

Gênero, moda e santidade: reflexões a partir das representações textuais e imagéticas medievais de Elisabeth da Hungria

Gender, fashion and sanctity: reflections from medieval textual and image representations of Elisabeth of Hungary

Thaiana Gomes Vieira¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2639-5784>

Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0210-116>

[**resumo**] O artigo tem como escopo principal discutir as relações entre gênero, moda e santidade na Idade Média. O objetivo é analisar representações textuais e imagéticas de Elisabeth da Hungria, uma mulher que foi canonizada e venerada nos séculos finais do medievo, mesmo momento de produção da documentação em estudo. Para isso, examinamos as referências textuais às vestes e os elementos de vestimentas, cores e adornos presentes nas imagens. Fundamentadas nas ideias de Scott (1999) sobre gênero, reflexões de Lipovetsky (2009), Braudel (2005) e Boucher (2010) sobre moda para o período medieval e de Silva (2022) sobre santidade, desenvolvemos a análise proposta. Defendemos que o gênero interfere nos processos de reconhecimento social de santidade que, por sua vez, não ignora a moda do período, ainda que essas questões não sejam os temas centrais dos materiais hagiográficos.

[**palavras-chave**] **Gênero. Moda. Santidade. Elizabeth da Hungria.**

¹ Doutoranda em História Comparada (UFRJ); thaiianavieira@hotmail.com; Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2916802264088925>.

² Doutora em História Social (UFRJ), Professora Titular do Instituto de História da UFRJ, Pesquisadora PQ do CNPq e Cientista do Nosso Estado da Faperj; andreiacruzao@ufrj.br; Link para o Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5791321365823463>.

[abstract] The article's main scope is to discuss the relationships between gender, fashion and holiness in the Middle Ages. The objective is to analyze textual and visual representations of Elisabeth of Hungary, a woman who was canonized and venerated in the final centuries of the Middle Ages, the same time as the documentation under study was produced. To do this, we examined the textual references to clothing and the clothing elements, colors and adornments present in the images. Based on the ideas of Scott (1999) on gender, reflections of Lipovetsky (2009), Braudel (2005) and Boucher (2010) on fashion for the medieval period and of Silva (2022) on sanctity, we developed the proposed analysis. We argue that gender interferes in the processes of social recognition of holiness which, in turn, does not ignore the fashion of the period, even though these issues are not the central themes of hagiographic materials.

[keywords] **Gender. Fashion. Sanctity. Elizabeth of Hungary.**

Recebido em: 16-01-2024

Aprovado em: 01-03-2024

Introdução

A proposta desse artigo é relacionar os fenômenos da santidade e da moda medievais a partir da categoria gênero. Fundamentadas nas ideias de Scott (1999), denominamos como gênero os saberes constituídos historicamente que buscam dar sentido para as diferenças sexuais. Tais saberes são dinâmicos e são empregados como estratégias para agir sobre a ação dos outros, tal como ressalta Foucault (1995, p. 244). Quanto à santidade, compreendemos como um conjunto de virtudes associadas a uma personagem, que resulta de uma construção coletiva, relacionada a relações de poder específicas em dada conjuntura, e legítima e justifica a veneração a uma pessoa (Silva, 2022, p. 114). Quanto à moda, consideramos que, para o período em questão, é um modo de comunicação visual, que envolve a aparência das pessoas, ou seja, roupas, sapatos e adornos diversos, eficaz aos contemporâneos.³

Para discutir as relações entre gênero, moda e santidade, optamos por analisar representações textuais e imagéticas de Elisabeth da Hungria, que foi canonizada pelo papado no século XIII e cujo culto expandiu-se nos séculos finais do medievo⁴, com foco na indumentária. A proposta é discutir se tais materiais se relacionam às transformações ocorridas nas vestimentas e adornos nos séculos finais do medievo e se articulam a questões de gênero.

