraceiros.

Há certa uniformidade na localização das janelas nas catedrais. A figura 52 mostra a distribuição dos vitrais em uma elevação de um corredor lateral da Catedral de Chartres.

Figura 52: Componentes dos vitrais da elevação do corredor lateral de Chartres.

Fonte: adaptado de Chartres Cathedral - Gothic⁴¹

A Sainte Chapelle de Paris é um exemplo do estilo gótico radiante, no qual o uso de vidro é maximizado, enquanto as colunas de pedra são quase imperceptíveis. Por abrigar a relíquia da coroa de espinhos, a capela real lembra um relicário, altamente decorado e iluminado com diversas cores. Uma ideia da percepção do interior do monumento encontra-se na figura 53.

⁴¹ Disponível em: <<https://goo.gl/juqgvk>> Acesso em 18 jun 2017

Figura 53: Vitrais da Sainte Chapelle, Paris.

Fonte: Sainte Chapelle – Gothic ⁴².

No detalhe da rosácea da Chapelle (figura 54), observa-se pequenos desenhos intercalados com as flores de lis, principal símbolo da heráldica da família real francesa.

Figura 54: (a) Rosácea da Sainte Chapelle. (b) Detalhe da pintura.

(a)

⁴² Disponível em: <<https://goo.gl/iKHK8R>> Acesso em 18 jun 2017

(b)

Fonte: Sainte Chapelle – Gothic ⁴³.

Caviness, Marks e Arnold descrevem duas maneiras de se fundir o vidro. Na primeira, que produzia o vidro retilíneo (*muff glass*), soprava-se um recipiente cilíndrico, colocando-o em uma fornalha, e o abrindo em uma extremidade. Em seguida, a peça era esticada até ficar chata. O vidro feito por essa técnica pode ser reconhecido pelo alinhamento de impurezas e bolhas em paralelo. O segundo método é o circular (*crown glass*), girando-se o vidro derretido, até ganhar forma achatada (figura 55). Pode ser reconhecido pela marca do pontil no centro, protuberante, que também concentra impurezas. Esta marca podia ser descartada ou aproveitada para o efeito desejado (CAVINESS, 1996, p. 48; MARKS, 2005, p. 28; ARNOLD, 1913).

⁴³ Disponível em: <<https://goo.gl/juqgvk>> Acesso em 18 jun 2017

Figura 55: Processo de produção do vidro circular.

Fonte: site da Verrerie de Saint Just ⁴⁴.

Para a produção do vitral pintado, primeiramente o vidro era tingido. Os principais pigmentos eram verdes, vermelhos, amarelos e azuis. A cor era fornecida ao vidro pela presença de óxidos metálicos em sua composição. De acordo com Caviness e Arnold, vidro com ferro podia tornar-se vermelho em forno de redução; verde com oxidação, e amarelo em atmosfera oxidante produzia óxido férrico. Vidros com manganês podiam produzir roxos amarronzados (CAVINESS, 1996, p. 48; ARNOLD, 1913).

Efeitos de transição de cor, luz e sombra, volumes e drapeados eram dados com pintura no vidro. Tal pintura era feita com pincéis e auxílio de instrumentos pontiagudos para efeitos hachurados. A cada fase da pintura, eram realizadas “queimas”, ou seja, a superfície era levada ao forno para que aquela camada fosse fixada. A tinta utilizada era denominada mate, e geralmente apresentava-se em tons pastéis, como preto ou ocre. Um elemento de suma importância na pintura era, na verdade, a ausência da tinta em alguns pontos, o que permitia a entrada da luz, fundamental para a função do vitral (CAVINESS, 1996).

⁴⁴ Disponível em: <<http://glassolutions.fr/fr/verrerie-saint-just>> Acesso em 15 mar 2017.

As técnicas de produção desta forma de arte são descritas em um documento de 1125 da Alemanha, por um monge de pseudônimo Theophilus. O monge descreve também o projeto de design dos painéis, que dá-se pela utilização de grandes mesas de madeira, o suficiente para acomodar dois painéis de vidro. Todas as linhas de chumbo eram desenhadas na mesa, além de um guia traçado com uma letra para cada parte do desenho. Há uma mesa preservada do século XIV em Gerona. Possivelmente se utilizava desenhos previamente feitos em pergaminho ou linho, que eram transferidos para a mesa. No século XV, há registro de uso de papel (MARKS, 2005, p. 110).

De acordo com Marks e Caviness, depois de feito o desenho, eram selecionados pedaços de vidro das cores certas e traçados os contornos onde seria aplicado o chumbo, como guia de corte. Uma ponta de metal quente era então aplicada sobre os contornos como ferramenta de corte, e as extremidades polidas com uma pinça metálica (*grozing iron*). O vidro medieval era mais grosso e resistente que os modernos, possibilitando a produção de formas mais elaboradas. Porém, há uma tendência deste material perder espessura ao longo dos anos. A partir dos séculos XIV e XV, passaram a ser adotados vidros de formas mais simplificadas e quadradas, dispostos em colunas (CAVINESS, 1996, p. 51; MARKS, 2005, p. 34).

Depois de cortados e tingidos, os pedaços podiam ainda ser pintados com esmalte vítreo. Um exemplo de corante é o cobre moído e peneirado por uma peneira de metal. Vinho ou urina podiam ser ligantes temporários, que desapareciam no forno. Para cada cor há um grau de aquecimento. Caviness descreve o processo: segundo a autora, o calor faz com que o esmalte vítreo se funda ao vidro. Em pinturas delicadas, podiam ser feitos vários aquecimentos a cada etapa do desenho para melhor fixação. Os pedaços eram rearranjados após aquecidos para formar o desenho (numerados como um gabarito). Eram então moldadas estruturas em chumbo, em formato de “H”, de forma a sustentar os pedaços de vidro. Essas estruturas de chumbo eram mais duráveis que as atuais, sendo recomendável não substituí-las e sim preservá-las com trabalho de conservação (CAVINESS, 1996, p. 56). A figura 56 mostra a aplicação das ligas de chumbo em uma reprodução realizada pela equipe da Capela de Canterbury, na qual fica evidente a maleabilidade do material.

Figura 56: Aplicação das ligas de chumbo no vitral.

Fonte: Capela de Canterbury⁴⁵.

O começo do século XIV trouxe um importante avanço para a pintura de vitrais: a descoberta do amarelo de prata, pigmento produzido a partir do óxido de prata, que formava cor dourada em vidro branco ou mostrava o verde no vidro azul. Inicialmente amarela, era necessário queimá-la no forno para obter o dourado. Este novo pigmento reduzia a necessidade de se intercalar chumbo entre as cores, produzindo uma composição mais limpa (TILZEY, 2011). Um exemplo é o vitral da figura 57.

Convém aqui destacar a importância do vitral no contexto da igreja medieval. Ricardo Nunes (2012) defende sua função didática perante os fiéis. Talvez a principal diferença entre os manuscritos iluminados e os vidros pintados era que, enquanto os primeiros eram de acesso restrito ao clero e aos nobres que podiam financiá-los, os segundos se faziam visíveis a todos que frequentassem a igreja. Não obstante continham passagens bíblicas e moralizantes. Boa parte dos vitrais tratava da vida dos santos, que eram representados em maior escala e sempre associados à iconografia correspondente.

⁴⁵ Disponível em: <<https://goo.gl/RJn8ks>> Acesso em 16 mar 2017.

Como nas outras formas de arte, podia-se deduzir quem era a figura não por sua aparência física, mas pelos atributos que carregava.

Figura 57: Vitral representando o jogo de Quintain. Provavelmente Paris, ca. 1500.

Fonte: MetMuseum⁴⁶.

Característica relevante desta mídia artística era a patronagem de sua produção. A encomenda era tão frequente que Richard Marks propôs classificá-los por tipo de doador. Eram obras caras, e consequentemente só podiam ser financiadas por membros de posição social elevada. De maneira análoga aos túmulos esculpidos, um comerciante rico podia encomendar um vitral contendo sua imagem, geralmente acompanhado de um gesto ou texto invocando orações em prol de sua salvação. Corporações de ofício, como os peixeiros, vinicultores e comerciantes de tecido também podiam fazer doações (MARKS, 2005, p. 6). Todavia, não bastava ter recursos; a forma como tinham sido obtidos devia passar pelo crivo da igreja. Caviness cita o exemplo de um conjunto de prostitutas que teve sua encomenda negada pelo Bispo de Paris devido à desaprovação de seu ganha-pão (CAVINESS, 1996, p. 59). O doador

⁴⁶ Disponível em: <<https://goo.gl/kwa2pT>> Acesso em 14 mai 2017.

não tinha, porém, controle sobre o conteúdo exato do painel, geralmente sendo auxiliado por um teólogo. Um exemplo de representação de corporações de ofício como doadoras são os vitrais da catedral de Chartres. Os diversos painéis contêm narrativas da vida de santos e de Cristo. Em particular, o painel de São Eustácio traz imagens dos tecelões (figuras 58 e 59), enquanto o de São Nicolau representa os comerciantes e apotecários (figura 60).

Figura 58: Uma das janelas adjacentes do vitral da Catedral de Chartres (a vida de São Eustáquio). Paris, 1200-1215.

Fonte: Site da Catedral de Chartres⁴⁷.

Nos painéis de Chartres, é possível observar uma característica típica do estilo dos séculos XII e XIII: as cores são “blocadas”, ou seja, claramente delimitadas pelos contornos de chumbo, não havendo transições entre nuances.

⁴⁷ Disponível em: < <http://www.cathedrale-chartres.org/vitraux-cathedrale-chartres> > Acesso em: 10 jun 2017.

Figura 59: uma das janelas adjacentes do vitral da Catedral de Chartres (a vida de São Eustáquio). Paris, 1200-1215.

Fonte: Site da Catedral de Chartres⁴⁸.

O maior painel de vidro pintado da Grã-Bretanha, e certamente um dos maiores do mundo durante seu tempo, é a Janela Ocidental da catedral de Yorkminster, conhecida como Great East Window (figura 61). De acordo com Nunes, este painel foi construído entre 1405 e 1408, e é um dos raros exemplares medievais cuja autoria é conhecida: foi concebido e executado sob a liderança de John Thornton, conceituado artista de sua época, e comissionado por Walter Skirlaw, bispo de Durham (NUNES, 2012). Há registros escritos do alto valor pago ao artista pela obra, o que evidencia seu prestígio.

⁴⁸ Disponível em: < <http://www.cathedrale-chartres.org/vitraux-cathedrale-chartres> > Acesso em: 10 jun 2017.

Figura 60: Uma das janelas adjacentes do vitral da Catedral de Chartres (a vida de São Nicolau). Paris, 1200-1215

Fonte: Site da Catedral de Chartres⁴⁹.

A temática deste enorme vitral, de área correspondente a uma quadra de tênis, é a criação e o fim dos tempos. A narrativa da criação do mundo ocupa 27 painéis, sendo os outros 81 reservados ao Apocalipse. Trata-se de um impressionante exemplar do estilo chamado por Gombrich (2000) de gótico internacional, difundido no final da Idade Média, no qual o tema apocalíptico era um dos favoritos. Em um projeto de conservação e restauro iniciado em 2011 e finalizado em 2016, todos os painéis foram retirados e reparados. Detalhes da pintura foram recuperados, vidros quebrados foram unidos e as pesadas ligas de chumbo que haviam sido trocadas na década de 1940

⁴⁹ Disponível em: < <http://www.cathedrale-chartres.org/vitraux-cathedrale-chartres> > Acesso em: 10 junho 2017.

foram substituídas por equivalentes muito mais leves e que interferem menos na composição da obra (TILZEY, 2011).

Figura 61: Janela Ocidental da Catedral de Yorkminster (Great East Window). Inglaterra, Século XV.

Fonte: Britain's most fragile treasure⁵⁰.

No painel de Yorkminster, fica evidente o aperfeiçoamento das técnicas de pintura. Enquanto nos vitrais de Chartres as cores são clara e abruptamente separadas por divisórias, em York o advento do amarelo de prata possibilitou transições suaves entre os tons, por meio da pintura (figura 62). Um membro da equipe dos restauradores desta janela relata que era comum pintar as peças na parte traseira e acrescentar detalhes na dianteira, formando um complexo e detalhado resultado (idem).

No que se refere a representações do vestuário, os vitrais medievais traziam ricas cores e texturas, porém há limitações oferecidas pelo meio. Na opinião de Caviness:

As nuances brilhantes, neste caso, não são representacionais, e na verdade podem borrar distinções de classe que teriam dado tons crus e neutros para os camponeses e artesãos; essas classes são, todavia, geralmente diferenciadas por sua roupa curta e modesta. Além disso, marcas de aristocracia como capas

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTdEck1bpJg>> Acesso em 25 mai 2017.

forradas de pele e túnicas longas, ou túnicas imoderadamente longas para mulheres, não são necessariamente ‘realísticas’ nas circunstâncias em que são usadas, mas são significadoras de posição alta. (...) Raramente historiadores do vestuário encontraram informação detalhada sobre corte e desenho das roupas em vitrais, porém mais pesquisa é necessária nesta área (CAVINESS, 1996, p. 72-73).

Figura 62: Cena do Apocalipse. Detalhe da Janela Ocidental da Catedral de Yorkminster (Great East Window). Inglaterra, Século XV.

Fonte: Britain's most fragile treasure⁵¹.

Desta forma, a análise do vestuário nos vitrais deve ser feita de forma a levar em conta as limitações do meio, sem no entanto menosprezar o enorme poder comunicativo desta fonte, bem como sua intensa interação com o público. A capacidade do artesão medieval em impor tamanha expressão e leveza a um instrumento hostil como o vidro é digna de admiração e estudo até os dias atuais.

3.2.6 Análise comparativa das fontes artísticas no final da Idade Média

De forma a analisar comparativamente as fontes artísticas do final da Idade Média, foram levados em conta cinco eixos principais, cada da qual representando um suporte: iluminuras, tapeçarias e bordados, esculturas, chapas sepulcrais e vitrais. A arquitetura

⁵¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTdEck1bpJg>> Acesso em 25 mai 2017.

não foi considerada como fonte direta para o vestuário, e sim como suporte as fontes monumentais. Os critérios comparativos foram divididos em três grupos: aspectos formais da representação, aspectos do conteúdo da representação e aspecto metodológico da análise. Tais grupos são detalhados a seguir.

Aspectos formais da representação

Foram considerados os aspectos relativos à forma, à estética e à materialidade da fonte. São eles:

- Tridimensionalidade percebida: o grau de perspectiva apresentado pelo meio; se é possível ter uma visão de 360 graus do traje, se apresenta volume, panejamento, sobreposições claras de camadas;
- Definição da imagem: o grau de nitidez que o suporte permite;
- Detalhamento da representação: minúcia de detalhes que o artista aplica à obra;
- Compatibilidade dos corantes: se os corantes utilizados em um determinado suporte são semelhantes aos utilizados nos tecidos do vestuário;
- Estabilidade dos corantes: capacidade do suporte de reter suas cores originais;
- Nuances cromáticas: variedade de cores na composição;
- Fidelidade das cores: a fidelidade das cores em relação às utilizadas no vestuário real, ou o grau de dependência de um programa iconográfico que a cor apresenta;
- Motivos decorativos: a presença de motivos decorativos ornamentais, conforme o costume da época;
- Padronização: tendência a se repetirem motivos ou temas representados, indicando uma possível utilização de “gabaritos” que possibilitassem a reprodução em escala.

Aspectos do conteúdo da representação

Compreendem aqueles relacionados ao significado, à iconografia e à relação das obras com o contexto sociocultural do período, a saber:

- Classes sociais mais presentes: as classes sociais melhor definidas e identificáveis visualmente;
- Comemoração tumular: a frequência de utilização da mídia artística como decoração de túmulos ou no âmbito funerário;

- Coevidade percebida: a representação das figuras humanas trajadas conforme a época de confecção da obra, mesmo que a temática porventura se passasse em outro tempo;
- Iconografia: o grau de simbolismo que a figura carrega, as insígnias da profissão ou família; os atributos associados a santos ou episódios bíblicos;
- Patronagem: frequência de elaboração de obras sob encomenda e sua indicação por meio de símbolos na própria obra;
- Idealização: o grau de semelhança das figuras com seres etéreos e celestiais ou aproximação do traje greco-romano; valorização do corpo em detrimento do traje;
- Ligação a monumentos: se o suporte é frequentemente associado a um monumento, compondo sua lógica e significado;
- Metalinguagem: se o meio é, ao mesmo tempo, componente do vestuário e suporte para sua representação.

Aspecto metodológico da análise

O único aspecto metodológico diz respeito à facilidade de acesso ao pesquisador, o grau de disponibilidade e acessibilidade do pesquisador ao meio.

Considerando os eixos e critérios mencionados, foram resumidas as principais características encontradas em uma matriz de avaliação, constante no quadro 2.

Quadro 2

Matriz de avaliação qualitativa das diferentes fontes empregadas em função de critérios relevantes de apreciação

		ILUMINURAS	TAPEÇARIAS E BORDADOS	ESCULTURAS	CHAPAS SEPULCRAIS	VITRAIS
ASPECTOS FORMAIS DA REPRESENTAÇÃO	TRIDIMENSIONALIDADE PERCEBIDA	bidimensional, alguma percepção de volume	bidimensional, alguma percepção de volume	tridimensional, volume bastante	volume insuficiente, agravante da monocromia	bidimensional, pouca percepção de volume, agravante das ligas de chumbo
	DEFINIÇÃO DA IMAGEM	definição razoável; tamanho pode dificultar visualização	definição suficiente; tamanho ajuda na visualização	definição bastante associada ao tamanho	definição suficiente	pouca definição, principalmente se visualizados à distância
	DETALHAMENTO DA REPRESENTAÇÃO	bastante detalhamento, ocasionalmente dificultado pelo tamanho	bastante detalhamento possibilitado pelo tamanho	detalhamento menos evidente, possibilidade de degradação	detalhamento suficiente	pouco detalhamento; agravante das ligas de chumbo
	COMPATIBILIDADE DE CORANTES	apenas um corante em comum com o vestuário	alto grau de compatibilidade	nenhum corante em comum com o vestuário	não se aplica	nenhum corante em comum com o vestuário
	ESTABILIDADE DE CORANTES	alta estabilidade	estabilidade mediana; desbotamento de certos corantes	estabilidade mínima; maioria não detém pigmento original	estabilidade mínima; maioria não detém pigmento original	alta estabilidade
	NUANCES CROMÁTICAS	bastante nuances, incluindo tons metálicos	nuances razoáveis, incluindo tons metálicos	não se aplica (maioria não detém pigmento original)	não se aplica	poucas nuances; limitação do material
	FIDELIDADE DAS CORES	dependência de programa iconográfico	dependência de programa iconográfico	não se aplica (maioria não detém pigmento original)	não se aplica	dependência de programa iconográfico
	MOTIVOS DECORATIVOS	bastante presentes na ilustração e nas margens	bastante presentes no tema central e nas margens	pouco presentes; mais ligados aos monumentos	pouco presentes; mais ligados aos monumentos	bastante presentes no tema central e nas margens
	PADRONIZAÇÃO	alto grau de padronização das figuras; poucos traços individuais	alto grau de padronização das figuras; poucos traços individuais	alto grau de padronização das figuras; poucos traços individuais	alto grau de padronização das figuras; poucos traços individuais	alto grau de padronização das figuras; poucos traços individuais
ASPECTOS DO CONTEÚDO DA REPRESENTAÇÃO	CLASSES SOCIAIS MAIS PRESENTES	alta variedade de classes ligada à variedade de temas	classes nobres, militares e eclesiásticas	mulheres nobres em traje social homens nobres em traje militar eclesiásticos em traje litúrgico	mulheres nobres em traje social homens nobres em traje militar eclesiásticos em traje litúrgico	classes trabalhadoras nas janelas adjacentes
	COMEMORAÇÃO TUMULAR	não se aplica	insignificante	uso comum	uso comum	insignificante
	COEVIDADE PERCEBIDA	bastante fiel aos trajes do período	razoavelmente fiel aos trajes do período, com tendências à idealização	razoavelmente fiel aos trajes do período, com tendências à idealização	bastante fiel aos trajes do período	razoavelmente fiel às silhuetas do período, com tendências à idealização
	IDEALIZAÇÃO	tendência moderada à idealização, apenas nas figuras sagradas	tendência moderada à idealização, apenas nas figuras sagradas	funerária: baixa tendência à idealização monumental: alta tendência à idealização	baixa tendência à idealização	tendência moderada à idealização, apenas nas figuras sagradas
	ICONOGRAFIA	alto grau de simbolismo	alto grau de simbolismo	alto grau de simbolismo	alto grau de simbolismo	alto grau de simbolismo
	PATRONAGEM	obras feitas sob encomenda	obras feitas sob encomenda	funerária: obras feitas sob encomenda monumental: ligadas a um programa decorativo	obras feitas sob encomenda	obras feitas sob encomenda
	LIGAÇÃO COM MONUMENTOS	não se aplica	podia integrar a decoração, mas como elemento móvel	frequentemente associada a catedrais	frequentemente associada a catedrais	predominantemente associada a catedrais
	METALINGUAGEM	não se aplica	frequente	não se aplica	não se aplica	não se aplica
ASPECTO METODOLÓGICO	FACILIDADE DE ACESSO	bastante acessível, principalmente em meio digital	razoavelmente acessível	razoavelmente acessível	razoavelmente acessível	pouco acessível; tamanho muito grande e distância do olhar

Fonte: elaboração da autora.

O mesmo ocorre nos vitrais em relação ao achatamento dos planos e da limitação na representação dos volumes da roupa. Porém neste caso há um agravante: as ligas de chumbo interferem na figura, confundindo ainda mais a perspectiva. Já no caso da escultura, a tridimensionalidade está sempre presente, e é a característica que a torna especialmente importante para a análise do vestuário. Embora as chapas sepulcrais tenham estrita relação com as esculturas funerárias, no quesito tridimensionalidade elas diferem radicalmente. Além de planas, as chapas não possuem o recurso da cor para conferirem volume. Há por vezes hachuras para esta função, porém, em comparação com as outras fontes, esta é a que apresenta menor grau de tridimensionalidade.

Apesar da pequena escala não permitir um grande nível de detalhes, a minúcia das representações na iluminura faz desta uma ferramenta importante para o conhecimento do vestuário medieval. As tapeçarias e bordados, apesar de certa limitação oferecida pelo tecido, têm a vantagem das maiores dimensões, deixando os detalhes mais nítidos. No caso das esculturas, o grau de detalhamento varia com o tamanho; quanto maior, mais detalhes e nitidez permite. O mesmo pode ser dito sobre as chapas sepulcrais. Um agravante das esculturas é sua maior exposição a intempéries e intervenções humanas, o que pode levar ao desgaste e à perda de detalhes. Já os vitrais são menos precisos, pela sua natureza material limitada.

Esculturas e chapas sepulcrais foram consideradas insignificantes nos quesitos relacionados a cores, pois possuem pouca ou nenhuma cor preservada. No critério compatibilidade de corantes, a iluminura foi considerada pouco relevante por apresentar apenas um corante em comum com os materiais têxteis – o pau-brasil – e mesmo assim pouco encontrado em descobertas de trajes arqueológicos. Os vitrais não apresentaram nenhum corante em comum com o vestuário. As tapeçarias e os bordados foram considerados altamente compatíveis por apresentarem essencialmente os mesmos pigmentos usados no vestuário.

Quanto à estabilidade dos corantes, as iluminuras e vitrais apresentam maior capacidade de reter os pigmentos observáveis na atualidade; já os elementos têxteis podem sofrer desbotamento. As fontes que apresentaram maior variedade de nuances cromáticas foram as iluminuras e os têxteis, em detrimento dos vitrais, com uma gama

mais limitada. O dourado e o prateado também são mais abundantes nas primeiras, por meio de pintura ou bordado. Em todas as fontes originalmente coloridas, as cores eram geralmente concebidas tendo em mente a harmonia da composição, significados iconográficos e limitações de corantes disponíveis. Portanto, não é recomendável tomar as cores dos trajes nas representações artísticas como correspondentes à realidade. Neste quesito, os vestígios arqueológicos são mais confiáveis.

Em relação aos motivos decorativos possivelmente aplicáveis ao vestuário, a maioria das fontes é bastante rica, em particular as iluminuras e as tapeçarias, nas quais era comum o preenchimento da cena e das bordas – ou mesmo de ambas - com motivos. Vitrais também tendiam a ter seus contornos adornados ou emoldurados por arabescos. Já esculturas e chapas sepulcrais apresentam menos ornamentação na figura em si; a ornamentação é mais presente no monumento arquitetônico do qual fazem parte.

Em se tratando do critério padronização, todas as fontes apresentaram grau elevado. Este resultado reflete uma característica inerente à arte medieval, na qual há poucos traços que diferenciam as figuras humanas entre si. É possível traçar rotas de influência de estilos pela Europa apenas com base nos traços faciais ou maneira de representar o caimento das roupas. O meio no qual esta característica é mais marcante é o têxtil, havendo inclusive “gabaritos” para a repetição de motivos bordados. É válido ressaltar que esta influência ocorre até mesmo entre fontes distintas, havendo transcrição de iluminuras para tapeçarias, iluminuras para vitrais, entre outras possibilidades.

No que se refere às classes sociais, cada fonte apresentou uma particularidade. As iluminuras permitem uma vasta gama de temáticas, desde representações de trabalhos dos meses nos livros de horas, até relatos de coroações e batalhas. No caso das tapeçarias, era mais comum a representação de classes mais abastadas, sendo o trabalho do campo um tema menos recorrente. Nos vitrais, as classes trabalhadoras e comerciantes eram bastante presentes, principalmente associadas aos seus doadores. Entretanto, estas representações estavam mais restritas às janelas menores e adjacentes, sendo os temas centrais ligados a episódios bíblicos, e portanto mais limitados em termos de classes sociais.

As esculturas e chapas sepulcrais apresentam uma particularidade: por serem altamente relacionadas à comemoração funerária, geralmente retratavam os nobres e eclesiásticos em seus mais sofisticados trajes. No caso das mulheres, o traje nobre de ocasiões solenes é bem representado; porém no caso dos homens, o melhor traje era o militar, que conferia status ao usuário – mesmo se este nunca tivesse de fato entrado em combate. Por isso há certo desequilíbrio na representação do traje masculino militar versus social, sendo o último bastante menos frequente nestes meios. Quanto às representações das classes pobres, eram praticamente inexistentes na escultura funerária, pois não podiam financiar tais obras. Na escultura monumental também eram raras.

A comemoração tumular é característica quase exclusiva das esculturas e chapas sepulcrais. Estas eram comumente construídas com esta única finalidade. Nos manuscritos e tapeçarias este critério é insignificante. Há exemplos esporádicos de vitrais e bordados dedicados a um falecido, mas não são significativos nem tampouco encontram-se com frequência no espaço físico do túmulo. A comemoração tumular, assim como a arqueologia funerária, é importante para a associação imediata de um traje com seu usuário, cujo nome, família e status são geralmente conhecidos.

O quesito coevidade percebida é facilitado por uma característica particular da arte medieval, a de se representar os personagens trajados conforme a época de confecção da obra. Entretanto, a coevidade depende do grau de idealização, que difere de fonte para fonte. A escultura e os vitrais, por estarem associados a monumentos religiosos, apresentam significativa quantidade de figuras com trajes próximos aos da Antiguidade clássica, compostos de panejamentos. Algumas figuras religiosas eram associadas a trajes particulares, como Maria, sempre com um manto e véu no pescoço, e São João Batista, que geralmente aparece sem meióes e descalço, por ter sido um peregrino no deserto. Figuras angelicais frequentemente são vestidas com panejamentos, tendo pouca utilidade para o estudo das formas do vestuário da época. A idealização também acontecia em manuscritos e têxteis decorativos, porém a elevada quantidade de vestuário laico existente nestes meios compensa esta eventual característica. As

chapas sepulcrais são as fontes com menor grau de idealização, pois objetivavam uma representação de uma pessoa que de fato existiu, com as roupas que usou em vida.

