



Lis Madeira Farias

O Traje e a Moda feminina na arte em Portugal nos séculos XIV e XV: características e representações

Dissertação de Mestrado em Arte e Património.

Sob orientação da Professora Doutora Joana Filipa Fonseca Antunes.

Apresentada à Faculdade de Letras.

2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Lis Madeira Farias

**O Traje e a Moda na arte em Portugal nos séculos XIV e XV:
características e representações**

Dissertação de Mestrado em Arte e Património
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de
Coimbra sob a orientação da Professora Doutora Joana
Filipa Fonseca Antunes.

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras

2017

Faculdade de Letras

O Traje e a Moda na arte em Portugal nos séculos XIV e XV: características e representações

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	O TRAJE E A MODA NA ARTE EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XIV E XV: CARACTERÍSTICAS E REPRESENTAÇÕES
Autor/a	Lis Madeira Farias
Orientador/a	Professora Doutora Joana Filipa Fonseca Antunes
Identificação do Curso	2º Ciclo em Arte e Património
Área científica	História da Arte
Especialidade/Ramo	História da Arte e Património
Data	2017

• U



C •

Resumo

O presente trabalho aborda o tema do traje e da moda no âmbito da arte em Portugal nos séculos XIV e XV. Objeto de estudo ainda pouco desenvolvido no caso português, foram analisadas peças com relevantes informações acerca do traje feminino usado neste período no país. Partindo da contextualização acerca da representação feminina na arte gótica e da condição da mulher na Idade Média, é abordado neste estudo principalmente a importância da investigação acerca do vestuário e da moda e é feita ainda uma descrição da composição do traje feminino no contexto europeu no final da Idade Média. Por fim, é feita a análise de peças de ourivesaria, tumulária e escultura de referência na arte portuguesa, de onde tirou-se conclusões decisivas acerca do vestuário feminino em Portugal nos séculos XIV e XV, onde pode-se observar quais as principais influências e características. É ainda elucidada a relevância do estudo do traje e da moda no contexto da História da arte, na medida em que faz parte de pontos importantes do desenvolvimento histórico e cultural.

Palavras-chave: Traje. Moda. Arte medieval em Portugal.

ABSTRACT

The present work deals with the theme of costume and fashion in the field of art in Portugal in the fourteenth and fifteenth centuries. Study object still little developed in the Portuguese case, were analyzed pieces with relevant information about the feminine dress used in this period in the country. From the contextualisation of female representation in Gothic art and the condition of women in the Middle Ages, this study mainly addresses the importance of research on clothing and fashion, and a description is also given of the composition of women's attire in the European context at the end Of the Middle Ages. Finally, the analysis of pieces of jewelery, tumularia and sculpture of reference in Portuguese art is made, from which decisive conclusions were made about the feminine clothing in Portugal in the XIV and XV centuries, where one can observe the main influences and characteristics. It is also elucidated the relevance of the study of costume to fashion in the context of art history, as it is part of important points of historical and cultural development.

Keywords: Costume. Fashion. Medieval art in Portugal.

Índice

Introdução.....	6
I.As representações femininas da Arte Gótica : Século XIV e XV.....	9
1.1 O contexto europeu.....	9
1.2 As representações femininas da Arte Gótica em Portugal: Séculos XIV e XV.....	18
1.3 A condição da mulher na Idade Média.....	27
II- O Traje e a Moda: a importância do seu estudo.....	35
2.1 A Concepção da Moda.....	35
2.2 A indumentária.....	37
2.3 Em que contexto a moda se estabelece?.....	39
2.4 O traje europeu nos séculos XIV e XV.....	43
III. O traje e a moda feminina em Portugal nos séculos XIV e XV.....	57
Análise das peças	
3.1 <i>Imagens femininas de Mestre Pêro</i>	59
3.2 <i>Tesouro da Rainha Isabel de Aragão – Imagem relicário da Virgem com Menino</i>	67
3.3 <i>Túmulo de Maria de Vilalobos</i>	70
3.4 <i>Túmulo de Inês de Castro</i>	76
3.5 <i>Túmulo de D. Filipa de Lencastre</i>	78
Conclusão.....	82
Bibliografia.....	85

Introdução

O traje, por estar intrinsecamente ligado a uma necessidade humana, constitui um objeto de estudo relevante para o entendimento das sociedades. Com diferentes evoluções no tempo e no espaço, e por estar inserido num determinado contexto social, o traje faz parte de pontos importantes do desenvolvimento histórico e cultural, principalmente no continente europeu, onde, a partir do século XIV, ocorrem transformações estéticas que manifestam os primeiros indícios da «moda».

Tendo em vista que em Portugal ainda é escassa a investigação acerca do traje medieval, este trabalho, intitulado *O Traje e a Moda feminina na arte em Portugal nos séculos XIV e XV: características e representações*, tenciona ser considerado um ponto de partida para uma investigação mais aprofundada e abrangente (já que se limita só ao feminino e a estes séculos) deste tema que, neste caso, se elabora a partir da análise de peças de ourivesaria, pintura, escultura e tumulária de referência na arte gótica portuguesa. Pretendemos ainda tornar clara a importância do estudo do vestuário dentro do âmbito da História da Arte, como um importante ponto para o entendimento de significações sociais e artísticas.

Para melhor entendimento do tema proposto, faz-se necessária uma definição etimológica dos termos «traje» e «moda». O *traje* é caracterizado como vestuário habitual, conjunto de peças de roupas que revestem exteriormente o indivíduo, onde dispõe de uso e significação específica em cada sociedade, que pode igualmente ser definido como «indumentária» ou «vestuário». O uso do termo *moda* se refere ao diverso uso de estilos e variações de tendências estéticas, dinâmica de mudanças de gosto que são influenciadas pelos meios sociais. Para historiadores de moda como François Boucher e James Laver, essa dinâmica social só se inicia a partir do século XIV.

Esta pesquisa desenvolve-se em torno dos seguintes problemas de investigação: Quais são as características fundamentais do traje dentro destes dois séculos? Quais as influências estéticas que se podem detectar a partir das obras analisadas? O traje feminino em Portugal é similar ao usado em outros países da Europa? Tem características particulares? O traje com que essas senhoras são representadas nessas obras, revela-nos algo sobre suas personalidades?

Quando iniciamos o trabalho de pesquisa para tentar resolver estas questões, vimos a necessidade de explanar, de forma sucinta, acerca do contexto cultural dos séculos XIV e XV,

na medida em que houve decisivas mudanças na mentalidade da sociedade europeia. Portanto, no primeiro capítulo, para o enquadramento dos princípios da estética gótica e das representações femininas, na Europa e em Portugal, nos apoiamos especialmente em autores como Janson, Gombrich, Oliveira Marques, Maria José Goulão, Pedro Dias e Carla Varela Fernandes. Apresentamos ainda um breve panorama acerca da condição social da mulher na Idade Média, onde utilizamos como principal fonte de pesquisa autores como Georges Duby e Michelle Perrot, Ana Rodrigues Oliveria e António Rezende de Oliveira, entre outros.

O segundo capítulo é todo ele dedicado a elucidar a importância do estudo da indumentária e da moda, onde nos apoiamos fundamentalmente na obra do sociólogo e filósofo francês Gilles Lipovetsky, intitulada *Império do Efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*, e ainda na obra *História Social da Moda*, da socióloga italiana Daniela Calanca, entre outros. Para uma descrição mais detalhada acerca do traje feminino europeu nos séculos XIV e XV, fundamentamos o texto a partir de obras de renomados historiadores do vestuário, nomeadamente Carl Köhler, James Laver, Melissa Leventon, August Racinet, Sarah Grace Heller e François Boucher.

Na obra de Carl Köhler, editada e atualizada por Emma Von Sichart, faz-se uma abordagem da história do desenvolvimento do vestuário descrevendo trajes originais e antigos com os quais este autor teve contato, além de ter estado em colaboração com importantes museus e colecionadores da Alemanha. Voltado principalmente para o lado técnico do tema, oferece-nos descrições detalhadas dos trajes dos diferentes países da Europa, no período em questão (final da Idade Média), onde expõe sobretudo, em fotografias das próprias peças, exemplos de trajes e acessórios germânicos e nórdicos.

James Laver apresenta uma obra que esclarece de forma breve e compreensiva a evolução de vestuário no mundo ocidental. Com ilustrações essencialmente esclarecedoras, é um estudo que também explora as relações da moda com as mudanças das sociedades e dos costumes. Melissa Leventon expõe e comenta as ilustrações dos renomados artistas gráficos do século XIX – Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. A obra *Fashion in Medieval France* de Sarah Grace Heller, nos mostra uma documentação histórica abundante que comprova uma latente atenção voltada para o vestuário já no século XIII na França. François Boucher, na sua obra de referência na historiografia do vestuário, intitulada *Histoire du costume : en occident de l'antiquité à nos jours*, clarifica a trajetória do traje da pré-história até o século XX,

transitando pelo Antigo Oriente e Europa pré-cristã, detalhando as principais mudanças de silhuetas ao longo dos séculos, contextualizando com o cenário sócio-cultural de cada período.

As denominações das peças do vestuário descritas são retiradas de traduções da bibliografia estrangeira utilizada. Afirmamos que estas peças podem ter outras denominações, que podem depender, por exemplo, de nomeações de senso comum em diferentes países ou localidades. Optou-se por não descrever as roupas usadas pelos trabalhadores e trajes típicos, focando o estudo nas classes nobres e aristocráticas, não deixando de sublinhar que são numerosos os pontos comuns entre a indumentária histórica tradicional e os trajes populares: como o traje camponês conserva estilos e formas de cortes que efetivamente pertencem a tempos remotos. O traje eclesiástico e clerical também conserva muitos aspectos antigos, como as roupas de monjes e freiras que até hoje preservam características da estética medieval.

Para tentar responder às questões colocadas anteriormente, dedicamos o terceiro e último capítulo para análise do traje das seguintes peças: *Senhoras* de Mestre Pêro (1º metade do séc. XIV), que se refere especificamente à esculturas de vulto e tumulária; *Imagem Relicário da Virgem com Menino* (séc. XIV) pertencente ao tesouro da Rainha Isabel de Aragão; *Túmulo de Maria de Vilalobos* (1349-67); *Túmulo de Inês de Castro* (c. 1360); e por fim, o *Túmulo de Filipa de Lencastre* (c. 1430). Outras peças mereciam ser analisadas, mas para nosso infortúnio, não tivemos possibilidade. Para introduzir este capítulo, aludimos as considerações de Oliveira Marques acerca do traje feminino em Portugal nos séculos em questão.

I- As representações femininas da Arte Gótica : Século XIV e XV

1.1 O contexto europeu

A arte dos séculos XIV e XV está envolvida em um contexto de mudanças em todas as esferas da sociedade. Momento de estabilização e crescimento econômico, que ao mesmo tempo apresenta crises de várias ordens, é também no âmbito sócio-cultural que ocorrem transformações indicadoras de uma fase importantíssima na história ocidental. Ao contrário da arte românica, “a arte gótica nasceu nas cidades, onde a catedral tornou-se o seu centro e a maior parte das atividades realizavam-se junto às paredes do edifício religioso.”¹

A escultura e a pintura góticas, sobretudo sacras na sua fase inicial, ilustram e dignificam o ensinamento da Igreja, mas com uma estética bem mais humanizada do que anteriormente. Nota-se, por exemplo, nas estátuas colunares dos portais ocidentais da Catedral de Chartres, concluídos nos meados do século XII, figuras que são evidentemente alongadas, enquadradas no seguimento da coluna, mas que já apresentam características relevantes quanto à representação com algum naturalismo das vestes e dos penteados, caracterizando uma transição entre o estilo românico e gótico.

A abordagem dos escultores góticos está voltada para a realização de figuras que, assinaladas com seus atributos, possam ter suas mensagens e significados identificados pelos fiéis. No entanto, não é só isso. Essas estátuas não são apenas símbolos sagrados, lembretes solenes de uma verdade moral. Cada uma delas devia constituir uma figura autônoma, diferente em atitude e tipo de beleza, e imbuída de dignidade individual.² São imagens que passam a transparecer calma e serenidade nas expressões, onde estes artistas prosseguem na observação da natureza e à procura de harmonia.

O período áureo da arte gótica na França, território ao qual se atribui o seu surgimento, foi o século XIII.³ O pensamento filosófico e o dogma religioso são estabelecidos em obras como a Suma Teológica de São Tomás de Aquino. A Universidade de Paris era o autêntico centro doutrinal e intelectual da cristandade. Os pontos intelectuais mudam-se dos mosteiros para as universidades e a arquitetura gótica é a materialização monumental da preocupação de

¹ UPJOHN, Everard M. *História mundial da Arte*. Vol 2. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1997, p. 195.

² GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985, p.143.

³ BANZIN, Germain. *História da Arte*. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1992, p 139.

ordem, refletindo as mudanças de mentalidade. A difusão da escultura gótica para além das fronteiras da França só teria início em c. 1200⁴.

É a partir do século XIII que se nota um crescente humanismo nesta sociedade, onde a representação do Cristo e da Virgem se transformam surpreendentemente. A Virgem vem a ser uma mãe meiga e serena que brinca com o filho pequeno. O Cristo temível entronizado da arte românica, passa a ser uma divindade mais próxima dos seus fiéis, Deus feito homem. É também a partir desse momento que há o ressurgimento da escultura monumental de vulto redondo, menos expressiva desde o fim da Antiguidade Clássica. Ainda neste século, surgem imagens que têm posturas menos rígidas, que deixaram de estar rigorosamente no eixo vertical do corpo, mas ligeiramente curvado em S.

Foi sobretudo desde o século XIII que se notou em toda a Europa do Ocidente uma maior modificação na religiosidade geral. Se o dogma se manteve, na sua essência (manter-se-ia na sua compreensão?), as práticas religiosas sofreram profunda alteração. Toda a temática evoluiu num sentido de reação contra a frieza e o formalismo do ritual. A época exigia um culto maior da sensibilidade e da emoção. Exigia também uma participação maior do fiel em Deus, uma união mais sentimental e mais directa do homem com Cristo. As ordens mendicantes pregavam o amor e a humildade como essência do cristianismo. Batiam-se por uma santificação da vida cotidiana, por um contacto íntimo com a natureza, obra viva do Criador. Surgiram novas devoções, como o culto da Paixão de Cristo, do Santíssimo Sacramento e de Nossa Senhora. Os problemas da Imaculada Conceição e da Assunção da Virgem dividiam a 'intelligentzia' cristã.⁵

Após crises iconoclastas que se estenderam pela Idade Média, nomeadamente entre os séculos VII e IX, a popularização do culto à Virgem, aos Santos e ao Divino Espírito Santo era notória nos finais da Idade Média. A adoção e difusão de um culto mariano repleto de significados eclesiológicos, deve-se essencialmente aos mosteiros da Ordem beneditina de Cluny,⁶ fundada por Guilherme, Duque da Aquitânia, em 910, no sul da Borgonha.

Aliado a isso, dentro da perspectiva de contemplar temas tradicionais da arte cristã com uma intensidade cada vez maior, surge uma nova tendência, caracterizada pela devoção privada,

⁴ JANSON, H.W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. 330.

⁵ MARQUES, A.H. de Oliveira. *A Sociedade Medieval Portuguesa: aspectos da vida quotidiana*. Lisboa: Sá da Costa, 1964, p.195.

⁶ ACCONCI, Alessandra de. “Os programas figurativos da cristandade do ocidente”. In Eco, Umberto. *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Vol. I. Trad. Bonifácio Alves. Alfragide: Dom Quixote, 2014, p.551.

dando origem a um específico tipo de imaginária religiosa. Os tipos mais característicos relativos ao culto mariano foram a *Virgem com o Menino*, a *Virgem do Leite*, a *Pietá*, representação de Maria chorando o Cristo morto, e ainda a *Virgem da Expectação*, que teve maior popularidade na Península Ibérica. Estas esculturas não eram feitas majoritariamente de pedra, mas também em marfim e principalmente em metais preciosos.

Numa época como o século XIV, momento áureo da proliferação destas figuras devocionais, marcado por tanta escassez, guerras, fome e morte, é compreensível que os crentes procurassem na imagem da Virgem o colo maternal que protegesse e apaziguasse os seus tormentos. De certo que seria muito mais fácil criar uma relação afectiva com uma escultura devocional gótica, pelo seu aspecto extremamente humano e naturalista, de que com uma Virgem majestática, de ar austero e distante, da época românica. Especialmente para as mulheres, que preferiam orar à Virgem, com vista a que esta funcionasse como medianeira entre os seus pedidos a Deus.

Estes “apoios à devoção” foram criados para que os vários membros da aristocracia, do clero e, progressivamente, da burguesia, pudessem orar fora da igreja. É neste momento que se popularizam os altares dobráveis, trípticos, relicários, saltérios e livros de horas. Se o relicário contivesse relíquias, o venerador tinha também acesso a um estímulo concreto, que ia além no mero retrato concetual. Os livros de horas fazem parte da gama dos manuscritos iluminados, recorrentes no final da Idade Média, contendo textos apropriados às orações, assim como histórias edificantes da vida dos santos, cenas da Paixão de Cristo e calendários com feriados religiosos.

Outros manuscritos iluminados como breviários, evangelhos, missais e bíblias nos mostram como os pintores tardo-medievais estavam cada vez mais preocupados com detalhes minuciosos. Mas os livros de horas foram sem dúvida as obras mais produzidas para a aristocracia. Livro de orações em grande parte voltadas para a Virgem Maria, tem-se uma demonstração bastante literal do papel do ano religioso na vida diária. Eram leituras a serem feitas em certas horas do dia pelos leigos, como se imitassem a rotina canônica de orações do clero. Entretanto, ilustrações de carácter sacro por vezes dividem espaço na mesma página com temas profanos, como cenas da vida cotidiana medieval.



Fig 1. *A virgem de Paris*. Início do séc. XIV. Notre-Dame, Paris. Fonte: http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/gotico/escultura/virgen_blanca.htm

Fig 2. *Madona*. Giovanni Pisano. C. 1315. Catedral de Prato. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/402509285426590309/>

A pintura italiana teve uma evolução diferenciada a partir do final do século XIII. Acabou por assimilar aos poucos a estética gótica, mas mantinha ainda elementos da arte bizantina, sem nunca perder por completo características clássicas de outrora. Nas mãos de Cimabue (c. 1250 – depois de 1300), Duccio (c.1255- antes de 1319) e Giotto (1267 – 1337) as representações da *Virgem em Majestade* ou *Maestà*, mesmo que apresente motivos da estética bizantina, reflete a importância do culto mariano neste período, onde a Virgem é desenhada como Rainha do Céu, rodeada de anjos e santos. Cada um a seu tempo, refletem a evolução de um estilo mais naturalista e terno.

A obra de Giotto, por sua vez, tem um relevante destaque, tendo em conta o carácter emotivo da sua pintura, além de ter inovado em questões técnicas do desenho. Mestre principalmente em pintura de frescos e painéis, colocou as cenas das pinturas em primeiro

plano, de modo que o olhar do contemplador incidisse sobre a metade inferior da imagem.⁷ Introduziu um novo realismo que abarca tanto o homem, como o espaço e a paisagem. Certamente a influência da escultura gótica francesa e ainda a proximidade com escultores italianos como Nicola e Giovanni de Pisano, foram aspectos importantes para que Giotto desenvolvesse um estilo de pintura inovador e comovente na arte trecentista. Artistas ainda como Simone Martini (c. 1284 – 1344) e os Irmãos Lorenzetti (falecidos c. 1348) são autores de obras com grande intensidade de expressão, com riqueza de pormenores arquitetónicos, de personagens e de vestuário. Neste momento, a gama de temas da arte, outrora reduzida às representações de teor sacro, foi-se expandindo à medida que aumentava o interesse pelo mundo profano. No fresco *As consequências de um bom Regime*, de Ambrogio Lorenzetti, em uma reprodução realista mostra-nos a próspera cidade de Siena com muita particularidade. Ao retratar senhoras a dançar e a tocar, e outra que claramente é uma dama nobre, pelos trajes e por ter um séquito, percebe-se que a representatividade da mulher deixa de ter predominância no carácter sagrado passando também ela a ter um protagonismo na temática artística dessa sociedade em modificação e com uma nova postura intelectual.



3.



4.

⁷ JANSON, H.W. *História da Arte* ...p.344.