O artigo está dividido em cinco partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira apresentamos Elisabeth da Hungria. Na segunda, o foco é uma das hagiografias escritas sobre a santa no século XIII. Na terceira, discutimos as referências às vestimentas, aos adornos e tecidos que são inseridos nessa narrativa. Na quarta, traçamos

³ Retomamos a reflexão sobre esse conceito no subitem “Análise das imagens: considerações iniciais sobre a moda nos séculos XIII, XIV e XV”.

⁴ Gecser (2012) analisa diversos indícios d expansão do culto à Elisabeth no período entre 1235 a 1500: hagiografias, sermões, peregrinação, calendários, missas, ofícios e festas.

considerações sobre a moda nos séculos finais do medievo que se vinculam à análise das imagens selecionadas. Na quinta, apresentamos as conclusões do estudo das representações imagéticas da veneranda elaboradas do século XIII ao XV.

Quem foi Elisabeth da Hungria?

A partir do século XI, dentre as estratégias empregadas pela Igreja de Roma objetivando o seu reconhecimento universal como cabeça de toda a cristandade, pouco a pouco foram introduzidas transformações na aprovação de cultos e na confirmação da santidade, que culminaram, no final do século XII, com o estabelecimento dos processos de canonização (Delooz, 1962).⁵ Tais processos objetivavam analisar a veracidade da fama de santidade de pessoas falecidas recentemente. Na maioria dos casos, eram demandados por grupos locais, como cidades, institutos religiosos, bispados etc. Se canonizada pelo papa, uma figura cultuada em uma dada localidade passaria a receber culto público em todas as dioceses.

Segundo dados reunidos e analisados por André Vauchez, foram abertos 72 processos no período entre 1198 a 1431, mas só 36 pessoas chegaram a ser canonizadas (1989. p. 238). Deste grupo, somente sete eram identificadas como mulheres. Dentre elas, seis eram leigas e uma religiosa; cinco foram casadas e duas mantiveram-se solteiras: a religiosa, já mencionada, e outra mulher que viveu como penitente. Entre as casadas, quatro tiveram filhos. Das sete, seis provinham de famílias nobres. A única não nobre foi a que abraçou a vida penitente. Ou seja, o perfil dominante entre as mulheres canonizadas foi a leiga nobre casada com filhos.

Devido à sua vinculação com a nobreza, a maioria das canonizadas teve acesso à riqueza e/ou alguma agência política. Contudo, ao menos nos relatos produzidos sobre elas, suas trajetórias reafirmaram o ideal esperado para as mulheres no período medieval: por um lado, casar e ter filhos, por outro, ingressar na vida religiosa ou tornar-se penitente. Assim, elas atuaram, sobretudo, no cuidado dos familiares e/ou necessitados.

Mesmo reconhecidas socialmente como santas e, portanto, vistas como excepcionais por suas virtudes cristãs, tais mulheres não romperam com os saberes hegemônicos sobre a diferença sexual do período. Assim, mantiveram a virgindade e/ou castidade sexual; atuaram, mormente, no âmbito doméstico ou da vida religiosa/penitente, e sempre sob a supervisão de homens - pais, maridos, confessores, líderes eclesiásticos.

Dentre as mulheres nobres, leigas, casadas e com filhos que foram canonizadas em fins do medievo encontra-se Elisabeth da Hungria. Passamos a apresentar, a partir da documentação preservada e da historiografia, reflexões sobre a sua trajetória.

Elisabeth nasceu em 1207. Ela era a segunda filha do rei André II da Hungria e de sua primeira esposa, Gertrude da Bavária. Casou-se aos 14 anos com Ludwig IV, filho mais velho de Hermann I da Turíngia com sua segunda esposa, Sofia de Wittelsbach, efetivando o acordo estabelecido entre a sua família e a Casa dos Condes de Turíngia, cerca de 10 anos antes. Como era a tradição, Elisabeth já vivia junto à família do futuro esposo no Castelo de Wartburg, situado próximo de Eisenach, atual Alemanha. O casal teve três filhos: Hermann, Sofia e Gertrude.

⁵ Tais processos sofreram ajustes nos séculos seguintes, até ganhar a forma atual.