No critério iconografia, todas as fontes foram consideradas altamente carregadas de simbolismo. Este resultado deve-se a uma característica inerente à imagem na Idade Média: é preciso estar munido de um repertório simbólico para compreender a totalidade de sentidos de uma obra, seja ela laica ou eclesiástica.

Todas as fontes imagéticas apresentaram alto grau de patronagem, pelo seguinte motivo: o conceito de produzir arte com o simples intuito de exposição, ou arte pela arte, não existia na Idade Média. Os próprios artistas eram em sua maioria anônimos, cenário que só começaria a mudar com o advento do Renascimento. As obras de arte constituíam, então, complexas relações sociais de doador-receptor, sendo seus próprios temas influenciados por estas relações. Doações para a Igreja pretendiam não só a salvação após a morte, como o prestígio em vida. No caso das esculturas e dos vitrais, embora fosse bastante comum o comissionamento de obras, podiam também estar ligadas a um programa arquitetônico geral.

A ligação dos vitrais, esculturas e chapas sepulcrais a monumentos é clara, já que podem integrar seu programa decorativo ou ser acrescentadas depois, interferindo e sofrendo influência do ambiente à sua volta. As tapeçarias e os bordados têm possibilidade de se relacionarem com a decoração de interiores, como nos altares de igrejas ou na decoração de paredes, sem no entanto estarem restritas a um local fixo. As iluminuras de manuscritos não apresentam ligação significativa a monumentos.

A metalinguagem é uma característica exclusiva dos bordados. Sendo assim, esta fonte tem importância dupla para o estudo do vestuário: sua própria estrutura vestível e as imagens que carrega.

Finalmente, a facilidade de acesso do pesquisador à fonte foi considerada fundamental, pois só pode ser realizada uma análise aprofundada e com significativo escopo se as fontes estiverem disponíveis para consulta. As iluminuras são as de mais fácil acesso, devido às modernas técnicas de escaneamento em alta resolução das páginas, hoje bastante empregadas por museus. Este recurso permite o acesso online a manuscritos

na íntegra, permitindo a visualização de detalhes que possivelmente passariam despercebidos a olho nu. O exame da totalidade do livro enriquece a análise, mostrando padrões e divergências ao longo da obra.

Todas as fontes podem envolver um eventual deslocamento ao seu local físico, se o intuito for analisar todo o conjunto de pormenores. Entretanto, o deslocamento parece ser mais relevante no caso das esculturas, devido à sua tridimensionalidade. A fonte menos acessível foi considerada o vitral, pois, ainda que o pesquisador se desloque até o local, estas obras encontram-se com frequência muito distantes do olhar, extremamente elevadas e contendo cenas indistinguíveis à distância, sendo necessária orientação de especialistas para identificar os temas e as figuras. Uma alternativa para a análise das fontes monumentais é a consulta a documentários e vídeos, que possibilitam a interpretação do espaço e a identificação de detalhes. Alguns monumentos, como a Abadia de Westminster, oferecem a possibilidade de um tour virtual, o que enriquece a análise.

Outro fator importante a ser levado em conta na análise é o grau de intervenções sofridas. Este fator não entrou na tabela comparativa devido à particularidade da trajetória histórica de cada obra. Quando se estuda uma obra medieval, é necessário ter em mente que nem sempre a humanidade teve sua postura atual perante a estes objetos. Nos séculos subsequentes à Idade Média, muitas obras foram parte de coleções particulares, estando sujeitas à vontade de seus proprietários. Em momentos de repúdio às representações religiosas como a Reforma Protestante, muitas foram destruídas. Nas grandes guerras, diversos monumentos foram bombardeados.

As próprias restaurações nem sempre foram feitas de forma a preservar as características originais. Atualmente, as grandes obras são restauradas por equipes que incluem pesquisadores, e as tecnologias recentes permitem preservar e até mesmo recuperar as características perdidas, como é o caso dos vitrais de Westminster, da pintura interior de Chartres e da tapeçaria A Dama e o Unicórnio. Os manuscritos, por serem mais portáteis e menos sujeitos às mencionadas destruições, necessitam menos de restauro.

Os bordados constituem um caso excepcional de classificação, uma vez que podem se enquadrar tanto como fonte artística para o estudo do vestuário como traje arqueológico. Apresentam, portanto, a tridimensionalidade do traje em si. Suas circunstâncias de preservação também são peculiares: a maioria foi cuidadosamente guardada como tesouro da Igreja, resultando em um estado de conservação notável.

Finalmente, há que se comparar o conjunto das fontes artísticas às descobertas arqueológicas. Estas fornecem informações precisas sobre acabamentos, materiais e corantes, que faltam nas obras de arte. Também são complementares no quesito tridimensionalidade, uma vez que esta só está presente nas esculturas. As circunstâncias nas quais os têxteis são encontrados também são importantes para situá-los em seu contexto sociocultural. Em suma, não é recomendável analisar o vestuário com base em uma fonte isolada, e sim considerar uma pluralidade de evidências materiais, imagéticas e textuais. Também é importante ressaltar que cada fonte é passível de diversas interpretações, e que as fontes podem trazer informações conflitantes entre si. Cabe ao pesquisador tirar suas conclusões com base no conjunto.

4 TRAJES MEDIEVAIS NOS SÉCULOS XIV E XV

No presente capítulo, são analisadas as principais peças do vestuário medieval, com ênfase nos séculos XIV e XV, com base em fontes textuais e obras artísticas, bem como em descobertas arqueológicas. Os trajes dos séculos anteriores são descritos brevemente, de forma a situar o objeto da análise em sua trajetória cronológica. A classificação dos trajes foi baseada nas categorias propostas por Viana (2015), a saber: traje social, eclesiástico e militar. Também são abordados os principais materiais e processos produtivos, bem como algumas leis que regulamentavam a indumentária.

4.1 TRAJE SOCIAL

Segundo Kohler (2009, p. 150), os povos bárbaros teutônicos usavam túnicas sem mangas. Já após as migrações, os celtas gauleses adotaram a túnica de mangas compridas, que podia ou não ser costurada nas laterais, usada curta pelos homens e longa pelas mulheres, ocasionalmente acompanhada de cinto. Peles de cabra e rena, além da lã, eram matéria-prima para a fabricação destas túnicas (BOUCHER, 2010, p.129). Boucher descreve também o manto *bardocucullus*, capuz montado sobre uma capa circular, fechado por cordões. As mulheres usavam esta peça como um grande xale drapejado à moda romana, preso por grampos nos ombros (idem). Parece haver um consenso entre os historiadores do vestuário a respeito do uso de calções amarrados com fitas cruzadas nas pernas, com nome de *braies*, pelos bárbaros (KOHLE, 2009, p. 152; BOUCHER, 2010, p. 128; LAVER, 2002, p. 51; HARTLEY, 2003, p. 33). A figura 63 consiste em um conjunto de túnica e calção celtas. Jørgensen (1992) atribui a este conjunto uma possível influência escandinava, pela semelhança com trajes daquela região.

A função da indumentária primitiva nórdica e mediterrânea era permitir a liberdade de movimento e proteção contra intempéries. Seus elementos fundamentais – a túnica e a capa com capuz - conservaram-se como base do vestuário dos futuros habitantes da Gália, os francos merovíngios e carolíngios, além de serem preservados como componentes da vestimenta eclesiástica medieval. Segundo Laver e Boucher, o contato dos bárbaros com os romanos durante a penetração daqueles nas fronteiras imperiais

produziu a fusão de elementos de seu vestuário com o romano, além da influência precedente dos hunos da Ásia (BOUCHER, 2010, p. 116; LAVER, 2002, p. 50).

Figura 63: túnica e calça encontradas em Thorsberg, Dinamarca.

Fonte: Museu Nacional da Dinamarca⁵².

Bizâncio apresentou notável desenvolvimento na arte e no vestuário, nos quais a influência oriental se fez visível na abundância de cores e adornos. Conforme afirma James Laver, merecem destaque os trajes do Imperador Justiniano (527–565 d.C.), cujos elementos mais marcantes, a *clâmide* (manto) presa em um dos ombros e o *tablion*, fragmento de tecido disposto na diagonal, podem ser identificados na figura 64, na qual o imperador ocupa posição central.

A Imperatriz Teodora vestia-se por vezes mais magnificamente, com longas capas bordadas, túnicas franjadas e muitas vezes um pequeno manto encrustrado com pedras preciosas cobrindo os ombros (*maniakis*), conforme a figura 65. O casal adotava suntuosas coroas enfeitadas com joias e pingentes. Ambos faziam uso da cor púrpura, reservada à realeza; a lã e a seda eram largamente utilizadas (LAVER, 2002, p. 46). O vestuário bizantino destaca-se em relação aos demais europeus pela notável semelhança entre os trajes civil e eclesiástico, com o uso de longas e largas túnicas,

⁵² Disponível em: < <https://goo.gl/YbN7q2> > Acesso em 18 jan 2016.

em geral com o objetivo de ofuscar o corpo. A Igreja Católica Ortodoxa até hoje adota trajes essencialmente semelhantes aos bizantinos.

Figura 64: Imperador Justiniano e sua corte. Mosaico da Basílica de São Vital de Ravena. Itália, 547 d.C.

Fonte: Enciclopaedia Britannica⁵³

Figura 65: Imperatriz Teodora e seu séquito.

Fonte: Enciclopaedia Britannica⁵⁴.

⁵³ Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Justinian-I>> Acesso em 13 abr 2016

⁵⁴ Idem.

Boucher aponta certa dificuldade metodológica em identificar e nomear com precisão as peças do vestuário carolíngio e merovíngio, dado o fato de a linguagem ainda estar em pleno desenvolvimento na época. Por outro lado, a prática destes povos de enterrar seus mortos com suas roupas e objetos pessoais facilitou o estudo destas peças (BAZELMANS, 2002; LAVER, 2002, p. 51; BOUCHER, 2010, p. 124). Como característica marcante, observa-se a semelhança entre as roupas masculinas e femininas. No vestuário masculino, usava-se túnicas até o joelho, com mangas compridas ou curtas. Quase não se nota distinção entre os trajes civil e militar nas representações artísticas do período. Cotas de malhas com medalhões e cintos para carregar armas são os únicos elementos distintivos desta categoria. Telas de lã ou tecidos de couro eram usados na confecção das túnicas, à moda dos gauleses. Essas peças podiam ser usadas com ou sem cintos franzindo-as na cintura. A figura 66, em seu canto superior esquerdo, retrata a Virgem Maria usando uma túnica longa, bordada com motivos geométricos, à moda franca. À semelhança de seus antecedentes, os francos usavam mantos curtos e meiões justos, estes confeccionados em telas de linho cobertas por uma espécie de polainas, presas nas pernas por cordões (KOHLE, 2009, p. 152).

A indumentária feminina muitas vezes conservava influências do traje romano, tendo como elemento principal a *stola*, espécie de vestido com pregas preso por um cinto, enfeitado com uma “faixa bordada que se prolonga na frente até os pés” (BOUCHER, 2010, p.125). Este vestido deixava os braços descobertos e era preso nos ombros por fíbula⁵⁵. A barra do vestido podia ser suspensa por outra fíbula ou corrente presa na altura do peito. A *palla* era uma echarpe presa nos ombros, com uma extremidade caindo na frente e outra atrás. Para o traje de gala adotava-se a moda bizantina, com o uso da clâmide presa em um dos ombros sobre uma túnica de cor púrpura bordada e acinturada, pernas tecidas circularmente e botas longas (idem).

⁵⁵ O termo fíbula é definido no Glossário.

Figura 66: A virgem ou A Igreja, século IX.

Fonte : Cassagnes-Brouquet (2010 p. 97).

De acordo com Kohler (2009, p. 157), é nos acessórios do período merovíngio que encontram-se os principais motivos decorativos do período. Colares, brincos, fíbulas, braceletes e cintos – estes usados por ambos os sexos - eram de bronze ou mais raramente de ouro, eventualmente com pingentes de âmbar. Os antigos motivos animais e vegetais originários dos celtas foram substituídos por formas de influência oriental, havendo também tentativas de imitar motivos romanos. Formas geométricas e figuras humanas eram frequentes nesses adornos. A figura 67a traz o broche de Tara, com motivos celtas irlandeses. Na figura 67b, constam algumas joias encontradas no túmulo da rainha merovíngia Arnegunda.

Figura 67: (a) Broche de Tara, cerca de 700 dC. (b) Joias do túmulo da rainha Arnegunda, 520-580 dC.

(a)

(b)

Fonte: (a) Boltin et al (1977, p. 106); (b) Boucher (2010, p. 129).

Como matéria-prima importada, Boucher (2010, p. 128) aponta o linho, cultivado desde o século V na Gália, usado em camisas, meióes e roupas de baixo. A lã era usada em calças ou culotes e meióes, que podiam ser estampados com trevos, cruzeiros e poás, padrões mais comuns. Já os carolíngios usavam lã de carneiro para vestimentas de classes mais abastadas, enquanto linho era a matéria-prima das roupas de pessoas simples. A adoção da seda bizantina na vestimenta imperial franca é notável, e evidencia a influência do império oriental sobre as civilizações bárbaras. Pode-se entender a vestimenta merovíngia e carolíngia como um sincretismo de influências, que resulta numa vasta gama de motivos, camadas sobrepostas e variedade de tecidos e adornos.

No período em que Carlos Magno criou o Sacro Império, o império islâmico estava em plena expansão no Oriente Próximo, ficando o Leste Europeu sob influência de Constantinopla. Principalmente no século VII, as cidades italianas, como Roma, Gênova e Veneza, estavam sob influência bizantina. Apesar da grande influência moura no mercado têxtil, a Europa Ocidental ainda manteve a túnica e as *braies* do traje bárbaro como base. Pode-se observar que, apesar de curto, o período de relativa estabilidade na Europa, que sucedeu conflitos entre os três principais poderes da época – islâmico, carolíngio e bizantino -, gerou também certa homogeneidade no vestuário.

De acordo com Boucher, o traje longo permaneceu na Europa como resquício da cultura romana, associado às classes altas. Por sua vez, o traje curto, de origem bárbara, passou a corresponder às classes trabalhadoras, misturando-se posteriormente à vestimenta militar. Também por influência da nobreza bizantina e da cristianização da Europa, o traje longo ficou consagrado como base do vestuário desde o início da era cristã até o século XII (BOUCHER, 2010, p. 134).

Conforme a Europa ia se cristianizando, observava-se a semelhança cada vez maior entre os trajes feminino e masculino. O traje longo continuou ganhando espaço, agora fortemente influenciado pelos evangelizadores. A arte religiosa passou a atuar como difusora do cristianismo, e floresceu consideravelmente conforme a fé se expandia. Não se pode dizer que o traje eclesiástico surgiu com formas novas, e sim que houve uma transformação de trajes cotidianos em religiosos e uma atribuição a eles de carga simbólica. Suas formas básicas perduram até hoje (HOUSTON, 1996, p. 37).

A peça utilizada por ambos os sexos era a dalmática, oriunda do traje eclesiástico, assim denominada por ser confeccionada com lã da Dalmácia. Diferencia-se da túnica por apresentar mangas longas e amplas, cobrindo os punhos. Já a alva era confeccionada em linho branco, com mangas longas, e de caráter estritamente litúrgico. Ambas as peças eram ornamentadas na frente. A casula, também oriunda do traje civil, era um manto de viagem cortado em formato circular, com abertura para a cabeça. Com o passar do tempo, esta peça foi encurtada na frente e cavada nas laterais. O *pallium* começou como uma espécie de colarinho e ganhou faixas na frente e atrás conforme é usado até hoje por membros da igreja. Desta forma, observa-se que o traje litúrgico do clero secular diferenciava-se da vestimenta dos leigos apenas pelo uso de tecidos mais suntuosos, enquanto que nas ordens beneditinas emergentes, era adotado o traje popular (BOUCHER, 2010, p. 133).

A partir do ano mil, ocorreu uma mudança no traje básico europeu, que passou a ser constituído por três peças básicas: *chemise*, *bliaut* e *doublet*. A *chemise* é descrita por Snyder (2002, p. 91) como uma longa túnica interior, geralmente de linho, de mangas compridas e justas. Segundo a autora, o *bliaut*, usado por nobres de ambos os sexos, é uma túnica que se estende até o tornozelo, com longas mangas e uma saia vistosa.

Uma variação desta peça é o *bliaut gironé*, composta de duas peças: um corpete justo e uma saia plissada na cintura e presa por um cinto. No início, o *bliaut* era usado largo escondendo o cinto; por volta do século XII, as mulheres passam a usá-lo de forma a modelar o torso e com o cinto aparente, amarrado na cintura, dando a volta uma segunda vez nos quadris, e com as pontas estendendo-se até o chão. As mangas deste traje formam um evasê e tornam-se tão longas que chegam a ser amarradas para não se arrastarem no chão. Esta forma de uso também foi adotada pelos homens, conforme se observa na figura 68, na qual São Gregório veste um *bliaut* ajustado por um cinto aparente e com mangas largas. Poderia ainda utilizar-se o *doublet*, túnica justa, sob o *bliaut*.

Figura 68: São Gregório Magno. Manuscrito *Moralia in job*, século XII.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 16).

O visual feminino podia ser completado por um manto, cuja aba servia para velar o rosto. As longas tranças pendentes eram escondidas sob um véu fino. Quanto aos *braies* ou calções, eram peça exclusivamente masculina, muitas vezes coloridos ou listrados. Conforme afirma Snyder, os têxteis de origem local usados pela corte durante este século eram combinados com os importados orientais. Seda, algodão e misturas

de algodão vinham do Oriente; linho vinha do Egito. Além destes materiais, usava-se também lã e acabamentos com fios metalizados, pérolas e pedras preciosas (SNYDER, 2002, p. 95).

A Espanha e a Sicília, regiões tomadas em 1060 dos sarracenos pelos normandos, foram fortemente atingidas pela cultura oriental. As influências, visíveis na arquitetura da região, refletiram também no vestuário. Apesar de terem expulso os habitantes originais, os normandos passaram a adotar as cores e suntuosidade dos trajes bizantinos e mouros. Segundo Laver (2002, p. 56), os véus adotados por mulheres cristãs nesta época, para velar o rosto, seguiam a moda das mulheres muçulmanas. Outros elementos orientais incorporados à vestimenta feminina foram musselines, crepes locais e indianos, lenços de origem chinesa (*foulards*), camelinas do Chipre ou da Síria, lãs e algodão. A figura 69 mostra a elevada ornamentação de uma túnica de Bizâncio, à esquerda, que influenciou o Ocidente medieval durante as cruzadas.

Figura 69: São Gregório Magno. *Chrysobull of Andronikos II*, 1301.

Fonte: Museu Bizantino, Grécia⁵⁶.

⁵⁶ Disponível em: <<http://www.byzantinemuseum.gr/en/collections/manuscripts/>> Acesso em 12 mai 2014.

Em detrimento dos têxteis bizantinos, os árabes eram mais finos, brilhantes e ricamente ornamentados. Os tecidos espanhóis e sicilianos logo incorporaram motivos animais ou de cavaleiros, frequentemente emoldurados. O foco industrial têxtil emigrou então para Lucca (Itália), onde “a ornamentação bizantino-sarracena misturou-se aos elementos do estilo gótico que já se haviam introduzido na Itália pelo nordeste” (BOUCHER, 2010, p.140). A Sicília funcionou ainda como porta de entrada da influência oriental à Europa Central, fato exemplificado pelo imperador do Sacro Império Romano-Germânico Frederico II. Tendo sido derrotado em Bouvines (1214), instalou sua residência em Palermo, onde também havia manufaturas têxteis, criando uma corte meio cristã, meio muçulmana (idem).

Odile Blanc salienta as significativas mudanças no vestuário do século XIV, reflexo do caos atravessado pela Europa. Segundo a autora, a crise deste século e a posterior recuperação do continente teriam gerado uma nova forma de vestir, principalmente para os homens. Os historiadores contemporâneos ao período, em geral, eram unânimes em criticar as mudanças, principalmente quando as novas roupas usadas pelos homens passaram a deixá-los com maneiras “afetadas” (BLANC, 2002, p. 158). Por toda a Europa, a corte francesa ganhou fama por sua vestimenta extravagante, ausente nos períodos anteriores, e muitas vezes criticada pelos contemporâneos, com sua “aparência esbanjadora” especialmente após a morte do rei francês Carlos V, em 1380 (NORRIS, 1999, p. 204). Tratava-se de vestimentas muito curtas e muito justas, em oposição às longas túnicas do período anterior, deixando à mostra as pernas cobertas por meiões e restringindo os movimentos dos braços.

Característica peculiar desta época é a falta de distinção entre as classes sociais no vestuário. Em uma época em que os têxteis estavam mais facilmente disponíveis por meio das feiras e o perigo da violência e dos saques era alarmante, os cidadãos nobres e comuns, civis ou militares, vestiam-se de maneira semelhante e muitos passaram a andar armados e de armadura (BLANC, 2002, p. 164). A burguesia vestia-se de forma a imitar a nobreza, e ambas as classes superiores também eram imitadas pelos camponeses. Havia ainda o fator saque: um soldado comum poderia obter imensas riquezas em uma guerra, como aconteceu com os vitoriosos ingleses na batalha de

Poitiers contra a França, que lhes rendeu tesouros em cintos, peles e outros adornos (NORRIS, 1999, p. 205).

Durante as primeiras quatro décadas do século XV, os nobres franceses adotaram grande luxo e suntuosidade na vestimenta, que duraria até o reinado de Luís XI, mais sóbrio e econômico na adoção de modas. O luxo refloresceu, porém, sob Carlos VIII (1486-1498), fato que contribuiu para as experimentações frequentes no modo de vestir do final da Idade Média. A tendência da diferenciação entre os sexos, evidente no século XIV, tornou-se ainda mais pronunciada, havendo muito mais variação na indumentária masculina que na feminina. Para ambos os sexos, a extravagância concentrou-se notavelmente no aumento de volumes das roupas, que inclusive estendeu-se também aos chapéus, cuja variedade de modelos e tamanhos era notável. A diferença entre os vestuários nobre e popular continuou a aparecer principalmente nos tecidos e na praticidade: os vestidos das camponesas não tinham caudas e geralmente eram de lã, assim como os das burguesas; já a nobreza usava peles, veludos, sedas e uma variedade de tecidos de luxo (NORRIS, 1999 p. 232; HOUSTON, 1996, p. 361).

Em relação à silhueta masculina tardo-medieval, observa-se duas vertentes simultâneas no século XIV: o acinturamento e encurtamento das cotas, de um lado, e o uso de longos trajes forrados, dotados de adornos na barra, de outro. A primeira silhueta estava majoritariamente ligada ao traje de uso na caça, no dia-a-dia e com certo intercâmbio com o traje militar. Já a segunda era mais relacionada às vestimentas exteriores de proteção ao clima, bem como para ocasiões solenes. Já no século XV, há uma forte tendência de aumento do volume das mangas, alvo de diversas inovações estilísticas. O traje curto continua a conviver com o longo. As principais peças masculinas são pontuadas a seguir.

- *Pourpoint* ou gibão

Sobre esta peça, há algumas divergências na literatura, mas os autores parecem concordar em termos de características gerais. Para Herbert Norris, trata-se de uma base sobre a qual podem ser vestidas camadas de roupas mais externas. Nesta base, em forma de colete, poderiam ser acopladas mangas ou os topos dos meiões. Havia

ilhoses na cintura e nas cavas da peça, enquanto no topo das mangas e dos meiões havia fitas de seda ou trançadas para transpassar nos ilhoses, ficando o conjunto com uma aparência final de macacão. Segundo o autor, esta peça, de uso generalizado entre 1327 e 1377 - correspondendo ao reinado de Eduardo II na Inglaterra -, ganhou enchimento e teve a cintura apertada na metade do século, de forma a proporcionar uma postura característica (NORRIS, 1999, p. 222-225).

Blanc (2002, p. 161) atribui ao *pourpoint* uma origem militar e o descreve como sendo de complexa confecção, composto de múltiplas peças de tecido e abotoado de ponta a ponta. Estas soluções de confecção proporcionavam extremo ajuste ao corpo e evidenciavam a habilidade dos alfaiates do período. Esta mesma peça pode aparecer com o nome de gibão ou *doublet*. Na figura 70, esta peça aparece como uma espécie de uniforme, utilizado por trabalhadores da construção.

Figura 70: exemplos de *pourpoints*. Demarcação de terreno acidentado. Manuscrito *Livre d'arpentage*, Arles, 1405.

Fonte: Dalarun (2002, p. 181).

Conforme mencionado no subcapítulo 3.1, existe um exemplar preservado na França, atribuído a Charles de Blois, atualmente no Musée des Tissus de Lyon. (figura 71).

Figura 71: Reconstrução do pourpoint de Charles du Blois. França, século XIV.

Fonte: portal Joconde de coleções francesas⁵⁷

- *Cotehardie*

Também chamada de *cotte* ou cota, esta peça teve origem na túnica dos séculos anteriores. Em relação aos modelos bárbaros, passou por ajustes de forma a ser mais modelada no corpo. Na literatura, esta peça ocasionalmente confunde-se com o *pourpoint*, mas na maioria das vezes distingue-se do primeiro por ser colocada por cima dele. De acordo com Norris, trata-se de uma túnica de mangas compridas ajustada no torso, composta de quatro peças (lateral e costas esquerdas; lateral e costas direitas). Podia ser bi ou quadripartida em cores diferentes, ligadas à heráldica. O fechamento era geralmente frontal por cordões ou botões. Era usada muitas vezes com um cinto na altura do quadril (NORRIS, 1999, p. 204). Hartley (2003) descreve túnicas justas de comprimento na altura dos joelhos, tanto para trabalhadores quanto para nobres do período, embora não as atribua a denominação de *cotehardie*.

Exemplares do século XIII aparecem em um vitral da Sainte Chapelle, na figura 72, que representa um dos martírios de Cristo, a colocação da coroa de espinhos. O aspecto mais largo destes trajes condiz com as fontes textuais sobre o referido século,

⁵⁷ Disponível em: <http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0675/m103700_32694-3_p.jpg> Acesso em 02 mar 2016

entretanto pode também ser resultado do repertório estilístico do artista, uma vez que todos os trajes do vitral têm drapeados semelhantes. Uma das cotas é bipartida, conforme costume da época.

Figura 72: Vitral da Sainte Chapelle. Cristo recebendo a coroa de espinhos. Paris, século XIII.

Fonte: Sainte Chapelle – Gothic ⁵⁸.

Já a figura 73a mostra um fólio do manuscrito *Très Belles Heures*, cuja datação é estimada em 1404. Nele, é retratada a cena da flagelação de Cristo, sob observação de Pôncio Pilatos. Na ilustração principal, um dos flageladores veste um cotehardie bipartido. Neste caso, o traje está associado à categoria dos “bobos” ou atores de pantomina. Na mesma página, em sua base (figura 73b), observa-se outro caso desta peça bipartida, desta vez com outra conotação. Segundo Boespflug e König, esta seria uma segunda representação da entrega de Jesus a Pôncio Pilatos (ou possivelmente Heródoto). A figura de túnica bipartida seria, neste caso, provavelmente um soldado, carregando uma bolsa e uma espada no cinto (BOESPFLUG; KONIG, 1998, p. 64).

⁵⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/jWmkAr>> Acesso em 18 jun 2017.

Figura 73: (a) Cena da flagelação de Cristo. (b): Detalhe de baixo da página. Da esquerda para a direita, quatro cotehardies com cintos. Destaque para o modelo bipartido. Manuscrito *Très Riches Heures de Notre Dame*, França, ca. 1404.

(a)

(b)

Fonte: Boespflug e König, 1998, p. 64.

A figura 74 mostra um exemplo do uso do cotehardie em uma ocasião solene, a de um casamento real.

Figura 74: cena de um casamento. Vitral da Catedral de St Etienne. Mullhouse, França, século XIV.

Fonte: Galeria Sonia Halliday⁵⁹

Finalmente, esta peça também está presente entre os trajes arqueológicos do homem de Bocksten, que são descritos no subcapítulo 3.1.

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=FR283-9-13.jpg>> Acesso em 13 jul 2017

Figura 75: Túnica ou cotehardie do homem de Bocksten. Suécia, século XIV.