5. www.settemuse.it

Lorenzetti Ambrogio: Effetti del buon governo (dett)



6. www.settemuse.it

Lorenzetti Ambrogio: Effetti del buon governo (dett)

Fig 3. *Virgem do Leite*. Ambrogio Lorenzetti. C. 1317-1318. Museo Diocesano D'Art Sacra di Siena. Fonte: <http://bjws.blogspot.pt/2012/10/madonnas-by-pietro-ambrogio-lorenzetti.html>

Fig 4. Pormenor de *Anunciação*. Simone Martini. 1333. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_078.jp

Fig 5 e 6. Pormenor de *As consequências de um bom Regime*. Ambrogio Lorenzetti. C. 1337-40. Fresco no Palazzo Pubblico, Siena. Fonte: http://www.settemuse.it/arte_bio_L/lorenzetti_ambrogio.htm

Neste momento de crescente manifestação de um espírito Humanista, o interesse que se começava a evidenciar pelo ser humano, também se faz sentir no aparecimento de um novo gênero, que transcende a temática religiosa: o retrato. Muitos pintores do século XIV e XV começaram por se concentrar na possibilidade mais evidente de individualização. Isto se dá pela conjuntura de prosperidade e crescimento das cidades, cuja expansão económica leva a que a burguesia se conscientize das suas capacidades. As primeiras representações individuais foram de reis e nobres, em seguida os ricos homens passam a ser encomendantes de cenas sagradas às quais assistem, ou das quais fazem parte. A partir do séc. XV os retratos femininos, de damas nobres e burguesas, é uma temática que passa a ter cada vez mais recorrente.

*Os retratos dos doadores, de esplêndida individualidade, têm um lugar importante em qualquer dos retábulos. Um interesse renovado pelo retrato realístico já se manifestara nos meados do século XIV, mas até cerca de 1420 as melhores realizações tinham surgido na escultura, limitando-se os pintores, em regra, a traçar perfis, quase como silhuetas. Só com o Mestre de Flémalle, o primeiro artista desde a antiguidade capaz de reproduzir um rosto humano em primeiro plano e a três quartos, começou o retrato a desempenhar um papel preponderante na pintura setentrional. Além dos retratos dos doadores, aparecem agora em número crescente, outros, independentes e mais pequenos, cujo carácter de intimidade faz supor que fossem estimadas lembranças, imagem presente de pessoa ausente.*⁸

No século XV assiste-se a evoluções distintas na pintura gótica. Diversa porque teve dois principais focos, Itália e Países Baixos, com características muito peculiares mas ligadas por um objetivo comum: a conquista do mundo visível. Na Itália, esta foi mais sistemática e abarcou arquitetura e escultura, além da pintura. O *quattrocento*, para os italianos, foi o período em que os valores clássicos entraram efetivamente em evidência e a protagonista da pintura era a perspectiva e a anatomia científica. Brunelleschi (1377-1446) pusera fim ao estilo gótico em Florença com a introdução do método renascentista de usar motivos clássicos para suas construções.⁹ Proprietários de uma cultura que a partir do séc. XVI viria a marcar de fato a

⁸ JANSON, H.W. *História da Arte ...* p. 379.

⁹ GOMBRICH, E.H. *A História da Arte ...* p. 175.

história ocidental, durante o século XV teve um desenvolvimento um tanto “isolado”, já que fora da Itália a arte permaneceu firmemente enraizada na tradição gótica.¹⁰

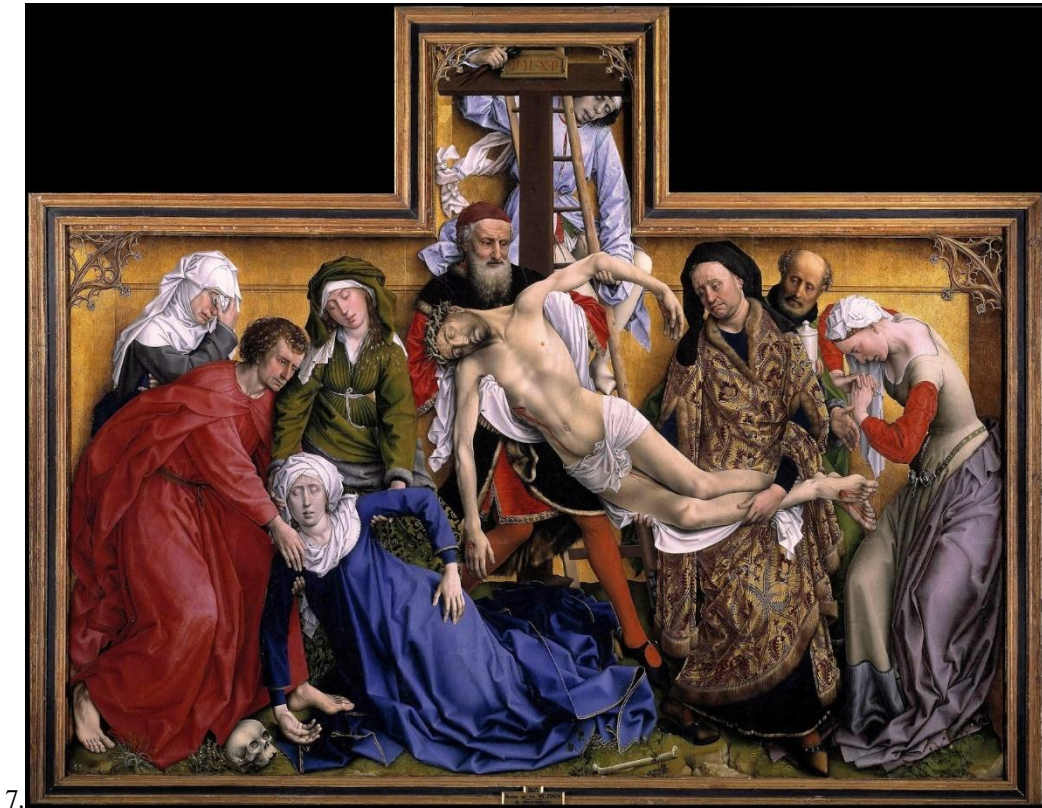
(...) a prática da arte continuou sendo uma questão mais de costume e de hábito do que de ciência. As regras matemáticas da perspectiva, os segredos da anatomia científica e o estudo dos monumentos romanos ainda não perturbavam a paz de espírito dos mestres setentrionais. Por essa razão, podemos afirmar que eles ainda eram “artistas medievais”, enquanto os seus colegas do outro lado dos Alpes já pertenciam à “era moderna”. Mas os problemas com que se defrontavam os artistas de ambos os lados dos Alpes eram, não obstante, flagrantemente semelhantes.¹¹

A pintura flamenga, por sua vez, teve uma teoria totalmente voltada para representação mais minuciosa do tema tratado. De acordo com Janson, o Mestre de Flémalle (nome dado ao mestre que fez o Retábulo de Mérode, por volta de 1428) pode ser considerado o primeiro pintor da escola flamenga. Salvo o fato de a atribuição desta obra ter sido dada a Robert Campin (1375-1444), cabe aqui salientar que esta obra apresenta uma enorme preocupação de transparecer as qualidades essenciais da realidade quotidiana, onde o artista deu a cada pormenor uma máxima realidade concreta, definindo cor e textura da superfície de modo a refletir a iluminação. Painel que representa uma cena da Anunciação em um interior doméstico, traduz o espírito da riqueza burguesa em Flandres. Não menos importante é ainda a evidente riqueza do simbolismo medieval presente na obra, que se encontra misturado na aparência do cotidiano.

Os irmãos Hubert e Jan Van Eyck, este último ativo até 1441, são artistas de particular destaque da pintura flamenga, não apenas pelo suposto pionerismo no uso da pintura a óleo, como principalmente pela realização de obras de referência a nível simbólico e estético. O característico interesse pelo universo visível, as pregas angulosas dos panejamentos, a profundidade espacial ilimitada, entre outras coisas, unem-se à autenticidade da expressão dos valores da época. O *Retábulo do Cordeiro Místico (1430-32)*, obra de referência na pintura flamenga quatrocentista, suscita questões complexas de significações, assim como o retrato do *Casal Arnolfini (1434)*. Entre outros artistas flamengos de renome, Rogier Van Der Weyden (1400-1464), além de apresentar obras objetivadas pela exploração da realidade visível pela luz e pela cor, preocupa-se ainda, a par da essência gótica, em representar personagens pautados de grande conteúdo expressivo.

¹⁰ JANSON, H.W. *História da Arte ...* p. 371.

¹¹ GOMBRICH, E.H. *A História da Arte...* p. 203



7. Fig. 7. *A Descida da Cruz*. Rogier Van de Weyden. Antes de 1443. Museu do Prado. Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>

A representatividade da mulher na arte gótica reflete o certo protagonismo da figura feminina em aspectos como o político-religioso. O culto mariano e a sua enorme difusão na Europa, apesar de propagar uma imagem altamente idealizada da mulher, contextualiza o que veio a ser o importante papel da mulher como mãe exemplar, seu protagonismo no ambiente familiar e doméstico, além da sua pungente presença no contexto religioso. O prestígio de rainhas e damas nobres pode ser observado, principalmente em manuscritos iluminados e pinturas, onde juntamente com cenas de caráter religioso, cenas de caráter profano, inclusivamente o retrato, vieram a ser cada vez mais representadas, principalmente com a evolução da pintura flamenga.

1.2 As representações femininas da Arte Gótica em Portugal: Séculos XIV e XV

O regresso da escultura em vulto redondo, ou *ronde bosse*, marca a consolidação do Gótico por toda a Europa, especialmente no que diz respeito à escultura devocional. Esta nova valorização que é conferida à escultura de vulto resulta principalmente de uma mudança intensa na forma de lidar com o Sagrado, na qual rezar perante uma imagem proporciona uma elevada comoção, sendo de total importância para os ditames da fé. Esta mudança vem aliada ao enorme impulso do culto da mariano, que teve lugar por volta dos séculos XII e XIII, que nota-se por exemplo, em livros de orações dedicados à Virgem e no elevado número de capelas e igrejas consagradas à Virgem Maria em Portugal. As três iconografias Marianas mais típicas se resumem à *Virgem da Expectação*, ou *Senhora do Ó*, que representa a Virgem grávida, sendo venerada nas festividades de Santa Maria-ante-Natal (entre 18 e 24 de dezembro); a *Virgem com o Menino*, que representa Maria segurando o menino Jesus nos braços; e a *Virgem da Ternura*, sentada ao trono com o Menino apoiado sobre o joelho esquerdo.¹²

As esculturas de vulto atingem um apogeu nos séculos XIV e XV quando oficinas de escultores se estabelecem da região de Coimbra, em torno das pedreiras da zona de Ançã, Portunhos e Outil, zonas de calcário brando e muito fácil de trabalhar, ao contrário do mármore e principalmente do granito. As oficinas de Mestre Pero (segundo terço do séc. XIV), do Mestre João Afonso (meados do séc. XV) e de Diogo Pires, *o Velho* (final do séc. XV) se destacam pela qualidade plástica atingida e pelo volume de produção de peças. A excepcional quantidade de encomendas favoreceu o estabelecimento dessas oficinas com produções significativas, permitindo uma rápida evolução de técnica e conseqüentemente uma relevante qualidade estética.

O enquadramento escultórico do século XIV está fortemente marcado pela figura de Mestre Pero. Supõe-se que a sua fixação em Coimbra se deva primeiramente à encomenda da Rainha Isabel, em seguida ao rol de encomendas de outras partes, nomeadamente a corte e instituições eclesiásticas, além da proximidade com a zona de pedreiras de calcário brando. De acordo com vários autores, especificamente Carlos Almeida, Maria José Goulão e Carla Fernandes, Mestre Pero é responsável pela introdução de novos valores estéticos em Portugal,

¹²ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge. *História da Arte em Portugal*. Vol II. O Gótico. Lisboa: Presença, 2002, p. 158.

como a adoção da silhueta em S e a apresentação de panejamentos mais elaborados e naturalistas, conferindo um maior realismo e uma maior movimentação às peças.

Na primeira metade do século XV, a cena escultórica é marcada pela construção do Mosteiro da Batalha, tornando-se um importante pólo artístico no panorama português, o que ocasionou um certo declínio das oficinas coimbrãs no início do século. Dentre os artistas formados na construção do mosteiro batalhino, de efetivo conhecimento de historiadores como A. Nogueira Gonçalves e Pedro Dias, destaca-se o mestre estatuário Gil Eanes, que tem conhecida autoria do túmulo de D. Duarte de Meneses, 1464, conservado no Museu Arqueológico de São João do Alporão¹³, e de imagens de devoção caracterizadas pelo requintado e elegante labor, como o *S. Miguel*, 1430-1440 (MNMC)¹⁴ e a *Virgem com Menino*, 1450-1475 (MNAA)¹⁵; e ainda o Mestre João Afonso, autor do túmulo do nobre cavaleiro da Casa Real, Fernão Gomes de Góis, obra assinada e datada 1439, que se encontra na matriz de Olveira do Conde,¹⁶ a partir da qual puderam atribuir-lhe obras como o *Retábulo do Corpo de Deus*, 1442 (MNMC) e uma *Virgem do Leite*, 1460 (MNAA).



Fig 8. Pormenor de *Virgem com Menino*. Gil Eanes, 1450-1475. Museu Nacional da Arte Antiga, Lisboa.

Foto: Lis Farias

¹³ Goulão, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval*. - Vila Nova de Gaia : Fubu Editores, 2009. - 134 p. ; 28 cm. - (Arte Portuguesa : da Pré-História ao Século XX / Dalila Rodrigues ; 4) p. 34.

¹⁴ Museu Nacional Machado de Castro.

¹⁵ Museu Nacional da Arte Antiga.

¹⁶ Idem, p. 35.

Fig. 9. Pormenor de *Virgem do Leite*. João Afonso. 1460. Museu Nacional da Arte Antiga, Lisboa. Foto: Lis Farias

Os mestres Gil Eanes e João Afonso trouxeram a Coimbra novamente o destaque como centro escultórico, onde a oficina deste último escultor se destaca por ter tido uma produção de imaginária feminina abundante e de grande projeção, nomeadamente *Virgens com o menino* e inúmeras *Santas*.

Na produção do Mestre João Afonso ou da sua oficina devemos realçar o peso extraordinário que a iconografia da Virgem continua a representar embora, por contraste com as produções de Mestre Pero, se verifique um certo retrocesso pecentual, sobretudo pela afirmação de um leque mais diversificado de Santos. (...) Assinalemos, ainda, o regresso das Virgens com o Menino sentadas no trono, agora sem qualquer sintoma de hieratismo românico mas bem dentro da visibilidade gótica, à maneira das Virgens de Ternura, com o Menino brincando com a Mãe, tocando-A ou procurando alcançar a flor que a Virgem ergue, por vezes com o Menino segurando uma pomba entre as mãos, ou um fruto, normalmente a romã, ou escrevendo numa tira de pergaminho.¹⁷

Existem variadas imagens em pedra de Ançã datáveis do final do século XV que asseguram a atividade de várias oficinas escultóricas neste período ainda em Coimbra. Tem-se conhecimento do escultor Diogo Pires-o-Velho ativo entre 1473 e 1514, autor de túmulos como o de Fernão Teles de Menezes na igreja do Mosteiro de S. Marcos de Coimbra, feito por volta de 1480, destacando-se também na produção de imaginária avulsa como a *Nossa Senhora da Conceição* encomendada em 1481 por D. Afonso V (1432-1481) para o convento da quinta da Conceição em Matosinhos¹⁸, e ainda a *Virgem do Rosário*, c. 1475-1500, do MNAA. A obra deste Mestre é continuada pelo seu parente Diogo Pires-o-Moço, já na viragem para o século XVI, momento que a arte nacional assiste a um período de transição e influências estrangeiras, como o impulso da arte manuelina.

A escultura funerária, assim como a imaginária, teve uma evolução decisiva no séc. XIV. As sepulturas personalizadas entram mais em evidência à medida que as mudanças de mentalidade se voltam cada vez mais para a vida terrena e para a afirmação do sujeito como ser autónomo, assistindo-se a uma apologia à individualidade, ao mesmo tempo que crescem as preocupações do homem medieval relativamente ao mistério da passagem para o Além. No contexto do surgimento das ordens mendicantes, a crença acerca do mundo dos mortos foi

¹⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *O gótico...* p. 172-173.

¹⁸ Goulão, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval...* p. 38.

amplamente introduzida, com o aparecimento de ofícios religiosos intercedendo pelos mortos, onde os monges passaram a ter um papel intermediário. A atitude perante a morte passa a ser encarada com maior dramatismo e a salvação da alma depende agora da boa conduta durante a vida e real arrependimento na hora da morte. Os homens passam a preocupar-se em redigir os seus testamentos, em serem sepultados próximos aos seus familiares, preferencialmente num espaço sagrado, como maior exemplo segue-se a aristocracia escolher uma instituição religiosa como panteão.¹⁹

É mais do que a recordação de um nome aquilo que preocupa quem a concebe ou faz esculpir. E não é também a Idade Média anônima e desinteressada da pessoa humana enquanto entidade própria e individual – aqueles tempos de trevas que a historiografia tradicional de longíqua raiz humanista nos legou – aquela que se expressa no programa dessas arcas. Em grande parte dos casos, pelo contrário, aquele mesmo indivíduo a quem o túmulo se destina faz questão de se fazer representar, na sua imagem terrena, e também de dotar a arca de uma dimensão inegável de personalidade, de individualidade, seja, de facto, através da figura jacente, seja por meio de todo um programa iconográfico que, para lá de uma inspiração potencial em modelos temáticos e de composição pré-estabelecidos, traduz uma escolha deliberada e significativa, embora nem sempre fácil de descortinar.²⁰

O enterramento personalizado é um acontecimento socialmente diferenciado, que inicia-se nas altas hierarquias do clero e da nobreza, e aos poucos manifesta-se nas camadas médias da sociedade. Trata-se de uma manifestação essencialmente masculina, reflexo de uma sociedade que dava particular importância aos ideais de cavalaria, à linhagem e à memória dos antepassados, e na qual as mulheres desempenharam papéis quase sempre subalternos²¹. Entretanto, temos em Portugal um número relevante de jacentes femininos, a começar pelo que supostamente vem a ser o mais antigo túmulo português, a arca tumular de D. Urraca, mulher de Afonso II (1185 -1223), falecida em 1220 e que se conserva no Mosteiro da Alcobaça.²²

¹⁹ edifício nacional onde se depositam os restos mortais daqueles que mais engrandeceram a pátria. *panteão* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. [consult. 2017-01-03 21:16:40]. Disponível na Internet: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/panteão>

²⁰ MELO, Joana Ramôa - *O género feminino em discussão : re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa : projectos, processos e materializações*, Tese dout. História da Arte Medieval, Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa, 2012, p. 5.

²¹ Goulão, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval...* p. 48.

²² José Custódio Vieira esclarece acerca dos problemas de identificação deste túmulo, onde de acordo com inscrição na arca tumular sugere ser os despojos de D. Beatriz, mulher de D. Afonso III. Entretanto, outros argumentos induzem para a hipótese de se tratar do túmulo de D. Urraca, esposa de D. Sancho II. SILVA, José Custódio Vieira da. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa, IPPAR, 2003, p. 38-39.

Mestre Pero é autor do túmulo de D. Isabel de Aragão (1271 – 1336), obra que justifica a sua vinda para Coimbra por volta de 1330 e viria a inovar por completo os cânones artísticos vigentes. Túmulo que hoje se conserva na igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, apresenta na face da cabeceira em três nichos a cena do Calvário, Cristo entronizado e ainda a Virgem com Menino. Nas outras faces foi esculpido um conjunto de figuras de santas e santos ligados à devoção franciscana, inseridas em microarquitecturas. O jacente da rainha tem um hábito de clarissa, preso por um cordão com nós e uma bolsinha de esmolos, com o simbolo dos peregrinos de Santiago de Compostela. Foi também este mestre que fez o túmulo da neta da rainha, que faleceu ainda criança, sendo uma obra de menores proporções, onde os temas dispostos nas faces da arca são voltados para a pureza, tendo representado santas virgens que manejam as palmas do martírio. Este jacente por sua vez não representa uma criança, mas uma jovem com traje nobre.²³

O túmulo de D. Vataça, aia da rainha D. Isabel e dama da alta nobreza, foi encomendado a Mestre Pêro e possivelmente terminado já depois de sua morte, pois o recibo de pagamento pela construção de tão digno monumento data de Janeiro 1337.²⁴ No frontal da arca estão representadas três águias bicéfalas de asas abertas inseridas em arcos de volta perfeita decorados com folhas retorcidas enquadrados por torres ameadas. As águias bicéfalas eram o símbolo do brasão da realeza do império bizantino, de que a dama era descendente, sua representação no túmulo é uma afirmação poderosa de linhagem e funciona como forma de manter viva a sua memória individual e familiar. O jacente apresenta vestido longo com movimentado panejamento, manto preso com firmal, um gorjal, peça de tecido fino que cobre o pescoço e parte do colo, e um véu sobre a cabeça. D. Vataça está de mãos postas em oração que *traduzem a imagem de virtude que era suposto constituir atributo de damas nobres.*²⁵

Junto à igreja matriz de Oliveira do Hospital, a capela dos Ferreiros foi concebida como panteão familiar, no qual Mestre Pero foi responsável por um importante conjunto escultórico. Além das obras de escultura avulsa, incluem-se também as tampas das arcas tumulares de Domingos Joanes e de Domingas Sabachais. Este programa artístico representa a ação mecénática do casal de doadores que figuram no retábulo de pedra tomados em oração junto

²³ O traje nobre, pertencente a uma dama de alta classe social difere do traje comum por apresentar elementos mais elaborados e de diferenciação referente aos ornamentos, modelos e tecidos

²⁴ *História da Arte em Portugal*, Pedro Dias, dir., Lisboa, Alfa, 1986, p. 116.