Segundo indicam os testemunhos, Elisabeth, ainda casada, desenvolveu uma espiritualidade pautada na pobreza evangélica. Alguns autores apontam que essa opção da condessa se relaciona aos franciscanos, pois ela apoiou a instalação dos frades na Turíngia e seu primeiro confessor foi um menor, o frei Rodeger (Temperini, 2001, p. 67-89; Alberzoni, 2006, p. 213-236; Gecser, 2012, p. 19-26; Pieper, 2016, 96-130). Outros indicam que foi por influência do seu segundo confessor, Conrado de Marburgo (Huyskens, 1908, p. 112-140). Ele foi um clérigo adepto da pobreza evangélica, enviado para a região por Gregório IX para pregar uma nova cruzada e combater a heresia (Bailey, 2004, p. 208-209; Kirsh, 1908, Wolf, 2005, p. 3).

Ludwing IV morreu em 1227. Nesse momento Elisabeth deixou o Castelo de Warburg e passou a viver em Marburg. Essa decisão, segundo o testemunho de suas amas, foi tomada por sugestão de Conrado (Huyskens, 1908, p. 135). Nessa localidade ela fundou um hospital, que recebeu do papa Gregório IX, em 1229, uma indulgência para todos aqueles que o visitassem por ocasião da solenidade do São Francisco (Wyss, 1879, p. 16). Nessa ocasião o pontífice escreveu para a condessa,⁶ sublinhando que ele aprovava o estilo de vida que ela havia adotado.

Elisabeth faleceu em 17 de novembro de 1231, com fama de santidade. Meses após a sua morte iniciou-se o processo para a sua canonização. Assim, em 1232, a primeira comissão foi instituída. Após o processo ter sido temporariamente interrompido,⁷ chegou ao final em 27 de maio de 1235, quando foi realizada a cerimônia de canonização.

O culto a Elisabeth começou a difundir-se pela Europa Ocidental e Central, sobretudo entre as famílias aristocráticas e reais, bem como entre grupos de leigos penitentes (Sousa, 2021, p.170). Intimamente vinculado ao desenvolvimento da veneração à condessa, muitas obras de caráter hagiográfico foram escritas, como cartas, sermões, ofícios litúrgicos e vidas, ganhando ampla circulação, e, portanto, contribuindo para difundir narrativas sobre a santa recém canonizada.⁸

A rápida difusão da devoção à santa pode ser constatada pela inclusão de capítulos dedicados a ela em legendários mendicantes elaborados no século XIII. Tais obras reuniam relatos sobre santos e festas litúrgicas para serem consultados pelos frades no preparo de pregações. A narrativa sobre Elisabeth foi incorporada ao *Epilogum in gesta sanctorum* de Bartolomeu de Trento, na *Legenda Aurea* de Jacopo de Voragine e nas *Legende Sanctorum* de João Gil de Zamora, que iremos privilegiar nesse artigo. A opção por esta última se dá por dois motivos principais: por tratar-se de uma compilação que incorpora trechos de obras anteriores e por ser o último legendário mendicante organizado no século XIII.

⁶ Consultamos essa carta por meio da edição de Temperini (2008, p. 252-255).

⁷ O processo foi interrompido porque Conrado foi assassinado, em 1233, por nobres que ele acusara de heresia.

⁸ A partir do site da Bayerische Akademie der Wissenschaften (Cf. <https://www.geschichtsquellen.de/autor/5752>), é possível acessar uma listagem de 26 obras medievais relacionadas à Elisabeth e seu culto.

Reflexões sobre a *Uita Sancte Helisabeth* de João Gil de Zamora

João Gil,⁹ segundo estudos publicados nos últimos 20 anos, nasceu por volta 1251, em Zamora, então área do Reino Castelhana-leonês, atual Espanha. Ingressou na Ordem dos Frades Menores entre 1269-1271 e, com grande probabilidade, foi enviado para o *studium* franciscano de Paris, onde permaneceu de 1273 até 1278. Ele exerceu diversos cargos junto à ordem e escreveu obras sobre temas variados, como música, história, medicina e retórica, algumas das quais dedicadas aos reis Afonso X e seu filho e sucessor, Sancho IV, o que permite supor alguma vinculação entre o religioso e a corte. Não se sabe a data exata de sua morte, mas os documentos apontam que provavelmente ocorreu no decorrer da década de 1310.