Fonte: Halland Museum⁶⁰

- *Jaquette*

Algumas vezes a distinção entre esta peça e as anteriores também não fica clara na literatura. Kohler (2009) e Norris (1999) a atribuem um aspecto de jaqueta curta, vestida por cima do *cotehardie*. Segundo Norris, era usada na metade do século XIV e podia ser bipartida. Seu comprimento ficava acima do quadril, fazendo com que os calções (*breeches*) fossem extremamente reduzidos ou ausentes, e mais destaque fosse dado aos meiões. Uma novidade era a gola em pé. Era comum neste período que as mangas fossem bem justas, indo até a metade dos dedos e podendo ser dobradas para dentro (NORRIS, 1999, p. 126). Esta peça é chamada de *surcot* por Blanc (2002), que destaca a pluralidade de possibilidades de mangas, muitas vezes sendo abertas no cotovelo para revelar as mangas justas do *cotehardie* interior. A figura 76 apresenta exemplos de *jaquette*. O primeiro aparece em um manuscrito sobre políticas de Aristóteles, ilustrando o ensino da luta entre jovens nobres, portanto em um contexto semi-militar. Já no segundo caso, a *jaquette* é vestida por um apotecário no exercício de sua função, enquanto recebe instruções de um médico.

⁶⁰ Disponível em: <<http://www.museumhalland.se/bockstensmannen/kladerna/>> Acesso em 21 set 2015

Figura 76: Dois exemplos de *jaquette*. (a) O ensino da luta. Manuscrito *Politiques*, Poitiers, século XV. (b) Preparação de remédio. Manuscrito *Antidotaire*, Paris (?), 1461.

Fonte: Gousset, (2005, p. 43 e 130, respectivamente).

Tanto para os homens nobres quanto para os burgueses e os camponeses, a novidade principal no vestuário do século XV foi o “recheio” nas mangas e no peitoral do *pourpoint*. As mangas masculinas tenderam a crescer em volume com o passar do século, enquanto da cintura para baixo a peça continuou curta, geralmente acima dos joelhos. O traje militar também sofreu encurtamento e ajustamento na altura da cintura, porém não se sabe determinar se este influenciou o traje civil ou vice-versa. Segundo Boucher, o traje longo masculino não deixou de existir, mas passou a ser mais comum para reis, anciãos e pessoas de cargos de estado, como mestres de universidades, membros da burguesia enriquecida ou advogados (BOUCHER, 2010, p. 167). O novo formato de mangas e saíotes do século XV é evidenciado na figura 77. Trata-se de uma cena da obra de Aristóteles intitulada *A Ética a Nicômaco*, na qual são explicitados os tipos de amizades. Neste caso, é ilustrada a amizade entre dois jovens nobres.

Figura 77: novos modelos de *pourpoint* do século XV. Comerciantes. Manuscrito A Ética a Nicômaco, Rouen, 1454-1455.

Fonte: Dalarun (2002, p. 168).

A figura 78 é um vitral circular contendo uma representação da flagelação de Cristo. As mangas cheias também aparecem nas figuras nobres, na parte superior, enquanto os bobos, na parte inferior, têm as roupas abertas e partes do corpo desnudas. Esta configuração sugere a associação desse tipo de traje à classe nobre.

- *Houpellande* ou opalanda

Constitui uma das grandes inovações do final do século XIV. Além da indumentária justa e curta, os homens agora também variavam ao outro extremo: sobrevestes muito largas e drapeadas (BLANC, 2002; HOUSTON, 1996). Norris atribui a esta peça três tipos: o *houpellande* “bastardo”, que lembra uma túnica, o longo, com panejamento farto e usado em ocasiões formais, e o “meia-coxa”, vestimenta exterior usada para cavalgar. O *houpellande* geralmente apresentava decote alto e “em pé” até o pescoço, com mangas largas que arrastavam-se no chão. Forro, barra e decote eram muitas vezes adornados com peles, particularmente a de arminho para a nobreza. Faixas de ouro

bordadas, guizos e pontas em formato de folhas eram alguns dos excêntricos ornamentos possíveis para estas peças. Podiam ainda ser bipartidas e conter símbolos heráldicos correspondentes à família do usuário (NORRIS, 1999, p. 247-249). Na figura 79 o príncipe Henrique V veste um *houpellande* longo, forrado em pele de arminho.

Figura 78: Cristo coroados com espinhos e flagelado. Vitral circular. Renânia do Norte, Alemanha, ca. 1480-90.

Fonte: Metropolitan Museum⁶¹

Na Tapeçaria de Devonshire, que retrata a caça ao javali e o ao urso, é possível distinguir algumas variações deste modelo. Na figura 80a à esquerda, o primeiro homem veste um modelo curto, adornado com possíveis bordados e forrado em pele, cujas mangas têm pontas pendentes. O homem à direita veste uma variante de mangas em formato de “balão”, bastante frequentes nas representações artísticas. Um terceiro

⁶¹ Disponível em: <<https://goo.gl/kwa2pT>> Acesso em 14 mai 2017.

homem na tapeçaria (figura 80b), que aparece sendo ferido pelo urso, veste um modelo semelhante ao do primeiro.

Figura 79: Miniatura do príncipe Henrique V recebendo ou oferecendo um livro. Destaque para as mangas forradas em pele. Século XV.

Fonte: British Museum⁶².

No vestuário feminino há menor variedade de modelos que no masculino, porém sem perder para estes em exuberância. Em relação aos séculos anteriores, a silhueta da mulher no século XIV ganhou demarcação no busto, cintura e quadris, ocasionalmente com os ombros descobertos. No século XV, a cintura foi deslocada para baixo do busto, além de haver profusão de tecidos decorados, peles e ostentosos drapeados. Os principais trajes do período são descritos a seguir.

⁶² Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>> Acesso em 10 dez 2015.

Figura 80: (a) A Tapeçaria da Caça de Devonshire: a caça do javali e do urso. Detalhe de dois modelos de *houpellande*. (b) Um homem vestindo um terceiro modelo luta contra o urso. Provavelmente Arras, Flandres. 1425-1430.

(a)

(b)

Fonte: V&A Museum⁶³

⁶³ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-devonshire-hunting-tapestries>> Acesso em 10 jun 2017

- *Cotehardie*

A base do *cotehardie* feminino é, em princípio, a mesma que a do masculino, porém com uma saia longa, cujo volume foi aumentando até o final do período aqui estudado. Consiste em uma túnica justa no busto e na cintura, tornando-se larga na altura dos quadris, abotoada ou amarrada na frente ou atrás. Kohler aponta peculiaridades desta peça na Alemanha: fechamento lateral por cordões, deixando “buracos”, pelos quais se entrevia a vestimenta interior. Além disso, podia ser feita uma divisão no corpete separando o busto do tronco, formando uma espécie de bojo sustentatório (KOHLER, 2009, p. 194).

Segundo Boucher, as mangas desta peça eram tão justas que precisavam, algumas vezes, ser costuradas após vestidas, podendo ser facilmente descosturadas. Isto permitiu a grande variedade de combinação de tecidos entre *cottes* e mangas, além do costume das mulheres de carregarem agulhas para brincarem no bosque de mangas descosturadas. Também alimentou a tradição dos cavaleiros de levarem como troféu de torneio uma manga oferecida por uma dama (BOUCHER, 2010, p. 219).

Esta peça passou a ganhar importância no decorrer do século, e dela surgiram diversas variações. Blanc (2002), Hartley (2003) e Houston (1996) a descrevem com basicamente as mesmas características. De acordo com as autoras, a saia era ampla e com nesgas ou sobras de tecido de modo a formar dobras e eventualmente uma cauda, e na parte frontal muitas vezes tinha fendas que serviam para agasalhar as mãos ou pendurar a cauda.

O século XIV presenciou ainda, principalmente durante o reinado de Eduardo III (1327-1377), o retorno dos ombros descobertos, conforme coloca Norris (1999, p. 232). Tal costume era originário das mulheres bárbaras e que havia cessado com o uso de véus no pescoço à moda árabe. Ornamentos como broches podiam ser usados para fixar o vestido na altura dos ombros e como adorno no centro do decote. O *cotehardie* também podia ser usado com um cinto encrustado e levemente largo, eventualmente com uma extremidade pendente, costume copiado dos homens. A figura 81 é uma ilustração do relato bíblico das Bodas de Caná, no qual Jesus e sua mãe são convidados a um

casamento e, quando se acaba o vinho, Jesus realiza o milagre da transformação da água em vinho. Conforme a tradicional iconografia desta cena, a noiva fica no centro da mesa. Ela veste um *cotehardie* com os ombros descobertos e adornados com broches e um cinto na altura do quadril, o que sugere que este traje era apropriado a um casamento.

Figura 81: Cena das Bodas de Caná. Detalhe da noiva no centro, usando um *cotehardie* com broches. Manuscrito *Belles Heures*. França, 1406-1409.

Fonte: Boespflug; Konig (1998, p. 29).

As mangas do *cotehardie* podiam ter comprimento até o cotovelo, deixando o vestido interior à mostra, e delas saírem longas faixas de tecido penduradas, conforme a figura 82, na qual é representada uma das convidadas para o mesmo casamento, esperando para receber a hóstia na missa. Outro tipo de manga era a longa com botões até o punho ou mesmo chegando aos dedos, com ou sem faixa pendurada, podendo ser usada fechada apenas até o punho, deixando a sobra invertida.

Figura 82: *Cotehardie* feminino. Destaque para os bolsos e pontas pendentes nas mangas.

Fonte : Boespflug; König (1998, p. 55).

A escultura da figura 83 também traz um *cotehardie* acinturado e combinado com um cinto de ponta pendente. É uma representação de santa Margarida de Antióquia, reconhecível pelo dragão aos seus pés, parte da iconografia de sua representação.

A cota feminina também podia ser composta por duas ou mais peças de tecido em cores diferentes, coordenadas com as cores do senhor feudal ou da cidade, contendo ou não motivos bordados. Por serem muito justas na parte superior, essas peças sugerem o uso de corpetes por baixo, que podiam ser peças costuradas ou apenas bandagens de tecido. Os autores consultados em geral atribuem o fechamento destas peças a botões ou cordões na frente ou atrás. Kohler (2009, p. 173) menciona ainda a possibilidade de afrouxar ou apertar o decote por cordões.

Outra variação importante dos séculos XIV e XV em relação ao período antecedente está na modelagem. Pela primeira vez, aparece uma divisão entre as partes superior e inferior do traje feminino – o corpete passa a ser cortado separadamente da saia. A nomenclatura também mudou; a palavra francesa *robe*, equivalente à inglesa *gown* e que pode ser traduzida em português como “vestido”, que antes designava o conjunto

de todas as peças sobrepostas vestidas pela mulher, agora passou a nomear apenas a camada mais externa (LAVÉ, 2002, p. 69).

Figura 83: Santa Margarida de Antióquia. Toulouse (?), França, 1475.

Fonte: Metropolitan Museum⁶⁴

No século XV ainda se usava o *cotehardie*, tanto como roupa interior, quanto como camada externa, porém este último modelo agora era mais comum a mulheres jovens. Por volta de 1480 observou-se o retorno generalizado desta peça, agora ainda mais justa no busto e na cintura. O maior ajustamento das peças no final da Idade Média foi devido em parte ao frequente uso da seda que, ao contrário da lã, acentua o contorno corporal (NORRIS, 1999).

- Sobreveste aberta

Este modelo aparece no começo do século XIII em um formato rudimentar, sob o nome de *cyclas*, desenvolvendo-se para o que Norris chama de *sideless gown*, ou sobreveste aberta, em uma tradução livre (NORRIS, 1999, p. 263). Trata-se de uma peça simples

⁶⁴ Disponível em: < <https://goo.gl/JRHaC4> > Acesso em 14 mai 2017

em termos de modelagem, praticamente sem ajustes e sem fechamento. As largas cavas podiam ser arredondadas, em ângulo ou mesmo retangulares. Na figura 84, uma mulher auxilia no parto da Virgem vestindo um *cyclas*. A sobreveste aberta aparece na figura 85 que contém representações de Santa Catarina. De acordo com a tradição católica, a santa tinha origem nobre e é representada carregando uma palma ou acompanhada de uma roda, associada ao seu martírio.

Figura 84: Modelo rudimentar da sobreveste aberta. Nascimento da Virgem. Missal de Turim-Milão, século XV.

Fonte: Boespflug; König (1998, p. 204).

O traje completo de ocasiões especiais, evidenciado na figura 85, constituía-se, da camada mais interior à exterior, por: vestido interior ou *cotehardie*, cinto decorado, sobreveste aberta, *plastron* (espécie de peitoral que fazia a junção do *cotehardie* com a sobreveste) e manto amarrado frontalmente por uma corda na altura da clavícula. Sobre o *plastron* e ocupando o centro do traje, usava-se uma faixa vertical com joias ou botões, presos a buracos no *plastron*, por sua vez preso a ganchos no *cotehardie*. Desta forma fixavam-se juntas todas as partes do traje nobre (NORRIS, 1999, p. 233). A sobreposição da sobreveste sem laterais e o *cotehardie* continuou a ser o traje padrão para a nobreza durante a primeira metade do século XV.

Figura 85: Santa Catarina de Alexandria. Vitral circular em pigmento vítreo e amarelo de prata. Holanda, ca. 1500.

Fonte: Metropolitan Museum⁶⁵.

Um modelo semelhante de sobreveste pode ser observado na figura 86, que contém uma chapa sepulcral de Elizabete, esposa do Lorde Cobham II, habitante de Surrey.

Variantes de sobrevestes contendo motivos da heráldica estão presentes na figura 87, na qual aparece Isabel Stuart, duquesa consorte da Britânia, acompanhada por suas irmãs. Cada traje carrega os emblemas da família das usuárias, combinados com os de seus maridos.

⁶⁵ Disponível em: <<https://goo.gl/kwa2pT>> Acesso em 14 mai 2017

Figura 86: chapa sepulcral de Elizabete, esposa do Lorde Cobham II. Lingfield, Surrey, ca. 1380.

Fonte: MBS⁶⁶.

Figura 87: Isabel Stuart e suas irmãs. Detalhe dos vestidos bipartidos com motivos da heráldica.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 113).

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.mbs-brasses.co.uk/Picture%20Library%20-%20Ladies'%20Dress.html>>
Acesso em 13 abr 2017.

- *Peliçon*

Segundo Norris (1999, p. 216) o *peliçon*, usado pelas mulheres, era uma longa capa forrada com pele, derivado da Alta Idade Média. Ao invés de mangas, continha buracos para se transpassar os braços. Na gola, uma sobra de tecido ficava pendente e era dobrada para fora, de modo que o forro ficasse visível. Por ser longo, formava uma cauda que poderia ser carregada por uma ajudante ou pela própria dama nobre, conforme acontece com a rainha Joana de Navarra na figura 88.

Figura 88: Detalhe do *peliçon* usado por Joana de Navarra.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 71).

O próprio autor reconhece, no entanto, que essa denominação poderia estender-se a outras peças de vestuário forradas, como era o caso de túnicas forradas em pele e usadas por cima de outra cota, para atividades externas como a caça. Na figura 89 consta a chapa sepulcral da dama Claricia de Frevile, de Cambridge, usando um traje que poderia ser classificado também como *peliçon*.

Figura 89: chapa sepulcral de dama Claricia de Frevile. Condado de Cambridge, Inglaterra, 1410.

Fonte: MBS ⁶⁷.

- *Houpellande* ou opalanda

O *houpellande* feminino começou a ser mais difundido no início do século XV. De formato semelhante ao tipo longo masculino, esta peça era usada sobre o *cotehardie* em meados do século, e passou a ganhar destaque em relação às combinações anteriores. Dela partiram diversas variações, principalmente nas mangas. Na Tapeçaria de Devonshire (figura 90), observa-se dois tipos deste traje: um com mangas longas em evasê e outro com uma espécie de “capa”, que deixa a entrever a cota interior. Ambos são ricamente forrados e ornamentados; no da direita, é possível distinguir a padronagem típica de pele de arminho, bastante cara e símbolo da nobreza.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.mbs-brasses.co.uk/Picture%20Library%20-%20Ladies'%20Dress.html>> Acesso em 13 abr 2017.

Figura 90: A Tapeçaria da Caça de Devonshire: a caça do javali e do urso. Provavelmente Arras, Flandres.1425-1430.

Fonte: V&A Museum⁶⁸.

Conforme afirma Norris, por volta de 1440 esta peça sofreu uma importante transformação: a discreta abertura frontal no pescoço deu lugar a um decote em V aberto até encontrar com o cinto. O forro em pele, antes menos aparente, agora transformou-se em um grande adorno no busto e nas costas, enquanto o *plastron*, que antes era apenas um peitoral com função de unir duas peças, passou a designar uma faixa de tecido que cobria o busto no local descoberto pelo *houpellande* (NORRIS, 1999, p. 396). Esta peça está presente em destaque na figura 91, na qual uma jovem

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-devonshire-hunting-tapestries>> Acesso em 10 jun 2017

duquesa lê seu livro de horas. Nesta ilustração, observa-se a presença de um véu sutil cobrindo o busto, que sugere o mesmo material utilizado no chapéu.

Figura 91: Versão decotada do *houPELLande* com uma faixa abaixo do busto. Século XV, França.

Fonte: Cassagnes-Brouquet (2010, p. 48).

Um tecido semelhante ao véu da figura 91 pode ser observado na sexta tapeçaria do conjunto A Dama e o Unicórnio (figura 92). Aqui, aparece nas mangas, sobreposto ao *cotehardie* bordado. O caimento do corpete sugere confecção em seda, enquanto as mangas podiam ser de musseline importado do Oriente. A vestimenta luxuosa da personagem é mais um elemento que reforça a temática paradisíaca e idealizada deste painel.

Uma versão similar à da figura 91, porém totalmente coberta de padronagens, aparece na chapa sepulcral de Margareth Peyton, esposa do escudeiro Thomas Peyton (figura 93). Tal padronagem com florais maximizados é comum em representações artísticas do período, e poderia ser produzida na tecelagem ou por meio de bordados.

Figura 92: Detalhe da sexta tapeçaria d'A Dama e o Unicórnio. Desenhada na França e tecida em Flandres, ca. 1500.

Fonte: Musée Cluny⁶⁹

Figura 93: *Houpellande* com padronagens em tear ou bordado. Chapa sepulcral de Margareth Peyton. Condado de Cambridge, Inglaterra, ca. 1484.

Fonte: Ashmolean Museum⁷⁰.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>> Acesso em 23 mai 2017

Alguns itens eram comuns ao vestuário feminino e masculino, tais como meiões, capas e capuzes. Os meiões eram aparentes apenas na silhueta masculina, enquanto as capas e capuzes eram utilizadas universalmente como proteção contra o frio. Tais itens são aqui brevemente listados.

- Meiões

Dorothy Hartley oferece uma descrição detalhada dos meiões masculinos, principalmente no que se refere à sua trajetória histórica e sua relação com os calções. Segundo a autora, há confusão na literatura acerca dos termos *breeches*, *chausses* e *hose*. As *breeches* seriam equivalentes às *braies* dos tempos bárbaros, ou seja, calções que cobriam as coxas, eventualmente chegando até os tornozelos. Quando eram longos, podia-se apertá-los com cordões para melhor modelá-los nas pernas. Até o final da Idade Média, a tendência é de os calções ficarem cada vez mais curtos e os meiões subirem. No século XII, passam a ser usados mais como roupa interior, ficando por dentro dos meiões. Dos pés até o quadril, os meiões começam justos e terminam largos o suficiente para abrigar os calções. De início estes meiões iam até a metade das coxas e eram amarrados em um cinto que fazia parte do calção. Por volta do meio do século XIV, passaram a subir até os quadris, sendo unidos juntos para formar uma espécie de par de meias-calças. Agora eram presos não ao calção, mas ao próprio *pourpoint* por meio de cordões ou laços, conforme a descrição de Herbert Norris. Apenas no século XV este par de meias unido por uma costura chegaria até a cintura. Era comum que trabalhadores rurais soltassem estas amarrações para permitir maior mobilidade, como acontece nas figuras 94 e 95 (HARTLEY, 2003, p. 33; NORRIS, 1999, p. 222-225).

Já o termo *hose* refere-se aos próprios meiões que cobriam total ou parcialmente as pernas, podendo fazer as vezes de sapatos. De acordo com Kohler (2009, p. 219), para um ajuste preciso nas pernas, aproveitava-se ao máximo a elasticidade do tecido, cortando-o no viés, proporcionando um caimento que exigia extrema habilidade do alfaiate. Por este motivo, meiões muito justos eram um sinal de status social, enquanto versões mais largas amarradas com cordões eram uma alternativa para as classes

⁷⁰ Disponível em: < <http://britisharchaeology.ashmus.ox.ac.uk/brass-rubbings/brass-rubb-women.html> > Acesso em 13 abr 2017.

baixas. Em relação às mulheres, Hartley (2003, p. 33) ressalta que nunca usavam calções, e sim meiões presos por ligas, mas não está claro na literatura qual o comprimento destes meiões femininos, provavelmente devido à falta de representação destes artefatos na arte, uma vez que ficavam cobertos pelas saias.

Figura 94: Trabalhador colhendo trigo. Destaque para as amarrações soltas nos meiões. Manuscrito *Heures à l'usage de Rome*, Bruges, 1510-1525.

Fonte: Dalarun (2002, p. 153).

Figura 95: Trabalho do mês, provavelmente julho. Brandiston Hall. Norwich, Inglaterra, ca. 1525.

Fonte: Galeria Sonia Halliday⁷¹.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=476-5-75.jpg>> Acesso em 07 jan 2017

- Capas

O molde deste tipo de vestimenta exterior partia de um formato simples, como circular, oval ou retangular, com uma abertura para a cabeça e, em algumas versões, um para cada braço. Para Kohler (2009), a modelagem deste item no século XIV era essencialmente a mesma em relação aos períodos anteriores. Em casos de cerimônias usava-se capas com caudas e adornos na barra, como peles, pontas ou franjas. Norris (1999, p. 210-211) descreve variações do uso desta peça: quando o usuário vestia a cabeça pelo buraco de uma das mangas, obtia um gracioso efeito plissado diferente do tradicional. Segundo Houston, as capas podiam apresentar aberturas frontais ou em um dos ombros, de forma a facilitar o movimento de um dos braços. O caimento em “cascata” na frente era um dos estilos possíveis (HOUSTON, 1996, p. 135). O uso de capas dava-se em ambos os sexos. A figura 96, que integra a narrativa de um debate judiciário, mostra alguns tipos de capas.

Figura 96: O debate judiciário. Manuscrito *Décret*, Paris, 1288-1289. Destaque para os diferentes modelos de capas.

Fonte: Dalarun (2002, p. 229).

- Capuz com liripipe

Não cabe à presente dissertação descrever a profusão de modelos de chapéus e adereços de cabeça do final da Idade Média. Entretanto, a fim de situar as outras peças do vestuário em termos de suas combinações com capuzes e chapéus, bem como a presença dessas peças em algumas descobertas arqueológicas, é destacado aqui um dos mais importantes, chamado capuz com liripipe (figura 97).

Figura 97: Capuz com liripipe encontrado em Herjolfsnes, Groenlândia, ca. 1400.

Fonte: Østergård, 2004, p. 214.

Em voga principalmente a partir do século XII, poderia ser costurado a partir de uma ou duas peças de tecido, de uma cor só ou bipartido. O liripipe era uma espécie de cauda pendente, que poderia ser longa a ponto de precisar ser enrolada ao redor do pescoço ou presa no cinto. Esta cauda poderia ser modelada juntamente com a peça da cabeça ou em separado. Este capuz geralmente cobria toda a cabeça, ombros e peito, formando uma minicapa. Poderia ser guarnecido na barra com guizos ou pontas em forma de folhas no final do século XIV, tendo seu ápice de 1385 a 1440, segundo Hartley (2003, p. 92). Uma outra forma de usar este capuz ficou em voga também neste período: usá-lo no topo da cabeça, inserindo-a na abertura originalmente reservada ao

rosto. Desta forma, a capa dos ombros ficava caída para um dos lados e o liripipe para o outro, podendo ser enrolado em volta da cabeça à maneira de um turbante. De uso masculino generalizado, este acessório também podia ser usado pelas mulheres, principalmente para cavalgar e no trabalho braçal. Entretanto, elas parecem ter preferido versões abertas frontalmente. O capuz com liripipe da figura 97 foi encontrado em descobertas arqueológicas na Groenlândia.

Os trajes descritos até então eram predominantemente utilizados pela nobreza. A indumentária dos cidadãos e trabalhadores não diferia tanto em termos de modelagem em relação à dos nobres, mas sim no caimento e na qualidade dos materiais. A seguir, são descritas as principais peças dessa classe. Adotou-se a classificação de Hartley (2003) para designar o vestuário de cada tipo de trabalhador, que os agrupa em: letrados ou escrivãos, burgueses e de função servil.

Os homens menos abastados também usavam *cotehardies*, porém geralmente mais largos que os dos nobres e com eventuais aberturas frontais ou laterais na saia, de modo a permitir maior movimento. No cinto, geralmente penduravam suas ferramentas de trabalho. Os burgueses podiam ser tão ou mais ricos que alguns nobres, e chegavam a adotar alguns de seus artigos de luxo.

Na categoria dos letrados ou escrivãos, Hartley descreve a indumentária como sendo uma capa simples, geralmente preta, constituída de dois retângulos unidos pelo lado menor e franzidos na gola redonda. A figura 98 é uma iluminura que retrata um cidadão fazendo compras em uma confeitaria. Ele veste um exemplar de capa similar à descrição de Hartley, embora colorido. Não há costuras nas laterais, deixando os braços totalmente livres. Por baixo, uma túnica simples, ajustada apenas nos punhos. Para os médicos e cientistas, a autora descreve uma túnica longa e um avental retangular; já Boucher (2010) afirma que esta classe adotava roupas curtas.

Figura 98: Detalhe da capa dos escrituários. Manuscrito *Recueil sur la Santé*, Renânia, final do século XV.

Fonte: Gousset (2005, p. 78).

A indumentária da burguesia permitia certa variação. Norris (1999) oferece alguns exemplos de peças que eles poderiam vestir, como *houpellandes* curtos e *cotehardies* não tão justos. De acordo com Hartley (2003) e Kohler (2009), *houpellandes* ajustados na cintura e com mangas “balão” eram comuns no final do século. Este tipo de manga apresentava, além de um punho ajustado, outro buraco no meio como alternativa para se passar o braço, conforme se observa na figura 99 (à direita). Hartley coloca ainda a possibilidade de estes ricos mercadores usarem capas forradas em pele, em formato cilíndrico ou circular simples com abertura no ombro. Na cabeça, o chapéu podia ser com liripipe ou modelo *chaperon*, de formato cilíndrico simples. Um certo volume de tecido aparente nas túnicas dos burgueses era sinal de ostentação. Segundo a autora, “dar a impressão de que a veste está só um pouco mais larga do que deveria não é

uma falha. O povo medieval parecia apreciar um senso de generosidade pródiga nos drapejados” (HARTLEY, 2009, p. 23).

Figura 99: Dois burgueses acompanhando o rei. Detalhe dos capuzes com liripipe e da manga-balão com fenda. Manuscrito *Information des princes*, Rouen, ca. 1450.

Fonte: Gousset (2005, p. 12).

Quanto ao trabalhador agrícola ou de outras funções servis, era comum o uso de túnicas na altura dos joelhos, sem ajustes mas com uso de um cinto. Os meiões eram de material grotesco e com pouco ajuste; na cabeça, utilizavam capuzes e chapéus de abas retas. No caso das mulheres, filhas ou esposas da baixa aristocracia vestiam-se de forma semelhante à da nobreza, com *cotehardies* e sobrevestes de bom caimento, porém menos ornamentadas. Já as camponesas usavam túnicas simples, acinturadas e sem ornamentos, geralmente complementadas por um avental, conforme a figura 100. Para facilitar tarefas domésticas como lavagem de roupas, desabotoavam as mangas até o cotovelo. Na cabeça, usavam capuzes abertos frontalmente, além de chapéus de abas retas para trabalhos ao ar livre (NORRIS, 1999, p. 226).