²⁵ SILVA, José Custódio Vieira. "Memória e Imagem". *Revista de História da Arte* nº1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL. Colibri, Lisboa, 2005, p. 65.

com a Virgem, salientando ainda o carácter guerreiro do nobre senhor.²⁶ O jacente de Domingas Sabachais é umas das obras mais bem conservadas de Mestre Pêro, onde apresenta com maestria um leve movimento corpóreo da personagem e minuciosos pormenores relativos às mãos, rosto, cabelo e principalmente ao vestuário, que será analisado em capítulo posterior.

Em Lisboa teve lugar uma das melhores oficinas do país, sem que infelizmente se possam nomear os seus artistas. A Sé tornou-se um importante panteão no século XIV, sendo escolhida para abrigar inúmeros túmulos como o de rei D. Afonso IV (1291- 1357) e de sua esposa, D. Beatriz (1293-1259), de D. Lopo Fernandes Pacheco (1280 -1349) e de sua mulher, D. Maria Vilalobos, de uma infanta portuguesa e de Bartolomeu Joanes, entre outros. Apesar do terremoto de 1755 ter destruído quase por completo os túmulos de D. Afonso e D. Beatriz, nos deixando na curiosidade de conhecer obras provalvemente bastante relevantes para a evolução da escultura tumular, temos ainda os túmulos de D. Lopo Pacheco, herói da batalha do Salado²⁷, e de D. Maria de Vilalobos, executados entre 1349 e 1367²⁸, trabalhos escultóricos de notável qualidade, que se revela sobretudo no tratamento dos cabelos e do vestuário. O jacente da nobre senhora apresenta um rosto bastante idealizado, segurando nas mãos um livro de horas e apresenta riqueza de detalhes no vestuário, assunto que será tratado mais adiante. Muito semelhante a este, é o *túmulo de uma infanta*. É muito provável que pertençam à mesma oficina, quer pela feição da jacente, quer pelo programa iconográfico da arca tumular. Supõe-se ser um túmulo de sangue real porque esteve inicialmente localizado na capela mor, além de que a leitura da heráldica aponta para este fato.

Os túmulos de D. Pedro (1320 -1367) e D. Inês de Castro (1320-1355) estão envolvidos em um trágico enredo de amor e morte, que teve vez em meados do século XIV. História de um romance muito abordado pela historiografia portuguesa²⁹, foi o contexto para a elaboração de duas das arcas tumulares de maior destaque no panorama escultórico português. D. Inês de Castro era uma dama da nobreza da Galiza e veio para Portugal pertencendo ao séquito de D. Constança Manuel, esposa de D. Pedro, filho do rei D. Afonso IV. O proibido amor de Pedro e Inês foi de conhecimento de toda a corte portuguesa, causando grande descontentamento ao monarca. Depois de anos ausente ta corte coimbrã, D. Inês regressa após a morte de D.

²⁶ FERNANDES, Carla Varela. *Memórias de Pedra – Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*. Lisboa: IPPAR, 2001, p. 34.

²⁷ A batalha do Salado aconteceu em 1340, entre cristãos e mouros, na província de Cádiz, Espanha.

²⁸ FERNANDES, Carla Varela. *Memórias de Pedra – Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*... p. 30-34.

²⁹ Ver VASCONCELOS, Antonio. *Lenda de Inês de Castro*. Coimbra: Alma azul, 2008. E SOUSA, Maria Leonor Machado de. *Inês de Castro : um tema português na Europa / Maria Leonor Machado de Sousa*. - 2ª ed. rev. e actualizada. - Lisboa : ACD, 2004.

Constança Manuel, onde, unidos efetivamente, o casal gera 4 filhos. D. Afonso IV receava que a família de D. Inês de Castro reclamasse o direito ao trono, prejudicando a hereditariedade legítima, e por esse motivo, manda-a assassinar.

Após a morte do pai D. Pedro tornou-se rei e num contexto de reabilitação da memória da amada, proclama-se casado com D. Inês, fazendo-a uma rainha póstuma. D. Inês morreu em 1355 mas seus restos mortais foram transferidos do mosteiro de Santa-Clara-a-Velha para a Abadia de Alcobaça em 1360. D. Pedro só veio a falecer em 1367. A atribuição dos túmulos tem ocasionado muitas hipóteses. A que nos parece mais acertada é a suposição de Pedro Dias, que considera possível que os túmulos sejam devidos a um mestre francês. Ou ainda a hipótese de Carla Fernandes, que dada a importância do trabalho, propõe que tenham sido chamados escultores estrangeiros, supondo “uma parceria entre artistas portugueses e artífices de outra origem que veicularam influências setentrionais, embora possam ter vindo do reino peninsular, como Aragão.”³⁰

A grande originalidade do programa iconográfico, constituído pelo tema de amor e morte, representa um marco no contexto da arte portuguesa. Do ponto de vista plástico, trata-se de duas obras de complexas composições de episódios narrativos, trabalho bastante rebuscado. Salvo isso, cabe-nos aqui salientar os motivos escultóricos da jacente de Inês de Castro, na qual é representada como uma verdadeira rainha, onde repousa sobre um lençol, tem a cabeça coberta por um fino véu e uma coroa, protegida por um baldaquino de requintada arquitetura gótica. Seis anjos rodeiam o jacente e lhe amparam a cabeça, enquanto aos pés encontram-se dois pequenos cães domésticos, que simbolizavam fidelidade e vigilância.

Outro túmulo relevante nesta investigação é o de D. Filipa de Lencastre (1360 – 1415). O modelo de túmulos duplos de D. Filipa e D. João I (1357 – 1433) constitui o primeiro exemplo deste em Portugal, de inspiração inglesa, de onde era originária a rainha. Foi construído por volta de 1430 no Mosteiro da Batalha. Constituído por uma enorme arca apoiada por oito leões, onde, neste caso, ao contrário de outros túmulos que prevalece uma marcada iconografia religiosa, a arca é assinalada pelos epitáfios e pela heráldica dos tumulados, tendo em foco a individualização e o desejo de imortalizar a memória régia. O túmulo tem ornamentos com motivos fitomórficos, os jacentes têm a cabeça coberta por baldaquinos e a imagem da rainha

³⁰ FERNANDES, Carla Varela. *Poder e Representação – Iconologia da Família Real Portuguesa – Primeira Dinastia. Século XII a XIV*. (Dissertação de doutoramento, policopiada) Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004, p. 696. In Goulão, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval...* p. 78.

tem tratamento um pouco idealizado no que se refere ao rosto e ao pescoço, mas apresenta um traje delicadamente ornamentado. Este modelo de tumulária foi reproduzido por nobres como D. Pedro de Meneses (1370 – 1437) e sua esposa D. Leonor Coutinho, que tem suas arcas tumulares na Igreja da Graça em Santarém, ou como D. Fernando de Meneses e sua mulher D. Brites de Andrade, que tem os seus túmulos na igreja do Convento de Santa Clara de Vila do Conde. Por fim devemos recordar o túmulo do rei D. Duarte (1391 – 1438) e da rainha D. Leonor (1402 – 1445), também pertencente ao mosteiro da batalha, onde as figuras jacentes são de execução sumária, sem primar pela modelação ou realismo.³¹

No que diz respeito a manuscritos iluminados, em Portugal esta arte foi grandemente dependente da estrangeira, sendo França e Flandres os maiores influenciadores. As novidades estéticas da iluminura europeia chegavam ao país por meio do alto clero, cultos que queriam estar a par das novidades da cristandade, ou por ricos manuscritos iluminados oferecidos como prendas a grandes monarcas. Algumas das obras da produção nacional são *O Cancioneiro da Ajuda*, livro de cantigas do final do séc. XIII, que inclui muitas cenas da vida quotidiana e de festividades, e ainda a *Cronica Geral de Espanha de 1344*, iluminada com um estilo particular, sendo um importante manancial de informações sobre os costumes do tempo³². Das obras estrangeiras merece destaque o *Livro de horas de D. Duarte*, datado do início do séc. XIV, é considerado um dos manuscritos iluminados estrangeiros de grande importancia conservados em Portugal, além do grande domínio do ponto de vista estilístico, tem uma maneira requintada de representar as imagens femininas como Maria e Santa Catarina de Alexandria, com trajes nobres à moda da época. Por fim, devemos ainda citar o *Livro de horas de D. Leonor*, feito por volta de 1450-75, que também apresenta os mesmos aspectos do ponto de vista da representação feminina, com diferenças de estilo e das cores usadas.

A pintura gótica em Portugal teve grandes influências externas a par da larga circulação de homens e obras e especialmente pela presença de pintores régios vindos do estrangeiro, principalmente no século XV, mas o seu auge das importações foi atingido durante a época manuelina. No panorama nacional destacá-se indubitavelmente a figura de Nuno Gonçalves, a qual é atribuído o políptico de São Vicente de Fora. A obra foi avistada pela primeira vez em 1882 no Convento de São Vicente de Fora e desde então tem suscitado o maior interesse de investigadores. Após entrar na Academia Nacional de Belas Artes, desde o início do séc. XX

³¹ DIAS, Pedro. *História da arte em Portugal...* p. 132.

³² Idem, p. 145.

tem sido objeto de inúmeras publicações, das quais se destacam fundamentalmente os livros de José de Figueiredo, de 1910 e de José Saraiva, de 1925.

Dada a larga polémica acerca da iconografia, tratar-se da veneração a São Vicente ou ao Infante Santo, D. Fernando, de fato é uma pintura ímpar no panorama português não apenas pela qualidade técnica e estilística da obra, mas pelo fato de que teoricamente representa os membros da família de Avis e de pessoas de outros estratos sociais, como monges, nobres, cavaleiros e ainda por uma questão crucial: o caráter individual que dá a cada figura. Dado resumidamente os principais aspectos da obra, cabe-nos aqui explorar o universo que ronda acerca da personagem feminina presente no Painél de Infante. De acordo com as suposições, trata-se da rainha D. Isabel de Coimbra (1432-1455), esposa de D. Afonso V (1432-1481). Dado o aspecto singular e enigmático de sua figura, nota-se que é uma senhora que preza imensamente os elementos estéticos nos quais expõe sua riqueza e poder, tendo vista que as rainhas eram donatárias de imenso património, como vilas e mosteiros.



10.



11.

Fig 10. Livro de horas de D. Duarte. "Maître aux rinceaux d'or" (autor). Primeira metade XV. Torre do Tombo, Lisboa. Fonte: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381017>

Fig 11. Livro de horas da Rainha D. Leonor. Willem Vrelant. C. 1450 – 1475. Biblioteca Nacional de Portugal. Fonte: <http://purl.pt/24005>



12.

Fig. 12. Painéis de São Vicente, especificamente Painel do Infante e Painel do Arcebispo. Atrib. Nuno Gonçalves. c.1470-1480. Museu Nacional da Arte Antiga, Lisboa. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pain%C3%A9is_de_S%C3%A3o_Vicente_de_Fora#/media/File:Lagos40_kopie.jpg

1.3 A condição da mulher na Idade Média

As sociedades dos séculos XII e XIII assistiram à progressiva difusão de teorias misóginas. A imprudência da carne e do prazer sexual, inerentemente ligada à figura feminina, é tema recorrente no discurso dos teóricos medievais, baseados nas obras de antigos teólogos. Desta forma, são muito comuns as citações acerca da condição da mulher das obras de Aristóteles, São Paulo e Santo Agostinho na pregação da Igreja Católica. São Tomás de Aquino, por exemplo, foi realmente importante para a construção do discurso misógino do século XIII, na medida em que recuperou a parte mais radical do pensamento agostiniano em relação às

mulheres³³, na qual enfatiza a ideia de fraqueza constitutiva da mulher, e a sua necessária submissão ao homem.

A presença do clérigo português Durando Pais junto da cúria papal em Viterbo, no século XIII, nos traz um exemplo da consolidação do pensamento aristotélico em Portugal, ao explanar ac da ligação do homem às «coisas de fora» e da mulher ao meio doméstico, apoiando-se na natureza calma e conservadora desta, pois a ela compete «governar e conservar tudo o que está em casa».³⁴

*Pregadores e moralistas recebem, a este respeito, o conforto «científico» dos filósofos que, pelos meados do século XIII, encontram nos textos de Aristóteles um tratamento sistemático e uma confirmação autorizada das temáticas sempre difundidas na cultura do Ocidente medieval. Definidas como homens incompletos e imperfeitos, dotadas de uma forma adequada à debilidade e à imperfeição da sua transbordante matéria, privadas de uma racionalidade capaz de governar plenamente as paixões, as mulheres dos comentários aristotélicos são frágeis, plasmáveis, irracionais e passionais.*³⁵

No decorrer da Idade Média, a ideologia teológica baseada no livro do *Génesis*, destina à mulher o mais transgressor dos pecados para fundamentar de algum modo sua culpabilidade quanto aos prazeres da carne. O Cristianismo, herdeiro do Judaísmo, durante o seu período de afirmação como religião passou por um processo de concretização baseado numa doutrina repressora, profundamente afetada pela imagem negativa que a tradição hebraica criou à volta da primeira mulher: Eva.

Eva é então considerada um ser pecador, incapaz de resistir à tentação. Deste modo, faz com que se concentrem nela todos os vícios evocando símbolos tidos como femininos, como a luxúria, a gula e a sensualidade. Ao ser a primeira mulher, Eva passa a projetar a sua carga de pecadora sobre a existência feminina. No *Génesis*, é ela quem se deixa fascinar pela serpente e leva seu companheiro à desobediência. “A sua mancha de pecadora, descendente de Eva, sempre conotada com os melfícios vindos do seu sexo, interditava-lhe os altares e os símbolos

³³ NASCIMENTO, Maria Filomena Dias -“*Ser Mulher na Idade Média*” in *Textos de História*. Revista de Pós-graduação em História da UnB. V. 5, n. 1 (1997).

³⁴ OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. “*A Mulher*” in *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. 1. A Idade Média, Lisboa, Temas e Debates: Círculo de leitores, 2011, p. 305.

³⁵ Duby, Georges; Perrot, Michelle – *História das Mulheres no Ocidente*, Vol II, Porto, Afrontamento, D.L 1993-1995, p. 119.

do sagrado”.³⁶ Godofredo de Vandoma³⁷, no século XII, dirigia a seus monges cartas que exploravam o caráter depreciativo da mulher, a fim de convencê-los a recusarem a sua parte da carne, de se afastarem deste ser moralmente hediondo.

Entretanto, a evocação Mariana, que toma maior impulso no séc. XIII, assinala o surgimento de uma corrente de pensamento positivo em relação às mulheres. Tida como a mulher mais louvável, Maria era aclamada pela Igreja como Mãe de Jesus, e “nessa perspectiva teológica, a mulher deixou de ser vista como a “encarnação do mal” para ser considerada como um ser humano, filha de Deus, e capaz de adquirir grandes virtudes.”³⁸ Nos séculos posteriores, sua devoção só tende a aumentar, sendo cada vez mais aclamada nos principais centros religiosos da Europa, onde propaga-se uma imagem da Virgem Maria cada vez mais feminina e maternal.

Mais próximas da salvação estavam as mulheres que se dedicavam à vida religiosa, principalmente as que conservaram a virgindade. Para estas não haveria medo, desde que se preservassem do poder do homem sobre o seu corpo.

A salvação das mulheres era de interesse da Igreja, principalmente das mais nobres e respeitáveis. No intuito de amenizar a situação feminina, por exemplo, os eclesiásticos oferecem a figura de Maria Madalena, a pecadora arrependida, seguidora generosa e amiga de Jesus. A salvação para a mulher, não vem senão pelo arrependimento e pela penitência. E cabe principalmente às casadas cumprir perfeitamente a função de mãe e dona de casa, sendo uma figura fundamentalmente inserida nos afazeres domésticos, nas pequenas coisas da vida cotidiana.³⁹

Na obra biográfica de D. Isabel, esposa de D. Dinis de Portugal, produzida logo após a sua morte, a rainha surge como filha exemplar, transformando-se em mãe e esposa ideal, que, após a morte do marido, se recolhe aos paços que contruira junto ao mosteiro de Santa Clara

³⁶ COELHO, Maria Helena da Cruz – “*A mulher e o trabalho nas cidades medievais portuguesas*”. in *Homens, Espaços e Poderes (séculos XI-XVI)*, vol. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 37.

³⁷ Proveniente de uma linhagem de barões aliados aos condes de Anjou. Entra em criança no mosteiro beneditino da Trindade de Vandoma, torna-se o seu abade aos vinte anos, em 1093, e conserva este cargo até a morte. Ver DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente...* p. 32.

³⁸ SOUSA, Itamar de. “A Mulher na Idade Média: a metamorfose de um status” in *Revista da FARN*, Natal, v.3, n.1/2, p. 159 - 173, jul. 2003/jun. 2004.

³⁹ Pertence à mulher a função de gerir a preparação da alimentação, a limpeza da casa e a educação dos filhos, ou ainda a confecção e remendo do vestuário ou a responsabilidade pela criação dos animais domésticos. OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. “*A Mulher*”... p. 305.

em Coimbra. Intitulada *Vida e Milagres de D. Isabel, Rainha de Portugal*, esta obra de autor anónimo enfatiza o seu aspecto mais doméstico e piedoso, principalmente após a viuvez, quando se dedica aos ofícios litúrgicos e obras de caridade.⁴⁰

A subordinação da mulher ao meio doméstico não resulta apenas da evolução da Igreja e de sua influência na sociedade, mas também do surgimento da vida conventual feminina que levaram a uma atenção reforçada para com a mulher, que se confirmou na produção de inúmeros tratados destinados à orientação destas. Foi de grande importância para aqueles que controlavam os valores morais da sociedade, escrever numerosos e insistentes artigos a fim de elaborarem valores e modelos femininos.

Voltada para a casa, os papéis essenciais concedidos à mulher, independentemente da sua classe social, são os de conceber os filhos e cuidar da família. Na importante função de dar continuidade à linhagem, sendo de grande relevo para a sustentação do poder da nobreza, a mulher desempenha papel primordial junto ao casamento, como meio de preservação das estruturas de poder e da propriedade. Era ao procriar que cumpria sua principal obrigação como esposa.

Ter um elevado número de filhos era necessário para assegurar a continuidade da linhagem, numa época em que é grande a mortalidade infantil. Os baixos índices de fecundidade da mulher nobre podem, no entanto, ser compensados pela tendência para se casar muito jovem, o que prolongaria o período de fertilidade.⁴¹

O índice de infertilidade e a ocorrência de abortos naturais é entretanto muito recorrente entre os fidalgos devido às incompatibilidades sanguíneas entre o casal, dado os frequentes casamentos entre parentes próximos.

Quanto à educação, havia também tratados dos clérigos acerca disto, a impelir normas e conceitos por vezes difíceis de pôr em prática. Por exemplo, era recomendado à mãe que utilizasse todos os momentos da vivência doméstica, principalmente ao cozinhar e servir refeições, para passar aos filhos os ensinamentos da fé cristã. Era também destinado à mulher que ensinasse os filhos a ler, prática que só poderia ser concretizada nas famílias da alta nobreza, visto que só aí haveria possibilidade de ter mulheres letradas.⁴²

⁴⁰ OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. “*A Mulher*”... p. 305.

⁴¹ Idem, p 309.

⁴² O ensino das letras na Idade Média era voltado apenas para a classe alta. Portanto somente damas da realeza e da nobreza sabiam ler e escrever.

A mãe medieval tem ainda papel primordial na educação das filhas, ao demonstrar-lhes os conhecimentos para a execução de suas futuras funções de esposas. A instrução das filhas incluía ainda o ensino da tecelagem, modelagem e costura, compreendendo todos os processos para a confecção de enxoval e vestuário e seus acabamentos. Cabe também à mãe zelar pela moral das filhas, ao vigiar-lhes a vida sentimental e sua presença na esfera pública como na participação de festejos e romarias.