O legendário do frade zamorano, doravante indicado com a sigla LS, foi transmitido por um único manuscrito, o Add. 41070, da British Library, que está incompleto. Na versão preservada, o texto contém um prólogo e 88 capítulos, que estão organizados em ordem alfabética. Essa obra foi publicada pela primeira vez em 2014, em edição crítica, preparada por José Carlos Martin Iglesias e Eduardo Otero Pereira.

O legendário foi composto em latim e em prosa, a partir da compilação de diversos materiais, no Convento de Zamora. Não se sabe a data exata de sua composição, mas os editores do texto apontam que foi, provavelmente, após 1289. Como o prólogo indica, o material foi elaborado para ser consultado pelos irmãos quando saíam para pregar.

Vale sublinhar que João Gil, antes de incluir a *Vita* dedicada à Elisabeth em seu legendário, a inseriu em uma obra anterior, a *Historia canônica e civil*, datada entre 1279 e 1282. Esse interesse pela santa deve relacionar-se, dentre outros fatores, ao fato dela já ser conhecida e venerada no Reino de Castela-Leão.¹⁰ O culto à princesa foi introduzido, certamente, a partir da corte e não só devido ao perfil social da canonizada, mas também pelas suas relações familiares com a família real castelhana. A santa era tia materna de D. Violante, esposa de Afonso X e mãe de Sancho IV.

Para compor o seu capítulo, João Gil, segundo os editores, usou o *Libellus de dictis quatuor ancillarum* (BHL 2493). Essa obra reúne testemunhos de quatro serviços da princesa apresentados à comissão responsável pelo inquérito de canonização em 1235 e que ganharam forma literária, com prólogo e conclusão, após 1236. Eles também apontam como possíveis fontes duas variações da *Vita s. Elisabeth*. A BHL2510a, denominada como *Anonimo Valenciennes*, que possivelmente foi escrita por um franciscano francês entre 1250-1280, e a 2510b, conhecida como *Tuscan vita*, composta por um menor da região da Toscana, cuja data é tema de discussão.¹¹

⁹ Juan Gil, em espanhol; Iohannes Egidii ou Egidius, em latim.

¹⁰ Monés Yuste aponta testemunhos do culto à Elisabeth em Castela-Leão no século XIII (2023, p. 100-103): a carta enviada por Gregório IX para a rainha Beatriz da Suábia, esposa de Fernando III e mãe de Afonso X, logo após a canonização da santa; um manuscrito (BNF Nouvelles Acquisitions Latines 868) contendo vida, ofício e um ciclo pictórico relacionado à santa, provavelmente elaborado em Sevilha na segunda metade do século XIII; a menção a uma capela dedicada à venerável em um privilegió concedido por Afonso X aos clérigos sevilhanos em 1271; presença de seu nome em calendários litúrgicos dos mosteiros cistercienses de Santa Maria a Real de las Huelgas, localizado em Burgos e de São Domingo de Silos, o Antigo, em Toledo.

¹¹ Para Otto Gecser, é posterior a 1250, para Temperini, de 1240.

O capítulo egidiano se inicia com uma introdução, na qual a hagiografada é apresentada brevemente - “mulher distinguida pela santidade de seu espírito e nobreza de linhagem¹²/ *Helisabeth sanctitate mentis ac nobilitate generis predite*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 418) - e os temas tratados: “nos ocuparemos, em primeiro lugar, de suas origens e da santa vida durante o seu matrimônio; em segundo lugar, de sua vida durante a viuvez; em terceiro, de seu feliz trânsito ou última parte de sua vida; e , em quarto lugar, dos milagres que operou”.¹³