Figura 100: Vitral circular contendo o trabalho do mês de julho. Hertfordshire, Inglaterra, 1450-1475.

Fonte: Galeria Sonia Halliday⁷².

4.2 TRAJE ECLESIAÍSTICO

No contexto desta dissertação, entende-se por traje eclesiástico aquele próprio dos sacerdotes da Igreja Católica no desempenho de suas funções. Este tipo de traje sofreu poucas modificações desde a Idade Média, o que possibilita a utilização de fontes de pesquisa de diferentes períodos em seu estudo. Em comparação com as demais, é mais fácil encontrar trajes preservados nesta categoria, uma vez que eram armazenados com esmero devido ao seu caráter sacrossanto e de tesouro. A fim de situar os trajes dentro do contexto da hierarquia católica medieval, foi elaborado um

⁷² Disponível em: <<http://www.soniahalliday.com/wordsearch.php>> Acesso em 25 nov 2016.

quadro esquematizando as principais posições ocupadas pelos clérigos, com base em Brundage (2014) e Burgess (1994). O quadro consta no **Apêndice**.

É difícil determinar uma origem exata para o traje eclesiástico, bem como suas formas iniciais. A maioria das fontes converge para uma origem no traje romano, nominalmente na túnica, base do traje civil a partir do século VIII (BOUCHER, 2010, p. 173; HOUSTON, 1996, p. 22; MILLER, 2014). A documentação deste traje nos séculos iniciais da era cristã é mais abundante e detalhada no que se refere aos trajes litúrgicos, ou seja, utilizados em cerimônias. Já aqueles utilizados no dia-a-dia são raramente descritos e, quando o são, isso é feito de forma superficial. Os decretos canônicos realizados em concílios, tanto regionais quanto em escala papal, oferecem apenas pistas da regulamentação de materiais, formas e ornamentos permitidos à esfera eclesiástica.

Durante a Alta Idade Média, a religião cristã encontrava-se ainda em fase de expansão e até mesmo legalização em muitas regiões. Por este motivo, argumenta Miller, o uso de trajes litúrgicos demasiado distintos dos trajes civis em público podia causar repressão e deveria ser evitado. Nos documentos legais, as regulamentações enfatizam a boa apresentação do clérigo em público, demonstrando ordem e asseio, porém sem especificar detalhes da vestimenta. Os séculos iniciais da era cristã foram um momento de experimentação, no qual era natural que os trajes eclesiásticos ainda não estivessem completamente definidos; sendo assim, outros sinais da aparência possibilitavam a identificação dessa classe, como a tonsura⁷³ (MILLER, 2014).

A partir do século XI, começam a ser especificadas as peças de vestuário a serem evitadas, com a preocupação de distinguir os clérigos da classe laica. Tal aspecto fica evidente em um cânone do Quarto Concílio Laterano.

Suas vestes exteriores [dos clérigos] deviam ser fechadas e nem muito curtas nem muito longas. Não devem se entregar a roupas vermelhas nem verdes, mangas longas e sapatos pontudos ou bordados, ou a rédeas, selas, couraças e esporas que sejam douradas ou tenham outros ornamentos supérfluos. Não devem usar capas com mangas [*cappas manicatas*] em serviços divinos em uma igreja, nem

⁷³O termo tonsura é definido no Glossário.

em qualquer outro lugar (...) Não devem usar fivelas ou cintos ornamentadas com ouro ou prata (...) Todos os bispos devem usar vestes de linho em público ou em igrejas, a não ser que tenham sido monges; neste caso devem usar o hábito monástico (...) (CÂNONE XVI DO QUARTO CONCÍLIO LATERANO, apud MILLER, 2014, p. 37).

Entretanto, Miller interpreta tais restrições da Baixa Idade Média como aplicáveis aos trajes cotidianos dos clérigos, havendo uma clara distinção entre estes e os litúrgicos. Os primeiros deveriam ser sóbrios, sem ornamentação, de cores escuras, sem evidenciar as formas corporais e de preferência de linho. Já os segundos poderiam apresentar adornos abundantes, pedras e metais preciosos, cores vibrantes e até mesmo serem de seda (MILLER, 2014, p. 44). Dos trajes do dia-a-dia, há escassez de representações artísticas ou peças preservadas. Há mais informação sobre como não deveriam ser, do que propriamente descrições destas vestes. Os poucos indícios apontam para batinas simples, ocasionalmente abotoadas no torso. Na figura 101 são representados monges exercitando a arte da astronomia. Seus trajes são prováveis exemplos do uso cotidiano, fora de celebrações.

Figura 101: Astrônomo dita instruções a seu secretário. Manuscrito *L'image du monde*, Paris, 1315-1310.

Fonte: Gousset (2005, p. 20).

A respeito do luxo dos trajes litúrgicos, parece haver pensamentos conflitantes desde o início da Idade Média. De acordo com Morgan, o aumento de cardeais originários das novas ordens mendicantes – como franciscanos e dominicanos – incluiu muitos importantes patronos do luxuoso bordado inglês, denominado *opus anglicanum*. Pode-se considerar este fato como contraditório, uma vez que a própria essência de tais ordens era a renúncia aos bens materiais. A justificativa para a adoção dos suntuosos trajes pode ser encontrada em São Tomás de Aquino. Seu argumento consiste em considerar esta ornamentação não como vaidade pessoal, mas como um reforço à excelência do ministério sagrado e do culto divino. Por este motivo, não era considerada pecado (MORGAN, 2016, p. 55-56). Boucher (2010) e Miller (2014) também enfatizam este constante debate do universo clerical medieval. Apenas no Concílio de Trento (1545) foram impostas algumas restrições ao luxo adotado pela Igreja. Nos primeiros séculos de difusão do cristianismo, havia pouca distinção entre os opulentos trajes da nobreza e os utilizados pelos sacerdotes (BOUCHER, 2010, p. 173).

A figura 102 é a iluminura de apresentação da Bíblia de Vivian, manuscrito do ano 845 confeccionado para o rei franco Carlos, o Calvo. Os trajes litúrgicos desta época são essencialmente os mesmos do final da Idade Média, retratados com suntuosidade.

Havia certa liberdade no uso das cores na indumentária eclesiástica medieval. O código formal que relaciona cores ao calendário litúrgico foi estabelecido apenas na Era Moderna. Muitos artigos eram multicoloridos e bordados, não tendo uma só cor predominante, e podendo ser usados em várias ocasiões (MORGAN, 2014, p. 26-27). As regras particulares do uso de cada peça de vestuário escapavam ao conhecimento dos fiéis, ficando as roupas apenas com a função de impressionar perante seus olhos, como acontecia com as obras de arte e arquitetura. Quanto ao significado simbólico de cada traje, há diversas interpretações na literatura. As principais peças do vestuário eclesiástico, suas implicações simbólicas e temas mais frequentes de bordados são descritas a seguir.

Figura 102: Página de apresentação. Bíblia Vivian, Bibliothèque Nationale de France, ca. 845.

Fonte: Miller (2014, p. 117).

- Amito

Houston (1996, p. 24), Schimansky (1971) e Miller (2014, p. 56) descrevem o amito como sendo a primeira peça do vestuário clerical a ser vestida. A princípio fica esticada sobre a cabeça como um capuz, depois coloca-se a alva por cima, abaixando o amito, que faz o papel de gola. É geralmente de linho e pode ser ornamentado. “A parte de linho protege a rica seda da casula ou dalmática de tocar a pele” (HOUSTON, 1996, p.

24). Simbolicamente, estava associado à pureza do trabalho, era um sentinela da voz, que deveria proteger a fala (MILLER, 2014, p. 56). A figura 103 foi extraída de um fólio do manuscrito *Ordo ad coronandum regem et reginam Francorum*, que constitui uma espécie de “manual” para a coroação do rei e da rainha francos. Nela, o rei se ajoelha entre dois bispos, em cujos trajes pode-se identificar o amito com função de gola.

Figura 103: O rei se ajoelha diante do Bispo. Manuscrito *Ordo ad coronandum regem et reginam Francorum*. França, 1246.

Fonte: Gallica - Bibliothèque Nationale de France⁷⁴.

- Alva

Trata-se de uma túnica de mangas longas, branca e na altura do tornozelo. Esta veste é usada por bispos, padres, diáconos, subdiáconos, acólitos e coristas (HOUSTON, 1996, p. 22; SCHIMANKSY, 1971; VIANA, 2015; p. 82; MILLER, 2014, p. 247). Os bispos, padres e diáconos a utilizavam como veste interior, enquanto os acólitos, coristas e subdiáconos a usavam sozinha. O material mais frequente era o linho. Segundo Houston e Schimansky, podia conter bordados aplicados na barra ou nos punhos, muitas vezes em seda ou ouro, conhecidos como *apparel* (idem). Segundo Miller, esta peça aparece na historiografia associada à disciplina do corpo, bem como à

⁷⁴ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506563t.r=1246+ordo.langFR>> Acesso em 03 set 2015

pureza ligada ao linho branco do qual era feita (MILLER, 2014, p. 57). Na figura 104, do mesmo manuscrito anteriormente mencionado, clérigos vestindo a alva carregam a ampola sagrada, contendo o óleo que irá ungir o rei.

Figura 104: Eclesiásticos levam a ampola sagrada, vestindo a alva. Manuscrito *Ordo ad coronandum regem et reginam Francorum*, França, 1246.

Fonte: Gallica - Bibliothèque nationale de France⁷⁵.

- Dalmática

A dalmática era usada como veste principal dos diáconos, mas também por baixo da casula no caso dos bispos e arcebispos (HOUSTON, 1996, p. 27). Seu nome é originário da região da Dalmácia, na Grécia. As mangas eram mais curtas e largas que as da alva, e era dotada de fendas nas laterais. Sua ornamentação constituía duas faixas verticais bordadas, denominadas *clavi*, e podia ser amarrada ou abotoada no corpo (MORGAN, 2016, p. 30; ITALIANO et al, 2015, p. 96). Um exemplar da catedral

⁷⁵ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506563t.r=1246+ordo.langFR>> Acesso em 03 set 2015.

de Halberstadt, na Alemanha, é datado do século XIII e bordado em fios folheados a ouro e fios de seda tintos sobre uma base de seda. A temática de motivos laicos, de centauros caçando cervos, pode ser interpretada como a alma perseguida pelo mal (MORGAN, 2016, p. 33).

Figura 105: Dalmática bordada. Fios folheados e fios de seda sobre seda. Halberstadt. Alemanha, ca. 1200-50.

Fonte: Browne et al, 2016, p. 33.

- Túnica ou tunicela

Também originária da vestimenta comum romana, há divergências sobre este traje na literatura. Parece ter sido feito de seda e utilizado por diáconos e subdiáconos. Segundo Houston (1996, p. 28), era mais curta que a dalmática e não tão ampla. Já Italiano et al (2015, p. 105) o colocam como intermediário entre a alva e a dalmática. De acordo com os autores, a túnica substitui o conjunto alva, amito e cingulo (cordão que prende a alva na cintura), e é dotada de ornamentação em tiras verticais denominadas *clavi*, semelhantes às mencionadas anteriormente na dalmática. Morgan (2014, p. 33)

argumenta que não há distinção clara entre esta peça e a dalmática, sendo ambas muitas vezes mencionadas como intercambiáveis na historiografia medieval.

- Casula

Esta peça teve origem na *paenula*, capa do viajante romano (VIANA, 2015; MILLER, 2014, p. 57). Era dotada de faixa bordada, que podia ser reta ou com formato de “Y”, sendo que a faixa da frente conectava-se à das costas. Segundo Miller, era associada com a proteção do amor e com deveres do pontífice. Podia também ser interpretada com a vestimenta do Cristo, que é a Igreja (MILLER, 2014, p. 57 e 61).

Morgan descreve uma gama de temas possíveis para os bordados desta peça. No século XIV, era frequente a representação da crucificação nas costas, constituindo um memorial da paixão de Cristo. Podia também ser acompanhada de outras cenas, como a Flagelação e o Caminho da Cruz. Era comum também ser decorada com a genealogia de Cristo, representada pela Árvore de Jessé, propícia para uso em celebrações envolvendo a Genealogia, como no Natal ou Epifania, ou sobre a Concepção ou Natividade da Virgem. Cenas da vida da Virgem também eram um tema recorrente. A partir do século XV, passou a ter faixas bordadas sobre uma base lisa de seda. Nestas, era comum a representação de figuras de santos de pé (MORGAN, 2014, p. 27-30).

A casula de Butler-Bowdon (figura 106) é um exemplar notável do século XIV. De acordo com Browne e Zöschg, contém um aurifrégio (faixa) de veludo bordado com motivos heráldicos relacionados ao casamento de Eduardo, Earl de Stafford, e Ana Plantageneta, ocorrido em 1398. A superfície da casula é de seda com padronagem em tear, contendo desenhos de faisões e falcões. O bordado em fios folheados e de seda é reforçado com uma camada de linho. Acredita-se que tenha sido originada de outros têxteis, possivelmente provenientes da decoração interior da casa da família Stafford, uma vez que não contém nenhum traço de temática religiosa. Também apresenta marcas de emendas no material (BROWNE, ZÖSCHG, 2016, p. 246-248).

Figura 106: A casula de Butler-Bowdon. Inglaterra, 1398–1420.

Fonte: V&A Museum⁷⁶

Por sua vez, a casula de Thronton (figura 107) evidencia características do estilo do bordado do final do século XV e começo do XVI. É um dos poucos exemplares na cor preta, por este pigmento ser especialmente degradável. Neste caso, os bordados em fios ouro, prata e seda foram elaborados separadamente e aplicados sobre o fundo de veludo. A temática é do juízo final, contendo anjos soando trombetas e mortos ressuscitando de seus túmulos. As iniciais R e T são atribuídas a Robert Thornton, abade do monastério cisterciano de Jervaulx, para o qual foi confeccionada. Esta peça também traz indícios de ter sido reciclada a partir de elementos anteriores, como o espelhamento dos motivos no sentido contrário ao original (idem, p. 267-269).

⁷⁶ Disponível em: <<https://goo.gl/TxDD5O>> Acesso em 23 mai 2017.

Figura 107: a casula de Thornton. Inglaterra, 1510–1533.

Fonte: V&A Museum⁷⁷

- Capa pluvial ou de asperges

Segundo Houston e Schimansky, esta peça esteve presente no vestuário litúrgico desde o século IX, tendo origem processional e função de proteção contra intempéries. Seu formato era semicircular, com um capuz simbólico e triangular no século XIII. Já no XIV e no XV, este capuz aparece algumas vezes aumentado e em forma de escudo (HOUSTON, 1996, p. 31; SCHIMANSKY, 1971). A capa pluvial podia ser fechada na frente por uma tira de tecido ou broche de metal com pedras preciosas. O tecido usado era geralmente seda (ITALIANO et al, 2015; SCHIMANSKY, 1971).

⁷⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/TxDD5O>> Acesso em 23 mai 2017.

Segundo Morgan, estas capas sobreviveram mais do que qualquer outra veste sagrada na Inglaterra medieval. O motivo foi a continuação de seu uso em alguns lugares pela igreja anglicana depois da Reforma, enquanto o uso de dalmáticas, casulas e túnicas foi descontinuado. Além disso, era exportada para vários países da Europa, e muitos exemplares existem preservados em igrejas e museus pelo continente. Era o traje mais ricamente decorado, apresentando programas iconográficos variados, incluindo santos, a vida de Cristo e da Virgem. Era comum também a representação da Árvore de Jessé. As capas do século XV e começo do XVI tinham decoração mais simples e mais padronizada que as dos dois séculos anteriores. Nestas, era comum o bordado em fundo de seda, com fio de ouro em figuras e motivos ornamentais. Eram frequentes as siglas IHC (Ihesus Christus) e MAR (Maria) (MORGAN, 2016, p. 30-32).

Na figura 108 consta a Capa de Sião, feita de linho e completamente coberta de bordados com linha de seda e detalhes em fios metálicos. De acordo com o V&A Museum, as figuras foram engenhosamente dispostas de forma a ficarem de pé quando a capa fosse vestida. As cenas mais importantes foram colocadas nas costas, com o intuito de serem mais visíveis nas celebrações. Estas cenas incluem a coroação da Virgem, a Crucificação e São Michel derrotando Satanás. Próximo à barra, na altura do peito quando vestida, encontra-se a figura de um eclesiástico, possivelmente o doador da capa (V&A, s.d.).

- Faixas ornamentais

Faixas ornamentais com bordados podem ser aplicadas ao amito, à barra dianteira ou traseira da alva ou aos punhos desta. Painéis similares aplicados a qualquer outra peça de vestuário clerical são chamados de aurifrígios (SCHIMANSKY, 1971). Um exemplar de bordado para o amito encontra-se na coleção do V&A Museum, e corresponde a uma doação feita ao primeiro arcebispo de Westminster (figura 109). A peça do século XIII é bordada com fios de prata folheados a ouro, com ponto *couching*, sobre uma base de seda.

Figura 108: (a) Capa de Sião. (b) Detalhe do clérigo, possível comitente da obra. Inglaterra, 1310-20.

(a)

(b)

Fonte: V&A Museum⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-syon-cope>> Acesso em 25 mai 2017.

Figura 109: Bordado para amito. Inglaterra, ca. 1200-1250.

Fonte: Browne et al (2016, p. 123).

Um aurifrégio em formato de cruz consta na figura 110. É ricamente bordado com cenas da vida da Virgem - na horizontal, a anunciação aos pastores; na vertical, a Virgem e o menino Jesus, a visita do anjo Gabriel e o nascimento de Jesus. Este tipo de faixa era comumente aplicada a dalmáticas ou túnicas (BROWNE et al, 2016).

Figura 110: aurifrégio em formato de cruz, contendo cenas da vida da Virgem. Atualmente na Fundação Abegg-Stiftung, Suíça. 1390-1430.

Fonte: Browne et al (2016, p. 92).

- Acessórios e vestimentas complementares

Além das peças anteriormente citadas, que constituíam a base do vestuário litúrgico, alguns acessórios destacam-se na bibliografia especializada. O *pallium* era uma faixa de lã branca, comum em representações artísticas, dotado de pontas pendentes na frente e atrás. Segundo Mary Houston, era usado apenas pelos arcebispos, quando estes eram autorizados pelo papa (HOUSTON, 1996, p. 21). A estola é uma longa e estreita faixa de tecido, frequentemente bordada. Um conjunto de estola e manípulo está presente na figura 111. Segundo Miller (2014, p. 57), seu significado simbólico era ligado à missão da pregação, ou ao fardo de proclamar Evangelho. Schimanksy descreve sua forma de vestir:

Um diácono pendura a estola em seu ombro esquerdo; um bispo a drapeia atrás do pescoço com as pontas pendentes de ambos os ombros; um padre a usa em volta do pescoço, cruzada sobre o peito e presa no lugar embaixo do cinto. Em todos os casos é usada embaixo da dalmática ou casula e se estende até acima do tornozelo (SCHIMANKSY, 1971).

Figura 111: Conjunto de estola e manípulo de Chichester-Constable. Inglaterra, 1334-45.

Fonte: Browne et al (2016, p. 218).

Bispos, arcebispos, cardeais e abades utilizam a mitra, um acessório de cabeça para ocasiões solenes. Dotado de dois “chifres” ou pontas, possui formato triangular - que, segundo Viana (2016), remete à relação do divino com o terreno, à tríade do pai-filho-espírito santo e ao formato dos arcos góticos. Houston e Schimanksy descrevem o adereço como geralmente ornamentado e com fitas pendentes que terminavam em franjas, que inicialmente serviam para se prender o acessório à cabeça, mas assumiram papel decorativo (SCHIMANSKY, 1972; HOUSTON, 1996, p. 33). A figura 112 mostra a efígie sepulcral do papa Urbano V, do século XIV. O destaque é a tiara papal, composta de três coroas, interpretadas como o poder do papa, bispo e rei. Era utilizada em ocasiões extra litúrgicas, como a posse do papa (MILLER, 2014, p. 252).

Figura 112: Efígie sepulcral do papa Urbano V. Destaque para a tiara. Avignon, ca. 1390.

Fonte: Musée du Petit Palais d'Avignon⁷⁹.

Outro artefato pertencente ao universo eclesiástico é o manípulo (figura 113), faixa de tecido estreita e ricamente ornamentada, utilizada por bispos, padres e diáconos. Para Houston (1996, p. 30), era carregada inicialmente na mão direita, depois passou a envolver o pulso direito. Já Schimanksy (1971) afirma que o tecido envolvia o antebraço esquerdo de todas as ordens inferiores do clero. Houston cita ainda as sandálias e meias como parte do vestuário litúrgico, sendo as primeiras baixas, geralmente bordadas e amarradas por fitas, e as segundas de linho, seda ou veludo, bordadas em

⁷⁹ Disponível em: <<https://goo.gl/iqkgcT>> Acesso em 18 jan 2017.

toda sua extensão e fechadas da mesma forma. O bastão pastoral do bispo é também um importante item decorativo na Idade Média, podendo ser encrustado de pedras preciosas e adornado com arabescos análogos aos encontrados em iluminuras. Luvas ornamentadas e o anel de ouro puro com safira - no caso do bispo - completavam o paramento do clérigo (HOUSTON, 1996, p. 35-36).

Alguns exemplos de paramento eclesiástico são indicados nas imagens a seguir. A figura 113 é uma esfregadura de chapa sepulcral de um clérigo usando alva com faixa bordada, estola, casula com aurifrígios e manípulo.

Figura 113: Lawrence Seymour, 1337, Condado de Northampton, Inglaterra.

Fonte: MBS ⁸⁰.

A figura 114 mostra dois visuais semelhantes. A 114a é uma representação de São Pedro como o primeiro papa. Usa uma versão triangular da tiara papal, sem as três coroas. Também veste a alva sob uma túnica ou dalmática, estola, casula e amito. O

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.mbs-brasses.co.uk/Picture%20Library%20-%20The%20Church.html>> Acesso em 27 mar 2017.

bordado do amito parece ser coordenado com o aurifrégio da casula. Já a figura 114b é a esfregadura da chapa sepulcral de Thomas Cranley, arcebispo de Dublin. Ele veste essencialmente os mesmos trajes que São Pedro. Na cabeça, usa a mitra, e no braço esquerdo carrega um manípulo.

Figura 114: (a) São Pedro como o primeiro papa. Catalúnia, Espanha, antes de 1348. (b) Thomas Cranley, Arcebispo de Dublin, 1417, Oxford, Inglaterra.

Fonte: (a) adaptado de Metropolitan Museum⁸¹; (b) adaptado de Browne et al (2016, p. 27).

A figura 115 traz um exemplar de capa. Segundo o Metropolitan Museum, é uma escultura de madeira de um bispo não identificado. É uma das raras obras de autoria conhecida, feita pelo artista Riemenschneider por volta de 1495, provavelmente como parte de um retábulo (METMUSEUM, s.d.). A capa apresenta discreta ornamentação,

⁸¹ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/466664>> Acesso em 27 mar 2017.

na faixa frontal e na barra. Parece conter um capuz, embora não fica claro se este é vestigial. Por baixo, veste a túnica ou possivelmente a alva com um cinto (cíngulo).

Figura 115: bispo não identificado. Possivelmente parte de um retábulo. Würzburg, Alemanha, 1495.

Fonte: Metropolitan Museum⁸²

Finalmente, o pároco de Balsham, John Sleford (figura 116) veste uma longa capa ornamentada com aurifrígios em sua chapa sepulcral. Um capuz ou amito é visível, bem como as pontas da estola.

De acordo com Miller, no ato de vestir cada peça, era recitada uma oração. As mensagens proferidas eram geralmente ligadas à pureza de corpo e alma, libertação do pecado, justiça e paz. Representavam um reforço de fé em um momento de guerras e insegurança, e de rápida expansão da igreja católica, fazendo parte da educação

⁸² Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1970.137.1/>> Acesso em 23 nov 2016

clerical. Esses ritos podiam ser realizados pela própria pessoa que se vestia, mas tudo indica que ela tinha ajuda. O ato de vestir acompanhado de orações também estava presente na ordenação do clérigo, durante a qual o recebimento de certas peças do vestuário designava a nova categoria por ele atingida. Na ordenação do padre, este tirava sua túnica diaconal e recebia a casula do arqui-diácono e a estola do bispo. No Pontifício Romano-Germânico, diáconos recebiam estolas, padres recebiam estolas e casulas e bispos recebiam sandálias, dalmática, casula e luvas. A determinação destes rituais em manuscritos foi uma importante ferramenta regulatória da Igreja Católica na Baixa Idade Média (MILLER, 2014, p. 87 e 95).

Figura 116: John Sleford, pároco de Balsham. Condado de Cambridge, Inglaterra, 1401.

Fonte: Browne et al (2016, p. 27).

Os trajes mencionados até o momento referem-se ao clero secular, ou seja, ligado a uma diocese, que celebrava ritos junto à população. De acordo com Boucher (2010, p. 146), também as ordens regulares foram crescendo em número e diversidade na Idade Média. Trata-se de grupos de eclesiásticos que viviam em monastérios sob regras particulares. Por tais ordens serem demasiado numerosas e variadas durante o período, não cabe a esta dissertação descrevê-las. Na figura 117, há exemplos de membros da ordem franciscana: um monge e uma freira, em esculturas de alabastro.

Figura 117: Monge e freira franciscanos em alabastro. Antuérpia, Bélgica, ca. 1480 – 1520.

Fonte: Art Ancient Gallery⁸³.

4.3 TRAJE MILITAR

A tarde e o dia estão radiosos;
as armaduras reluzem ao sol;
as cotas de malhas e os elmos brilham,
como os escudos enfeitados com flores pintadas
e as lanças e os estandartes dourados (...)
(VASSALO, 1998, p. 136).

⁸³ Disponível em: <<https://goo.gl/pnnukL>> Acesso em 18 abr 2017.

O trecho supracitado faz parte da Canção de Rolando, poema épico do século IX que narra o fim heroico do Conde Rolando, sobrinho de Carlos Magno. Um dos primeiros exemplares das chamadas canções de gesta, esta obra existiu em várias versões, alcançando grande sucesso entre os séculos XII e XIV. O Conde, que lidera a batalha de Roncesvales contra os muçulmanos - embora na realidade tenha lutado contra os bascos - tem sua armadura descrita com muita pompa e seu brilho extremo exaltado.

Outro caso de destaque para a descrição dos paramentos de batalha aparece na obra Dom Galvão e o Cavaleiro Verde, escrita no século XIV:

Mais cedo ele pediu por suas armas, e todas lhe foram trazidas. Primeiro um tapete de Toulouse foi estendido pelo chão, e muitos eram os equipamentos dourados que brilhavam sobre ele. O corajoso homem pisou sobre ele e manipulou o aço, vestido em um *doublet* de material caro, e depois um capuz bem feito, fechado no topo e forrado com peles brilhantes. Eles calçaram o *sabaton* nos pés do herói, envolveram suas pernas em aço com belas perneiras, às quais eram presas *poleynes* bem polidas e amarradas sobre seus joelhos com nós de ouro. Finas *cuisses* então, que envolviam suas coxas grossas e fortes, foram presas aos meiões. Em seguida, a cota decorada de aço brilhante sobre forro precioso envolveu o herói, e braçadeiras bem polidas envolveram sobre seus dois braços, com cotoveleiras vistosas e alegres luvas de aço, e o todo o belo equipamento que pudesse beneficiá-lo àquela época, com uma rica armadura e esporas de ouro bem presas (...) ⁸⁴.

Também nesta obra, romance que relata a história de Dom Galvão, cavaleiro da Távola Redonda, o brilho e esplendor da armadura do cavaleiro são enaltecidos, conforme o imaginário medieval. Esta categoria transita entre traje e equipamento de guerra, uma vez que contém elementos têxteis, intercambiáveis ao traje civil, mas também acessórios de metal, com função protetora em combate. Outra função do traje militar era decorativa, tal qual usada em torneios ou desfiles militares. As diferentes formas de proteção e sua evolução durante o período medieval, com ênfase nos séculos finais, serão exploradas neste subcapítulo.