«Dai-me mãe acautelada e eu vos darei filha segura», confirma o ditado medieval. De facto, a fiscalização da sexualidade da filha apresenta-se como âmbito privilegiado da pedagogia materna, o principal, senão o único, pelo qual a progenitora é completamente responsável.⁴³

Além dos aspectos já mencionados acerca da imagem feminina na sociedade medieval, faz-se necessário explanar sobre as alianças matrimoniais e o trabalho feminino. Tradicionalmente, os casamentos, principalmente na nobreza, atendiam a questões de interesses familiares e patrimoniais. Os noivos, muitas vezes mal se conheciam e eram obrigados a juntarem-se em alianças de interesse. A Igreja, desde o início do século XII, época de progressiva cristianização da instituição matrimonial, passa a ter um papel importante na organização do parentesco e de aliança em particular, das relações sociais em geral.⁴⁴

A formalização da união era operada entre os responsáveis masculinos dos noivos. É provável que o noivo por vezes pudesse opinar acerca da escolha da noiva, mas a mulher era sempre doada e recebida. O matrimónio era, portanto, o ato no qual os homens eram confirmados como donos de suas esposas em termos religiosos e legais. Nas camadas mais baixas, poderia existir maior probabilidade de haver alguma liberdade na escolha dos pretendentes e da família, já na nobreza, a mulher vê-se como um poderoso objeto de troca, essencial para a garantia da perpetuação da linhagem e da estabilidade social. Num momento de profundas desigualdades económicas e de vincadas hierarquias sociais, o casamento tem por principal motivo, mais do que acumulação de riqueza material, a busca de prestígio, de estatuto político.⁴⁵

⁴³ OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. “A Mulher”... p. 312.

⁴⁴ COELHO, Maria Helena da Cruz; VENTURA, Leontina. “A Mulher como um bem e os bens da Mulher” in *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras, 1986, p. 56.

⁴⁵ Idem, p. 59.

A redução do número de mulheres disponíveis para o casamento, devido ao crescimento de mosteiros femininos, ocorrida nos finais do século XII, não põe em causa a preocupação com a preservação do património familiar. A vida monástica feminina não aumentaria o património da mulher, mas resguardá-va-o da divisão, da não diminuição desses bens.

Tendo atingido, no século XIV, perto de meia centena de casas, estas instituições albergavam, vimo-lo já, mulheres de diferentes estratos da nobreza afastadas do casamento pela restritiva política de alianças que acompanhara a afirmação das linhagens. O recolhimento monástico não impediu, no entanto, algumas delas de procurarem valorizar os bens herdados, promovendo trocas, recebendo doações ou adquirindo novas parcelas, e efectuando estas operações por intermédio de procuradores, ou abandonando elas próprias a clausura para o efeito.⁴⁶

Nas classes médias ou baixas, o trabalho feminino é complementar ao masculino. A ele estavam destinados as funções dominantes, de cariz público. À mulher, além das atividades domésticas como ajudar na plantação e no trato dos animais, preparação da alimentação diária, a limpeza da casa e educação dos filhos, ela surge ainda ligada à atividades comerciais, principalmente no meio urbano, especialmente relacionada ao comércio de produtos alimentares e artigos de vestuário. Através da análise das vereações e das posturas municipais dos séculos XIV e XV,⁴⁷ pode-se perceber as normas da vida cotidiana daquele período que formam a base da administração de cidades como Lisboa, Porto e Évora, nas quais a mulher tem alguma relevância económica.

Além das questões já colocadas acerca da vivência feminina medieval, como a submissão aos homens e à Igreja, é necessário salientar outros pontos importantes relativamente a mulher nobre. As referências de vida difundidas pelos hagiografias e biografias femininas tendem a enfatizar o cariz religioso da protagonista, ocultando-nos elementos do cotidiano laico, como no já citado *Vida e Milagres de D. Isabel, Rainha de Portugal*, ou no *Memorial da Infanta Santa Joana*, onde foram narrados momentos da vida da infanta relacionados aos estudos gramaticais e a dedicação à religiosidade.⁴⁸

Sabe-se mais além, através de documentos como os testamentos e inventários que, por sua vez, descrevem objetos do uso doméstico senhorial. Depois desse exemplo que retoma a questão da domesticidade, vale ressaltar um momento em que a mulher manifesta-se fora do ambiente privado e familiar, para gestão do património. Questão já abordada anteriormente,

⁴⁶ OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. "A Mulher"... p. 309.

⁴⁷ COELHO, Maria Helena da Cruz – "A mulher e o trabalho nas cidades medievais portuguesas... p. 38.

⁴⁸ OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. "A Mulher"... p. 315.

mas no contexto do monaquismo feminino, aqui chama-se atenção para o papel da mulher na salvaguarda do patrimônio após a morte do marido. Os processos de senhoriação por usurpação de bens e direitos foram igualmente praticados por mulheres, sobretudo da mais alta nobreza.⁴⁹

A situação cultural da mulher nobre em Portugal sofre um desenvolvimento, a partir do século XIII, por conta da ligação com os meios monásticos. Diretamente ligados à alta nobreza, os mosteiros cistercienses e franciscanos se responsabilizam pelo avanço educacional deste grupo social, ligando assim a mulher à cultura escrita. Sabe-se, por exemplo, da rica formação cultural da Rainha Isabel, assim como de Dona Vataça, dama pertencente ao séquito desta rainha, possuidora de uma valorosa biblioteca contendo tanto obras religiosas como profanas, de natureza histórica ou narrativa. Outro significativo exemplo, do notável papel da mulher aristocrática no meio cultural, dá-se quando a Rainha Isabel, esposa de D. Afonso V, manda traduzir o *Livro das Três Virtudes* de Cristina de Pisano, entre 1447 e 1455. Obra destinada à instrução de comportamento para as mulheres de todos os extratos sociais, a autora se destaca pela atenção dada ao estatuto da mulher no período medieval, e ainda por sugerir como deveriam agir para ter mais voz em uma sociedade essencialmente machista.

“Os três capítulos (do *Livro das Três Virtudes*) mostram exemplos e "receitas" de como as mulheres deveriam agir para terem mais acesso à sociedade ainda fechada para elas. Como governar suas terras na ausência do marido; cuidar do bem público, isto é, de todos que estivessem sob seu governo. (...) Esses conselhos demonstram a preocupação com o cotidiano das mulheres, com a sua formação, principalmente com as que não tinham uma tutela masculina e, o nascimento de uma sociedade que carecia de mulheres mais ativas nos cuidados com a família e na organização de bens. O fato de Christine de Pizan ter um público e ser traduzida para o português e inglês comprovam a eminência dessa sociedade.”⁵⁰

⁴⁹ *Idem*, p.316

⁵⁰ LEITE, Lucimara. “Transcrição do livro O espelho de Cristina: uma pequena amostra”. Revista Signum, 2014, vol. 15, n. 1, p. 174.



13.

Fig. 13. Imagem alegórica onde está em foco o sentido de teoria e prática. Pormenor da obra *Le Livre de la Cité des dames*, de Cristina de Písano, 1405. Biblioteca Nacional de França, Paris. Fonte: <https://www.wdl.org/pt/item/4391/>

Deste modo, nos séculos XIV e XV, enquanto que nos meios populares a mulher continuava a desempenhar um papel essencialmente ligado a domesticidade e ao trabalho complementar da vivência familiar, a mulher nobre vai muito além, pela mudança gradativa referente à sua inclusão nas novas formas de afirmação cultural. Este avanço dá-se principalmente pela sua ligação às instituições monásticas femininas, além de passar a ser possuidora de obras de temática secular produzidas nas cortes régias ou aristocráticas, estando ligada ainda à tradução de obras estrangeiras.

II- O Traje e a Moda: a importância do seu estudo

2.1 A Concepção da Moda

A concepção da moda é um fenômeno inseparável do desenvolvimento do mundo moderno ocidental. Durante a Antiguidade e a alta Idade Média, a vida coletiva se desenvolveu sem a temporalidade efêmera da moda, sem sua constante mudança estética; o que não anula de forma alguma o gosto de povos ancestrais para ornamentos e efeitos estéticos em vários aspectos da vida coletiva. Somente a partir de meados do século XIV, “que as roupas, tanto masculinas como femininas adquiriram novas formas e surgiu algo que já podemos chamar de «moda»”⁵¹ Compreendendo que este é um fenômeno único na vida coletiva ocidental, a moda não é um acontecimento inscrito na história de todas as civilizações, mas uma formação essencialmente sócio-histórica.

Os povos antigos ignoraram, durante sua existência milenar, uma suposta necessidade de mudanças estéticas constantes e fantasias individuais. O que os caracteriza é a valorização do legado ancestral e da continuidade social, onde era sempre propagada a repetição dos modelos herdados pelo passado, prevalecendo a regra da imobilidade. Por serem amplamente tradicionalistas, nas sociedades antigas o sistema de moda era impossível de acontecer, pois eram inteiramente centrados no respeito e na reprodução rigorosa do passado coletivo. Como refere Lipovetsky, “para que o domínio da moda possa acontecer, será preciso que sejam reconhecidos não apenas o poder dos homens para modificar a organização de seu mundo, mas também, mais tardiamente, a autonomia parcial dos agentes sociais em matéria de estética das aparências.”⁵²

A história da indumentária é a referência principal da totalidade deste tema. É na esfera do vestir que a moda inicia e perpetua essa dinâmica e incessante mudança de estilos e de expressões individuais, impondo sua concepção histórica. O vestuário é considerado o ponto de partida e objeto central na investigação relativa à moda e ao costume, onde são visíveis os traços mais significativos deste tema. O que não quer dizer que a moda tenha-se mantido limitada ao âmbito do vestuário, uma vez que está envolvida em diversos setores da vida coletiva. Em

⁵¹ LAVER, James - A roupa e a moda: uma história concisa, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 62.

⁵² LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas. São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 29.

menor escala, contagiou gostos e ideias, linguagem e maneiras, artistas e obras culturais, além de, afetar em menor grau, mobiliários e objetos decorativos.

Como objeto de pesquisa, de fato, a indumentária é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o vestir funciona como uma “sintaxe”, ou seja, como um sistema de regras mais ou menos constante.⁵³

A «moda» é um termo da linguagem corrente que, usado em múltiplos contextos, oferece um suporte de referência e de reflexão para uma série de aspetos da vida social. Em primeiro lugar, refere-se a uma divisão temporal entre o “velho” e o “novo”, entre presente e passado. “É a experiência das aparências que pressupõe “objetos” nos quais se manifestar; é função e conteúdo estético.”⁵⁴ Pelo termo «moda», entende-se, “estilo prevalecente e passageiro de comportamento, vestuário ou apresentação em geral; tendência”, e ainda, “hábito ou forma de agir característica de um determinado meio ou determinada época, costume”.⁵⁵

Em relação à moda, o termo “costume”, pode ser compreendido basicamente como o modo de proceder habitual de um grupo social, onde, juntamente com a “moda”, assume significado no momento em que estão ligados por um conjunto de regras coletivas. Nesta percepção, o costume é substancialmente um fenómeno de natureza axiológica, ao referir-se a um conjunto de valores ideais aos quais os membros de um determinado contexto histórico-social e cultural tendem a equivaler-se ao extremo. Quando o fascínio pelo recente, pela elegância, pelo requinte e renovação das formas e dos ornamentos torna-se uma regra estável, um hábito, pode-se falar de moda. Desse ponto de vista, a moda é sempre um fenómeno de costume.⁵⁶

A moda é uma realidade social que se refere ao diverso uso de estilos e variações de tendências estéticas que envolve distintos setores da vida coletiva. Nessa trajetória de vários séculos, um primeiro momento se impôs, do século XIV ao XVIII; é a fase primária da moda, onde o

⁵³ CALANCA, Daniela - *História Social da Moda*, São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2008, p. 16.

⁵⁴ Idem, p. 11.

⁵⁵ “moda” in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-03-29 19:45:15]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/moda>

⁵⁶ CALANCA, Daniela - *História Social da Moda...*, p. 22.

andamento das mudanças estéticas constantes e o domínio da extravagância acomodaram-se de maneira metódica e duradoura. Neste período, a moda acontecia apenas para a nobreza e para a burguesia, grupos restritos que tinham o poder de iniciativa e de criação. “Trata-se do estágio artesanal e aristocrático da moda.”⁵⁷

Autores como Gilles Lipovetsky, James Laver e François Boucher afirmam que foi na segunda metade do século XIV que a moda começa a desenvolver-se. Facto que se impõe principalmente pelas novas formas que adquiriram o vestuário masculino e feminino. Foi neste momento que começou-se a refletir mais nitidamente a divergência entre os sexos: para ambos, os trajes passaram a ser mais ajustados à silhueta, mas para o homem surge o gibão; espécie de jaqueta curta e acolchoada na frente, para realçar o peito, além de calças ajustadas que revelam a forma das pernas. O traje feminino permanece com a tradição do vestido longo, mas, por sua vez, torna-se ajustado até a cintura e decotado. “Esta diferenciação, que pode ser considerada uma verdadeira revolução no modo de vestir, estabelece as bases da indumentária moderna.”⁵⁸

O abandono do modo de vestir uniforme aos dois sexos, a longa e larga túnica, em proveito de uma modelagem que delineia as formas do corpo, principalmente no caso masculino, é de facto uma revolução na concepção do costume ocidental, tendo em vista que o traje passou muitos séculos sem modificações significantes. A partir deste momento, as variações do modo de vestir e as mudanças estéticas acontecem em um ritmo mais frequente.

Para a investigação acerca do traje feminino representado na arte em Portugal nos séculos XIV e XV, a contextualização das mudanças estéticas voltadas para o indivíduo, implicadas na manifestação do que na atualidade denominamos de “moda” é de suma importância para perceber-se o que e de que maneira os artistas que trabalharam em/para Portugal neste período queriam reproduzir e até que ponto isto condizia com a realidade do país.

2.2 A indumentária, o vestuário

A questão do vestuário é uma realidade presente em todos os períodos históricos, fazendo parte do contexto social, cultural e econômico das sociedades. A partir do estudo do vestuário de um determinado grupo, em um determinado momento, podemos observar

⁵⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas...* p. 27.

⁵⁸ CALANCA, Daniela - *História Social da Moda...* p. 51.

elementos essenciais para o entendimento de seus costumes, hábitos e estruturas sociais. De acordo com Lipovetsky, durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior.

Na Pré-história, o uso de peles de animais tinha como principal função a proteção ao frio, mas também tinha um caráter de adorno. Sob o ponto de vista de adorno, era ao exibir peles e outros elementos como dentes de animais, que o homem poderia se impor aos demais, mostrando-se o mais bravo, e conseqüentemente, sendo de uma classe dominante. Em climas quentes como na Mesopotâmia e no Egito, o uso das roupas, além do fator de proteção, tinha uma conotação de diferenciação de classes, mas não havendo quase nenhuma variação dessa indumentária durante muito tempo. O que aconteceu também com o traje de gregos e romanos, onde a vestimenta de homens e mulheres manteve-se bastante estável. Mas é essencial salientar as patentes manifestações de estetismo em cada um destes povos, que iam de variados penteados e maquiagens, a acessórios preciosos. Porém, nesse caso a procura estética está à parte do estilo geral em vigência, não estabelece novas estruturas nem novas nem novas formas da indumentária, age como simples acréscimo decorativo, ornamento periférico.

Sabe-se que certas civilizações viram, em certos momentos de sua história, manifestarem-se incontestáveis fenômenos de estetismo e de refinamentos frívolos. Em Roma, sob o Império, os homens tingiam e mandavam frisar os cabelos, perfumavam-se e mandavam aplicar “moscas” para realçar a tez e parecer jovens. As mulheres elegantes utilizavam maquiagens e perfumes, usavam tranças postiças e perucas tingidas de loiro ou de preto ébano. Na época flaviana, apareceram os penteados altos e complicados: os cabelos eram armados em diademas elevados, feitos de cachinhos complexos. Sob a influência do Oriente, jóias preciosas, ornamentos variados, bordados e galões vieram compensar a severidade do vestuário feminino antigo. Deve-se deduzir daí uma manifestação precoce da moda desde a Antiguidade? Não nos enganemos: ainda que algumas dessas demonstrações de elegância e de luxo possam aparentar-se à lógica da moda, o traço mais específico dessa manifestação lhes falta – a movença precipitada das variações. Não há sistema de moda senão na conjugação destas duas lógicas: a do efêmero e a da fantasia estética.⁵⁹

Do início da Idade Média até meados do séc. XIII, não é constatada uma evolução considerável na indumentária. O corte da roupa é muito semelhante para homens e mulheres e para as distintas classes sociais, o diferencial eram os tecidos, cores e ornamentos. Como

⁵⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas...* p. 37

explica Melissa Leventon⁶⁰, as vestimentas para ambos os sexos consistia em duas ou três túnicas, uma por cima das outras, sendo a mais próxima à pele feita de linho leve e lavável. Essas peças de roupas eram conhecidas por diferentes nomes, em tempos e lugares distintos, e, se para os homens poderiam ter comprimentos variados, para as mulheres eram invariavelmente longas. Com o tempo, é que o vestuário começou a refletir a crescente divergência entre a aparência masculina e feminina.

Por volta do século XIII os trajes europeus tornam-se cada vez mais elaborados, fabricados a partir de uma variedade maior de materiais, além passarem a ser mais ajustados à silhueta. Estas mudanças são decorrentes principalmente pelas influências trazidas do Oriente Médio pelas Cruzadas, além do desenvolvimento da burguesia e da sofisticação da alfaiataria. Mas é a partir do século XIV que esses e outros fatores são determinantes para a história do vestuário moderno, que teve seu impulso na luxuosa corte de Borgonha e na Itália⁶¹. O magnífico reino da Borgonha, do qual fazia parte Flandres, era composto por uma sofisticada corte, faustosa e cheia de cerimônias, além de terem acesso a materiais de alta qualidade, ambiente ideal para o surgimento da moda.

2.3 Em que contexto a moda se estabelece?

“ Um leitor dos nossos dias, ao estudar a história da Idade Média baseada em documentos oficiais, nunca poderá fazer uma ideia da emotividade extraordinária que era a alma medieval.”⁶²

Os últimos séculos da baixa Idade Média⁶³ nos mostram acontecimentos contraditórios pois, ao mesmo tempo que assiste ao renascimento cultural, comercial e urbano, além do desenvolvimento da burguesia, assiste ainda aos enormes infortúnios da crise agrícola e a lastimável Peste Negra.

⁶⁰ LEVENTON, Melissa - *História Ilustrada do vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do séc. XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth*, São Paulo, Publifolha, 2013, p. 47.

⁶¹ LEVENTON, Melissa - *História Ilustrada do vestuário: Um estudo da indumentária...* p. 47 e LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas...* p. 72.

⁶² HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, 1985, p. 20.

⁶³ Há consenso historiográfico de que a Idade Média inicia com a queda do Império Romano no século V e termina no século XV com o descobrimento da América (1492), a expulsão dos mouros do território peninsular e tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos (1453). Assim, enquadra-se neste tópico para fins de pesquisa, a Alta Idade Média entre os séculos V e XI e a Baixa Idade Média do século XI aos finais do século XV.

Com o fim das Cruzadas e a retomada maioritária do poder cristão, o Ocidente pôde então conhecer o desenvolvimento da sua civilização sem grandes rupturas. Fenômeno considerável não apenas para o desenvolvimento económico, mas para o impulso da civilização inteira. Vale salientar que no século XIV, a cena política da Europa foi marcada por conflitos múltiplos e destruidores, mas que se farão sempre em família.

“Na época feudal as guerras particulares entre duas famílias não têm outra razão discernível que não seja a cobiça dos bens ou a rivalidade da condição. Orgulho de raça, sede de vingança, fidelidade, são os fatores primários e diretos. Não há motivo para os filiar-mos em outras causas económicas que não seja a mera cobiça da riqueza do vizinho. À medida que o poder central se consolida e se estende, estas disputas isoladas vêm a unir-se e a aglomerar-se em grupos: formam-se os grandes partidos, polarizam-se, por assim dizer; entretanto os seus membros não conhecem outros motivos para a sua concórdia senão a honra, a tradição e a fidelidade.”⁶⁴

Para o entendimento da mentalidade medieval faz-se necessário a compreensão do grandioso poder da Igreja Católica neste período. A vida social e individual era totalmente condicionada aos ditames da fé. Seu poder destacava-se dos demais pois, além de ter influências económicas e políticas, era detentora do poder espiritual de quase todo o território europeu. No âmbito intelectual, a igreja foi a protetora do conhecimento sistematizado, já que as bibliotecas estavam em seu poder, além de estarem diretamente ligadas à criação das universidades. Por volta dos séculos XII e XIII, começaram a haver mudanças na mentalidade europeia que afetou todos os aspetos da vida social: estava a decorrer um Renascimento Cultural. Neste momento, inicia-se uma produção de conhecimento pautada na razão, onde deixa-se de lado a visão teocêntrica do mundo, em favor de uma visão antropocêntrica. Aliada a isso, tem-se uma maior valorização da natureza e uma visão científica sempre em desenvolvimento.