Em linhas gerais, a santidade de Elisabeth no legendário egidiano se destaca devido ao seu cuidado para com os pobres; à prática da oração e contemplação, vinculadas a visões e revelações; à realização de milagres de cura; à castidade; à humildade; à mansidão e à obediência às autoridades, como ao seu esposo e ao seu confessor. Tais características são genderizadas, pois se vinculam à visão hegemônica do período de que as mulheres eram mais frágeis que os homens e, portanto, precisavam ser humildes e aceitar a tutela de pais, maridos, tios, confessores; que suas ações deveriam se desenvolver no ambiente da família ou da vida religiosa/penitente; que a pureza sexual era imprescindível para alcançar a redenção da alma; que a comunicação com o sagrado se dava de forma mística.

As roupas e seus sentidos na *Uita Sancte Helisabeth* de João Gil de Zamora

O texto egidiano, ao narrar a vida, morte e milagres de Elisabeth, acaba por incluir diversos elementos. Especificamente sobre as vestimentas, temática que nos interessa, há oito referências, seja em relação à roupa de Elisabeth ou de outras personagens a ela vinculados. Em nossa interpretação, estas menções ganham sentidos distintos no decorrer do texto. Passamos a apresentá-las.

As primeiras referências a vestes figuram quando o autor aborda a vida de Elisabeth na corte da família do seu marido. Primeiramente, para demonstrar como ela cuidava dos enfermos com esmero, o texto diz que ela usava o próprio véu para secar os pés dos pobres que lavava.

Ainda que Macedo (1998) aponte que o hábito de usar véus sobre a cabeça no ocidente medieval tenha origem na cultura muçulmana, Philip Nel, analisando imagens e textos normativos, aponta que as primeiras disposições legais sobre o uso de véus pelas mulheres surgiram na região da Assíria por volta de 1076 AEC. O autor ressalta que “Developments in Mesopotamia were closely followed in Israel and throughout the Graeco-Christian tradition. The inevitable conclusion is that the Mesopotamian context is of significance to the inherited Western traditions of patriarchy” (2002, p.42). Assim, o pesquisador destaca que só no judaísmo pós-exílio babilônico há referências à obrigatoriedade da mulher usar o véu em lugares públicos (2002, p. 47). E Lloyd Llewellyn-Jones, que estudou sobre o uso do véu pelas

¹²As traduções do texto egidiano para o português foram feitas pelas autoras a partir da edição impressa bilíngue.

¹³Texto em latim: “(..) *describentes primo agemus de ipsius origine ac sancta conuersacione in statu maritali, secundo in statu uiduali, tercio de felici eiusdem consummacione seu statu finali, quarto de miraculorum operacione*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 418). No decorrer do texto, porém, essa ordem não é seguida fielmente, porque milagres são narrados em todas as partes.

mulheres na Grécia Antiga, corrobora essa ideia: “Greek veiling and the philosophy behind it operated within the general milieu of the ancient Near East” (2003, p. 6).

De modo geral, no decorrer do medievo, no Ocidente Medieval, a utilização do véu se relaciona à moralização da mulher, que deveria ter sua situação matrimonial reconhecida pelos outros habitantes da comunidade. Se casada, usaria véus com tramas fechadas e organizados de tal forma que cobririam seus cabelos e deixariam seus rostos à mostra, para obter o respeito das pessoas. A mulher viúva utilizava um véu mais próximo ao da mulher casada, cobrindo cabelos e mostrando a face, porém com tecidos e cores específicas para comunicar a mensagem de que o marido era falecido. A partir do século XII, como apontam os testemunhos textuais e iconográficos, além do véu poderiam ser usadas toucas ou chapéus, mas o fundamento era o mesmo: associação entre a honra e a cabeça coberta (Hughes, 1990, p. 186; Signori, 2005, p. 31-34).

Não encontramos na bibliografia nem nos documentos medievais referências ao uso do véu como uma espécie de toalha, o que certamente é um recurso usado na hagiografia analisada para realçar a dedicação aos necessitados por parte da santa, que chega a dispor de uma de suas peças de vestuário para uso no cuidado do outro.