⁸⁴ Tradução da autora da versão de Nielson (1999). Trecho original: "Early he asked for his arms, and they were all brought. First a carpet of Toulouse was stretched over the floor, and much was the gilt gear that gleamed upon it. The brave man stepped thereon and handled the steel, clad in a doublet of costly tars, and afterwards a well wrought hood, closed on top and bound within with a glistening white fur. Then they put the sabatons upon the hero's feet, lapped his legs in steel with fair greaves, to which were attached well polished poleynes fastened about his knees with knots of gold. Fine cuisses then, that well enclosed his thick, brawny thighs, they attached with thongs. Next the decorated burnie of bright steel rings upon precious stuff encased the hero, and well burnished braces upon his two arms, with elbow pieces goodly and gay gloves of plate, and all the goodly gear that might avail him at that time, with rich coat armour, gold spurs well fastened (...)".

Sobre a túnica justa tradicional, o soldado da Alta Idade Média usava uma jaqueta ou *justaucorps*, “jaqueta de algodão robusto ou de couro dotado externamente de armação de cobre ou chifres” ou uma cota de malhas (BOUCHER, 2010, p. 125). Outra túnica usada por baixo da cota de malhas tinha fendas traseiras e dianteiras, de forma a facilitar a cavalgada, além de duas abas formadoras de um culote protetor. Também a cabeça era coberta pela cota, em conjunto com um capacete dotado de proteção nasal e viseira. Placas metálicas também protegiam as pernas desde o século XII.

As influências mouras fizeram-se notar após as cruzadas, com a inclusão da túnica árabe e a transformação da aba de couro do capacete em panejamento esvoaçante. Emblemas das respectivas ordens foram estampados nos escudos, inicialmente como forma de localizar os membros em meio à confusão, mas sendo consagrados como tradição em torneios. Neste momento deu-se a adoção, por influência dos emires orientais, de brasões correspondentes aos senhores ou cidades de origem dos cavaleiros. Estes levavam os brasões em seus elmos, escudos e sobrevestes. Estes brasões também passaram a ser bordados em trajes nobres civis, como adorno (idem).

A literatura especializada e as representações artísticas do período convergem em colocar a cota de malhas como principal proteção entre os séculos XI e XII. Segundo Robert Smith, tal veste era composta de anéis de ferro ou aço, de oito a dez milímetros, que poderiam ser unidos de duas formas: sobrepondo-se as extremidades de dois anéis e aplicando sobre elas um rebite, ou confeccionando uma corrente sólida de anéis. Cada anel se ligava a outros quatro: dois abaixo e dois acima, com faces alternadas (SMITH, 2010, p. 67). Este tipo de traje pode ser observado na figura 118. Apesar de a cota estar frequentemente presente em pinturas, iluminuras e esculturas do período, Houston (1996) alerta para o cuidado necessário em se utilizar estas fontes primárias para entendimento de sua confecção, uma vez que cada artista escolhia uma forma de representar este artefato.

Figura 118: Guerreiros combatendo o *bonnacon*, criatura mítica. Detalhe das cotas de malhas. Manuscrito Bestiário de Aberdeen, 1200.

Fonte: Universidade de Aberdeen⁸⁵.

Na tapeçaria de Bayeux (figura 119), pode-se observar cotas de malha ou *hauberks*, como era denominada esta vestimenta no período carolíngio (DE VRIES; SMITH, 2012). As cotas apresentam uma repartição nas pernas para facilitar o movimento, largas mangas até os cotovelos, e há trechos da tapeçaria na qual soldados mortos são despidos de suas cotas pela cabeça, o que indica que eram vestidas por cima.

Figura 119: Cena de batalha da Tapeçaria de Bayeux. Destaque para as cotas de malha repartidas nas pernas.

Fonte: Bayeux Museum⁸⁶.

⁸⁵ Disponível em: <<https://www.abdn.ac.uk/bestiary/>> Acesso em 13 set 2016.

De acordo com Smith (2012, p. 78), a cota de malhas era pesada, com o peso praticamente todo concentrado nos ombros. Quanto à defesa, era razoavelmente eficiente para as armas cortantes usadas no período, como espadas, porém não resistia a projéteis como lanças e flechas (BREIDING, 2002). Provavelmente por este motivo, viria a ser gradualmente suplantada pela armadura de placas nos séculos seguintes. Houston (1996), De Vries e Smith (2012) apontam como equipamento de cabeça um capacete cônico com proteção nasal denominado bacinete. Já os membros muitas vezes ficavam desprotegidos ou eram envolvidos por adereços de couro. Por esse motivo, grandes escudos metálicos em formato triangular completavam a defesa (idem).

Desde o final do século XII, a cota de malhas foi acompanhada por vestes acolchoadas que serviam para amortecimento dos golpes e para minimizar o desconforto de vestir metal. Tais vestes podiam ser usadas por cima ou por baixo da cota, e eram chamadas de *acketon*, *gambeson* e *pourpoint*, segundo De Vries e Smith (2012). Os autores afirmam que a distinção entre estas peças não é totalmente clara, mas classificam o *gambeson* como uma provável espécie de sobreveste usada por cima da cota, e o *acketon* como uma túnica justa e forrada usada por baixo. Já Houston descreve os adereços como vestidos na seguinte ordem: o *acketon* seria uma túnica justa que vinha por baixo da cota de malhas, que por sua vez era sobreposta pelo gibão (ou *pourpoint*), por cima do qual usava-se uma sobreveste chamada *cyclas* (HOUSTON, 1996, p. 123). A sobreposição de cota de malhas e sobreveste está presente em uma escultura da catedral de Chartres, que representa São Teodoro (figura 120). O santo é retratado em traje militar, conforme a iconografia cristã. Segundo a tradição, sofreu martírio por combater o paganismo enquanto servia o exército romano. Era também considerado padroeiro dos cruzados.

Quanto ao nome *pourpoint*, De Vries e Smith (2012) consideram possivelmente uma denominação genérica usada para os trajes militares de tecido (vide subcapítulo 4.1). Um exemplar está presente na figura 113. Segundo Houston, no século XIV o gibão era

⁸⁶ Disponível em: <http://www.bayeuxmuseum.com/en/la_tapisserie_de_bayeux_en.html> Acesso em 12 nov 2016.

uma túnica curta e justa, sem mangas. Esta peça substituiu o conjunto *cyclas* e veste de linho usados anteriormente. “O gibão tinha geralmente recortes curvos ou era ornamentado na barra e, via de regra, era amarrado nas costas” (...) “Entre a cota de malhas e o gibão, uma couraça de aço era usada, apesar de não ser visível” (HOUSTON, 1996, p. 124). É válido ressaltar também o uso de proteções de tecido forradas nas pernas, que começaram a aparecer no século XIII.

Figura 120: São Teodoro, escultura do portal ocidental de Chartres. Paris, ca. 1145-1155. Destaque para a sobreposição do *cyclas* e cota de malhas.

Fonte: Chartres Cathedral - Gothic⁸⁷.

O século XIII marca a transição entre a cota de malhas e a armadura de placas. Placas de ferro começaram a ser usadas no peito e nas costas, unidas por amarrações que passavam por ilhoses. Estas placas formavam a chamada *cuirass*, cuja origem Houston (1996, p. 199) atribui à junção de uma série de placas menores, presas à uma base de

⁸⁷ Disponível em: <<https://goo.gl/juqgvk>> Acesso em 23 jun 2017.

tecido. A partir de 1330, a armadura de placas já havia substituído em grande parte a cota de malhas nos campos de batalha. No século XV, a *cuirass* já cobria todo o torso, contando inclusive com proteção para as coxas e virilha. Na cabeça, apesar de o capacete bacinete ter sido usado ao longo de toda a Idade Média pela infantaria, sofreu variações como o *salade* (figura 121), que possuía uma extensão protetora do pescoço e cobria toda a cabeça, deixando apenas uma fenda para a visão (DE VRIES; SMITH, 2012).

Figura 121: Capacete *salade* utilizado no final da Idade Média.

Fonte: Metropolitan Museum⁸⁸.

Nas escápulas, usava-se proteções que Houston denomina espaldeiras ou *épaullières*, que muitas vezes estendiam-se pelas costas assumindo formatos decorativos. Segundo a autora, utilizava-se também *pauldrons* nos ombros, proteções independentes que se sobrepunham à *cuirass*. O da esquerda podia ser maior que o da direita, já que o braço direito era mais facilmente protegido e devia ter mais liberdade de movimento (HOUSTON, 1996, P. 202). Essa diferença é observada na figura 122a. Nos cotovelos, *palettes* tinham função similar, e placas nos braços e na canela (*cuisses*) foram surgindo, conforme os armeiros iam aperfeiçoando esta arte. A cota de malhas persistiu, porém, nos pontos nos quais a proteção de placas não era possível, tais como a parte traseira dos joelhos, parte interna dos cotovelos e pescoço (idem). Na segunda metade do século XIV, foram acrescentados dois importantes complementos à armadura: o riste e a proteção de costela (*stop rib*). O primeiro (figura 122b) refere-se a

⁸⁸ Disponível em: < <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.158.11/>> Acesso em 12 nov 2016.

um adendo de metal na altura do peito que servia como apoio no direcionamento da lança. Já o segundo era uma barra em formato de “V” anexada abaixo do pescoço, que prevenia golpes nesta área sensível (DE VRIES; SMITH, 2012, p. 71).

Figura 122: Detalhes de chapas sepulcrais do século XV. (a) A diferença entre os pauldrons dos ombros; (b) a presença do riste sob o ombro esquerdo.

Fonte: MBS⁸⁹

Placas de metal rebitadas formavam a defesa das mãos e pés. Nas mãos, uma espécie de luva (*gauntlet*) com proteção de metal para as costas, punho e dedos era usada, enquanto para os pés, o *sabaton* consistia em placas de metal dispostas de maneira a formar uma estrutura flexível. Alguns soldados, entretanto, preferiam utilizar proteções de couro mais confortáveis. No século XV, a cota de malhas do pescoço dá lugar ao *gorget* (idem). A *cuirass*, placa de armadura que cobre peito e costas, ganha uma espécie de “saiote” de aço que se conecta a ela, chamada *brayette* (HOUSTON, 1996, p. 199). Este novo tipo de armadura aparece na figura 123, utilizada por São Michel, guerreiro e arcanjo celeste. O santo luta contra um dragão, imagem comum na iconografia medieval.

⁸⁹ Disponível em: < <http://www.mbs-brasses.co.uk/page64.html> > Acesso em: 21 fev 2017.

Figura 123: São Michel luta contra um dragão, usando a armadura *cuirass*. Touraine, França, ca. 1475.

Fonte: Metropolitan Museum⁹⁰.

O final da Idade Média, mais especificamente o século XV, é considerado a “era dourada” das armaduras, quando a técnica de fabricação atingiu seu ápice. De acordo com Breiding (2002), os principais pólos produtores eram a Itália - sobretudo Milão - e a Alemanha, conhecidos por estilos distintos que influenciavam toda a Europa. Em relação à cota de malhas usada nos séculos anteriores, Smith argumenta que a armadura de placas era mais leve, porque seu peso era distribuído por todo o corpo. Também oferecia maior proteção contra projéteis e espadas, apesar de algumas restrições de movimento - restrições estas sofridas por todos os lutadores, de forma que ninguém ficava em desvantagem. O maior desconforto deste tipo de equipamento era a temperatura, que acompanhava os extremos do clima: muito quente no calor e gelada nos dias frios (SMITH, 2012, p. 78). A figura 124 mostra o túmulo do Príncipe Negro da Inglaterra, monumento notável por sua grande influência em outras esculturas funerárias do período. Nesta obra, a armadura é perfeitamente visível, incluindo

⁹⁰ Disponível em: <<https://goo.gl/mQwyBv>> Acesso em 22 mai 2017.

capacete bacinete, cota de malhas no pescoço, placas metálicas nos membros, luvas articuladas (*gauntlets*) e sobreveste com elementos da heráldica, compondo o suntuoso equipamento adequado a um membro da nobreza.

Figura 124: Efigie de Eduardo de Woodstock, o Príncipe Negro. Século XIV.

Fonte: Site da Catedral de Canterbury⁹¹.

Apesar de a armadura de batalha dos senhores abastados apresentar alto grau de sofisticação, o traje militar como elemento decorativo e portador de símbolos da heráldica era utilizado principalmente em torneios e desfiles. Nestes eventos, a armadura podia ser mais pesada, uma vez que não exigia a agilidade de movimento necessária em batalha, e servia principalmente para mostrar os emblemas da família ou feudo que representava (DE VRIES, SMITH, 2010; HOUSTON, 1996; BREIDING, 2002).

Enquanto os cavaleiros e membros mais altos da hierarquia militar dispunham dos equipamentos de proteção já mencionados, os soldados mais pobres muitas vezes

⁹¹ Disponível em: <<https://www.canterbury-cathedral.org/whats-on/event/blackprinceconference/>> Acesso em 14 nov 2016.

possuíam somente *pourpoints* acolchoados ou de couro, conforme aponta Smith. Muitos utilizavam apenas a cota de malhas, um capacete e um escudo. Uma defesa comum para os soldados mais pobres era a *brigandine*, presente na figura 125. Segundo o autor, tratava-se de um tipo de colete sem mangas, que misturava tecido e metal. Placas de metal quadradas ou retangulares eram presas por rebites em uma base de tecido, formando uma proteção flexível e contínua. Como este artefato poderia enferrujar com o suor do corpo, a solução encontrada era mergulhá-lo em uma mistura de chumbo e metal, semelhante à solda atual (SMITH, 2012, p. 85). Outra forma de proteção usada pelos soldados mais simples era o *jack*, formado por pequenos quadrados de metal com furos no centro, amarrado entre duas camadas de tecido. A matéria-prima era geralmente mais rústica que a da brigandine (idem).

Figura 125: Brigandine composta de placas de aço e metal sobre uma base de couro, século XVI.

Fonte: Art Institute of Chicago⁹².

Uma análise dos trajes militares do período em questão evidencia a progressão e o auge da era da armadura de metal. Durante os primeiros séculos da Era Medieval, os paramentos de guerra eram inicialmente mais simples e compostos principalmente de

⁹² Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/106386>> Acesso em 21 fev 2017.

cotas de malhas. A partir do século XIII, placas de metal surgem e começam a proteger cada vez mais partes do corpo, até cobri-lo totalmente no final do século XIV e adentrando o XV. Armaduras continuaram a existir até o século XVII, embora seu esplendor tenha acontecido no final da Idade Média. Durante todo este período, porém, as proteções têxteis sempre existiram, ora por baixo, ora por cima do equipamento, sendo em alguns casos a única opção de defesa para os soldados mais pobres. Uma importante vantagem desta categoria de traje é a sua durabilidade, possibilitando a observação de peças praticamente intactas até os dias atuais. Uma armadura completa do século XV encontra-se restaurada no Metropolitan Museum (figura 126).

Figura 126: armadura completa restaurada do século XV, datada entre 1400 e 1450.

Fonte: Metropolitan Museum⁹³.

⁹³ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.154.3/>> Acesso em 21 nov 2016.

4.4 MATERIAIS TÊXTEIS NA BAIXA IDADE MÉDIA

A tecelagem na Europa conheceu grande avanço durante o século XIV, que na Inglaterra ocorreu principalmente devido ao incentivo do Rei Eduardo III. O rei convidou vários tecelões de Flandres, região conhecida pela alta produção têxtil, a estabelecer tecelagens espalhadas pelo território inglês. A relação com Flandres era essencial à Inglaterra, uma vez que o rei inglês poderia estabelecer bases inglesas em território flamenco durante a Guerra dos Cem Anos. Além disso, grande parte do custo da guerra era sustentado pelo imposto sobre a lã, que dependia da troca com os flamencos. No caso da França, os tecidos chegavam via feiras de comércio como a de Champagne, além das tradicionais rotas comerciais que passavam pelas cidades italianas (LE GOFF, 1992, p. 65).

Segundo Norris, até o século XI não há registro de peles na indumentária medieval do Oeste Europeu. Já a partir do século XII, este artigo começou a ser usado em raras ocasiões pela corte, até passar a ser de uso comum para as classes mais abastadas no século seguinte. Devido ao clima frio na Europa durante a Baixa Idade Média, as peles tinham função primária de forrar as roupas, mas também as adornavam externamente. Os animais cujas peles eram mais utilizadas pela realeza eram a marta, cujo pelo escuro era especialmente apreciado pelos homens, o esquilo da Rússia e o arminho. A pele deste último era branca com apenas a ponta da cauda preta, o que causava o efeito decorativo desejável pela nobreza (NORRIS, 1999, p. 280).

Dentre os tecidos mais utilizados pela nobreza citados por Herbert Norris estavam a lã grossa, felpada ou não em uma das faces, o *fustian* e o *kersey*, ambos sarjados grossos e com felpa curta, além de finas sedas orientais e o *cashmere* (pelo de cabra da Armênia ou Tibet). *Écarlate* era uma seda de alta qualidade; *liége* um linho fino; *mattabas* um tecido de fios de ouro; *raffata* era um tafetá nobre e carda era um forro macio de algodão, produzido na França e em Flandres. As classes humildes vestiam lãs de pior qualidade ou inacabadas. *Carry-marry* era uma sarja grossa usada comumente pelos camponeses (idem, p. 281-282).

Lã

A lã era a principal fibra natural usada para tecidos na Inglaterra medieval, sendo a variante penteada produzida durante toda a Idade Média. A tosquia da lã pode ser observada na iluminura da figura 127. Para obtenção deste acabamento, um par de pentes era aquecido e embebido em um pote contendo manteiga, azeite de oliva, ou gordura animal, que ajudava a lubrificar a lã e prevenia danos às fibras. Este processo podia ser feito com um pente em cada mão, mas era comum na Inglaterra fixar um pente a um pilar, jogar a quantidade desejada de fibras neste pente e passar o outro por elas até obter uma quantidade necessária para fiação (FRANSEN et al, 2011, p.19). Geralmente, a lã penteada era tingida antes da tecelagem. Isso tornava possível tingir pequenas quantidades sem gastar o necessário para tingir toda a peça, mas fazia com que nem todo comprimento da peça de roupa tivesse a mesma cor. O efeito resultante podia ser interessante, mas não era desejado no final da Idade Média, quando se prezava pela uniformidade. Esse tipo de fio também era usado em tapeçarias ou cordões para formar padronagens. A lã penteada tinha alto prestígio nos reinos escandinavos e anglo-saxões. Só depois do século XII tecidos com diversos acabamentos e coloridos, conhecidos como escarlates, foram introduzidos. (CROWFOOT et al, 2001, p. 15-18).

O tecido final de lã tinha custo comparativamente baixo, uma vez que não era necessário acabamento muito sofisticado. Apenas métodos tradicionais de esfregar o tecido com pedra preta ou uma semiesfera de vidro aquecido eram aplicados, e sua prática já vinha de muitos séculos. De acordo com Crowfoot et al, *bowing* era uma técnica rudimentar de bater nas fibras com um “arco” de madeira, formando uma massa fofa mais fácil de pentear. A partir do século XIII, a cardagem se popularizou na Europa Ocidental. Trata-se de um par de cardas, instrumentos de madeira cobertos de um dos lados por couro, sobre o qual havia fileiras de pequenos ganchos. Uma delas ficava apoiada sobre a coxa, com punhados de lã espalhados por ela, enquanto segurava-se a outra e passava por cima da primeira em um esfregamento repetitivo até estar pronta para fiação. Muitos tecidos eram feitos de urdume penteado e trama cardada (idem).

Figura 127: A tosquia da lã. Manuscrito *Le livre des trois âges de l'homme*, 1482.

Fonte: Gousset (2005, p. 65).

Pelos

Em depósitos arqueológicos de Londres, foram encontrados pelos de cabra e mustelídeos, possivelmente doninhas ou arminhos. Pelo de cabra tinha pouco enrugamento, por isso era usado duplo. Pelos de mustelídeos eram misturados à lã para dar efeito brilhante. Entretanto, em alguns braços da indústria têxtil, era proibido misturar pelos de animais no tecido, uma vez que alguns tecelões misturavam pelos de gado e porcos à lã (CROWFOOT, 2001, p. 18). Já em escavações groenlandesas, foram encontrados resquícios de pelos de urso, cabra e lebre, algumas vezes misturados a outras fibras em tecidos (FRANSEN et al, 2011).

Linho

O linho era a principal fibra vegetal usada na indústria têxtil medieval. Os tecidos mais antigos conhecidos eram produzidos de fibras vegetais. A fibra do linho era extraída do caule antes das sementes ficarem muito maduras. O processamento consistia em: maceração (ensopamento até liberação do core amadeirado), secagem dos caules até sua fragilização, quebra dos caules com bastões de madeira, batimento do caule com

uma faca para liberação das fibras, penteagem para remoção de partículas e preparo para a fiação. O fio era geralmente torcido em Z (como é o caso de todos os fragmentos de Londres), embora a fibra já tenha uma torção natural em S. Tendo cor natural marrom, precisava ser alvejado antes ou depois da tecelagem, processo lento que chegava a durar meses e adicionava custo ao produto. Era comum também acetinar a superfície com uma semiesfera de vidro aquecida (RAMOS, 2011; CROWFOOT et al, 2001, p. 18).

Seda

Para a produção da seda, o filamento precisa ser liberado do casulo, o que acontecia pelo aquecimento dos casulos em um caldeirão de água para amaciar a sericina, goma natural. Os casulos soltavam seda crua, que podia ser enrolada em um carretel. Dava-se leve torção ao filamento antes de enrolá-lo - a espessura do fio dependia de quantos fios eram enrolados juntos. Para alguns tipos de fios grossos, como cordões e redes de cabelo, o fio era dobrado ou redobrado (duplo ou quádruplo). O objetivo era formar um fio macio e sem caroços, mas quando eles apareciam usava-se o fio produzido para tramas de tecidos mais baratos. Comercializava-se a fibra crua e não os casulos, por serem muito frágeis. A goma remanescente podia ser fervida. A seda era lavada em água limpa, posta para secagem e então tingida ou alvejada com enxofre (idem).

Corantes

Os corantes descritos nesta seção correspondem aos encontrados em uma série de análises realizada com amostras de têxteis arqueológicos de Londres. Em estudo descrito por Penélope Walton, foi selecionado um total de 351 amostras, das quais a maioria vem de depósitos do século XIV, aparecendo alguns do XII, XIII e XV. 63% das amostras deu resultado positivo para presença de corantes. A análise geral das amostras mostrou predominância de vermelhos. Roxos, azuis, amarelos e possivelmente pretos aparecem em menor número. Índigo derivado do pastel era muito comum, mas a hipótese para seu raro aparecimento é a possível decomposição nas condições do solo. Pau-brasil era importado para a Europa desde o século XII, mas só aparece uma tentativa de sua identificação nas amostras, também provavelmente por

sua reação com o solo (WALTON, 2001, *apud* CROWFOOT et al, 2001). Juntando os dados obtidos nessa análise com registros do Guarda-roupa Real inglês datados do período em questão, Crowfoot, Pritchard e Staniland (2001) selecionaram os principais corantes utilizados no tingimento têxtil, que são descritos a seguir.

- **Pastel**⁹⁴: corante azul, também usado como base para outras cores. Importado para Londres na forma de bolas de folhas maceradas, que precisavam ser pulverizadas, umedecidas e fermentadas a temperaturas que não excedessem 50°C (figura 128). O fornecimento vinha principalmente da Picardia, durante os séculos XII e XIII e de Brabante, Alemanha, Lombardia e Languedoc nos séculos XIII e XIV. Muitas casas de tingimento se estabeleciam próximos ao rio Tâmesa, devido ao suprimento de água necessário à produção. É o caso dos arredores do Castelo Baynard, no qual foram encontrados muitos fragmentos de tecidos (CROWFOOT et al, 2001, p. 19; SERRANO et al, 2008).

Figura 128: bolas do corante pastel.

Fonte: Plantmordant.org⁹⁵.

- **Garança ou rubia:** *Rubia tinctorum* L. Corante vegetal vermelho, cuja popularidade é atestada pelo resultado do exame dos têxteis de Londres e pelo fato de a planta ter composto a insígnia da companhia de tingimento da cidade. O corante vem das raízes, e a fibra precisa de um mordente como alúmen ou metal para que nela se fixe o pigmento. Foram encontrados potes com resíduos em áreas residenciais dos

⁹⁴ O termo pastel é definido no Glossário.

⁹⁵ Disponível em: <<http://plantmordant.org/symplocos/get-natural-dyes-100-from-plants/>> Acesso em 23 fev 2015

séculos X ao XII, o que sugere que depois disso a produção deixou de ser doméstica (idem).

- **Kermes**⁹⁶ ou **carmesim**: corante vermelho caro, prezado por sua cor escarlate. Proveniente de um inseto da região mediterrânea. Coleta-se os corpos de fêmeas maduras durante maio ou junho, quando os ovos estão prestes a ser chocados. Destes ovos, faz-se uma pasta misturando com vinagre. O corante é então embalado para exportação. Este corante ganhou maior importância a partir do século XII. Vinha principalmente da Espanha e de Portugal, mas também do norte da África e do sul da França. Provavelmente substituiu o púrpura de líquens no Norte da Europa. Associado a alto status social, foi encontrado em diversos túmulos eclesiásticos (AMAR, 2005; CROWFOOT et al, 2001, p. 19).
- **Púrpura de líquen** : popular na Europa dos séculos I a XI, conhecendo diminuição em sua importância a partir do século XII em lã. Há pouca evidência deste tipo nos fragmentos de Londres, embora haja registros escritos para os séculos XIV e XV. No período tardo-medieval, apresentou aumento do uso em seda, pelo menos na Itália. Podia ser importado da Noruega e Ilhas Canárias (CROWFOOT et al, 2001, p. 19; SERRANO et al, 2008).
- **Gonda** ou **lírio-dos-tintureiros**: *Reseda luteola* L. Principal corante amarelo comercial, podia ser usado sozinho, por cima do pastel para dar um tom esverdeado ou da rúbia para tons alaranjados ou dourados. Era produzido na Inglaterra. Análises arqueológicas indicam que era de uso muito comum (idem).

Walton (2004) descreveu também análises de amostras de têxteis medievais coletados na Groenlândia. Sua conclusão foi que os habitantes usavam pastel e púrpura de líquens na fase inicial de colonização da região, ainda como uma herança da Era Viking. Com a maior estabilidade do povoado, voltaram-se para fontes locais de corantes, como a água naturalmente rica em ferro presente em rios da região, usada para obtenção da cor vermelha. Rúbia foi usada para tons avermelhados, embora acredita-se que os tecidos com esta tonalidade eram importados e já vinham tingidos. Um corante à base de tanino, de cor marrom, também foi usado para escurecer lãs originalmente cinzas ou castanhas (WALTON, 2004, apud ØSTERGÅRD, 2004, p. 89-90).

⁹⁶ O termo kermes é definido no Glossário.

Melissa Snell descreve os processos de produção têxtil executados domesticamente ou em oficinas. Segundo a autora, uma vez que as fibras já tivessem sido cardadas ou penteadas – processo manual executado por mulheres – elas eram envoltas em uma espécie de garfo, na preparação para a fiação. Esta tarefa também cabia a uma mulher, que deveria puxar algumas fibras do garfo, enrolando-as entre o dedão e o indicador, ao mesmo tempo em que conectava-as a um fuso circular. Este fuso era segurado pelo braço ou pendurado no cinto da mulher, e deveria descer cada vez mais em direção ao chão, à medida que o peso do fio conectado a ele aumentava. Conforme se deslocava, o fuso estirava o fio e, quando atingia o chão, a fiandeira o retirava e enrolava nele o fio produzido. Este processo era repetido diversas vezes e dispendia tempo. A partir do século XIII, a roca de fiar de origem asiática foi introduzida na Europa. Inicialmente a roca era movida com as mãos com a fiandeira em pé; mais tarde deu lugar aos conhecidos modelos nos quais a operadora trabalhava sentada, com o fuso sobre a mesa. Mesmo após o advento da roca, o “fuso pendente” continuou a ser usado até o fim da Idade Média (SNELL, s.d.).