Tais conceitos afetaram diretamente o desenvolvimento artístico. Os ditames de uma estética que não se preocupava em ser estática e rígida pois era totalmente baseada na instrução e na devoção, característico dos anos do Românico, dá lugar a uma estética com uma realidade plástica mais leve, humanizada e naturalista. Em relação à arquitetura, as igrejas fortificadas e maciças do Românico, dão lugar às grandiosas catedrais góticas que procuram altura e luz.

A cultura não poderia estar imune às transformações do mundo material e social. Sentiu-as no crescente laicismo de todas as formas culturais e artísticas. Sentiu-as no progresso da língua vernácula e no conseqüente movimento das traduções. Sentiu-as no avanço dos meios de

⁶⁴ HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa... p. 22.

*aprendizagem e de ensino. Sentiu-as ainda no surto do individualismo e do naturalismo. (...) E sentiu-as, por fim, na maior complexidade e requinte de toda a vida quotidiana.*⁶⁵

No plano económico, desencadeou-se um crescimento contínuo apoiado numa revolução agrícola, no renascimento monetário, no impulso do comércio e no desenvolvimento das cidades. No que diz respeito às crises dos séculos XIV e XV, de acordo com A. H. Oliveira Marques não foi una, subdividiu-se em várias, parcelares, quer no tempo, quer no espaço. Deste modo, não afetou da mesma maneira todas as regiões, nem todos os setores da economia. Os infortúnios da crise não vetaram certos senhorios de manter seu poder, nem os homens de negócio de lucrarem com suas trocas comerciais, além de não impedirem a concentração de grandes fortunas e a proliferação de burgueses enriquecidos.⁶⁶

Nestes séculos o avanço das indústrias têxteis e do tráfico comercial forneceu os aparatos que serviam para a fabricação do vestuário: seda do Oriente, algodão turco, egípcio ou sírio, peles preciosas da Rússia. As indústrias de tecelagem e de tinturaria puderam fabricar tecidos de luxo que circularam em toda a Europa dos poderosos pela via indireta das feiras e do tráfico marítimo.⁶⁷

Nesta conjuntura de impulso comercial no Ocidente, a alta burguesia anseia mostrar o seu novo status social, onde o gosto pelo luxo e os gastos dispendiosos, principalmente com vestuário, são os meios pelos quais os burgueses exibem seus signos de poder e igualdade para com os nobres. A nobreza, por sua vez, preocupa-se em manter a sua posição social. É neste momento que se inicia o que podemos chamar de “moda”. Apesar disto, não podemos nos limitar aos fatores da vida económica e material para explicar a moda, pois é numa fundamentação social que ela encontra ainda mais sentido.

*Séculos de imobilidade... Só houve mudança (do traje) depois de 1300, data pouco precisa, com o próprio impulso da economia: o Ocidente acaba de se apropriar do controle das estradas do mar inferior, anexou a sua riqueza. Prova, se fosse preciso de que o traje está ligado às possibilidades ou impossibilidades da conjuntura material.*⁶⁸

⁶⁵ MARQUES, A. H. de Oliveira. Portugal na crise dos séculos XIV e XV. In Nova História de Portugal. Vol. IV. Lisboa: Editorial Presença, 1986, p. 13.

⁶⁶ LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas...* p. 57

⁶⁷ Idem, p. 58.

⁶⁸ BRAUDEL, Fernand. *Civilização Material e Capitalismo: séculos XV – XVIII*. Lisboa: Cosmos, 1970, Vol 1, p. 257

A logicidade da moda se baseia nas transformações sociais que se produziram no final da Idade Média, que não pararam de progredir nos séculos posteriores. A chegada da burguesia ao poder económico a fez desejosa do seu reconhecimento social, além de imitar a nobreza. De acordo com a reflexão de um dos primeiros pensadores sobre o assunto, Herbert Spencer (1883)⁶⁹, as classes inferiores, em busca de respeitabilidade social, imitam as maneiras de ser e de parecer das classes superiores. Estas, por sua vez, para manter a distância social sentem-se obrigadas à inovação, a modificar a aparência para se diferenciar. Ou seja, um princípio que baseia-se na regra de imitação e distinção.

Dando continuidade a este pensamento, é importante salientar os conflitos de superioridade dentro das próprias classes dominantes. Não está em questão apenas a aspiração das classes em ascensão a se igualarem aos nobres, mas também a problemática de os próprios nobres se manterem na alta classe. Neste momento em que a estratificação social já não é propriamente estável e os burgueses enriquecidos fazem-se “enobrecer” com a compra de cargos e casando-se com os fidalgos, e as regalias de nascimento perdem importância ao poder da fortuna, começam processos acelerados de diferenciação entre as classes elevadas, uma era de competição sem fim pelo prestígio e pelos títulos distintivos. Assim, a questão do motor da moda não pode deixar de levar em consideração as transformações que afetaram as disposições e aspirações da elite social.⁷⁰

Mas as teorias de distinção não explicam por completo a moda. Há ainda um fator essencial nesta questão: a individualidade. Como explicam vários autores, nomeadamente Lipovetsky, Daniela Calanca, Sarah Grace Heller e Roland Barthes, a lógica da moda está ainda na vontade de exprimir uma identidade singular, o desejo de afirmar uma identidade própria que se instaurou nas classes superiores no final da Idade Média. Foi nesta mudança de mentalidade, já citada anteriormente, que criou uma tomada de consciência de uma singularidade individual, que pôde iniciar-se o fenómeno da moda. Para Barthes “A história do costume tem um valor epistemológico geral: de fato, ela propõe ao estudioso os problemas essenciais de toda a análise cultural, na qual a cultura é, ao mesmo tempo, sistema e processo, instituição e ato individual, reserva expressiva e ordem significante.”⁷¹

⁶⁹ In LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas...* p. 58.

⁷⁰ Idem, p. 62.

⁷¹ R. Barthes, *Scrritti*, cit., pp. 73-74. In Calanca, Daniela. *História Social da moda...* p. 21.

Neste momento, inúmeros são os signos que nos mostram a tomada de consciência dessa singularidade individual, como o aparecimento dos retratos e dos autorretratos, ricos em detalhes realistas e ainda os testamentos, esculturas e sepulturas com jacentes, personalizados, tão difundidos nos últimos séculos da Idade Média, revelando essa prioridade da legitimação da expressão individual da elite social. Eram inovações que pertenciam à classe privilegiada. De fato, aqueles que estão no mais alto da hierarquia estão cada vez mais preocupados em personalizar sua aparência.

A consagração da moda, como um despertar de novos valores e signos estéticos, enquadra-se perfeitamente nos ideais da cultura cavaleiresca e cortês, na sua aspiração à alegria terrena, de combater torneios, de caçar, o festejar, as boas maneiras, o bem falar, as qualidades literárias e principalmente na poesia galante, à qual faz parte a idealização da mulher. Desse modo o afloramento da moda está contido nessa Revolução cultural que teve lugar por volta dos séculos XII e XIII, na classe senhorial, que entre outros fatores nos traz uma maior valorização do homem e da natureza, dos prazeres mundanos, dando uma intensificação no sentido de fugacidade terrena, fatores que fazem parte da ascensão dos valores cavaleirescos.

A moda aparece ainda no momento em que a arte gótica domina o cenário europeu, com sua nítida tendência ao excesso decorativo e à proliferação de ornamentos, numa nova valorização estética e plástica. Neste momento, há um realismo estético que traduz este novo reconhecimento das belezas do mundo humano e terrestre. Desde ponto de vista, pode-se dizer que a arte gótica e a moda estão ligadas por este contexto de mudança estética, esta reabilitação cultural baseada na exaltação da natureza, do mundo real, do homem e da sua singularidade.

2.4 O traje europeu nos séculos XIV e XV

Grande parte dos historiadores do vestuário baseiam-se em fontes reais para formular suas teorias, como a análise de fragmentos de trajes descobertos através de escavações e da abertura de sepulturas, mas sobretudo fundamentam ideias a partir de fontes visuais como iluminuras, desenhos e pinturas de painel, além de túmulos com jacente e esculturas. Apesar da incontestável importância das obras de arte para uma investigação histórica, esta pode não ser uma fonte totalmente confiável para uma análise da vestimenta, tendo em vista que o artista pode apropriar-se de uma indumentária que não pertence à sua época. Pode desenhar um traje que pertence a um estilo anterior ao seu, fazendo-o ou por gostar mais deste, ou porque o lugar

em que vive não acompanhou a evolução estética. A idealização do artista pode atuar sobre sua obra fazendo-o produzir características que não conferem uma exatidão que possa ser tida como absoluta. .



Fig 14. Nesta escultura de Cristo no túmulo, os soldados adormecidos que o guardam vestem cotas de malha, com espadas e escudos, à moda da época. Séc XIV – XV. Museu Machado de Castro, Coimbra. Fonte:<http://www.museumachadocastro.pt/ptPT/coleccoes/escultura/ContentDetail.aspx?id=131>

De acordo com Laver, fragmentos de tecidos do túmulo de uma rainha merovíngia, Arnegonde (550-70), na igreja de Saint-Denis, mostram que foi enterrada com uma *chemise* de linho fino e uma veste de seda cor de violeta por cima. Sobre esta, uma túnica de seda vermelha, aberta na frente com mangas compridas e amplas. Usava firmas nos ombros, ricamente trabalhadas e um véu, que ia até a cintura. Este autor faz ainda referência a Carlos Magno, que se tornou soberano dos francos em 771, do qual tem-se descrições detalhadas de suas roupas, feitas pelo seu secretário Eginhard, o qual discrimina o seus trajes cotumeiros, feitos de linho ou de lã, e os trajes de cerimônias, de extrema sumptuosidade e claramente inspirados na corte de Bizâncio.

Köhler⁷² explica que a indumentária completa usada pelas mulheres até o século XI, consistia em uma primeira peça feita de linho ou sisal de decote baixo e mangas curtas. Por cima usava-se o vestido ou túnica, de mangas longas e justas e ia do pescoço aos pés. Esses vestidos, eram finalizados no decote, nos punhos e na barra com largas faixas de debrum colorido. Usava-se ainda a sobreveste, longa e de tecido ou cor diferente da peça anterior. Sobre

⁷² KÖHLER, Carl - História do Vestuário, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 163.

esta podia se usar uma capa fechada por laços ou firmal. Por volta do século XII, nota-se que em geral, os modelos passaram a ser mais ajustados à silhueta. O vestido feminino, além do padrão largo preso com o cinto à cintura, observa-se outro modelo composto por um corpete justo até o quadril, com um cinto nesta altura e a saia caindo em pregas até os pés. As sobrevestes passaram a ter mangas muito amplas e compridas, um tipo alargando-se gradualmente de cima para baixo, outro aumentava repentinamente de largura ao aproximar-se dos punhos. Os cabelos eram muito longos, usados soltos ou em tranças. Além do uso do véu, que costumavam ser presos por um círculo ou coroa de metal precioso, usava-se o *gorjal*, que era um lenço de linho fino ou seda, usado envolto do pescoço e do colo. Usava-se ainda o *barbete*, faixa de linho usada abaixo do queixo, indo até o cimo da cabeça. Todos acessórios indicativos da ideia de pudor e castidade característico deste período. Tais mudanças devem-se, em parte, às significativas influências trazidas do Oriente Médio pelas Cruzadas e, por outro lado, ao desenvolvimento de uma classe média urbana e pelos avanços da alfaitaria, além do avanço da produção de seda em países como Espanha e Itália.⁷³

Ao retornarem para a Europa, os cruzados trouxeram não só tecidos orientais, mas as próprias roupas ou a técnica de corte. As mulheres ocidentais adotaram o véu mulçumano, ou um pequeno véu cobrindo a parte inferior do rosto. Por outro lado, começaram a amoldar os vestidos ao corpo por meio de abotoamento lateral que deixava a parte superior toda justa. (...)⁷⁴

⁷³ LEVENTON, Melissa - *História Ilustrada do vestuário: Um estudo da indumentária...* p 47.

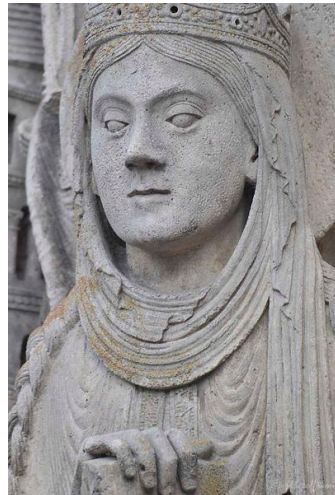
⁷⁴ LAVER, James - *A roupa e a moda: uma história concisa...* p. 56.



15.



16.



17.

Fig 15. Rainha(?) representada com parte superior do vestido bastante justa feita em tecido plissado que era ajustado com botões ou laços na lateral. A senhora apresenta também uma sobreveste com mangas amplas e o cabelo com longas tranças. Estátua colunar, Catedral de Chartres. c.1145-1155.

Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/474777985698097449/>

Fig 16. Jacente de Leonor da Aquitânia (1122-1204), na qual é representada com vestido largo preso na cintura por um cinto, apresenta ainda barbete, véu e coroa. Abadia de Fontevraud, séc XII – XIII. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/443041682075848621/>

Fig 17. Rainha (?) representada com gorjal, véu e coroa. . Estátua colunar, Catedral de Chartres. c.1145-1155. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/398639004489906869/>

No século XIII, houve significativas mudanças no que diz respeito às sobrevestes, denominada em termo inglês e francês de «surcot». As alterações do corte da indumentária dispensam as mangas dando origem a diferentes modelos, como um traje bem longo, todo fechado com abertura para os braços, que se alargava gradativamente em direção aos pés (fig 18). Um segundo modelo era muito largo nos ombros, de modo que o tecido caía pelo braço, onde a frente e a parte de trás era costuradas apenas nos ombros, deixando os lados abertos (fig 19). O outro modelo bastante popular neste período consistia num traje aberto até a altura do quadril, mas fechados a partir deste ponto (fig 20). Nos três modelos, as partes da frente e de trás tinham praticamente o mesmo corte. O dois primeiros exemplos podiam ser usados com cinto. Os três modelos foram bastante usados até o século XV, por homens e mulheres.





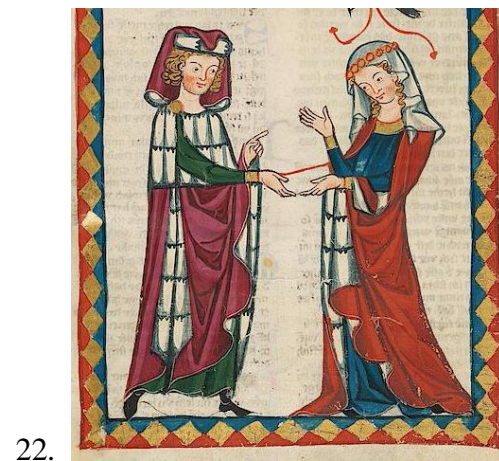
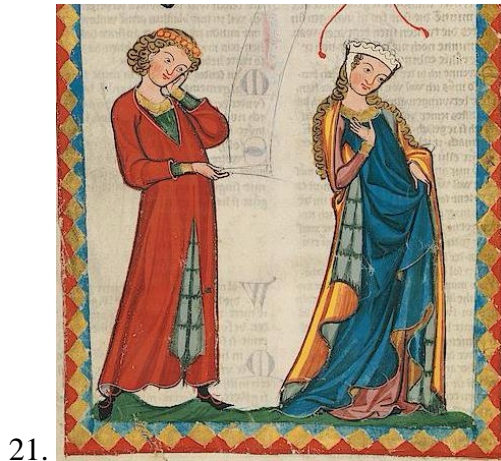
20.

Fig 18, 19 e 20. Exemplo dos três tipo de sobrevestes. *Cantigas de Santa Maria*, séc XIII. Fonte: <http://www.cantigasdesantamaria.com/>

Principalmente ao longo do século XIII, a estética francesa, no que diz respeito à indumentária, passa a influenciar cada vez mais os outros países, representando um padrão para as classes altas. Neste período, além das características detectadas relativamente às sobrevestes, nota-se que o modelo de vestido feminino utilizado no século XIV não sofreu alterações significativas, continuando a ser justo até a altura do quadril, fechado por cordões ou abotoados dos lados, depois uma saia ampla caindo em pregas. As mangas eram longas e muito justas, abotoadas do cotovelo ao punho.

Dos vários manuscritos iluminados analisados, pode-se dizer que, por exemplo, no Codex Manesse e nas Taymouth Hours, ambos da primeira metade do séc. XIV, percebe-se alguns aspectos diferenciados dos já citados. A primeira obra apresenta-nos representações femininas e masculinas que utilizam sobrevestes longas, com e sem mangas, que têm a parte de dentro forrada de pele clara, assim como os mantos. (figs 21 e 22). Na segunda obra, as representações femininas utilizam sobrevestes com mangas até os cotovelos, enquanto na parte de trás da manga cai uma tira de tecido. Em relação ao comprimento eram mais curtas, deixando à mostra o vestido da mesma cor. Neste caso também observa-se peças forradas com pele (figs 23 e 24). Em todo caso, a sobreveste era feita de tecido diferenciado do tecido de vestido, provavelmente mais valioso. O uso de pele, especialmente a de arminho, era muito comum entre a alta nobreza e está bastante representado principalmente em pinturas e iluminuras.

Da análise destas duas obras contemporâneas percebe-se ainda as cores utilizadas no período em questão, que são azul, vermelho, violeta, verde escuro, verde claro e amarelo. Além disso, mesmo que no geral a estética seja a mesma, nota-se que há diferenças pontuais nas características plásticas de cada obra e na representação da indumentária desses dois países – Alemanha e Inglaterra.



Na fig. 21, a senhora apresenta vestido cor de rosa, sobreveste azul e manto amarelo forrado com pele. Na cabeça utiliza um barbete.

Na fig. 22, a senhora apresenta vestido azul com manga e decote em detalhe dourado e um manto vermelho forrado com pele. Na cabeça utiliza um véu com arranjo circular.

Codex Manesse — Zürich, ca. 1300 bis ca. 1340. Fonte: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0215?sid=32f06481f387a1b045fe0c78d059c67c>





24. Rainha (?) representada com vestido e sobreveste vermelhos e manto cor de rosa, forrado com pele. Apresenta ainda coroa, véu e gorjal.

Fig 24. A personagem central apresenta uma sobreveste com uma longa cauda, forrada de pele. Nas duas imagens todas as damas têm o mesmo modelo de manga das sobrevestes.

'The Taymouth Hours. Inglaterra, segundo quartel do século XIV. Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8148>

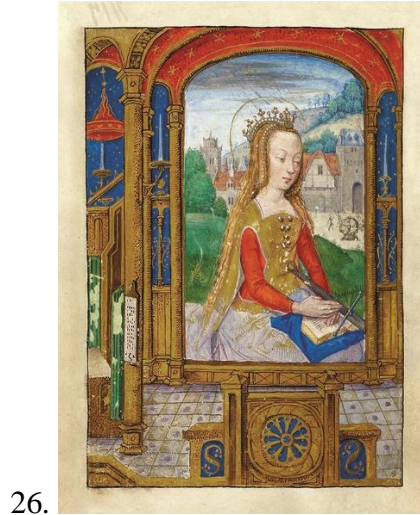
O *surcot* sem mangas, com grandes aberturas laterais, já citado anteriormente, foi amplamente usado durante os séculos XIV e XV por mulheres da realeza e da aristocracia, principalmente em ocasiões oficiais. À frente formava uma espécie de corpete rijo até o quadril, usualmente em pele, com uma longa fileira de botões, depois continuava em uma saia com amplas pregas até o chão, que podia ser ornamentada de pele também nas barras. É importante salientar o uso dessas sobrevestes com motivos heráldicos, neste período em que era tão importante afirmar e expor a que linhagem perteciam.

Geralmente referido com sendo feito de pele na parte superior, o *surcot* certamente poderia ser feito de outro tecido, assim como as várias peças que completam o traje. Explica Carl Köhler⁷⁵ que, na Limburger Chronik, manuscrito alemão do século XIV, “A sobreveste chamada de «sorket» (termo alemão) era golpeada e guarnecida, nos dois lados e na barra, com pele no inverno e seda no verão, de tal modo que, em qualquer época do ano, as mulheres tinham nela um traje muito apropriado.”

⁷⁵ KÖHLER, Carl - *História do Vestuário...*p. 222.



25.



26.



27.



28.



29.