A tecelagem podia ser feita tanto domesticamente quanto em oficinas. Enquanto a fiação era tarefa feminina, a maioria dos tecelões eram homens – ainda que houvesse mulheres em menor quantidade. Os primeiros teares eram verticais, manipulados pelo tecelão em pé. Os horizontais apareceram na Europa por volta de do século XI, e a partir do XIII versões mecanizadas já estavam em uso. O advento do tear mecânico representou possivelmente o mais importante avanço tecnológico do setor têxtil na Idade Média. Para todos os tipos de tear, o princípio básico de funcionamento era o mesmo: o entrelaçamento entre fios de trama e urdume. Puxava-se a trama, que era passada alternadamente por cima e por baixo dos fios de urdume. A quantidade de fios tomados e deixados pela trama dava diferentes texturas ao tecido. Os fios de trama podiam ser tingidos, enquanto os de urdume permaneciam sem cor, o que resultava em padrões coloridos. No caso do tear vertical, a passagem da trama era feita manualmente; já no horizontal, o tecelão trabalhava sentado, utilizando pedais que levantavam e abaixavam conjuntos de urdume, enquanto uma lançadeira levava a trama por entre estes urdumes (SNELL, s.d.; CROWFOOT *et al*, 2001, p. 21-25). Este tipo de tear, com algumas modificações tecnológicas, ainda é usado atualmente.

O tipo mais antigo de tear na Inglaterra foi o *warp-weighted*, ou tear com pesos no urdume, que no século X estava sendo usado há um milênio (figura 129a). Tipos diferentes de tecidos podiam ser fabricados com esse tear, mas sarjas com padronagem de losangos eram muito associadas a ele. Também usado no período anglo-saxão era o tear de pé de duas hastes (*upright two-beam loom*). Nele, o urdume era tensionado verticalmente entre duas hastes de madeira, a do urdume em cima e a do tecido em baixo (na qual o tecido ficava enrolado). A peça era tecida de baixo pra cima e o tecelão trabalhava sentado (FRANSEN et al, p. 24-25). Um modelo mais sofisticado era o tear de pedal com contrapeso (*counterbalance treadle-loom*), provavelmente operado com o pé, no qual o urdume ficava esticado horizontalmente (figura 129b).

Figura 129: (a) Reprodução de um tear com pesos no urdume encontrado em escavação na Groenlândia. (b) Representação de um tear de pedal com contrapeso. Manuscrito *Des claires et nobles femmes*, Paris, 1402.

(a)

(b)

Fonte: (a) Fransen et al (2011, p. 24); (b) Gousset (2005, p. 93).

Os pedais eram ligados por polias a eixos que podiam ser erguidas e abaixadas para abrir espaços entre os urdumes, nos quais seriam passadas as tramas. Para isso, usava-se um pente de tecelão, que o tecelão puxava contra si mesmo. De acordo com

o “batimento” da trama, formavam-se texturas desejadas no tecido, método de padronagem usado nos séculos XIII e XIV. O pente também assegurava a separação adequada dos fios. Nos séculos finais da Idade Média, usava-se o *drawloom*, tear de mecanismo complexo, cujo componente essencial era um sistema de cordas presas a fios de urdume individuais espaçados em intervalos regulares, com uma pessoa (o *drawboy*) puxando cordas selecionadas e outra (o tecelão) mudando o eixo de urdumes e arremessando a trama. Assim, uma padronagem complexa podia ser produzida no tecido (CROWFOOT et al, 2001, p. 21).

Os teares mencionados eram usados para grandes larguras de tecido. Havia outras opções que ocupavam bem menos espaço. Um exemplo era a tecelagem em plaquetas (*tablet-weaving*). Este tipo de acabamento, ilustrado pela figura 130, aparece em fragmentos arqueológicos de Londres e da Groenlândia. Cada plaqueta era geralmente um quadrado de aproximadamente 5x5cm com um furo em cada extremidade. Este método era utilizado para dar acabamento em barras ou tecer cordões decorativos, cuja espessura resultante era aproximadamente 2mm. Observa-se frequentemente o uso de linho nestes cordões, provavelmente pelo efeito decorativo de sua cor branca, que contrastava com a lã mais escura (ØSTERGÅRD, 2004, p. 63).

Figura 130: acabamento em tecelagem com plaquetas.

Fonte: Østergård (2004, p. 104-105).

Segundo Joana Sequeira e Arnaldo Melo, entre as etapas de acabamento, as mais importantes eram a pisoagem ou feltragem, a secagem, a tosa, a “felpagem”, o tingimento e a prensagem. Devido à necessidade de força física nas operações, as

mulheres eram praticamente ausentes nesta etapa. Inicialmente, o tecido era mergulhado em água quente e submetido à ação de martelos ou dos próprios pés, para engrossá-lo e fazer com que as fibras fossem unidas em uma camada macia por agitação. Este processo tornou-se gradualmente automático, por meio do uso de moinhos ao invés dos pés, embora o método anterior tenha persistido em produção doméstica ou para tecidos muito delicados. Após a pisoagem, o tecido era lavado para que fossem removidas gorduras e outras impurezas (SEQUEIRA; MELO, 2012).

Melissa Snell descreve a secagem como feita a céu aberto, pendurando-se o tecido, resultando em uma certa estiragem do material. A tosa e a felpagem podiam ser realizadas alternadamente. Para a primeira, usava-se uma lâmina para eliminar as fibras que ficavam emaranhadas sobre o material; já a felpagem era feita com o auxílio de uma planta de flor espinhosa da família *Dipsacus*, que servia para levantar algumas fibras e tornar o tecido macio. A prensagem poderia ser feita como um acabamento final para o amaciamento e lustro do tecido, mais comumente da lã.

O tingimento poderia ser realizado em qualquer etapa da produção, até mesmo após a fiação, mas usualmente era realizado após a tosa. Tecidos inacabados também eram produzidos comercialmente, uma vez que alguns consumidores preferiam realizar eles mesmos os acabamentos. A qualidade da lã e dos acabamentos influenciava no preço, ficando as melhores reservadas à nobreza (SNELL, s.d.).

O principal material utilizado em linhas de costura na Baixa Idade Média era o linho. Por ser uma fibra de celulose, o linho decompõe-se rapidamente em ambientes úmidos, por isso raramente é encontrado em escavações na Europa. A identificação deste material se dá pela ausência, ou seja, quando aparecem apenas os furos dos pontos de costura (RAMOS, 2011). O linho encomendado para o Guarda-roupa Real inglês vinha em várias cores e espessuras. Há pouca evidência documental do uso de algodão em linhas. Quanto à seda, era muito usada na costura e ornamentação de peças do Guarda-roupa Real, sendo o único tipo de linha a sobreviver às condições úmidas e anaeróbicas das escavações inglesas em áreas úmidas. A maioria das linhas de seda era dupla, torcida em Z, usada em costuras de roupas também feitas de seda; linhas finas eram usadas em barras ou acabamentos de véus muito finos. Linhas deste

material aparecem em todas as casas de botões e ilhoses sobreviventes das escavações de Londres, na fixação de botões, em pontos e barras decorativos (CROWFOOT et al, 2001).

As linhas de seda eram geralmente compradas de negociantes da cidade ou mercadores italianos, disponível em diversas cores (branco, preto, amarelo, verde, azul e alaranjado são repetidamente mencionados). Estas eram compatíveis com as cores dos tecidos, se bem que algumas vezes se usasse cores contrastantes. Embora linho e seda estivessem mais em voga nesta época, com certeza ainda se usava lã nas classes mais baixas. Por exemplo, nas peças de Herjolfsnes (Groenlândia), comunidade de uma fazenda, foram encontradas diversas peças com esse tipo de linha (CROWFOOT et al, 2001; ØSTERGÅRD, 2004).

O método mais frequente de fechamento em peças arqueológicas é o de botões com casas, tendo aparecido exemplares do século XIV em três sítios: o Castelo Baynard (Londres), Herjolfsnes (Groenlândia) e Nieuwendijk (Amsterdam). Botões parecem ter surgido na Europa durante a primeira metade do século XIII, quando eram usados com fim mais ornamental do que prático. Provavelmente por isso os botões gradualmente substituíram os broches, acessório que permitia extravagâncias e que prendia a indumentária no pescoço. No século XIV, botões estavam sendo muito usados com função ornamental, sendo comum o aparecimento de muito mais botões do que o necessário para o fechamento das peças, como evidencia a figura 131 (CROWFOOT et al, 2001, p. 168).

As casas dos botões eram cortadas no tecido antes de serem trabalhadas com ponto de ilhós, ao contrário da prática atual de cortar depois. Não há um padrão na direção da costura nem nos acabamentos usados, reflexo de uma falta de registro e divulgação deste tipo de conhecimento na época, levando os trabalhadores menos conhecedores das técnicas a encontrar suas próprias soluções (idem, p. 171). Não há reforço adicional nas extremidades das casas, como aparece em algumas peças do século XVI. Esse reforço era necessário no século XVI pelo enchimento das peças, que colocava mais tensão sobre os botões, o que provavelmente não acontecia com tanta

frequência nos séculos anteriores (KOHLER, 2009). Tecido e osso eram alguns dos materiais possíveis para a confecção de botões.

Figura 131: (a) Fragmentos de manga e provavelmente a frente de uma peça de roupa encontrados em escavações em Londres. Destaque para a abundância de botões. (b) Botões de marfim de morsa e tecido encontrados na Groenlândia.

Fonte: (a) Crowfoot et al (2001, p. 166 e 169); (b) Østergård (2004, p. 74).

Apesar de o fechamento com cordões ou laço (*lacing*) ser muito usado no período, talvez até predominante, só um exemplar de fechamento com ilhoses sobreviveu nos achados de Londres. É uma faixa de tafetá de seda, na qual alguns ilhoses estão preservados, dotados de acabamento em ponto de casa (*buttonhole stitch*), com linha de seda. A linha foi passada de um ilhós para outro e se vê esta passagem no verso. Não há sinal de tensionamento na peça, o que sugere que fosse originalmente um artigo solto, como uma sobreveste (CROWFOOT et al, 2001, p. 168). O laçado aparece também em representações de manuscritos e esculturas, algumas vezes no centro da frente. Também podia ser colocado nas laterais do torso e nas mangas. O ponto de ilhós virou parte do repertório de bordado da Inglaterra e no continente nos séculos XIII

e XIV, constituindo um método inicialmente utilitário adaptado para decoração (KOHLE, 2009, p. 194).

No período medieval, era frequente a elaboração de padrões na própria tecelagem, como mostra a figura 132a. Mas também há indícios de aplicações pós-tecelagem na construção da roupa. Conforme colocam Crowfoot et al (2001, p. 176), enquanto bordados caros e elaborados eram exclusividade da Igreja e do círculo nobre, cidadãos comuns também encontravam formas de ornamentar suas roupas de lã. No tear, padrões como listras, xadrezes e mosqueados podiam ser produzidos sem aumentar muito o preço. Tranças ou cordões de cores contrastantes e/ou de seda e fileiras de pontos ornamentais eram toda a decoração que muitas pessoas usavam. Entretanto, os achados de Londres não apresentam nenhuma das variedades decorativas mencionadas nos registros do Guarda-roupa Real (idem, p. 174-175). Um exemplo de ponto decorativo é uma sarja de lã forrada com tafetá de seda, na qual ambos os tecidos são mantidos juntos por fileiras de pontos que formam um padrão triangular (figura 132b). Em outro exemplar, não há mais linhas, apenas os buracos formando desenhos geométricos. Isso podia ter sido uma espécie de ponto para prender camadas de material juntas, com um forro acolchoado, no estilo “matelassê”. Porém, isso é improvável pela proximidade dos pontos e fileiras (HOUSTON, 1996; CROWFOOT et al, 2001; ØSTERGÅRD, 2004).

Figura 132: (a) Padrão produzido na tecelagem de fragmento têxtil medieval. (b) Pontos provavelmente decorativos formando desenho triangular.

(a)

(b)

Fonte: Crowfoot et al (2001, p. 168 e 174, respectivamente).

4.5 LEIS Suntuárias: um aspecto sociológico

O sistema feudal da Alta Idade Média não mais comportava a sociedade em sua complexidade, com o desenvolvimento das cidades e o florescimento do comércio, tanto interno quanto com o Oriente. Estas mudanças foram acompanhadas pelo desenvolvimento da classe burguesa. Este segmento vinha contestar toda hierarquia estabelecida durante séculos de cristianismo, a de uma sociedade estritamente dividida em classes, cujos membros eram divididos em categorias determinadas por seu nascimento. A ociosidade e o luxo da nobreza, às custas das classes trabalhadoras, caminhava inquestionada até que esta nova classe de mercadores das cidades começou a enriquecer por conta própria, elevando seu nível de vida. Evidentemente, esta mudança fez-se perceber na aquisição de artigos de luxo, tais como iguarias à mesa, mobiliário e, especialmente, vestuário. O abuso de artigos luxuosos por pessoas não nobres levantou a preocupação de moralistas e monarcas em emitir leis suntuárias. O termo “suntuário” refere-se à restrição do consumo em geral, sendo muitas leis direcionadas à alimentação ou à habitação, por exemplo. Neste subcapítulo, é explorado um conjunto de leis direcionado especificamente ao vestuário.

A burguesia da Baixa Idade Média, habitante das cidades, era composta de homens livres, que tinham o direito de enriquecer. Segundo Jacques Le Goff, esta classe começava a sentir os efeitos do lucro e do ganho, obtido perante o trabalho dos pobres. “O burguês ainda não sabe o que é poupança, mas quando se lança no luxo da habitação, do vestuário, da mesa (...) é num espírito de ascensão social (...), bem diferente da *largueza*, do espírito dominador da classe ociosa, a nobreza” (LE GOFF, 1992, p. 169). Os recursos financeiros da burguesia eram por vezes mais vastos que os da própria família real; mesmo assim, a falta de sangue nobre os impedia de usufruir certos luxos. É mirando nesta nova classe ascendente que o rei francês Felipe, o Belo decreta leis suntuárias no século XIII.

nenhum burguês terá carro (...) nenhum burguês ou burguesa usará nem pele de esquilo, nem cinzenta, nem arminho (...) nenhum burguês ou burguesa poderá usar nem ouro, nem pedras preciosas, nem coroa de ouro ou prata (...) nenhum burguês nem burguesa terá tochas de cera (FARAL, s.d., apud MACEDO, 2002, p. 31).

Com a justificativa de regular os excessivos gastos da população, leis semelhantes foram emitidas em diversas localidades da Europa, durante a Baixa Idade Média e o início da Idade Moderna. Segundo Eva Andersson, economia nos níveis pessoal e nacional era uma importante razão para esse tipo de legislação, assim como o princípio moral de que o luxo poderia levar a outros vícios (ANDERSSON, 2014). Como a vaidade era condenada pelo cristianismo, a justificativa por parte da igreja era de que os adornos supérfluos não tinham significado espiritual, mas apenas mundano, e estavam associados à luxúria (BURNS, 2002, p. 29). Outro argumento encontrado em leis espanholas e suecas é de que tais artigos causavam desentendimento, crimes de roubo e violência em meio à população.

As roupas movimentavam-se com certa facilidade na sociedade medieval. Pagamentos de assalariados, empregadas, servos e até cortesãs eram feitos em roupas, uma vez que havia escassez de moeda em espécie. Peças de vestuário poderiam servir como empréstimos, fundos de garantia ou pagamentos de dívidas; algumas vezes, também como forma de suborno ou recompensa, e roubos destes artigos eram frequentes. Todos estes fatores possibilitavam a passagem de uma vestimenta “de um lorde a um servo, ou do papa para um ladrão comum” (idem, p. 28). O vestuário não se restringia ao seu valor monetário, mas era carregado de significado simbólico, tanto em suas características físicas quanto nas circunstâncias de seu recebimento. Embora em teoria as movimentações de vestuário obedecessem a uma hierarquia social, a realidade era muito mais complexa, desempenhando importante papel na formação de alianças sociais e identidades de grupo.

Ao mesmo tempo em que moralistas insistiam que o pessoal da criadagem não deveria estar bem vestido demais, sua boa aparência refletia a posição social de seu senhor. Segundo Joanna Crawford, anual ou bianualmente praticava-se o *livery of cloth*, provisão de vestuário para os servos da casa, prática considerada normal - e incentivada - pela legislação. Entretanto, além destas doações oficiais, havia movimentos informais, como passagem de roupas de um senhor para seu servo em um testamento e oferecimento de presentes por serviços prestados. Estes movimentos eram mais perigosos para a manutenção da ordem social, uma vez que uma pessoa de

baixo escalão poderia herdar uma peça de material finíssimo, ou contendo cores e símbolos de um grupo ao qual não pertencia (CRAWFORD, 2004, p. 155-156).

Essas leis regulavam o consumo de bens de acordo com cada classe social, com base em características como título, renda e posse de terras. Na prática, visavam colocar “cada um em seu lugar”, ou seja, evidenciar a condição social de um indivíduo de forma que pudesse ser lida facilmente. A “escala sartorial⁹⁷”, porém, não andava tão alinhada com a escala social. Algumas famílias da pequena nobreza, como a dos Patrons na Inglaterra, faziam pesados investimentos em roupas já tendo em mente as conexões sociais e políticas desejadas. Sobre a complexidade da circulação de roupas entre classes, Crawford argumenta: “(...) superava uma simples equação de vestuário com posição hierárquica”, e ainda “(...) como prática social, tanto reforçava quanto desafiava as expectativas hierárquicas da cultura tardo-medieval” (CRAWFORD, 2004, p. 164).

Na Suécia, leis suntuárias existiram de 1345 a 1850, especialmente em Estocolmo no ano de 1436. Um dos principais alvos de proibição eram artigos de origem estrangeira: argumentava-se que eram fonte de tentação para um povo naturalmente simples. De acordo com o rei, estrangeiros e nativos de baixas classes sociais que adotavam estas modas requintadas criavam uma “espiral de consumo” sem fim (ANDERSSON, 2014). A restrição do uso de têxteis estrangeiros também está presente em uma lei promulgada por Henrique VIII da Inglaterra, em 1509.

(...) nenhum homem abaixo do grau de Cavaleiro, exceto graduados em Universidades e pagens do Rei e da Rainha [e salvo aqueles cuja renda anual excede certo valor] deve usar peles que não existam no território da Inglaterra, Irlanda e País de Gales, ou em algum território sob o comando do Rei (Ato contra o uso de vestuário custoso, Inglaterra, 1509, apud COX, s.d.).

Na Inglaterra do século XIV, a vestimenta de cada grupo social era determinada com base em sua renda ou posses territoriais, aliadas aos respectivos títulos. Servos de lordes e artesãos não podiam usar ouro ou prata, nem em bordados ou folheados; o mesmo valia para suas esposas e filhos. Escudeiros podiam usar pele de miniver, seda, prata e pedras preciosas apenas para a cabeça; tinham limite de 200 marcas para o valor total de sua roupa. Já artesãos e fazendeiros não poderiam usar peles, a não ser

⁹⁷ O termo sartorial é definido no Glossário.

de ovelha, felino, raposa ou coelho. Seda, prata, cintos, anéis, laços e correntes estavam vetados a estas classes. Cavaleiros com terras cujo aluguel valesse duzentas libras poderiam usar um valor de seis marcas em roupas, não poderiam usar tecidos de fios de ouro, capas forradas de miniver ou arminho, nem pedras preciosas (exceto na cabeça). Para aqueles cujo aluguel fosse mil libras, o vestuário era livre a não ser, novamente, pelo arminho e pedras preciosas. Finalmente, as classes inferiores – carteiros, vaqueiros, pastores e cuidadores de bestas em geral – só poderiam usar tecido de lã castanho-avermelhada e um cinto de linho. Para os mais abastados, as penas eram muitas, enquanto para os pobres, confisco do artigo proibido pela coroa ou até mesmo prisão (Estatutos do Reino, 1810, apud AMT, 1993, p. 76-78).

Na Espanha dos Reis Católicos (Felipe de Castela e Isabel de Aragão), por ocasião de uma declaração do final do século XV, proibiu-se o uso de tecidos de ouro ou prata para o público em geral, além de bordados com fios destes materiais e folheados de ouro e prata sobre cobre, ferro ou latão. O advogado Juan Sempere y Guarinos, em uma declaração de 1788 em Madri, expressa sua opinião: se a lei tivesse ficado restrita aos tecidos e bordados, teria sido muito útil, uma vez que eram artigos importados, e assim se economizaria muito dinheiro enviado para fora. Entretanto, impedir os artesãos de folhear os metais a ouro ou prata era tirá-los o emprego, levando uma significativa parcela da população à ociosidade e trazendo “um dano incomparavelmente maior que aquele que se pretendia remediar” (GUARINOS, 1788, p.11). Os artigos vetados foram sucedidos pelas sedas, que foram também proibidas na sequência. O efeito foi ainda mais devastador: destruiu uma manufatura muito próspera no reino, trazendo novos prejuízos (idem).

Merece atenção também o caso de Veneza. Funcionando como ponte entre Constantinopla e a Europa Ocidental, a cidade-estado era importante no comércio e distribuição de tecidos na Idade Média. Como tal, presenciava também o surgimento de novas modas, adotadas pela classe burguesa para sinalizar seu status. Em 1299, leis suntuárias limitaram detalhadamente os adornos na cidade. Em casamentos, restringia-se o uso de pérolas: “só pode haver bainha de pérolas uma vez no vestido na noiva e

uma vez no arranjo de cabeça, e não deve passar do valor de 20 *soldi di grossi*”⁹⁸. Era feita exceção, porém, às mulheres que estivessem indo ou voltando do palácio. Outras proibições são citadas no Estatuto de 1299:

Nenhuma pessoa pode usar barra de bordado com valor acima de 5 *lire di piocci*, nem colocar estas barras em capas ou peles (...) Nenhuma pessoa pode ter mais de duas peles de esquilo ou qualquer outro animal (...) Uma mulher só pode ter uma capa forrada de seda (...) A partir de agora, nenhuma capa deve ter uma cauda cuja parte que arraste no chão tenha comprimento maior que um braço⁹⁹.

O alto grau de especificação destas regras já sugere a dificuldade de fazê-las cumprir. Já que a maioria dos governos não possuía recursos para colocar as leis em prática, usavam muitas vezes de denúncias da própria população. Um informante recebia metade do valor da multa cobrada do infrator, sendo a outra metade arrecadada à coroa, o que tornava a denúncia um ato vantajoso. Mesmo assim, as tentativas de conter os avanços do luxo eram em vão, pois sempre haveria um novo material ou modo de vestir a ser regulado. Sobre as leis espanholas, Guarinos (1788, p. 10) questiona: “de que serve proibir uma moda, se o engenho há de substituí-la por outra, talvez até mais custosa?”. Este questionamento conduz o raciocínio para a inutilidade de tentar impedir o funcionamento do sistema de moda, nascente justamente nesta época.

Quando se trata das leis suntuárias, especial atenção era dirigida às mulheres, com respeito à questão moral. Jacques Le Goff (1992) argumenta que a mulher nobre muitas vezes assumia o primeiro plano na corte, principalmente quando viúva. As ordens religiosas femininas eram de certa forma ativas na cidade. Mas de uma maneira geral, o papel da mulher na Idade Média era de exclusão das funções de poder, podendo restringir-se nas cidades apenas ao cuidado do lar. Segundo Macedo (2002), não se pode dizer que as mulheres eram marginalizadas - pois estavam inseridas em todos os segmentos da sociedade -, mas sim desprezadas, uma vez que deviam estar sempre submissas à figura masculina. Eram também alvo de crenças associadas ao pecado, cuja origem remonta ao início do cristianismo. “Desde Eva até a bruxa dos fins

⁹⁸ Fonte: *Lo statuto inédito delle nozze veneziane*, 1299, apud AMT (1993, p. 75).

⁹⁹ Idem.

da Idade Média, o corpo da mulher é o lugar de eleição do diabo” (LE GOFF, 1990, p. 59).

As mulheres eram associadas à mentira e à enganação; segundo a concepção medieval, adornavam seu corpo para manipular o sexo oposto. O uso de maquiagem, cremes, óleos corporais, pós e perfumes para aperfeiçoar cabelo e pele tinham conotação pródiga. A paixão por acessórios caros era associada à luxúria, e o embelezamento da mulher para a sedução era sinal de união com o diabo. Colocar corpete, deixar o pescoço exposto, passar óleos no corpo, enfeitar o rosto e andar de cabeça erguida de forma a fazer-se notar são alguns comportamentos pecadores apontados por Burns (2002, p.40). Na literatura amorosa, a mulher era frequentemente a vilã gananciosa, que arquitetava esquemas para enganar seu amante, recebendo presentes e ascendendo socialmente.

Um curioso fenômeno começava a aparecer entre as mulheres venezianas do século XV: a vontade e verem e serem vistas. “Ver e ser visto não era importante a não ser que os sinais da ordem social fossem decodificados” (KAYAALP, 2008). Este era um pensamento inédito na Europa medieval dominada pela moral cristã. Uma fonte de especial preocupação era o vestuário das cortesãs ou prostitutas, por transgredirem sua própria condição social e poderem passar-se facilmente por membros da nobreza. Quanto mais elevada a classe social de seus clientes, mais finos eram seus próprios trajes, confeccionados com materiais luxuosos como peles e sedas, além de joias de materiais preciosos. Leis suntuárias direcionadas especificamente a estas mulheres foram criadas em Veneza, França, Espanha, Inglaterra e Suécia, para citar alguns exemplos. Entretanto, a aparência das cortesãs poderia também ser uma vantagem para seus senhores, uma vez que estes tinham sua riqueza projetada no corpo delas. Tratava-se, portanto, de um mecanismo social complexo, dificilmente regulável pela simples imposição de legislação.

Durante os três séculos e meio em que vigoraram leis suntuárias na Suécia, a diferenciação entre mulheres “puras” e “impuras” consistia uma preocupação constante. O próprio conceito de prostituição não tinha o mesmo significado que atualmente. Segundo Eva Andersson (2014), mulheres que viviam sozinhas, sem a supervisão de

um marido ou empregador, eram associadas a um estilo de vida “solto”. Vários graus de transgressão sexual podiam ser associados à prostituição; na Inglaterra, ter relações sexuais com um parceiro moralmente questionável, como alguém casado ou membro do clero, era um exemplo. Fofocar, mentir ou zombar também eram comportamentos associados a um modo de vida promíscuo. O pilar, geralmente reservado aos crimes contra a decência e a ordem, era punição comum para mulheres que desobedecessem leis suntuárias (ANDERSSON, 2014).

Observa-se na Baixa Idade Média e no início da Idade Moderna um esforço por parte das instituições de poder e moralizantes – realeza e igreja – em conter expressões do luxo por meio do vestuário. Nota-se, também, a frustração destas tentativas, uma vez que sempre haverá o desejo de uma classe social de imitar sua superior, ou desejo individual de seduzir por meio de certos acessórios, a vontade de diferenciar-se, o gosto pelo novo, o estrangeiro e o exótico. Todas estas características são naturais à moda e funcionam dentro de uma lógica de classe. Desta forma, a necessidade de criação e a posterior transgressão das leis suntuárias podem ser analisadas sob um ponto de vista sociológico.

Em seu texto “Função-signo e lógica de classe”, de 1969, Jean Baudrillard fornece alguns princípios aplicáveis à situação da sociedade medieval. A começar, o autor desmente a hipótese empirista de que os objetos são apenas função de suas necessidades. Pelo contrário, afirma, têm função social distintiva, além de política e ideológica. “(...) longe de o estatuto primário do objeto ser um estatuto pragmático que um valor social de signo viesse depois sobredeterminar, é o valor de troca-signo que é o fundamental” (BAUDRILLARD, 1969, p.10). Nada mais verdadeiro quando se refere à indumentária medieval. Para as classes nobres e a burguesia que as imita, a função prática do vestuário fica em segundo plano; os tecidos caros, as joias preciosas e o volume (a quantidade de material empregado) conferem às peças de vestuário sua função social discriminante, e podem elevar o indivíduo no que Burns (2002) denomina “escala sartorial”.

Não só o consumo e a posse de um item da indumentária, mas também sua manipulação, diziam muito sobre o status social de um indivíduo na época em questão.