Fig 25. *Livro de Horas de Fernando e Isabel da Espanha*. Séc XV. Biblioteca Nacional de España, Madrid.
 Fonte: <http://patrimonio-ediciones.com/en/facsimil/book-of-hours-of-ferdinand-and-isabella-of-spain>

Fig 26. Santa Catarina. *Horas de Joana I de Castela e Filipe, o Belo*. Séc. XV. British Library, Londres. Fonte:
<http://patrimonio-ediciones.com/en/facsimil/the-hours-of-joanna-of-castile>

Fig 27. Marie de Berry. Surcot heráldico, com longas faixas nas mangas. *Armorial d'Auvergne*, c. 1450.
 Bibliothèque Nationale de France, Paris. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470455b/f27.image>

Fig 28. Isabel da Baviera (1370-1435). c.1390, Palácio da Justiça de Poitiers. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/443041682075944360/>

Fig 29. Joana de Bourbon (1338- 1378). Último quartel do séc XIV. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <https://mariedulouvre.wordpress.com/2013/04/09/statues-de-charles-v-et-de-jeanne-de-bourbon/>

Os sapatos usados por homens e mulheres eram botas atadas por cordões ou fivelas, ou o mais popular e documentado, os sapatos de pontilhas. Originalmente chamado de *poulaines* em França, ou *cracóvios* na Inglaterra, são nomeações que Racinet afirma indicar a origem polaca deste sapato.⁷⁶ Entretanto, Diane Hughes alega que Orderico Vital⁷⁷ atribui estes calçados pontiagudos a Foulque de Anjou, que os tinha desenhado para esconder as joanetas.⁷⁸ Há indícios que surgiu no século XII, mas teve seu formato mais exagerado entre os séculos XIV e XV. De acordo com Boucher, no final do século XIV na França há registros de pontilhas com pontas de até 24 polegadas de comprimento, que eram sustentados por cartilagem de baleia. Para as mulheres, haviam os *chapins*, sapatos de solas altas feitos de vários materiais como couro, madeira ou cortiça, que podiam ter diferentes alturas.⁷⁹ No final do séc. XV as pontilhas foram repentinamente substituídas por sapatos de pontas largas e achatadas, chamados de “*ped d'ours*” (pé de urso)⁸⁰.

Além do véu, do gorjal e da barbete, acessórios já citados anteriormente e usados até o século XIV, surge então a *crespina*, uma rede para os cabelos. Este acessório era usado para apoiar as tranças verticais ou rolos de cabelos torcidos usados de cada lado do rosto. Esta rede para os cabelos podia ter estrutura de arame e acabou por adquirir diferentes formas, da mais simples à mais elaborada, que podia ser ornamentada com pedras preciosas. No século XV, os adornos de cabeça foram talvez a parte do traje feminino que ganhou mais modificações.

De acordo com Leventon, neste século surgiram algumas das mais elaboradas versões de véus, rolos, toucas e capuzes na história da moda europeia ocidental femininas. estilos variavam de simples panos amarrados na cabeça a complexas montagens de véu aramado em diferentes formatos sobre suportes acolchoados altos ou pequenas toucas. Surgiram ornamentos em formatos de rolos almofadados, formando diferentes composições, como por exemplo usado ao redor do rosto, formando uma moldura, ou ainda sobre os coques de cabelos torcidos acima

⁷⁶ RACINET, Albert. *Enciclopédia histórica do traje*. Lisboa: Replicação, 1994, p. 142.

⁷⁷ Cronista inglês e monge beneditino do século XII.

⁷⁸ Duby, Georges; Perrot, Michelle – *História das Mulheres no Ocidente...* p. 186.

⁷⁹ Idem, p. 200.

⁸⁰ BOUCHER, François - *Histoire du costume : en occident de l'antiquité à nos jours...* p. 241.

das orelhas (presos com a crespina) formando uma espécie de “almofada” no cimo da cabeça. Manter a cabeça coberta não era apenas uma questão de moda, mas demonstração de virtude e honra, como por exemplo, para as mulheres casadas, cujos adereços escondiam por completo os cabelos até meados do século.

Como afirma James Laver, adorno corniforme surgiu no início do século XV, tinha uma estrutura de arame formando assim um cone alto e pontiagudo similar aos chifres de uma vaca e sobre este se prendia o véu.⁸¹ De acordo com Racinet, este adereço pode ser baseado em um chapéu sírio, influência que pode ter sido trazida para Europa por cruzados que de lá regressavam.⁸² Usou-se também dois cones, cada um de um lado da cabeça, sobre os quais se franzia o véu. Do uso dos dois cones originou-se ainda o adorno em formato de coração, ou o adorno “borboleta”⁸³ com as estruturas curvadas. Ambos foram investidas para usar o véu como enfeite. Ainda de acordo com Laver, na segunda metade do século XV surgiram inúmeras variedades de adornos, favorecendo mais altura do que largura, as vezes de modo exagerado. Nota-se que esses exageros são característicos principalmente da moda francesa e inglesa, ao contrário da italiana, que apresenta penteados mais delicados e sóbrios.



30.



31.

Fig.30 *Isabel de Portugal*. Rogier Van der Weyden, cerca de 1450. Getty Center, Los Angeles. Fonte: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/651/workshop-of-roger-van-der-weyden-portrait-of-isabella-of-portugal-netherlandish-about-1450/>

⁸¹ LAVER, James - *A roupa e a moda: uma história concisa...* p. 65.

⁸² RACINET, Albert. *Enciclopédia histórica do traje...* p. 140.

⁸³ Idem, p. 66.

Fig. 31 *Duquesa de Urbino*. Piero de la Francesca, 1465 – 1472. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: <http://www.uffizi.org/it/opere/ritratto-dei-duchi-di-urbino-di-piero-della-francesca/>

No final do século XIV surge um novo modelo de sobreveste usada abundantemente até o final do século XV, o *robe*. Popularmente chamado de *houppeland* ou *côte-hardie*, era um traje fechado, e no caso feminino era muito decotado e acinturado próximo ao busto, que passou a ser bem mais utilizado do que o tradicional *surcot*. Da cintura para baixo era muito amplo, onde eram inseridas nesgas para maior efeito. Era alto no ombros e, na frente, o decote baixo era geralmente cortado em V com gola virada, mais larga nas costas e estreitando-se gradualmente em direção à frente, onde encontrava o cinto, como apresenta Isabel de Portugal na imagem 30. A gola sempre tinha uma cor diferente da do robe, e em geral era feita de outro tecido. O cinto era usado logo abaixo do busto. O modelo das mangas era variável, mas normalmente eram muito amplas, como anteriormente, com longas fitas ou palatinas que as vezes arrastavam pelo chão.

As fibras usadas na Idade Média na generalidade eram o linho, o algodão, a lã e a seda. Materiais manipulados desde a antiguidade, o tecido surgiu a milhares de anos devido a necessidade do homem de proteger-se e de obter objetos adequados para a sua vivencia no cotidiano doméstico. Os grandes produtores de lã nos séculos XIV e XV eram Inglaterra e Flandres, e em menor escala Itália e Espanha, onde cidades como Gênova e Florença especializaram-se em tingir e dar acabamento aos tecido de lã vindos do Norte da Europa.⁸⁴

*A produção têxtil foi, provavelmente, de todas as atividades manufatureiras, aquela que conheceu maior desenvolvimento na Europa medieval, tanto no quadro da economia de subsistência como da economia comercial. A necessidade básica de o ser humano se vestir exigiu sempre a necessidade de uma atividade de produção de tecidos, ainda que a mesma tivesse lugar apenas no âmbito da mais estrita economia doméstica de autoconsumo. Esta é, porém, a faceta da atividade têxtil menos conhecida porque deixou muito poucos vestígios na documentação medieval. Apenas algumas regiões da Europa se especializaram no fabrico de tecido de qualidade destinados à exportação, enquanto as demais desenvolveram uma indústria de têxteis de qualidade média e baixa que serviam as necessidades dos mercados locais e regionais.*⁸⁵

⁸⁴ *Dicionário da Idade Média*. Organizado por Henry R. Loyn; tradução, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

⁸⁵ SEQUEIRA, Joana – *O Pano da Terra: Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. U.Porto Edições, 2014, pp. 25.

Contudo, foi a produção de seda que se destacou no contexto do advento da moda. A Espanha⁸⁶ destaca-se como importante centro produtor de seda europeu, produzindo estampas de caráter cristão, entre outras que mantinham relação com a tradição muçulmana. A Itália também é um destaque na produção de tecidos luxuosos de seda neste período. Com uma produção maioritariamente destinada às Cortes, os tafetás, os brocados, os damascos e o uso de fios de ouro e prata são elementos relevantes na ostentação de luxo e poder.

A célebre pintura de Jan van Eyck, o *Retrato do casal Arnolfini*, realizado em 1434 mostra-nos com exatidão uma cena de uma realidade burguesa do século XV no norte europeu. Salvo os relevantes aspectos técnicos e estilísticos da obra, além de dúvidas acerca da simbologia e do motivo pelo qual se terá pintado o quadro, cabe aqui salientar a riqueza do traje com os quais foram retratados. A senhora tem como penteado dois coques torcidos, um de cada lado da cabeça, e por cima destes um véu com bordas rendadas. Traja um vestido azul e por cima deste um robe de cor verde, todo guarnecido de pele na bordas e no interior. Este por sua vez apresenta uma enorme cauda e tem detalhes no tecido, finalizando a abertura para o braço até a parte traseira da peça. Logo abaixo de busto tem um cinto de couro e a senhora segura o tecido do robe sobre o ventre avantajado. O volume no ventre, sem a mulher estar grávida, é característico deste período com o principal propósito de sugerir fertilidade. Segundo Boucher, esta saliência na barriga era obtida através de saquinhos de tecidos colocados por baixo da veste. Por fim, no canto esquerdo, tem-se uns tamancos em madeira com pontilhas.

⁸⁶ “É sabido que a cultura da seda teve origem no Extremo Oriente, permanecendo estreitamente ligada a áreas mais desenvolvidas do ponto de vista econômico e cultural. Durante a Alta Idade Média, os grandes centros produtores localizavam-se no Império Bizantino, Síria, Pérsia, Mesopotâmia e Egito. Com a expansão do Islão, a produção de seda foi introduzida na Sicília e na Península Ibérica durante o século VIII. Pouco se sabe sobre os locais e características da indústria sericícola durante os primeiros tempos da ocupação islâmica. Os testemunhos chegam-nos através dos textos de geógrafos e cronistas mulçumanos dos séculos X a XIV, que mencionam a sua produção em Córdova, Jaén, Baeza, Murcia, Almería, Málaga, Valência, Alicante e Saragoça.” Ibidem, p. 57.



32.

Fig. 32. *Retrato do casal Arnolfini*. Jan van Eyck, 1434. National Gallery, Londres. Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

Para os seres humanos, o trajar-se é um ato de profundo significado, pois o homem constroi sobre o seu corpo um princípio para afirmação da sua própria identidade. Como afirma Köhler, “Homens e mulheres vestem-se de acordo com os preceitos desse grande desconhecido, o Espírito do Tempo.”⁸⁷

⁸⁷ KÖHLER, Carl - *História do Vestuário...*p. 58.

III. O traje e a moda feminina em Portugal nos séculos XIV e XV

A investigação acerca do vestuário medieval português foi muito pouco desenvolvida pela historiografia nacional. Salvo o historiador Oliveira Marques, que elucidou aspectos relevantes acerca do vestuário de Trezentos e Quatrocentos, em obras sobre a História de Portugal, não temos estudos aprofundados acerca do traje medieval, como vê-se nos outros países europeus.

De modo geral, a par das mudanças que ocorriam em todos os fatores da vida cotidiana, o traje e arte em Portugal, assim como outros fatores, refletem o internacionalismo das trocas e das divulgações das últimas novidades de todos os lados da Europa, principalmente França e Flandres. Deste modo, nota-se que a partir de meados do século XIV, houve significativas transformações no vestuário masculino, nomeadamente no que diz respeito ao formato do gibão, espécie de casaco, que torna-se curto e ajustado, combinado com calças ou meias justas, delineando as formas do corpo. Já o vestuário feminino, conheceu diferente evolução de formas, onde manteve-se invariavelmente longo, mas mais ajustado e com requinte em ornamentos e acessórios. Como referido anteriormente, essas modificações pontuais ocorridas no vestuário europeu que precedem uma contínua modificação de valores estéticos, marca o início do que vem a ser considerada a “moda”. Acerca da moda em Portugal, Oliveira Marques refere que:

Essencialmente imitativa, a moda portuguesa copiou os figurinos franceses nos começos do século XIV, e mais tarde, os ingleses, italianos e, sobretudo, borgonheses. Arcaizante, refletiu durante muito tempo a influência mulçumanda. Sofreu também o impacte das maneiras de vestir castelhana e aragonesa. As rainhas estrangeiras e suas comitivas exerceram, a este respeito, uma influência que conviria analisar em pormenor.⁸⁸

Em Portugal, as matérias primas mais utilizadas na indústria têxtil medieval foram a lã e o linho, enquanto a seda ou o algodão foram trabalhados em quantidades muito inferiores. A indústria de lã medieval portuguesa nunca conseguiu atingir o nível das melhores congêneres europeias e a importação de tecidos de lã flamengos, ingleses e castelhandos foi uma constante

⁸⁸ MARQUES, A.H. de Oliveira. *Nova História de Portugal, Vol.IV – Portugal na crise dos séculos XIV e XV*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, pp. 466.

ao longo de toda a Idade Média.⁸⁹ Assim sendo, foi uma produção que encontrou-se um pouco dispersa por todo o país, no âmbito da produção doméstica destinada ao autoconsumo. O linho, por sua vez teve uma produção de maior projeção, onde panos desta fibra alcançaram êxito mesmo num quadro de grande importação.

A indústria da seda, mesmo que pequena, está atestada a partir do século XIII. De menor expansão territorial, limitando-se às principais cidades do país, surgem nos Livros de contas de D. Leonor (1328- 1348), de 1348-49, referências a sete véus de seda e de linho, que não são registrados só como portugueses, mas também como espanhóis e franceses. Há ainda alguma documentação que comprova não só a circulação de produtos de seda, mais também de matéria-prima, confirmando a existência de atividades transformadoras.⁹⁰ No século XV teve ainda maior destaque, tanto pelo desenvolvimento da própria economia, como pelos monopólios senhoriais. A produção de algodão não teve desenvolvimento relevante durante a Idade Média em Portugal, vindo a desenvolver-se somente a partir do século XVI, deste modo, só se obtia algodão por meio da importação. Os tecidos mais complexos e de cara execução como brocados, tafetás, damascos e veludos eram na quase totalidade também importados. A exemplo disso, tem-se o tecido *escarlata*, vindo de Flandres ou da Inglaterra, produzido em tons próximos do vermelho, como violeta, rosa, carmesim, etc.⁹¹

Oliveira Marques cita as peças fundamentais do vestuário do homem e de uma mulher nobre, empregando denominações retiradas de documentação histórica. Desta maneira, descreve:

Como peças fundamentais, uma dama de condição vestia também, sobre a pele, uma camisa ou alcândora, acompanhada de calças e de fraldilhas. Por cima, envergava uma «cota» ou saia, talhada em fazenda, veludo, brocado, seda, etc., com mangas geralmente estreitas e compridas e ampla abertura nas costas. Sobre a cota, usava uma «opa», cujos modelos foram variadíssimos, acompanhando a evolução da moda. Na ciência da harmonia ou do contraste entre a cota e opa residia parte do segredo da elegância feminina de então.

Assim, D. Beatriz, duquesa de Viseu, levou no seu enxoval de casamento (1447) os seguintes conjuntos de opas e cotas:

⁸⁹ FERREIRA, A.M. *A importação e o comércio têxtil em Portugal no século XV (1385 a 1481)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, pp. 30-40. In SEQUEIRA, Joana – *O Pano da Terra: Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. U.Porto Edições, 2014, pp, 40.

⁹⁰ A respeito da produção de seda na Idade Média em Portugal ver SEQUEIRA, Joana – *O Pano da Terra: Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. . .pp. 57-68.

⁹¹ MARQUES, A.H. de Oliveira. *Nova História de Portugal, Vol.IV*. . . pp. 469.

<i>Opa de brocado rico carmesim</i>	<i>cota debrocado rico carmesim</i>
<i>Opa de brocado rico morado</i>	<i>cota de de brocado rico morado</i>
<i>Opa de brocado verde rico</i>	<i>cota de brocado verde rico (...) ⁹²</i>

Optamos por não utilizar as denominações dadas por este historiador, mas sim nomeações mais atuais das peças de vestuário que são descritas, condizentes com as traduções da bibliografia utilizada. Deste modo, no que se refere à *cota*, utilizamos o termo *vestido* ou *túnica*; no que se refere a *opa*, utilizamos o termo *sobreveste*. Para uma descrição detalhada do traje feminino em Portugal nos séculos XIV e XV, iremos analisar obras de destaque na arte medieval portuguesa, selecionadas por apresentarem relevantes particularidades acerca do vestuário representado.

Análise das peças

3.1 *Imagens femininas de Mestre Pêro*

O panorama escultórico em Portugal da primeira metade do século XIV, quer na imaginária, quer na tumulária, está marcado pela figura de Mestre Pero, cujo trabalho está documentado.⁹³ É responsável pelos túmulos de *D. Isabel de Aragão* e de *D. Vataça*, em Coimbra, bem como obras no Minho (túmulo de *D. Gonçalo Pereira* na Sé de Braga) e Beira interior (sepulcros de *Domingos Joanes* e *Domingas Sabachais*, na matriz de Oliveira do Hospital), para além de uma grande produção de escultura avulsa.⁹⁴ De biografia bastante incompleta, desconhece-se data e local de nascimento e morte. Vários historiadores portugueses afirmam que este mestre teria vindo para Portugal a pedido da Rainha Isabel, na incumbência de realizar o seu túmulo, tendo no entanto recebido várias outras encomendas por parte do clero e da nobreza fazendo com que se estabelecesse no país, nomeadamente em Coimbra.

⁹² MARQUES, A.H. de Oliveira. *Nova História de Portugal, Vol.IV ...* p. 467.

⁹³ FERNANDES, Carla Varela - *Imaginária coimbrã dos anos do gótico*. Tese de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997.

⁹⁴ GOULÃO, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval...* pp. 17.

Na imaginária avulsa feminina Mestre Pêro representa principalmente a Virgem com Menino e a Virgem do Ó que esteticamente denotam a influência dos baixos-relevos de marfim e da imaginária avulsa na França do segundo quartel do século XIV.⁹⁵ A iconografia da Virgem do Ó, efetivamente popular no contexto peninsular, é caracterizada por representar a mãe de Cristo grávida, em final de gestação, com o ventre extremamente evidenciado, sobre o qual coloca uma das mãos enquanto que com o outro sauda os fiéis. O nome da Senhora do Ó – para além da evidente remissão desta letra para um ventre redondo – tem origem nas antifonas litúrgicas que eram cantadas entre os dias 18 e 22 de Dezembro, que começavam com esta interjeição e pediam a vinda do Salvador. Apesar da Igreja Católica associar esta celebração Ante-Natal à descrição da Virgem Apocalíptica que é feita no último livro da Bíblia, o culto à Virgem da Esperança – como símbolo de maternidade divina e de fertilidade – tem origens muito anteriores. De facto, a sua celebração era realizada na Península Ibérica no dia 25 de Março, por altura do equinócio da Primavera, o que leva a crer que esta estaria intimamente relacionada com o culto da Deus-Mãe pré-cristã.⁹⁶

Este escultor dá às suas imagens um rosto idealizado e oval, um tanto repetitivo tanto nas figuras jacentes, como nas imagens devocionais. Nestas, é ainda bastante característica a postura inclinada das Virgens, com grandes olhos piedosos, boca pequena e queixo levemente saliente. As mãos das suas esculturas têm ainda um formato peculiar, com dedos longos e robustos, sendo a parte superior da mão um tanto achatada. É ainda característica do seu trabalho as Virgens apresentarem na maioria das vezes cabelos pouco ondulados, com corte reto, com os inconfundíveis enrolamentos junto às orelhas. O comprimento do cabelo sempre ronda um tamanho mediano, um pouco abaixo dos ombros.

As peças deste artista a serem analisadas foram escolhidas por apresentarem valiosos aspectos da indumentária e da estética trecentista. A obra de Mestre Pero é mais vasta do que as obras aqui citadas, onde retrata ainda figuras masculinas, santos e santas. As peças foram trabalhadas em pedra de Ançã (calcário) e a maioria apresenta sinais de policromia em vermelho, verde, azul e dourado.

As figuras de 33 a 37 são representadas com longo vestido do qual a parte superior é rija e justa ao corpo. Do início do busto até a cintura tem-se uma fileira de pequenos botões. Mestre Pero apresenta duas formas de expor esta fileira de botões: como podemos ver nas

⁹⁵ FERNANDES, Carla Varela - *Imaginária coimbrã dos anos do gótico...* p. 101 -106 e ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge. *História da Arte em Portugal...* p. 166.

⁹⁶ FERNANDES, Carla Varela - *Imaginária coimbrã dos anos do gótico...* p. 21-66.

imagens 33, 34, 35 e 36, a fileira tem um padrão de três botões e um espaçamento. As três primeiras imagens apresentam ainda policromia (originais?), onde supõe-se que represente vestidos de tecidos brocados ou estampados. Na cintura apresentam finos e longos cintos, adornados com pequenas peças metálicas, supostamente de ouro ou prata⁹⁷, em todo o seu comprimento. Os mantos aparentam ser de um tecido mais grosso, também estampado ou bordado, presos na altura do peito por firmas (ouro ou prata?) em formato quadrifólio com um quadrado ao meio. Nas figuras 34 e 35 o manto está ligeiramente dobrado e trespassado sobre o ventre, preso no braço esquerdo, onde observa-se que os dois lados do manto são ornamentados, enfatizando ainda o grosso debruado com um padrão geométrico muito característico dos mantos das imagens de Mestre Pero.

As figuras 36 e 37, Senhoras do Ó, Senhoras com Menino e Túmulo de uma nobre senhora, são bastante semelhantes em muitos aspectos. Não apresentam sinais de policromia, têm o mesmo formato do vestido, parte superior rija, com uma longa fileira de botões, que é finalizado com um curioso pingente de cordões. Os mantos decaem da mesma maneira nas duas imagens e estão presos por pequenos firmas quadrifólios. As mangas dos vestidos apresentam a mesma elegante característica, no punho são bifurcadas e pontiagudas, finalizadas com debruns ornamentados. Encontramos esta mesma característica nos jacentes dos túmulos de Maria Villalobos da Sé de Lisboa e no de Inês da Castro, no Mosteiro da Alcobaça.

⁹⁷ “D. Filipe, seu irmão, deu-lhe uma cinta de prata esmaltada, que com certeza adornaria a cintura de D. Beatriz.” MENINO, Vanda Lisa Lourenço – *A Rainha D. Beatriz e a sua casa (1293 – 1359)*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2012, p. 159.



33.

Fig. 33. Virgem da Expectação,
1340-1360.MNA A



34.

Fig. 34. Virgem do Ó, Oficina do Mestre Pero,
1340-1360. MNL⁹⁸

Fontes: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246563&EntSep=3#gotoPosition> ; <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=9876>



35.

Fig. 35. Virgem com menino, Oficina do



36.

Fig 36. Virgem do Ó, 1330-1340. MNL.

⁹⁸ Museu Nacional do Lamego



Fig. 37 . Túmulo de Domingas Sabachais, primeira metade do séc. XIV. Capela dos Ferreiros, Igreja Matriz de Oliveira do Hospital. Foto: Lis Farias

As imagens de 38 a 40 , Virgens com Menino e Senhora do Ó, apresentam vestidos um pouco mais simples, aparentam ser de um tecido não muito elaborado, leve. E, diferente das peças citadas anteriormente, os vestidos são largos, que quando presos pelo cinto, deixam a parte superior folgada. As figuras 39 e 40 , apresentam mantos com largo debrum ornamentado e grande firmal losangular com quadrado ao meio. A figura 39 apresenta um manto com debrum sem ornamento, mas um grande firmal losangular, no qual se pode observar um escudo, vazio. A figura 40, assim como a 34, apresenta um manto de tecido grosso, que se encontra dobrado deixando mostrar as duas faces, ornamentadas. Estas duas imagens também tem em comum mangas muito justas ao antebraço, finalizadas com uma longa filera de pequenos botões. Todas as peças trazem o longo e fino cinto à cintura, decorado com peças metálicas. Em todas as imagens aparecem apenas as pontas dos sapatos pontiagudos, logo após o longo vestido, exceto

a imagem 39, que é um busto. Todas apresentam também um véu sobre a cabeça, separado do manto. Mas apenas 3 apresentam coroa.



38. Fig. 38. Virgem com o Menino,
1325 – 1350. MNMC⁹⁹ Foto: Lis Farias



39. Fig. 39. Virgem com Menino,
1325 – 1350. MNMC Foto: Lis Farias

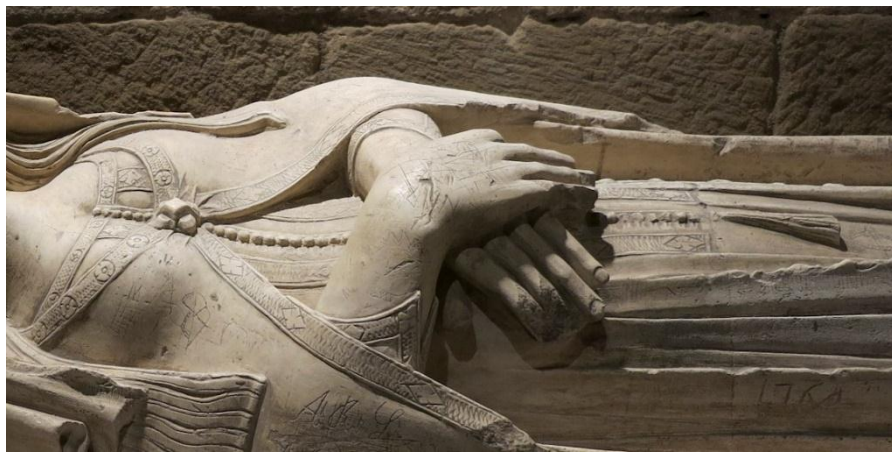


40.

Fig. 40. Virgem do Ó, 1325 – 1350. MNMC Foto: Lis Farias

⁹⁹ Museu Nacional Machado de Castro.

À parte da sua maestria escultórica e do seu padrão idealizado de representação, afirmamos que este mestre revelou aspectos verídicos do traje português da primeira metade do séc. XIV. Dada as análises da indumentária das esculturas, no que diz respeito aos dois tipos de silhueta que representou (com corpete rijo ou túnica mais larga), a maneira que dispõe a fileira de botões, os ornamentos dos debruns (padrão que se repete em várias obras), disposição e decoração dos cintos e as mangas muito justas com fileiras de botões são características de trajes de representações (escultura e iluminura) femininas de outros países, principalmente França. O que significa que mesmo que Mestre Pero tenha um padrão idealizado de fisionomia e uma plasticidade própria, inspirada em padrões franceses, acreditamos que este artista acabou por adotar pormenores verdadeiros da indumentária feminina usada neste período em Portugal, principalmente no que se refere aos ornamentos da roupa. Ainda supomos que, os detalhes das mangas das imagens 36 e 37 (bifurcadas e pontiagudas) podem vir a ser consideradas uma característica do traje feminino no país, pois foi também respresentada no jacente de Maria Vilalobos e de Inês de Castro, como eu disse anteriormente, não conhecendo indícios desta característica em outros países.



41.1

Pormenor do Túmulo de Domingas Sabachais onde observa-se detalhes do traje como os debruns e o pinjente em cordas, presente também em outras obras (fig 41.2 e 41.3)

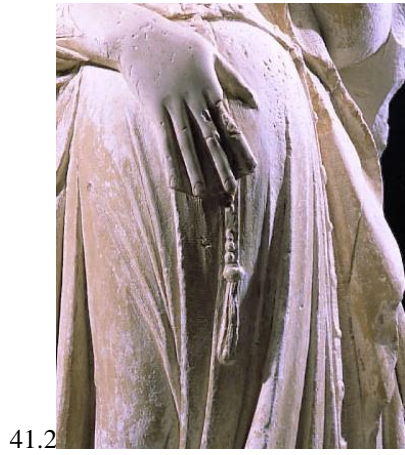


Fig. 42.1 e 42.2 pormenor dos detalhes das mangas.

3.2 *Tesouro da Rainha Isabel de Aragão – Imagem relicário da Virgem com Menino*

O desenvolvimento da ouriversaria em Portugal durante o período medieval foi bastante notável, acompanhando as transformações da cultura artística do seu tempo. O elevado número de peças que chegou até os nossos dias, tais como cruzes processionais, cálices, relicários e imagens de culto serviam de símbolo de poder dos encomendadores régios e nobiliários, podendo estar destinados a servir nas cerimónias de culto, ou fazerem parte de devoção privada. O Tesouro da Rainha Santa, do qual fazem parte o Colar, a Cruz, O Relicário de Santo Lenho, a imagem da Virgem com Menino e o Bordão de Peregrina, constituem um conjunto de destaque na ouriversaria medieval portuguesa onde podemos atestar uma alta qualidade técnica dos ourives peninsulares.

D. Isabel de Aragão, nascida em 1270 em Saragoça, casou-se com D. Dinis (que se tornou rei em 1279) em 1282 e enviuvou em 1325. No mesmo ano, a Rainha fez uma peregrinação a Santiago de Compostela e em seguida fixou residência no paço do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha onde viveu até aos últimos anos da sua vida, passando a vestir o hábito de clarissa por opção pessoal. Entretanto, é enquanto senhora laica, que confirmamos elementos do traje feminino usados na primeira metade do século XIV ao confrontarmos a descrição de acessórios que compunham o seu vestuário, em testamento elaborado em 1327 como doação ao mosteiro:

«...mando que fique ao dito mosteiro a minha brocha grande do Camafeio furada no meio go e a minha coroa das pedras amarelas que chamavão çitrinas, e o entocado, e o oral, e o veo, e a Santa que eu mandava poer às noivas que casavão de minha casa, qua a Abadessa as empreste a aquelas que casarem e que lhas tornem depois... »¹⁰⁰

Uma das peças que fazem parte do *Tesouro* e não do testamento, mas merece ser aludida, é o *Colar da Rainha Santa*. É uma peça composta por oito broches de ouro com pedras preciosas, provavelmente unidos tardiamente e formando a atual composição. As oito peças apresentam o mesmo formato e são muito possivelmente firmas de mantos da Rainha, como afirma Carlos Almeida:

Na realidade, os oito broches, analisados isoladamente, assemelham-se muito a firmas de mantos, que nesta altura adoptavam sobretudo duas soluções: o contorno quadrado ou losangular com quatro lóbulos redondos, ou o contorno circular polilobado. Apesar de a primeira solução ser aparentemente a mais comum (sendo aquela que Mestre Pero elegeu sistematicamente para figurar nas suas esculturas), a forma sub-circular, com oito lóbulos, não

¹⁰⁰ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *O gótico...* p. 262.

foi de todo, desconhecida. É essa, por exemplo, a tipologia do firmal que a Virgem com o Menino do Tesouro da Rainha Santa ostenta. Assim, é provável que o que hoje conhecemos como o Colar de Rainha Santa, tivesse sido, na altura do legado testamentário, um conjunto de firmas de mantos.¹⁰¹



Fig. 43 *Colar de ouro*. Séc. XIV. Museu Machado de Castro, Coimbra. Fonte:

<http://www.museumachadocastro.pt/Data/ContentImages/Mini%20s%C3%ADtios/Rainha%20Santa/Colar.jpg>

Finalmente, a peça que tem maior importância no âmbito da nossa investigação é a imagem-relicário da Virgem com Menino. Escultura de vulto em prata, pertencente à mesma temática das esculturas de pedra ou marfim, como observamos nas imagens 45 e 46, é uma peça com maiores informações e pormenores, nos dá uma melhor percepção dos detalhes e desenhos dos tecidos e acessórios usados neste período em Portugal. A Virgem é representada com um vestido com estampas de grandes losangos com desenhos florais e um manto totalmente talhado em desenhos geométricos e florais. O manto é preso com um rico firmal arredondado, com uma pedra preciosa ao meio e pequenas irradiações de ouro e pequenas pedras, exatamente do mesmo modelo das peças do *Colar* (fig 43). A escultura apresenta ainda um cinto em uma cintura alta, todo adornado com pequenas peças com o brasão da Rainha Isabel, dada a importância da representação da heráldica como afirmação de poder e sobretudo de identidade. Como de costume, apresenta o sapato em formato pontiagudo. Para finalizar, apresenta um colar, justo ao pescoço, em pedras e prata. Usa véu, sem coroa.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 263



44.

Fig. 44. Imagem Relicário – Virgem com Menino. Séc XIV. Museu Nacional de Machado de Castro



45.



46.

Fig. 45. *Virgem com Menino da Sainte- Chapelle*. c. 1279. Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/vierge-lenfant-de-la-sainte-chapelle>

Fig. 46. Virgem com Menino. Séc. XIV. Koller Gallery. Fonte : <https://pt.pinterest.com/pin/77757531041349088/>

Ao analisarmos a *Virgem com Menino do Tesouro da Rainha Santa* e outras duas esculturas com a mesma temática provenientes de outras nacionalidades, constatamos que, salvo uma leve diferença de técnica quanto às feições da Virgem e do Menino, a imagem portuguesa apresenta os mesmos aspectos estilísticos das outras imagens e, principalmente, apresenta o mesmo tipo de indumentária: vestidos largos que presos com o cinto deixam a parte superior folgada; o cinto fino e muito comprido ornamentado com peças metálicas; longos mantos ornamentados (salvo a imagem 45), sapatos de pontilhas e véu sobre a cabeça, constatando que o traje em Portugal, nesse momento, acompanha a mesma evolução da indumentária a nível europeu. Podemos ainda considerar que as estampas do vestido e do manto podem representar um modelo do tipo de estampas utilizadas nos tecidos da aristocracia na Península Ibérica.



44.1

Fig. 44.1 Pormenor manto.



44.2

Fig. 44.2 Pormenor vestido e cinto

3.3. Túmulo de Maria de Vilalobos

Pouco se sabe da vida de Maria de Vilalobos, a não ser que foi ela a segunda esposa de D. Lopo Fernandes Pacheco, rico e importante nobre da corte de Afonso IV. Em 1345 encontrava-se já casado com Maria de Vilalobos e dessa união nasceria uma filha, D. Guiomar Lopes Pacheco. D. Lopo terá falecido em 1349 e D. Maria por volta de 70 deste século, ou seja, ainda passou quase 20 anos na viuvez. Posto isto, Mário Barroca propôs que tivesse sido a viúva a responsável pela encomenda do conjunto tumular do casal. São obras que partilham da

mesma estética, do mesmo material (calcário da região de Lisboa), das quais uma placa com inscrição em homenagem a D. Lopo fará também parte da encomenda. A definição das feições é idêntica, assim como o trabalho dos pregueados e pormenores do vestuário, além do modo de introduzir os sinais heráldicos no conjunto da arca tumular e em pequenos pontos, como nos botões. Tendo cada tumulado a representação do seu brasão familiar, Joana Ramôa Melo conclui ser o o sinal de um certo protagonismo feminino:

É talvez neste aspecto que mais seguramente podemos detectar um protagonismo feminino, e mais próprio de uma mulher já viúva, na definição do programa da arca da nobre senhora. Com efeito, nesta, seja nos faciais visíveis, seja nos espaços disponíveis da tampa, a heráldica utilizada privilegia, de forma ostensiva, a linhagem própria da dama, representando a sua pertença aos de Vilalobos – não aos Pachecos, família de menor nobreza, não obstante a ascensão social protagonizada por D. Lopo, seu marido.¹⁰²

O jacente da nobre dama apresenta uma roupa de corpete justo até o quadril e partir daí longa e abundante saia. Os enormes e estilizados botões, que apresentam a heráldica da família, preenchem o meio da parte frontal do vestido. Esta peça do traje tem muitas semelhanças com os *surcots*, ou sobrevestes, muito utilizados em países como França e Inglaterra, como observamos nas estátuas de Isabel da Baviera (1370-1435) (fig. 28) e de Joana de Bourbon (1338- 1378) (fig. 29), o que nos leva a crer que o anónimo autor deste túmulo tenha vindo a representar este tipo de peça do traje feminino europeu. Portanto, supomos que o jacente de Maria de Vilalobos apresente um *surcot* e não somente um vestido. Será esta uma peça do vestuário feminino da corte de Lisboa no séc. XIV?

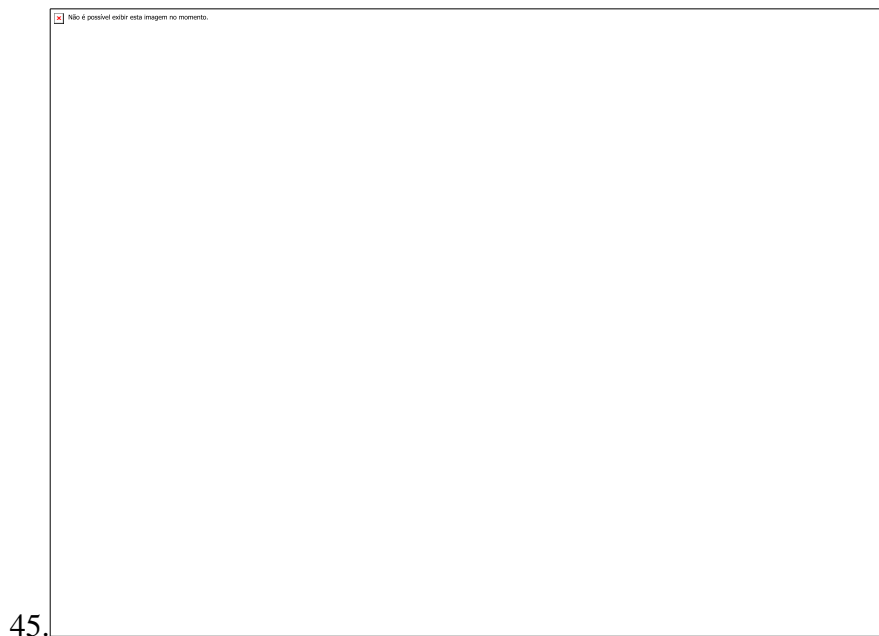
O manto é preso com um desenvolvido firmal (jóia de família, conforme sugerido pela decoração heráldica)¹⁰³ e tem grande riqueza no bordado dos debruns. As mangas apresentam a rica característica já citada anteriormente, referente a algumas peças de Mestre Pero e que pode vir a ser uma característica portuguesa: terminação bifurcada e pontiaguda. Neste caso, vem a ser ainda mais detalhada e ornamentada, contendo também cordões. Nas mãos, que seguram um Livro de Horas, apresenta em cada dedo médio um anel com uma pedra redonda. Na cabeça, apresenta um gorjal, ou beatilha, cobrindo o pescoço e o colo, um véu em tecido fino e liso terminado à altura dos ombros onde sobrepõe-se a coroa de flores de ouriversaria.¹⁰⁴

¹⁰² MELO, Joana Ramôa - *O género feminino em discussão : re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa : projectos, processos e materializações*, Tese dout. História da Arte Medieval, Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa, 2012, pp. 321-322.

¹⁰³ Idem, p 322.

¹⁰⁴ SOUSA, J. M. Cordeiro de – *Os jacentes da sé de Lisboa e sua indumentária*. Lisboa, Câmara Municipal, 1951, p 11.

Nos pés, apresenta uns “chapins” de sola alta de cortiça. D. Maria de Vilalobos, através do seu jacente, representa toda a sua dignidade como dama nobre da corte, ao ostentar um rico vestuário, satisfazendo todas as formalidades da aparência feminina de uma mulher casada ou viúva da época. Em comparação com as estátuas de origem francesa (fig. 28 e 29), referências em termos artísticos e culturais, pode-se observar uma única diferença referente ao penteado, que naquelas duas imagens apresentam as tranças ou rolos nas laterais do rosto, penteado que não aparece representado em Portugal no século XIV. De resto, concluímos que o jacente de Maria de Vilalobos demonstra uma conexão de idéias relativas ao vestuário de Portugal com os outros países europeus, principalmente França, como afirma Sousa Viterbo, *em Portugal a civilização francesa reflete-se exuberadamente.*”¹⁰⁵



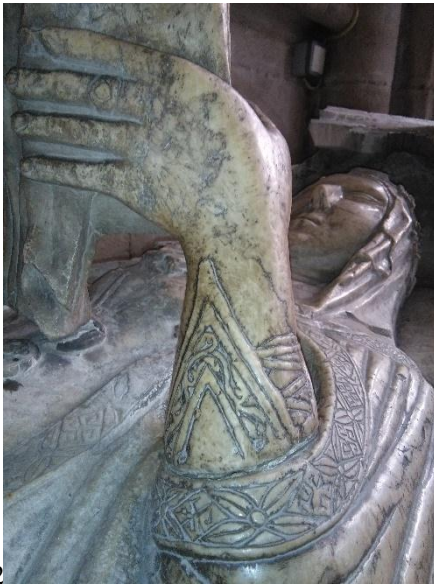
45. Fig 45. *Túmulo de Maria de Vilalobos*. c. de 1349-1367. Sé de Lisboa. Foto: Lis Farias

¹⁰⁵ *Curiosidades hist. e artísticas*, in «O Instituto», vol 65, pp. 469. In SOUSA, J. M. Cordeiro de – *Os jacentes da sé de Lisboa e sua indumentária...* pp.12



45.1

Pormenor onde observa-se véu, coroa, gorjal, manto e firmal. Foto: Lis Farias



45.2

Detalhe das mangas.