A quem se dava e de quem se recebia estes objetos era motivo de prestígio social. Esta circulação de bens de consumo era a manifestação de um “mecanismo de discriminação e prestígio que está na base do sistema de valores e de integração na ordem hierárquica da sociedade” (BAUDRILLARD, 1969, p. 11). A leitura destes objetos consumidos proporcionava uma associação entre pessoa e vestimenta, essencial à hierarquia medieval. O consumo de artigos de luxo, presente nas classes nobres e naquelas que as desejavam imitar, pode ser denominado *conspicuous consumption*, ou consumo ostentatório, conceito de Veblen (1899) analisado por Baudrillard (1969).

Este consumo ostentatório, permitido – em teoria – apenas às classes nobres, não limitava-se apenas ao chefe de família. Segundo Baudrillard (1969), além de trabalhar, a função das classes subalternas é ostentar o *standing* do senhor. É compreensível, portanto, que as leis suntuárias fossem dirigidas, na maioria das vezes, a um senhor e estendidas à sua mulher, seus filhos e servos: estes espelham os privilégios e as sanções conferidos ao patriarca. Mulheres e criados consomem, mas não por prazer próprio, e sim como expoentes de estatuto: é o *vicarious consumption*, ou consumo por procuração (idem). Daí o interesse de alguns senhores em vestirem bem suas cortesãs. E é sobretudo na superfluidade dos objetos e na ociosidade de seus usuários – ou seja, na não-funcionalidade e não-produtividade – que se constitui o luxo e se evidencia a categoria social de seu possuidor.

Conspicuous consumption e *conspicuous giving* (algo como doação ostentatória) eram práticas corriqueiras da corte e das classes aristocráticas. Vestimentas recebidas como presentes tornavam-se representativas da pessoa que as usava, funcionando como uma pele social, “(...) que combina características do corpo físico com adornos, que transformam e alteram aquele corpo significativamente” (BURNS, 2002, p. 25). O vestuário poderia ter precisamente a função (ou consequência) de fazer parecer o que não é, apesar deste ser um conceito ilegal e imoral na Idade Média. Baudrillard coloca: “não é verdade que alguns objetos conotam presença social, o estatuto de fato, e outros um estatuto presumido, um nível de aspirações?” (BAUDRILLARD, 1969, p. 18).

Na sociedade medieval, apesar de raramente haver mobilidade de fato, havia claramente o desejo de imitação e sedução por meio do vestuário. Por este motivo, a

afirmação de Baudrillard (1969) de que “o efeito da moda só aparece em sociedades com mobilidade social” seria melhor complementada por: “ou, se não há possibilidade real de mudança de classe, há pelo menos o desejo de fazê-lo”. Uma frase da rainha Joana de Navarra, no século XIII, ilustra a transgressão temporária entre classes possibilitada pelo vestuário. Ao entrar na cidade de Bruges, exclamou: “achei que fosse a rainha, mas há centenas delas” (BURNS, 2002, p.37). Ela se referia a burguesas vestidas com peles, sedas e joias. Argumenta Burns: “se roupas luxuosas podem ‘fazer’ de Joana de Navarra um rainha, podem tão facilmente produzir rainhas burguesas em sua imagem” (idem).

O final da Idade Média e o início da Idade Moderna, no contexto de intensas mudanças econômicas, políticas e sociais, dava os primeiros sinais da moda como a conhecemos hoje. A necessidade de criação de leis suntuárias e a posterior ineficácia de sua prática evidenciam a impossibilidade de conter as manifestações deste sistema em surgimento. Além de não resolverem o problema do consumo de luxo, essas leis podiam trazer consequências indesejadas para a economia, como prejuízo em certos setores produtivos. Sob a justificativa de manter a ordem social, pretendia-se regular o revestimento dos corpos: revestimento sartorial, dotado de complexidade própria, dificilmente regulável por decretos legais. Na figura da cortesã residiam as transgressões mais temidas: uma mulher independente que pretendia ascender socialmente e o demonstrava em suas roupas. Símbolo da imoralidade, não estava sob o controle de um homem; pelo contrário, poderia usar de seus próprios artifícios para enganá-lo e extrair dele suas posses. Era dada importância capital ao corpo feminino quando tratava-se de censurá-lo com princípios morais; por outro lado, nas funções administrativas e econômicas, a mulher esteve quase sempre segundo plano. Era uma classe de poucos direitos e muitas proibições.

Na sociedade tardo-medieval, dar e receber peças de vestuário eram ações carregadas de significado simbólico, podendo significar conexões sociais e políticas. O estilo de vida do nobre, sustentado pelo consumo ostentatório, projetava-se também em sua família e na criadagem, e muitos dos envolvidos no processo de circulação das roupas buscavam evidenciar não sua posição social real, mas a manifestação de um nível de

aspirações. O período analisado demonstra a complexidade de uma sociedade multifacetada e em desenvolvimento, na qual já não se aceitava o controle do corpo e alma por parte da igreja, e já se questionava a impossibilidade de ascender socialmente por recursos próprios. O vestuário, aqui, externaliza a flexibilidade e a possibilidade de transitar entre um grupo e outro apenas pela aparência, transcendendo o nascimento biológico.

5 UM EXEMPLO DE USO DAS FONTES PARA ESTUDO DETALHADO E REPRODUÇÃO DA FORMA DE UM TRAJE MEDIEVAL

O conjunto de fontes abordado na presente dissertação proporciona um amplo panorama do vestuário no final da Idade Média e sua relação com o contexto histórico-cultural do período. Já no que se refere ao aspecto construtivo, uma forma de validar as informações propostas por autores do campo, bem como as soluções construtivas sugeridas em obras de arte, é a elaboração de protótipos. Neste capítulo, é abordado um exemplo de reprodução histórica.

Utilizando os dados coletados a partir do referencial teórico e de imagens selecionadas, foi confeccionado um protótipo com modelagem do século XIV, testando os métodos produtivos sugeridos por autores do campo. As fontes artísticas foram utilizadas juntamente com imagens de trajes arqueológicos de forma a embasar uma discussão sobre seus aspectos materiais e estéticos e sua inserção em um contexto sociocultural. No que se refere à confecção, foi realizada a *moulage* em manequim, a modelagem plana e a costura, procurando reproduzir pontos e acabamentos do período quando possível. O tecido utilizado foi o algodão cru, com o intuito de evidenciar a forma da peça. O traje selecionado é classificado como social, sendo uma reprodução de um exemplar encontrado em Herjolfsnes (Groenlândia) - um vestido de mangas longas. Na figura 133, constam fotos do traje, chamado pelo arqueólogo Poul Nørlund de H38.

Entre as peças de Herjolfsnes, a distinção de gênero nem sempre é clara; homens e mulheres parecem ter usado trajes longos. Entretanto, o arqueólogo Nørlund classificou este modelo como um vestido feminino, usualmente um pouco mais longo que os masculinos, tese reiterada por Forest (2007). A datação por carbono colocou este traje aproximadamente no século XIV. Foi encontrado à noroeste da igreja de Herjolfsnes, embora não se tenha registro da exata distância em relação à igreja. Nos relatos de Nørlund, consta que foi encontrado sob duas outras peças de roupa: um capuz e um fragmento não identificado. Além disso, estava transpassado por raízes, por isso apresenta buracos no centro da frente (ØSTERGÅRD, 2004, p. 160).

Figura 133: Traje H38 encontrado em Herjolfsnes. Da esquerda para a direita, frente e costas do traje, respectivamente.

Fonte: Østergård (2004, p. 160 e 162).

Também de acordo com as notas do arqueólogo, não parece ter havido objetos adicionais neste túmulo (como era o caso de cruzes encontradas em outras localidades). A equipe do Museu Nacional da Dinamarca acrescentou costuras sobre quase todas as originais, e alguns consertos com linha marrom ou preta. Foi inserido também um forro marrom, provavelmente nos anos 1920. Para Østergård, este é um artigo impressionante, com corte distinto, que se destaca entre todos os outros, no qual as linhas da cintura e do quadril são claramente visíveis (idem, p. 161).

De acordo com Østergård (2004, p. 160), trata-se de um traje longo, de mangas longas, de comprimento de aproximadamente 1,23m. Seu material é o típico tecido groenlandês, chamado *Uaðmál*, em sarja 2/2. Atualmente apresenta coloração marrom escuro, porém uma análise das fibras mostrou que a trama era cinza clara e o urdume, cinza escuro.

No traje H38 é possível observar mecanismos que favorecem o ajustamento das peças ao corpo, conforme a tendência europeia de tal época. O ajuste, assim como o volume da saia, dá-se pela inserção de nsgas (triângulos de tecidos) nas laterais, bem como no centro da frente e das costas. No molde, observa-se que a cava da manga é larga e

há quatro nesgas formando sua parte inferior, para conferir movimentação ao braço. Este tipo de manga, conforme afirma Forest (2007), tem a costura rotacionada e inserção de um triângulo de tecido na lateral, o que permite que ela vá se ajustando ao longo do comprimento do braço. Poderia apresentar também botões para esta finalidade.

O H38 também apresenta um par de bolsos frontais em forma de fendas, paralelos ao fio de urdume e começando na cintura. Seu comprimento é em torno de 17cm. A volta destes bolsos apresentava um acabamento ornamental de cordões trançados, dos quais apenas fragmentos estão preservados (idem).

Quanto às mangas, Østergård descreve a direita como medindo 54cm, com um remendo de 10 a 15cm no punho. A costura da manga acaba em uma fenda de 10cm na parte dianteira e 13cm na traseira. Já a manga esquerda mede 50cm, com um remendo de 2cm próximo ao punho e bainha em cordão trançado, da qual resta um fragmento que contorna o punho e uma parte da fenda. A autora acredita que as fendas tenham sido deixadas abertas para conferir maior mobilidade, uma vez que os punhos são muito estreitos. Ambas as mangas apresentam pequenos triângulos de 21cm de comprimento por 14cm de largura, que são encaixados na parte superior do traseiro da cava, a uma distância de 17cm da costura do ombro. O triângulo da manga direita é feito de duas peças costuradas juntas. Este recurso servia para dar mais mobilidade aos braços (FOREST, 2007).

Segundo Østergård (2004, p. 161), no H38 o ponto *stab stitching*¹⁰⁰ (figura 134a) foi utilizado para reforçar o formato da roupa, acentuando seu caimento bastante ajustado no torso e volumoso na saia. Este ponto foi utilizado em uma coluna paralela à costura das partes laterais, além de estar presente ao redor do punho direito, no qual provavelmente segurava um cordão trançado. Todo o contorno do decote também apresenta este tipo de ponto, o que leva a crer que ali também podia haver um cordão combinando com os bolsos e punhos, mas não há traços dele.

¹⁰⁰ Não foram encontradas traduções adequadas para alguns termos de costura e acabamentos, por isso optou-se por manter a nomenclatura no idioma inglês.

Crowfoot et al afirmam, com base nos achados de Londres, que frequentemente se deixava bordas do tecido sem barras; no lugar usava-se outros tipos de acabamentos ou nenhum, no caso de o tecido não apresentar tendência a desfiar (CROWFOOT et al, 2001, p. 175). No caso do H38, o acabamento utilizado na saia era uma mistura de duas técnicas. Próximo à barra mas não na extremidade, usava-se uma técnica chamada *singling* (figura 134c), que consistia na inserção de pontos invisíveis de reforço, uma espécie de “overloque” primitivo. Posterior ao *singling* e agora na extremidade do tecido, utilizou-se a técnica de tecelagem em plaquetas (figura 134b), que consistia em intercalar cordas verticais e horizontais de forma a “tecer” um reforço na barra do tecido.

Figura 134: (a) *Stab stitching*, (b) tecelagem em plaquetas e (c) *singling*.

Fonte: Østergård (2004, p. 99-100).

Algumas costuras ao longo do comprimento da peça também apresentam acabamento tecido com plaquetas. A maioria, no entanto, tem costuras em ponto invisível, provavelmente feitas pelo lado direito da peça. As margens de costura, neste caso, eram costuradas no avesso com pequenos pontos chamados *overcast stitching*. Em outros casos encontrados na Groenlândia, abria-se as margens de costura e prendia-se no próprio tecido com o mesmo ponto (ØSTERGÅRD, 2004, p. 161).

O desenho técnico do traje em questão está presente na figura 135. À esquerda, consta o desenho da frente e à direita, das costas.

Figura 135: desenho técnico do traje H38. Da esquerda para a direita, frente e costas do vestido, respectivamente.

Fonte: elaboração da autora.

Kohler (2009), Houston (1996), Norris (1999) e Fransen et al (2011) parecem chegar a um consenso quanto às formas básicas dos moldes do traje, apresentados na figura 136. Østergård (2004) e Fransen et al (2011) descrevem o vestido com maior precisão, portanto optou-se por embasar a construção do protótipo nestas autoras. As instruções de corte e a identificação dos moldes são dadas a seguir.

- A – Nesga do centro das costas (cortar duas vezes)
- B – Costas (cortar uma vez no tecido dobrado)
- C e D – Lateral com recorte (cortar duas vezes cada peça)
- E – Lateral sem recorte (cortar duas vezes)
- F – Frente (cortar uma vez no tecido dobrado)

G – Nesga do centro da frente (cortar duas vezes)

H e I – Manga e nesga da manga, respectivamente (cortar duas vezes)

Figura 136: Molde do traje H38 de Herjolfsnes. Da esquerda para a direita, molde do corpo mostrando as nesgas e molde da manga. Cada quadrado equivale a 5x5cm no tamanho real.

Fonte: Elaboração da autora, com base em Fransen et al (2011), Kohler (2002), Houston (1996) e Norris (1999).

Em uma tentativa de identificação da classe social da usuária deste traje – assumindo a hipótese de que seria uma mulher -, não foram encontrados indícios significativos. A única indicação é a notável sofisticação deste traje em relação aos demais, tanto em termos de corte como de ornamentos. O acentuado ajuste no torso também denota não somente a aderência a uma tendência europeia da época, mas também as habilidades da costureira em produzir tal caimento. Mesmo assim, este vestido não foi encontrado nem em um caixão e nem com uma cruz de madeira entalhada, indicativos de status no sítio arqueológico ao qual pertencia. Uma possível conclusão, então, é de que se trata de uma usuária de classe mediana, possivelmente com um repertório de costura mais sofisticado que a média.

As evidências arqueológicas de Londres, a literatura especializada e as iluminuras sugerem que uma outra opção de fechamento para esta manga, ajustando-se até o punho, poderia ser o emprego de botões. Esta solução pode ser observada no traje H41, conforme a figura 137a. Já as nesgas do H38, que terminam quase em bicos, são um desafio de costura, que podia ser facilitado usando o exemplo do H39, no qual foi encontrada outra solução de encaixe arredondado, conforme as figuras 137b e 137c.

Figura 137: (a) Detalhe das casas de botões do traje H41. (b) Traje H39. (c) Detalhe do encaixe das nesgas do traje H39.

Fonte: Østergård (2004, p. 169, 163 e 164, respectivamente).

Finalmente, a diferença entre os comprimentos das mangas observada por Østergård pode ser reflexo de uma deformidade da usuária, possivelmente devido à carência alimentar da população da Groenlândia medieval.

A forma de usar e o caimento desta peça podem ser melhor observados em obras de arte do período. Em um manuscrito francês do século XIV, são retratados milagres da vida de São Luís. Em um deles, uma criança é curada de paralisia após uma intercessão no túmulo do santo. A mãe e a tia da criança são retratadas em três diferentes momentos de sua vida, embora não haja separação física na figura. Na primeira e segunda cenas, a mãe veste cotas de caimento similar ao do traje da Groenlândia. A cava é larga e apresenta certa “torção” no caimento, ficando a manga mais justa até o punho. O *cotehardie* é moderadamente largo, mais do que o traje H38, sendo a cintura demarcada por um cinto.

Figura 138: Alguns tipos de cota usados no século XIV. As duas primeiras assemelham-se ao traje H38. Manuscrito Vida e milagres de São Luís. Paris, ca. 1330-1340.

Fonte: Gousset (2005, p. 133).

As figura 139 traz esculturas de mármore que integravam possivelmente um altar ou túmulo. De acordo com o Metropolitan Museum, podem ter sido representações dos reis Felipe VI de Valois e sua segunda esposa, Branca de Navarra, que viveram na segunda metade do século XIV. Os monarcas usam *cotehardies* semelhantes ao traje H38, ajustados no torso e com volume a partir da cintura. Os drapeados no centro da cintura sugerem a presença de uma nesga triangular similar à do traje arqueológico. As mangas também apresentam a mesma característica de começarem em cavas largas e

ajustarem-se até os punhos. Ambos monarcas complementam o traje com capas e, no caso da rainha, um véu no pescoço. A iluminura e as esculturas evidenciam que esta modelagem podia ser utilizada tanto por classes populares quanto pela nobreza, do sexo masculino ou feminino, com variação na matéria-prima. O traje H38 apresenta adaptações práticas, como o comprimento mais curto e fendas nas mangas, compatíveis com o modo de vida de sua provável usuária.

Figura 139: Rainha e rei franceses, provavelmente da casa dos Valois. Esculturas em mármore com traços de pintura. França, ca. 1350.

Fonte: Metropolitan Museum¹⁰¹

Com base na bibliografia e imagens analisadas, foi realizada uma reprodução do traje H38 de Herjolfsnes. A modelagem foi elaborada pelo método plano, a partir de propostas dos autores mencionados. O fechamento foi realizado em máquina de

¹⁰¹ Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=medieval%20marble%20sculpture>>
Acesso em 22 abr 2017

costura doméstica, enquanto os acabamentos foram feitos à mão, de acordo com a literatura. Na figura 140 constam fotos do protótipo finalizado.

Figura 140: Protótipo do traje H8 de Herjolfsnes, frente e costas.

Fonte: elaboração da autora.

Quando vestida no manequim, a peça se revela levemente acinturada e com a saia bastante volumosa. A construção das cavas e mangas resulta em um efeito “frouxo” e com sobras nas costas. Esta sobra foi deixada provavelmente para se permitir o movimento, já que era um traje utilizado no trabalho. O grau de desprendimento do corpo e a abertura considerável nas magas sugere que uma outra cota era utilizada por baixo, principalmente considerando o clima extremamente frio.

Figura 141: Detalhe do caimento das cavas.

Fonte: elaboração da autora.

Na barra das mangas, foi aplicado um cordão semelhante ao existente na peça original, do qual foram encontrados vestígios.

Figura 142: Acabamento em cordão na manga.

Fonte: elaboração da autora.

Figura 143: Detalhe da manga vestida.

Fonte: elaboração da autora.

Figura 144: Aplicação do cordão na manga.

Fonte: elaboração da autora.

Nas fendas para agasalhamento das mãos, foi aplicado o mesmo acabamento. A autora encontrou dificuldade na emenda das extremidades do cordão. Isso sugere que o acabamento deveria ser minucioso e trabalhoso.

Figura 145: Acabamento em cordão no bolso.

Fonte: elaboração da autora.

A solução para o encaixe da manga e a liberdade de movimento é a nesga triangular.

Figura 146: Detalhe das nesgas na manga.

Fonte: elaboração da autora.

Em um das peças laterais, havia uma “costura falsa”, ou seja, parecia haver uma emenda onde o molde era contínuo. Isto foi provavelmente feito para se manter a harmonia com o lado oposto, que era de fato recortado. Além disso, a impressão de haver costura sugere maior abundância de tecido, efeito desejado na época.

Figura 147: costura falsa presente na saia.

Fonte: elaboração da autora.

A extremidade superior da nesga frontal é um desafio de confecção. Fazê-la em ponta seria inviável, então a solução encontrada pela autora, com base na literatura, foi arredondá-la e cuidadosamente costurá-la por dentro do traje. Para tanto, foi necessário deixar aproximadamente dois centímetros de margem de costura.

Figura 148: O ápice arredondado da nesga.

Fonte: elaboração da autora.

As barras da saia e das mangas foram feitas com um centímetro, com o ponto invisível, aproximando-se do acabamento original.

Figura 149: Confeção da barra em ponto invisível.

Fonte: elaboração da autora.

Em geral, o molde proposto por Fransen et al se mostrou o mais detalhado e adequado. Não foram detectadas grandes dificuldades de confecção.

6 CONCLUSÃO

Um panorama do contexto histórico e do vestuário na Idade Média (séculos V ao XV) evidencia as mudanças ocorridas durante esse longo período, que viriam a transformar o pensamento, a arte e o vestuário europeus de maneira fundamental, fomentando as bases para a Idade Moderna. O vestuário dos povos pré-cristãos, cada qual com suas peculiaridades regionais e culturais, passou por um gradual processo de romanização e, quase concomitantemente, de cristianização. Os primeiros séculos da Idade Média foram o período de maior esforço de expansão da fé cristã, esforço que se traduz no ocultamento e censura do corpo, sobre o qual se vestem trajes largos e uniformizantes, com pouca distinção entre homens e mulheres, eclesiásticos e seculares. Esta tendência começa a se dissolver na Baixa Idade Média, quando o sistema até então feudal se prova decadente e um novo elemento irá aguçar a curiosidade e o desejo do europeu: as influências do Oriente.

A vida urbana, as trocas comerciais mais intensas e a nova classe de mercadores são elementos que vêm inicialmente chocar-se com os dogmas cristãos, mas aos quais a Igreja se adapta rapidamente. O vestuário reflete vivamente estas mudanças, em particular após as graves crises atravessadas pelo continente no século XIV, quando uma onda de recuperação social e cultural se inicia. O gosto pela novidade e o desejo de se assemelhar a classes superiores pela indumentária sofreram sanções legais infrutíferas, o que reforça o nascimento do sistema de moda no referido período. Nesta nova fase, trajes masculinos e femininos podem ser bem distintos, e há mais espaço para a sedução e ornamentação do corpo, com corpetes ajustados, saias amplas e decotes generosos.

Estas inovações na silhueta podem ser observadas nas manifestações artísticas do período, ricas fontes de estudo para o vestuário medieval. Particularmente no final da Idade Média, o aprimoramento das técnicas artísticas também favorece a observação dos detalhes de caimento das peças de roupa. Por outro lado, os séculos finais do medievo também apresentaram diversidade de materiais têxteis, equipamentos de produção e acabamentos, melhores analisados por meio das descobertas arqueológicas. Nesse sentido, trajes ou fragmentos arqueológicos da Escandinávia,

França e Inglaterra permitem a análise de aspectos materiais e soluções construtivas adotadas no período. A diversidade de locais nos quais estes trajes foram encontrados permite a identificação de tendências uniformizantes da Europa cristã, bem como de particularidades locais adaptativas, as quais enriquecem a análise dos trajes.

A comparação das diferentes fontes artísticas evidenciou um estilo exuberante e inovador do final da Idade Média. Este estilo apresentava elementos padronizantes, que funcionavam dentro de uma lógica e repertório comuns no continente europeu, baseados principalmente na iconografia cristã. Observa-se inclusive o intercâmbio de motivos e padrões figurativos entre os diferentes suportes da arte. Na arte medieval há necessidade de equilíbrio e obediência a regras; a transgressão chama atenção negativamente. O mesmo pode-se dizer das regras aplicáveis ao vestuário: reforça a lógica das classes, separando cada categoria visualmente.

O conjunto de significações da imagem medieval a torna passível de ser considerada performática, no sentido de produzir e reproduzir relações sociais e com o sagrado. Se a imagem realiza performance, não seria possível estender essa analogia à presença de um “figurino” e um “cenário”? Seguindo este raciocínio, o figurino é a indumentária que recobre o corpo das figuras antropomórficas e pode ter o intuito de conferir ao personagem características visíveis, interagentes ou não com a cena. Estudar a representação do vestuário em obras de arte medievais agrega, assim, mais significado à imagem. Por outro lado, da mesma forma que se usa imagens para situar os trajes no tempo, pode-se também fazer o caminho inverso: datar obras de arte com base no vestuário, em conjunto com outras ferramentas textuais ou imagéticas disponíveis.

Aspecto indissociável da interpretação de uma obra de arte medieval é sua patronagem. A relação dos patronos com a vestimenta era curiosa, uma vez que alguns preferiam a pompa e outros, a nudez. Tal nudez era não somente de roupa mas de carne; de qualquer adereço mundano, qualquer invólucro corporal, exceto talvez pela mortália. Este aparente paradoxo revela a complexidade da crença cristã em relação à morte. A alta demanda por esculturas e chapas sepulcrais resultou em um sistema de consumo semelhante ao da moda, havendo uma hierarquia e símbolos de status em suas variações. Neste sistema, os antigos estilos decorativos eram “passados adiante”

às classes inferiores, de forma análoga ao *livery of cloth* transmitido de senhores a servos no mesmo período.

No que se refere à categoria do traje social, há uma vasta gama de trajes utilizados pelas classes nobres, revelada tanto pela literatura quanto pela análise imagética. Estes trajes apresentaram flutuações de modas durante os séculos XIV e XV. Já o vestuário popular apresentava mais soluções que viabilizavam o movimento e o trabalho. Na esfera militar, as mudanças na silhueta acompanharam as tendências do traje social, com uma peculiaridade: tinha algumas peças intercambiáveis com o último. Os trajes eclesiásticos sofreram menos variações e, quando houve, foram em maiores intervalos de tempo. A própria construção das peças eclesiásticas difere das sociais nobres; enquanto as primeiras envolviam processos de reciclagem e otimização de material, as segundas eram feitas em menos tempo e com menos preocupação de economia. Seu complexo conjunto de significados e sua estreita relação com a hierarquia católica fazem dos trajes litúrgicos um objeto de estudo à parte, bastante rico em matérias-primas e iconografia.

Todas estas fontes combinadas permitem a formação de um quadro, se não completo, suficiente para embasar a construção de trajes ambientados no período tardo-medieval, sejam eles com o intuito de reprodução histórica ou inspiração. Além das fontes selecionadas para a presente pesquisa, uma série de outras podem ser exploradas com vistas a informações sobre o vestuário, tais como obras de ficção ou não ficção do período, pinturas, afrescos, registros documentais de instituições ou cidades, entre outras. A peça escolhida para prototipagem nesta pesquisa fornece um exemplo de utilização das fontes descritas, complementando o campo teórico com experimentos práticos. Estudos futuros poderiam ainda aprofundar a análise e empreender reconstruções de outras peças arqueológicas remanescentes.

REFERÊNCIAS

AMAR, Z; GOTTLIEB, H; VARSHAVSKY, L; ILUZ, D. The Scarlet Dye of the Holy Land. **American Institute of Biological Science**. Reston, dez 2005, vol. 55, no. 12, p. 1080-1083. Disponível em:

<<http://bioscience.oxfordjournals.org/content/55/12/1080.full.pdf+html> > Acesso em 19 fev 2016

AMT, E. **Women's lives in medieval Europe: a sourcebook**. Edição de Emilie Amt. 1a ed. Nova Iorque: Routledge, 1993. 340 p.

ANA FILMS AND INWARDS PRODUCTIONS. **L'histoire de la Tenture de l'Apocalypse**. Angers. Parte 1. YouTube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qSiJ7Z-dAbk>>. Acesso em: 8 mai 2017, 14:58.

ANDERSSON, E. **The dangers of luxury in Swedish sumptuary law**. In: THE GEOGRAPHY OF LUXURY: EAST, WEST AND GLOBAL DIRECTIONS. Apresentação em congresso. 7-9 Maio 2014, Coventry. University of Warwick, 2014. Disponível em <<https://www.academia.edu/7027410>> Acesso em: 09 jul 2015.

BAKER, A. **Common Medieval Pigments**, 17p. Austin: University of Texas, 2004. Disponível em: <<https://www.ischool.utexas.edu/~cochineal/pdfs/a-baker-04-pigments.pdf>>. Acesso em: 23 mai 2014.

BARCELÓ, M; KIRCHNER, H; LLURÓ, J et al. **Arqueología Medieval em las afueras del "medievalismo"**. Barcelona: Editorial Critica, 1988. P. 11-13.

BASCHET, J. Images en acte et agir social. In : DIERKENS, A. ; BARTHOLEYNS, G. ; GOLSENNE, T. **La performance des images**. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 2010. p. 9-15 (Problèmes d'histoire des religions, vol. 19). Disponível em : <<http://digistore.bib.ulb.ac.be>> Acesso em 23 jan 2016

BAUDRILLARD, J. Função-signo e lógica de classe. In: **Para uma crítica da economia política do signo**. Elfos, 1969. 223 p.