45.3

Chamins de sola alta



45.3

Pormenor da parte superior do traje e da fileira de botões.

O *Túmulo de uma infanta* não identificada, conservado também na Sé de Lisboa, pertence, muito provavelmente, à mesma oficina do de Maria de Vilalobos. Igualmente interessante, a estátua jacente desta jovem princesa apresenta um véu com rico debrum, presa por uma coifa formada por tiras com flores. O vestido com corpete rijo até à cintura é todo ornamento com tiras de debruns estilizadas, como, por exemplo, o vestido de Domingas Sabachais, de Mestre Pero. Da mesma maneira, a partir da cintura cai uma longa e volumosa saia presa por um cinto fino e muito longo, também com ornamentos. As mangas são muito justas, fechadas com um fileira de pequenos botões na parte exterior do antebraço. Nos pés, sapatos de pontilhas, com sola baixa. A Infanta apresenta dois anéis em cada mão, do mesmo modelo dos anéis de Maria de Vilalobos.



46.

Fig. 46 Túmulo de uma Infanta. Séc. XIV. Sé de Lisboa.



46.1

Pormenor dos debruns.

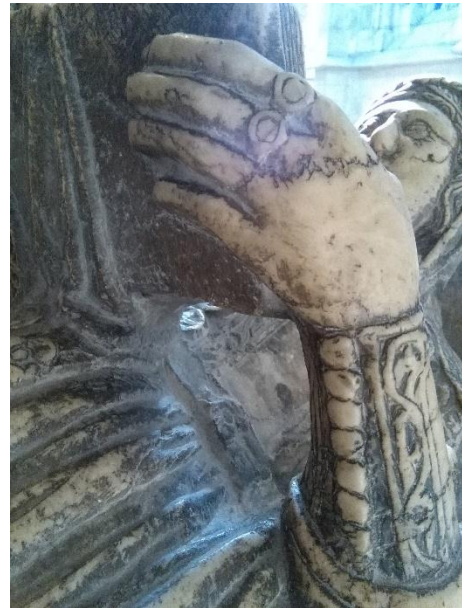


46.2

Saia, cinto e sapato



46.3



Pormenor da fileira de botões que compõem a manga e anéis.

3.4 Túmulo de Inês de Castro

A imagem de D. Inês de Castro ficou eternizada não apenas pela história que protagonizou, mas pelo seu túmulo em Alcobaça. De aspectos individuais da vida desta nobre mulher pouco se sabe, mas acabou por ter uma história construída e eternizada a partir da vontade de seu amado em construir-lhe uma reputação de rainha da qual merecia usufruir. O intuito da criação de uma memória para D. Inês, é claramente demonstrado pela construção do túmulo destinado ao Mosteiro da Alcobaça.

Além das questões de atribuições da obra discutida pelos historiadores já citada anteriormente, cabe aqui aludir que a representação do jacente induz ao seguimento ou inspiração de um modelo já instaurado por Mestre Pero, ou pelas outras oficinas do país, como a de Lisboa, dada as semelhanças da feição dos rostos, a disposição dos anjos e dos cães que acompanham a estátua jacente, ou ainda a ordenação da fileira dos botões que se assemelham à de Maria Vilalobos.

D. Inês de Castro tem na cabeça um véu, com delicados acabamentos nas pontas, que lhe cobre todo o cabelo, preso por uma coroa. O seu vestido tem parte superior toda justa ao corpo e contém uma fileira de botões, mais discretos do que os dos jacentes lisboetas. Usa no pescoço um enorme terço que segura com uma mão na altura da cintura, enquanto com a outra mão segura umas luvas. As mangas apresentam a mesma características citadas anteriormente, bifurcadas e com bicos, entretanto as mangas de D. Inês são mais curtas. O manto é trespassado na altura da cintura e cobre-lhe tudo até os pés, onde observamos o formato das pontilhas. Nota-se que os aspectos plásticos deste jacente são bem mais delicados do que os analisadas anteriormente. Também apresenta aspectos diferenciados, como o terço e as luvas, mas permanece na mesma contextualização da grande influência francesa no país, como afirma J. M. Sousa:

Afonso III vivera por largo tempo na corte de S. Luís, e se Matilde de Bolonha não acompanhara com numeroso séquito o ingrato esposo, como fantasia um dos mais eruditos e probos investigadores dos nossos dias, sabe-se que D. Dinis teve mestres franceses e mais tarde «deliciava-se no íntimo convívio dos trovadores provençais». Por todos estes motivos, e principalmente pelas constantes relações de comércio que mantínhamos com a França; era natural que a influência francesa se manifestasse na vida e nos hábitos das nossas classes elevadas.¹⁰⁶

¹⁰⁶ SOUSA, J. M. Cordeiro de – *Os jacentes da sé de Lisboa e sua indumentária...* p.12



47.

Fig 47. Jacente do túmulo de D. Inês de Castro. c. 1360. Igreja de Alcobaça. Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jacente_do_t%C3%BAmulo_de_D._In%C3%AAs_de_Castro.png



47.1

Pormenor da manga.

3.5 Túmulo de D. Filipa de Lencastre

Como afirma Reynaldo dos Santos¹⁰⁷, a evolução da escultura tumular do século XV em Portugal inicia-se de fato com o grande sarcófago de D. João I e sua mulher D. Filipa de Lencastre, executados por volta de 1430 para o Mosteiro da Batalha. D. Filipa nasceu em Leicester em 1359 e veio a casar com D. João I em 1387 na cidade do Porto. Faleceu de Peste Negra em 1415. A monumental arca tumular destinada a acomodar os corpos do casal, tem uma tampa que suporta dois jacentes, tipologia inédita até então em Portugal, mas muito comum na Inglaterra.

Como rainha, D. Filipa de Lencastre preencheu perfeitamente os requisitos que uma mulher da realeza deveria ter, sobretudo sendo boa esposa e mãe, na medida em que tinha como principal função gerar muitos filhos para dar continuidade à linhagem real. A rainha teve 8 gestações, mas apenas seis filhos chegaram à fase adulta, nomeadamente D. Duarte, D. Pedro, D. Henrique, D. João, D. Fernando e Isabel, a única filha mulher que veio a ter o mesmo destino da mãe, casar em prol da perpetuação da rede de linhagens reais e da compatibilidade social e política.¹⁰⁸ É importante salientar o certo protagonismo político e social vivenciado pela Rainha D. Filipa, na medida em que eventualmente tomava parte em decisões políticas juntamente com o marido, como na participação da assinatura de importantes documentos ou ações diplomáticas. Como refere Manuela Santos Silva, “o papel das rainhas mantinha-se assim na esfera privada familiar mas tinha repercussões políticas de grande importância cujo o mérito raramente lhes foi atribuído, oculto que ficava na teia complexa das negociações diplomáticas.”¹⁰⁹ Vale ainda salientar o elevado nível cultural desta rainha inglesa, fato que com certeza influenciou e dinamizou o reino português.

Já tendo sido elucidadas as principais características deste túmulo em capítulo anterior, cabe-nos aqui fazer uma leitura do traje com que é representada a rainha em seu leito de morte. O jacente da rainha apresenta um manto que cobre quase por completo o corpo. Do pouco que podemos ver da peça inferior, notamos que se trata de um vestido com corpete justo até a cintura e partir daí cai uma saia com amplas pregas até aos pés, onde se vê minimamente as pontinhas dos sapatos. As mangas do vestido também são visíveis, sendo justas até o final do antebraço.

¹⁰⁷ SANTOS, Reynaldo dos. *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*. Lisboa : Empresa Nacional de Publicidade, 1970. - 3 vol.

¹⁰⁸ SILVA, Manuela Santos. *Isabel, a Infanta da Íncerta Geração (1397-1430)*. Comunicação apresentada à Academia Portuguesa de História, 2011, p. 4. Pdf.

¹⁰⁹ SILVA, Manuela Santos. *Filipa de Lencastre. Uma rainha inglesa no Portugal das origens da Expansão (1360-1415)*. Alhos Vedros, Revista Foral 2014,nº 11, 2015, p.37.

O que de mais relevante, quanto à indumentária, nos traz esta obra são as estampas que podemos observar no pouco que se vê do vestido, mas principalmente ao longo do manto.



48.

Fig. 48. Túmulo de D. Filipa de Lencastre e D. João I. Mosteiro da Batalha. Foto: Lis Farias



Fig. 48.1. Pormenor. Fonte:

<http://www.patrimoniocultural.pt/static/data/cache/dc/ff/dcff8db354d449f7cabbbffe03bacd5.jpg>

Podemos observar semelhanças na representação deste tipo de traje e de tecido em manuscritos iluminados como *Débat de Félicité* (Bruges, c. 1466-67)(fig 49), ou ainda em *Les très riches heures du duc de Berry* (França, c. 1410)(fig. 50), obras que retratam, mesmo que num sentido alegórico ou idealizado, cenas da nobreza em trajes majestosos. Mas uma obra que merece destaque neste âmbito é o *Retrato de Isabel de Portugal* (c. 1450)(fig. 30), filha da tumulada em questão. D. Isabel está representada com um *robe* do que sugerimos ser um brocado de veludo, com mangas amplas, golas em pele de arminho, e cinto largo próximo ao busto. O que ganha maior destaque na sua aparência é o alto chapéu com duas rijas estruturas que lembram o formato de um coração, de onde cai um véu, complementando o efeito estético da estrutura.



49.



50.

Fig. 49. *Débat de Félicité*. Charles Soillot. Bruges (c. 1466-67). Fonte: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1392&CollID=20&NStart=71>

Fig. 50. *Les très riches heures du duc de Berry*. Irmãos Limbourg. França (c. 1410). Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Les_Tr%C3%AAs_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_avril.jpg

Entretanto, o que está neste caso em questão é a representação do tecido traje de D. Filipa, que sugerimos se tratar de um brocado de veludo ou de seda, tecidos de cara execução e

na maioria das vezes vindos de outros países. Tendo em vista que esta foi uma rainha de poder e prestígio, além de ser de nacionalidade inglesa e conseqüentemente ter uma carga cultural adquirida no seu país de origem, supomos que estivesse absolutamente a par da moda em voga nos outros centros europeus. Entretanto, a representação do seu jacente nos revela um traje de cerimônia sem muitos ornamentos em si, somente no tecido, o que nos leva a supor que D. Filipa de Lencastre se tratava de uma mulher elegante e discreta e que optasse por trajes menos exuberantes, o que não quer dizer que fossem menos requintados, ou ainda que a idealização da sua figura se estenda ao traje, onde, corresponde à moda da época, mas não nos afirma se corresponde necessariamente às opções de traje da rainha.

Conclusão

O tema proposto, além de causar imensa curiosidade, mostrou-se, desde o início, bastante difícil de ser tratado, na medida em que a história do vestuário, especialmente para o período medieval, tem tido muito pouco desenvolvimento em Portugal. A inexistência de peças reais para análise, além da escassa documentação até hoje coligida e dos poucos investimentos historiográficos, nos levou a apoiar a nossa investigação maioritariamente em autores estrangeiros e a partir de então direcionarmos suas teorias para o caso português e tomarmos nossas próprias conclusões. Dito isto, para esta investigação acerca do vestuário dentro da História da Arte em Portugal, a contextualização histórica e artística, mais do que essencial, revela como estes dois objetos de estudo – arte e indumentária – estão sensivelmente ligados.

Depois de toda uma contextualização acerca da representação feminina na arte gótica e ainda uma reflexão relativa à condição da mulher na Idade Média, a partir do segundo capítulo desenvolvemos sobre o traje e a moda feminina na Europa nos séculos XIV e XV. Este desenvolvimento teve por objetivo evidenciar as teorias de alguns dos principais investigadores sobre história da indumentária e descrever grande parte do conjunto das peças que compunham o traje daquele período.

Ao iniciar a análise do traje das peças escolhidas, a começar pelas esculturas femininas de Mestre Pêro, nos deparamos com características peculiares que podem e devem ser consideradas pontos importantes na descrição do traje medieval feminino em Portugal. Mesmo que o artista em questão tenha um padrão idealizado de fisionomia e uma plasticidade própria, inspirada em padrões franceses, acreditamos que acabou por adotar pormenores verdadeiros da indumentária feminina usada neste período em Portugal, principalmente no que se refere aos ornamentos da roupa. Ainda supomos que os detalhes das mangas bifurcadas e pontiagudas, podem vir a ser considerados uma característica do traje feminino no país no século XIV, tendo também sido representada no jacente de Maria de Vilalobos e de Inês de Castro, não conhecendo nós indícios desta característica em outros países.

A análise da *Imagem Relicário de Nossa senhora com Menino*, apesar de ter-se tornado um texto mais descritivo do que revelador, nos confirma que o traje feminino usado em Portugal ou na Península Ibérica (tenho em vista a origem aragonesa da Rainha) está de acordo com o vestuário feminino europeu no período em questão. O que nos leva a afirmar que, mesmo que para algumas questões, em tempos distintos, tenha havido algum tipo de atraso quanto à adoção de novidades e tendências de outros países, D. Isabel foi uma mulher sábia e atenta e

estava a par do que se passava em outros países, a nível religioso, político e cultural, como se confirma nas obras de arte por ela encomendadas.

No *Túmulo de Maria de Vilalobos* e no *Túmulo de uma Infanta*, para além das constatações acerca das influências francesas já aludida por alguns historiadores, verificamos que estes jacentes foram representados com um *surcot*, ou sobreveste, que juntamente com as outras características do vestuário, nos revela uma preocupação da parte do artista em mostrar em mínimos detalhes o requinte destes trajes. O que nos leva a supor que estas senhoras, pertencentes à corte de Lisboa, usassem esse tipo de indumentária e acessórios, um pouco mais composta do que as peças analisadas anteriormente, ou por se tratar de uma característica desta corte, ou por se tratar de uma natural evolução do traje, onde qualquer uma das hipóteses revela a sintonia com tendências estrangeiras.

A análise do *Túmulo de Inês de Castro* não foi desenvolvida da maneira que mereceria, e na medida em que pouco sabemos de sua vida e realizações, além de o túmulo ter sido feito depois da sua morte, podemos sugerir que esta senhora foi retratada com um traje idealizado, assim como suas feições. Posto isto, dada a já referida influência francesa, podemos aqui encerrar a questão acerca do tipo de manga, finalizada com bifurcamento, representada nos trajes de algumas *Senhoras* de Mestre Pêro, no *Túmulo de Maria de Vilalobos* e neste em questão. Gostaríamos de pôr a hipótese de se tratar de uma característica do traje de mulheres casadas, no século XIV, tendo em vista que estas são senhoras casadas, inclusivamente Domingas Sabachais. A Virgem do Ó do Museu de Lamego também pode estar inserida nesta hipótese na medida em que, segundo fontes apócrifas, Maria estaria já comprometida com José.

Quanto ao *Túmulo de Filipa de Lencastre*, além das considerações já levantadas, gostaríamos de reforçar a hipótese de que a idealização da sua imagem não se limita apenas às suas feições, enquanto senhora jovem e bonita, mas também à representação do seu traje, na medida em que seu túmulo foi realizado anos após a sua morte, deve tratar-se de um traje à moda da época, mas não podemos limitar o gosto da rainha a esta representação.

Infelizmente a investigação acabou por não se realizar da maneira que idealizamos inicialmente, principalmente por motivos pessoais, de maneira que sabemos que muito ficou por ser feito. Além disso, a pouca historiografia especializada no país levou-nos avançar a investigação com poucas ferramentas teóricas. É um trabalho que em muitas questões foi pouco aprofundado, com fragilidades, mas ainda assim queremos ressaltar a importância do tema

tratado no âmbito da historiografia da arte em Portugal, na medida em acabamos por dar início à dedicação a um objeto de estudo que tem toda importância na história das sociedades.

Bibliografia

ACCONCI, Alessandra de. “Os programas figurativos da cristandade do ocidente”. In Eco, Umberto. *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Vol. I. Trad. Bonifácio Alves. Alfragide: Dom Quixote, 2014.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge. *História da Arte em Portugal*. Vol II. O Gótico. Lisboa: Presença, 2002.

BANZIN, Germain. *História da Arte*. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1992.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização Material e Capitalismo: séculos XV – XVIII*. Lisboa: Cosmos, 1970, Vol 1.

BOUCHER, François - *Histoire du costume : en occident de l'antiquité à nos jours*. Paris : Flammarion, 1987.

COELHO, Maria Helena da Cruz – “*A mulher e o trabalho nas cidades medievais portuguesas*”. in *Homens, Espaços e Poderes (séculos XI-XVI)*, vol. 1. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

COELHO, Maria Helena da Cruz; VENTURA, Leontina. “*A Mulher como um bem e os bens da Mulher*” in *A mulher na sociedade portuguesa: visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social da Faculdade de Letras, 1986.

Dicionário da Idade Média. Organizado por Henry R. Loyn; tradução, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997

DUBY, Georges; PERROT, Michelle – *História das Mulheres no Ocidente*, Vol II, Porto, Afrontamento, D.L 1993-1995.

FERNANDES, Carla Varela. *Memórias de Pedra – Escultura tumular medieval da Sé de Lisboa*. Lisboa: IPPAR, 2001.

FERNANDES, Carla Varela - *Imaginária coimbrã dos anos do gótico*. Tese de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GOULÃO, Maria José - *Expressões artísticas do universo medieval*. - Vila Nova de Gaia : Fubu Editores, 2009. - 134 p. ; 28 cm. - (Arte Portuguesa : da Pré-História ao Século XX / Dalila Rodrigues ; 4)

História da Arte em Portugal, Pedro Dias, dir., Lisboa, Alfa, 1986.

HELLER, Sarah-Grace, *Fashion in Medieval France*, Suffolk, D. S. Brewer, 2007. pdf

HOUSTON, Mary G., *Medieval Costume in England and France. The 13th, 14th and 15th centuries*, New York, Dover Publications, 1996 (1ª ed. 1939). pdf

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Lisboa: Ulisseia, 1985

JANSON, H.W. *História da Arte*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

Kohler, Carl - *História do Vestuário*, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

LAVIER, James - *A roupa e a moda: uma história concisa*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

LEVENTON, Melissa - *História Ilustrada do vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do séc. XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth*, São Paulo, Publifolha, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e o seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

LEITE, Lucimara. “Transcrição do livro *O espelho de Cristina: uma pequena amostra*”. *Revista Signum*, 2014, vol. 15, n. 1.

MATTOSO, José - *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. 1. *A Idade Média*, Lisboa, Temas e Debates: Círculo de leitores, 2011.

MARQUES, A.H. de Oliveira. *A Sociedade Medieval Portuguesa: aspectos da vida quotidiana*. Lisboa: Sá da Costa, 1964.

MARQUES, A.H. de Oliveira. *Nova História de Portugal*, Vols. III e IV, Lisboa, Ed. Presença, 1996.

MELO, Joana Ramôa - *O género feminino em discussão : re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa : projectos, processos e materializações*, Tese dout. *História da Arte Medieval*, Fac. de Ciências Sociais e Humanas, Univ. Nova de Lisboa, 2012.

NASCIMENTO, Maria Filomena Dias - “*Ser Mulher na Idade Média*” in *Textos de História*. *Revista de Pós-graduação em História da UnB*. V. 5, n. 1 (1997).

OLIVEIRA, Ana Rodrigues; OLIVEIRA, Antonio Rezende de. “*A Mulher*” in *História da Vida Privada em Portugal*. Vol. 1. *A Idade Média*, Lisboa, Temas e Debates: Círculo de leitores, 2011.

RACINET, Albert. *Enciclopédia histórica do traje*. Lisboa: Replicação, 1994.

RODRIGUES, Dalila - A pintura num século de exceção 1450-1550. - Vila Nova de Gaia : Fubu Editores, 2009. - 137 p. ; 28 cm. - (Arte Portuguesa : da Pré-História ao Século XX / Dalila Rodrigues ; 6)

SANTOS, Reynaldo dos - Oito séculos de arte portuguesa : história e espírito. Lisboa : Empresa Nacional de Publicidade, [196-?]-1970. - 3 vol.

SEQUEIRA, Joana – *O Pano da Terra: Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média*. U.Porto Edições, 2014.

SILVA, José Custódio Vieira da. *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa, IPPAR, 2003.

SILVA, José Custódio Vieira. "Memória e Imagem". *Revista de História da Arte* nº1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL. Colibri, Lisboa, 2005,

SOUSA, Itamar de. "A Mulher na Idade Média: a metamorfose de um status" in *Revista da FARN*, Natal, v.3, n.1/2, p. 159 - 173, jul. 2003/jun. 2004.

UPJOHN, Everard M. *História mundial da Arte*. Vol 2. Venda Nova: Livraria Bertrand, 1997