BAZELMANS, J. Moralities of the dress and the dress of the dead in early medieval Europe. In: **Thinking through the body: archaeologies of corporeality**. Edição de Yannis Hamilakis, Mark Pluciennik, Sarah Tarlow. Nova Iorque: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2002. P. 71-84.

BLAIZOT, F ; RACINET, P. L'archéologie funéraire. In : **Méthodes et initiations d'histoire et archéologie**. Coord. Philippe Racinet e Joel Schwerdroffer. Nantes : Editions du temps, 2004. P. 209-238.

BLANC, O; EFFROS, B.; SNYDER, J ; HELLER, J. ; L'ENGLE, S. et al. **Encountering medieval textiles and dress: objects, texts, images**. 1. ed. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2002. 270 p.

BOESPFLUG, F.; KONIG, F. **Les Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry**. Paris: Édition du Cerf, 1998. 271p.

BOLTIN, L. et al. **Treasures of early Irish art, 1500 B.C. to 1500 A.D.:** from the collections of the National Museum of Ireland. Royal Irish Academy, Trinity College, Dublin. 1. ed. New York: Metropolitan Museum of Art, 1977. 221 p.

BONNE, J. C. Pensar em cores: a propósito de uma imagem apocalíptica do século X. in: HÜLSEN-ESCH, A; SCHMITT, J. C. In : **Les méthodes de l'interprétation de l'image: deutschfranzösische Kolloquien 1998-2000**. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. Göttingen, Wallstein, 2002, v. 2, p. 355-379.

BOUCHER, F. **História do vestuário no Ocidente**. 4. ed. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 477 p.

BOUCHERON, P. Signes et Formes du Pouvoir. In : DALARUN, J (dir.). **Le Moyen Age en Lumière: Manuscrits Enluminés des Bibliothèques de France**. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2002. p.173-206.

BOULET, N. M-D. La canonisation de Charles de Blois (1376). In : **Revue d'histoire de l'Église de France**. vol 28, n°114, 1942. p. 217-224. Disponível em :

<http://www.persee.fr/doc/rhef_0300-9505_1942_num_28_114_2943> Acesso em 10 mar 2016

BREIDING, H. **Fashion in European Armor, 1300–1400** | Heilbrunn Timeline of Art History | The Metropolitan Museum of Art. Disponível em:

<http://www.metmuseum.org/toah/hd/afas14/hd_afas14.htm>. Acesso em: 23 jul. 2017.

BREMEN, A. **History of the archbishops of Hamburg-Bremen**. New York: Columbia University Press, 2002. 257 p.

BRINK, S. How uniform was the old Norse religion? In: **Learning and Understanding in the Old Norse World**: Essays in Honour of Margaret Clunies Ross. Turnhout: Brepols, 2007. Edição de Judy Quinn, Kate Heslop e Tarrin Wills. p.105-136.

BROWNE, C.; DAVIES, G.; MICHEL, M.; MONNAS, L.; MORGAN, N.; GARDNER, J.; HEARD, K; WETTER, E.; ZÖSCHG, M. **English Medieval Embroidery**. 1. ed. New Haven and London: Yale University Press, 2016.

BRUNDAGE, J. A. **Medieval Canon Law**. 1. ed. Oxon and New York: Routledge, Taylor and Francis, 2014. p 273

BURGESS, S. **The holy spirit**: medieval Roman Catholic and reformation traditions. Grand Rapids: Baker Academic, 1994.

BURNS, J. **Courtly love undressed**: reading through clothes in medieval French culture. 1 ed. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2002. 317 p.

CAFERRO, W.; ROGERS, C. J.; REID, S. **The Oxford encyclopedia of medieval warfare and military technology**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2010. v 1 596 p.

CALLMER, J. Between Two Worlds: The Meaning of Womens' Ornaments. **Acta Arqueológica**. Nordic World. Prehistory to Medieval Times. Copenhagen, vol. 79, 2008. 316 p.

CASHION, D. Book of Hours for Sarum Use and Gallican Psalter with Canticles (Pembroke Hours). In: **Leaves of Gold: Manuscript Illumination from Philadelphia Collections**. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001. p. 60-64. Edited by James Tanis and Jenny Thompson. Disponível em: <<http://www.philamuseum.org/collections>> Acesso em 19 jan 2016

CASSAGNES-BROUQUET, S. **La passion du livre au Moyen Age**. 3 ed. Rennes: Editions Ouest-France, 2010. 126 p.

CHAPUIS, J. In: Heilbrunn Timeline of Art History. **Gothic Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/mgot/hd_mgot.htm>. Acesso em: 19 abril 2014.

_____ In: Heilbrunn Timeline of Art History. **Romanesque Art**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/rmsq/hd_rmsq.htm>. Acesso em: 03 mai 2014.

COX, N. Tudor sumptuary laws and academical dress: an Act against wearing of costly Apparel 1509. **Transactions of Burgon Society**. [s.d.] Auckland University, Nova Zelândia. Disponível em <<http://www.burgon.org.uk/society/library/trans/index.php>> Acesso em 08 jul 2015

CRAWFORD, J. Clothing distributions and social relations. In: **Clothing Culture: 1350-1650**. Edição de Catherine Richardson. 1a ed. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2004. p. 153-164.

CROWFOOT, E; PRITCHARD, F; STANILAND, K. **Textiles and Clothing 1150-1450: medieval finds from excavations in London**. Londres: Boydell Press, Museum of London, 2001. 2 ed. 223 p.

DALARUN J. **Le Moyen Age en Lumière: Manuscrits Enluminés des Bibliothèques de France**. Librairie Arthème Fayard, 2002. 397p.

DEPARTMENT OF MEDIEVAL ART AND THE CLOISTERS. In: Heilbrunn Timeline of Art History. **Stained Glass in Medieval Europe**. New York: The Metropolitan Museum

of Art, 2001. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/glas/hd_glas.htm>. Acesso em: 22 jun 2014.

DE VRIES, K. R.; SMITH, R. D. **Medieval military technology**. 2. ed. North York: University of Toronto Press, 1956. 356 p.

DUBY, GEORGES; BARTÉLEMY, D. A Vida privada nas casas aristocráticas da França feudal. In: GEORGES, D. (Ed.). **História da vida privada: da Europa feudal à Renascença**. 1. ed. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2015. P. 52-94.

EGÍDIO ROMANO, Arcebispo de Bourges. **Do poder eclesiástico**. Edição de L. A. De Boni. Petrópolis: Vozes, 1989.

ETTING, V. **Queen Margrete I (1353-1412)** and the Founding of the Nordic Union. Leiden: Nordisk Forlag, 2004. 118p.

FAILLACE, V. L. **Catálogo dos livros de horas da Biblioteca Nacional do Brasil**. 2009. 100f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – CPDOC - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle>> Acesso em 12 jan 2016

FITZWILLIAM MUSEUM. **Making art: Medieval manuscripts**. Cambridge: University of Cambridge, [s.d.] Disponível em: <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/pharos/images/swf/manuscript/manuscript_5a.html> Acesso em: 13 jun 2014.

FOREST, M. Notas sobre costuras de Herjolfsnes, obtidas junto a Else Østergård. Dinamarca, 2007.

FOYS, M; OVERBEY, K; TERKLA, D. **The Bayeux Tapestry**: new interpretations. Woodbridge: Boydell Press, 2009. 248 p.

FRANSEN, L.; NØRGAARD, A.; ØSTERGÅRD, E. **Medieval garments reconstructed**: norske clothing patterns. 1a ed. Arhus, Dinamarca: Aarhus University Press, 2011.

FRÓES, V. **O livro de horas dito de Dom Fernando**: maravilha para ver e rezar. In: RIBEIRO, M. (Ed.). *Anais da Biblioteca Nacional* - 2009. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011. p. 83-136. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/anais/anais_129_2009.pdf> Acesso em 10 jan 2016

GARINOS, J. **Historia del Luxo y de las leyes suntuarias de España**. Vol 2. Madrid: Imprenta Real, 1788. 217 p.

GEIJER, A; FRANZEN, A; NOCKERT, M. **The Golden Gown of Queen Margareta in Uppsala Cathedral**. Estocolmo: Almqvist & Wiksell, 1994. P. 123-127.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GLOVER, S. Ashmolean Museum: British Archaeology Collections - **Women in Monumental Brasses**. Disponível em: <<http://britisharchaeology.ashmus.ox.ac.uk/brass-rubbings/brass-rubb-women.html>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

GROVE, J. The Place of Greenland in Medieval Icelandic Saga Narrative. **Journal of the North Atlantic**. Cambridge: 2 (sp2), p. 30-51. 2008. Disponível em: <<http://www.bioone.org/doi/abs/10.3721/037.002.s206>> Acesso em 11 out 2015

HALLAND Kulturhistoriska Museum. **Bocksten man: medieval costume**. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.museumhalland.se/bockstensmannen/kladerna/>> acesso em 3 jun 2015

HARTLEY, D. **Medieval costume and how to recreate it**. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 2003. p. 32-37.

HEERS, J. **O Ocidente nos séculos XIV e XV**: aspectos econômicos e sociais. Tradução de Anne Arnichand da Silva. 1 ed. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1981. 357 p.

HICKEY, M. C. **The Waning of the Middle Ages**: Crisis and Recovery, 1300-1450, lecture 11, [s.d.] Bloomsberg University of Pennsylvania. Disponível em:

<<http://facstaff.bloomu.edu/mhickey/to%201650%20Lecture%2011.htm>>. Acesso em: 27 abril 2014.

HOFMANN, M. **French illuminated manuscripts**: late fourteenth to early sixteenth century. Catalogue of illuminated manuscripts. British Library, [s.d.] Disponível em: <<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourFrIntro.asp>>. Acesso em: 20 jun 2014.

HOUSTON, M. **Medieval Costume in England and France**: the 13th, 14th and 15th Centuries. Nova Iorque: Dover Publications, 1996. 227 p.

HOVGAARD, W. The Norseman in Greenland: Recent discoveries at Herjolfsnes. American Geographical Society. **Geographical Review**, Vol. 15, No. 4 (Oct., 1925), p. 605-616. Disponível em: <<http://www.jstor.org/action/showShelf?action=add&doi=10.2307%2F208626>> Acesso em 21 jun 2015

HUIZINGA, J. **O declínio da Idade Média**. Tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Edusp, 1978. 1 ed. 311 p.

INTERNATIONAL CONGRESS COMMEMORATING THE MILLENNIUM OF CHRISTIANITY IN RUS'-UKRAINE, 1988/1989. SAWYER, B. **Scandinavian Conversion Histories**. In: Harvard Ukrainian Studies, vol 12/13, p. 46-60. Harvard Ukrainian Research Institute. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41036304>>. Acesso em: 14 out 2015.

ITALIANO, I.; VIANA, F.; BASTOS, D. et al. **Para vestir a cena contemporânea**: moldes e moda no Brasil do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. 320p.

JANNEAU, G.; VERLET, P.; YVER, G. **French Tapestry**. In: LEJARD, A. (ed.). Londres: Ronald Purmot Books, 1947.

JESCH, J. **Women in the Viking Age**. 1 ed. Woodbridge: Boydell Press, 1991. 233p.

JOCONDE. Portail des collections des musées de France. Lyon : musée historique des Tissus, 2012. Apresenta descrição do *pourpoint* de Charles de Blois. Disponível em : <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=TECH&VALUE_98=baudruche%20&DOM=All&REL_SPECIFIC=3> Acesso em 12 mar 2016.

JONES, S. In: Heilbrunn Timeline of Art History. **Manuscript Illumination in Northern Europe**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2002. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/manu/hd_manu.htm. Acesso em 15 mai 2014.

JØRGENSEN, L. **North European Textiles until AD 1000**. Denmark: Aarhus University Press, 1992.

KAYAALP, N. Fashion in Venice: an expression of modernity. **Megaron**. Arch. Fac. E-Journal. Vol 3, No. 2. (2008). pp. 124-136. Disponível em: <<http://www.megaron.yildiz.edu.tr/yonetim/dosyalar/03-02-Megaron-Full.pdf>> Acesso em: 06 jun 2015

KELLER, C. **The eastern settlement reconsidered**. Some analyses of norse medieval Greenland. University of Oslo, Unpublished PhD thesis, 1989. Cap 2. p. 51-109.

KELLY, T. D. La cotte simple. **Waffen-und Kostümkunde**. 2013. Disponível em: <<http://www.waffen-kostuemkunde.de/zeitschrift.php>> Acesso em 10 mar 2016

KING'S COLLEGE LONDON. **What is Romanesque?** London: The Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland, 2014. Disponível em: <<http://www.crsbi.ac.uk/about/defining-romanesque/>>. Acesso em: 19 abril 2014.

KOHLER, C. **História do vestuário**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.P. 148-265.

KOSMINSKY, E. A. **História da Idade Média**. São Paulo[?]: Centro do Livro Brasileiro, 1980. 278 p.

KRIEGER, W. Processual Archaeology. **Oxford Bibliographies**. Janeiro de 2012.

Disponível em: <[http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-](http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0056.xml#)

9780199766567/obo-9780199766567-0056.xml# > Acesso em 13 jan 2016

KRISTJÁNSDÓTTIR, S. Becoming Christian: a Matter of Everyday Resistance and Negotiation. **Norwegian Archaeological Review**, Reykjavik, vol. 48, n. 1, p. 27-45.

Mar 2015. Disponível em: <doi 10.1080/00293652.2015.1015602>

Acesso em 11 out 2015.

LABORATÓRIO DE MECÂNICA COMPUTACIONAL - LMC. **Construção de uma**

Catedral Gótica. Disponível em:

<<http://www.lmc.ep.usp.br/people/hlinde/Estruturas/constru3.htm>> Acesso em: 25 fev.

2017.

LA RONCIÈRE, C. A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença. In:

DUBY, G. (Ed.). **História da vida privada : da Europa feudal à Renascença**. 1. ed.

São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2015. p. 166.

LAVER, J. **Costume and fashion**: a concise history. 4 ed. Londres: Thames & Hudson,

2002. 304 p.

LE GOFF, J. **Entrevista concedida ao Jornal O Globo**. [abr. 2014]. Disponível em:

<<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2014/04/05/>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

_____ **O Apogeu da Cidade Medieval**. 1. ed. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 235 p.

_____ **O Maravilhoso e o cotidiano no Ocidente medieval**. Coleção Lugar da Historia. Portugal: Edições 70, 1990. 227 p.

LEWIS, F. From Image to illustration: the place of devotional images in the books of

hours. In: DUCHET-SUCHAUX, G. (org). **Iconographie Medievale**: image, texte,

contexte. 1 Ed. Paris: CNRS Editions, 2002. p. 29-48.

LUND, J. Fragments of a conversion: handling bodies and objects in pagan and Christian Scandinavia ad 800-1100. **World Archaeology**. Londres, vol 45 , n. 1, p. 46-63. Fev 2013. Disponível em: <doi 10.1080/00438243.2012.759511>

Acesso em 09 out 2015.

MACEDO, J. **A mulher na Idade Média**. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2002. 108 p.

MAINE, P. Les travaux et les jours. In : DALARUN, J (dir.). **Le Moyen Age en Lumière**: Manuscrits Enluminés des Bibliothèques de France. Paris : Librairie Arthème Fayard, 2002. P. 139-172.

MALYSSE, S. Antropologia da morte: um fato social fatal. **Opus Corpus**. Disponível em: <<http://www.each.usp.br/opuscorpus/PDF/t11p1.pdf>> Acesso em 26 fev 2016.

MARCONI, M.; LAKATOS, E. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas Editora, 2007.

MARKS, R. **Stained glass in England during the Middle Ages**. 1. ed. Abingdon: Routledge, 1993.

MARROW, J. **The Pembroke Psalter-Hours**. In: CARDON, B.; VAN DER STOCK, J.; VANWIJNSBERGHE, D. (Ed.). "Als ich kan": liber amicorum in memory of professor Dr. Maurits Smeyers. Louvain: Peeters, 2002. p. 882-883, 889.

McGOVERN, T. H. Cows, Harp Seals, and Churchbells: Adaptation and Extinction in Norse Greenland. **Human Ecology**. Nova Iorque, vol. 8, n. 3, p. 245-275. Set 1980. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/4602559>> Acesso em 01 out 2015.

MILLER, M. C. **Clothing the Clergy: Virtue and Power in Medieval Europe c. 800-1200**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2014.

MIRANDA, A. et al. **À Descoberta da Cor na Iluminura Medieval**. Lisboa: UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA. Faculdade de Ciências e Tecnologia - Departamento de Conservação e Restauro. 28 p. Disponível em <http://www.dcr.fct.unl.pt/sites/www.dcr.fct.unl.pt/files/documentos/projectos/iluminura/introducao_cadernos_de_apoio.pdf>. Acesso em: 10 abr 2014.

MONUMENTAL BRASS SOCIETY. **Brasses & Slabs**. Disponível em: <<http://www.mbs-brasses.co.uk/Brasses & Slabs.html>>. Acesso em: 23 jul. 2017b.

_____. **Picture library**. Disponível em: <<http://www.mbs-brasses.co.uk/Picture library.html>>. Acesso em: 23 jun. 2017.

NASCIMENTO, C. P. **Metodologia de pesquisa em design**: disciplina de pós-graduação. Mar – jun 2015. Notas de aula.

NEILSON, W. A. **Sir Gawain and The Green Knight**. Cambridge : In parentheses, 1999. 55 p.

NORRIS, H. **Medieval Costume and Fashion**. 2 ed. Nova Iorque: Dover Publications, Inc, 1999. 485 p.

O'HAGAN, J. **The Song of Roland**. 1. ed. London: C.Kegan Paul & CO., 1880. 241p.

ØSTERGÅRD, E. **Woven into the Earth**: textiles from Norse Greenland. 1ª ed. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University Press, 2004.

PALMER, J. Defining paganism in the Carolingian world. **Early Medieval Europe**. Oxford, vol 15, n.4, p. 402-425. Nov 2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0254.2007.00214.x>> Acesso em 03 out 2015.

PARMEGIANI, R. F. O lugar das iluminuras medievais nas bibliotecas de obras raras. **ComCiência**, Campinas, n. 127, abr. 2011. Disponível em <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542011000300011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 2 jun 2014.

PASTOREAU, M. El símbolo medieval. In: **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. 1ª Ed. Tradução de Julia Bucci. Buenos Aires: Katz, 2006. P. 11-27.

PEREIRA, M. C. **Algumas questões sobre arte e imagens no Ocidente Medieval**. In: VIII Ciclo de estudos antigos e medievais e IX Jornada de estudos antigos e medievais, 2010, Rio de Janeiro. Atas Eletrônicas da VIII Semana de Estudos Medievais do Programa de Estudos Medievais da UFRJ - Edição Especial. Rio de Janeiro : Programa

de Estudos Medievais, 2010. v. 1. p. 1-29. Disponível em: <<https://www.academia.edu/>>
Acesso em 21 jan 2016

RACINET, P. D'Archéologie et d'histoire, les recherches archéologiques confrontées aux fonds médiévaux. In: **Méthodes et initiations d'histoire et archeology**. Coord. Philippe Racinet ; Joel Schwerdroffer. Nantes ; Editions du temps, 2004. P. 130-142.

RAMOS, J. B. **Fibras têxteis**: disciplina de graduação. Fev – jun 2011. Notas de aula.

REIS, J. C. **Noções da Arte da Armaria**. 1. ed. São Paulo: Faculdade Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1962.

SAGA de los Groenlandeses e Saga de Eirik el Rojo. Biblioteca Medieval. Siruela, 2010. Tradução de Anton e Pedro Casariego Cordoba. 413 p.

SAWYER, B; SAYWER, P. Scandinavia enters Christian Europe. In: **The Cambridge History of Scandinavia**. Vol 1. Edição de Knut Helle. Cambridge University Press, 2008. Cap. 7, p. 147-159.

SCHMITT, J. C. Les images et le sacré. In : DIERKENS, A. ; BARTHOLEYNS, G. ; GOLSENNE, T (Org). **La performance des images**. Vol. 19. Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 2010. p. 29-47. (Problèmes d'histoire des religions, vol. 19)

STAECKER , J. Christian symbols and scandinavian women. In: Carver, M. **The cross goes north**. Woodbridge: The Boydell Press, 2005. cap. 29, p.463– 482.

SEQUEIRA, J; MELO, A. S. A mulher na produção têxtil portuguesa tardo-medieval. **Medievalista**, n.11, jan./jun. 2012. Faculdade Nova de Lisboa. Instituto de Estudos Medievais. Disponível em:

<<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA11/textil1105.html>>. Acesso em: 22 jun 2014

SERRANO, M. C. L.; LOPES, A. C.; SERUYA, A. I. Plantas Tintureiras. **Revista de Ciências Agrárias** Lisboa, dez 2008, vol.31, no.2, p.3-21. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/rca/v31n2/v31n2a01.pdf>> Acesso em 21 fev 2016

SILVA, V. D. **Cavalaria e nobreza no fim da Idade Média**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1990. 334 p.

SNELL, M. **Manufacturing Cloth from Wool**: Medieval Methods for spinning yarn and making fabric from wool. About.com: Medieval History. Disponível em: <http://historymedren.about.com/od/clothingandfabric/a/cloth_manufacture_3.htm>. Acesso em: 25 mai 2014.

TABURET-DELAHAYE, E. **The Lady & The Unicorn** - lecture. Australia, YouTube, 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sjqznyx6VKE>>. Acesso em: 8 jul. 2017, 58:12.

THE LADY AND THE UNICORN (Medieval Tapestries). Youtube, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zjliFOiGyHA>>. Acesso em: 8 mai. 2017, 16:43

TIBBS, K. M. **Semiotics of the cloth**: Reading medieval norse textile traditions. Mai 2012. 90 f. Dissertação de mestrado (História) – Marshall University, 2012. Disponível em: <<http://mds.marshall.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1231&context=etd>> Acesso em 15 out 2015.

TILZEY, P. **Britains Most Fragile Treasure** – BBC. United Kingdom - BBC, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xTdECk1bpJg>>. Acesso em: 8 jul. 2017, 58:53.

TORTORA, P; EUBANK, K. **Survey of Historic Costume**. Estados Unidos: Fairchild Publications, 1999. 230 p.

TRAVERS, C. **Initiation: Enluminure**. Eslovênia: Fleurus, 2013. 80p.

UMBRICH, A. **Early Religious Practice in Norse Greenland**: From the Period of Settlement to the 12th Century. 2012. 58 f. Dissertação de mestrado - Háskóli Íslands: Humanidades (Medieval Icelandic Studies), Set 2012.

VASSALO, L. **A canção de Rolando**. 1ª ed. São Paulo: Francisco Alves, 1998. 129 p.

VIANA, F. Entre o humano e o divino: as vestes da Igreja Católica. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 3, p. 66–74, 14 fev. 2016.

_____. Túmulos já sem lágrimas: a arqueologia funerária como fonte documental para a história da indumentária. In: COLÓQUIO DE MODA, 11. 2015, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: ABEPEM, 2015. Grupo de trabalho. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/11-Coloquio-de-Moda_2015/ARTIGOS-DE-GT/GT11-TRAJE-DE-CENA/GT-11-TUMULOS-JA-SEM-LAGRIMAS.pdf> Acesso em 24 fev 2016.

VICTORIA & Albert Museum Collection. **Cloth of Gold**. [s.d.] Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O130131/cloth-of-gold-unknown/>> Acesso em 20 mai 2015

_____. **The Devonshire Hunting Tapestries**. Disponível em: <<https://www.vam.ac.uk/articles/the-devonshire-hunting-tapestries>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

WILLIAMSON, P. **Escultura Gótica: 1140-1300**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. 316p.

WOLFF, P. **Outono da Idade Média ou primavera dos tempos modernos?** Tradução de Edison Heldt. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 1 ed. 282 p.

YORK MINSTER. **21st Century Display for 15th Century Stained Glass Masterpieces - York Minster**. Disponível em: <<https://yorkminster.org/about-us/working-with-us/news/21st-century-display-for-15th-century-stained-glass-masterpieces.html>>. Acesso em: 9 jun 2017.

YOUNG, C. R. **Norse cultural reaction to climate change during the Little Ice Age and their societal collapse in Greenland**. 2013. 33 f. Monografia (Archeological Studies Program) - University of Wisconsin- La Crosse, 2013.

ZUCKER, S. ; HARRIS, B. **Chartres Cathedral (video)** | Gothic | USA Smarthistory, 2017a. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/latin-western-europe/gothic1/v/chartres-cathedral>>. Acesso em: 8 mai. 2017, 18:55

_____. **Reims Cathedral (video)** | Gothic | USA Smarthistory, 2017b. Disponível em: <<https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/latin-western-europe/gothic1/v/reims-cathedral>>. Acesso em: 8 mai. 2017, 18:31

GLOSSÁRIO

Acanto: planta herbácea de origem mediterrânea, usada com fins decorativos, cujas folhas são dotadas de espinhos.

Baixa Idade Média: nesta dissertação, considera-se como Baixa Idade Média o período compreendido entre os séculos XI e XV. Durante esses séculos, ocorreu o florescimento das cidades, o fortalecimento do comércio e o declínio do sistema feudal, embora as feudalidades e as cidades tenham convivido por muitos séculos. Com o fortalecimento do comércio e sua internacionalização, beneficiada pelas cruzadas no Oriente, a arte e o vestuário passaram a ser mais complexos e detalhados, espelhando o mesmo movimento que acontecia na arquitetura, nos vitrais e nas iluminuras: a arte gótica.

Carpideiras: mulheres cuja função era chorar nos funerais.

Esfregadura: no contexto desta dissertação, é entendida como o processo de se esfregar a chapa sepulcral com uso de bola de cera de sapateiro sobre uma folha de papel, de modo a produzir uma imagem (espécie de negativo) do baixo-relevo presente na sepultura.

Fíbula: espécie de fecho ou alfinete de segurança utilizado pelos povos da antiguidade e Alta Idade Média para segurar ou fechar as vestes.

Fitoparasitas: parasitas de plantas.

Heráldica: conjunto de símbolos relativos aos nomes de famílias medievais ou símbolos particulares adotados por cavaleiros, presentes nos brasões, bandeiras e vestimenta nobres. Estes elementos apareciam também nas iluminuras dos manuscritos, na decoração de monumentos arquitetônicos e nos têxteis. Por meio destes símbolos representava-se alianças e relações de subordinação entre famílias (NORRIS, 1999).

Iconografia: entende-se por iconografia, no contexto desta pesquisa, o repertório imagético relativo à religião católica; material que serve de base para a representação

de cenas religiosas na arte. Dentro de uma obra, sua iconografia é o seu conjunto particular de imagens. Este termo é importante na análise da arte medieval, para a qual o conhecimento da iconografia possibilita uma análise mais profunda e interpretativa da imagem, identificando nela símbolos e signos próprios da mitologia cristã (PASTOREAU, 2006).

Iluminura: entende-se por iluminura, no contexto desta dissertação, qualquer ilustração presente nos manuscritos medievais, com ênfase no período compreendido entre os séculos X e XV. Estas ilustrações compreendem iniciais decoradas, margens das páginas e figuras de cenas da vida cotidiana, retratando o trabalho no campo, celebrações ou condecorações da nobreza, entre outros acontecimentos.

Kermes: Kermes Latreille é um gênero de pequenos insetos da ordem Hemiptera de cujo corpo, após secagem, se extrai o corante natural designado por carmesim. Com distribuição natural na região do Mediterrâneo, alimentam-se da seiva de várias espécies do gênero *Quercus*, em especial de carvalhos perenifólios da espécie *Quercus coccifera* (AMAR et al, 2005).

Pastel: nome popular da planta *Isatis tinctoria*, uma angiosperma cujo extrato fermentado das suas folhas era usado como corante azul em tinturaria e pintura (SERRANO et al, 2008).

Sartorial: relativo ao vestuário, à alfaiataria.

Tonsura: corte de cabelo no qual é raspado topo da cabeça, deixando-se apenas uma “coroa” de cabelos em volta.

HIERARQUIA DA IGREJA CATÓLICA NA IDADE MÉDIA