O relato acrescenta que Elisabeth colocava anéis e pássaros em suas roupas para consolar as crianças doentes. Essa referência indica uma espécie de adaptação dos trajes com o uso de aplicações de objetos com uma função bem específica: distrair os pequenos enfermos. Nesse trecho, como no anterior, o autor destaca novas funções para a vestimenta da condessa, que se tornam instrumentos para o serviço dos pobres.

A terceira menção não está vinculada à santa, mas a um rapaz que veio procurá-la pedindo por sua intercessão. A narrativa o caracteriza como “um jovem de aparência elegante e vestido conforme o seu tempo/ *iuuenem quendam aspectu decorum nimisque seculariter indutum cum ea contigit aduenisse*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 419). Face aos editores das LS, realizamos uma tradução mais conservadora da expressão “*seculariter indutum*”, que figura nessa transcrição. Eles optaram por traduzir para o espanhol como “vestido na moda”. Vamos nos deter brevemente nessa questão.

O termo latino “*secular*”, segundo o dicionário etimológico,¹⁴ tinha, no latim clássico, o sentido de “pertencente a uma idade, ocorrendo em uma época” e, no latim medieval, “mundano ou pertencente a uma geração ou idade”. Traduzimos a expressão de forma mais literal, contudo, compreendemos que o sentido expresso pelo texto latino é equivalente a um dos significados atuais do termo moda: “de acordo com o gosto do momento”.¹⁵ Assim, concluímos que a narrativa egidiana busca caracterizar o vestir do jovem como “atualizado”, ou seja, dentro da moda de sua época.

Essa ênfase no traje do moço, com grande probabilidade, foi um recurso retórico para realçar o poder intercessor de Elisabeth. Neste sentido, o relato indica que, após ela orar pelo rapaz, ele ingressou na Ordem dos pecadores, ignorando as roupas requintadas e atualizadas, pois passou, como os pobres, a “correr nu para a glória/*nudi currunt ad gloriam*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 420).

¹⁴ Cf. <etymonline.com/search?q=seculariter+indutum>. Acesso em 07/12/23.

¹⁵ Cf. <www.dicio.com.br/moda/>. Acesso em 07/12/23.

A quarta e quinta referências encontram-se vinculadas a um único milagre que, segundo a *Vita* egidiana, teria ocorrido enquanto Elisabeth ainda estava casada. Segundo a narrativa, a corte dos landgraves da Turíngia recebeu uma visita ilustre e, por esse motivo, foi preparado um banquete. Como o visitante desejava conversar com a condessa, o marido mandou chamá-la, mas ela não compareceu, segundo a narrativa, devido à pobreza de sua roupa.¹⁶

Mediante a insistência do convidado, o esposo foi até os aposentos da mulher, pedindo a sua presença. Ela respondeu que iria e, quando ele saiu, ela pediu a Deus trajes dignos. Como resposta, um anjo entregou para a santa um vestido feito de forma maravilhosa e uma coroa de ouro com pedras preciosas.¹⁷ A jovem então, ricamente vestida, participou da recepção ao convidado.

Esse relato, que possui pontos de contato com o conto “A Gata Borracheira”, não se encontrava nos primeiros testemunhos sobre Elisabeth. Segundo Yuste, esse milagre aparece pela primeira vez no *Anonimo Valenciano*, e seria um acréscimo realizado em ambiente franciscano (2022, p. 107). Em nossa compreensão, provavelmente, João Gil incorpora essa narrativa para realçar que, mesmo casada com um conde e vivendo na corte, a santa já praticava a pobreza evangélica e dependia da intervenção divina para obter trajes e ornamentos riquíssimos. Por outro lado, o relato também justifica o luxo, desde que resultante das dádivas divinas.

A sexta referência a roupas objetiva ressaltar o desprendimento e a mansidão de Elisabeth. Segundo a *Vita*, após ficar viúva, mesmo vivendo com poucos recursos, a condessa repartia o que recebia com os necessitados. Contudo, nem sempre era tratada com cortesia por quem ela ajudava. Assim, a narrativa menciona que em uma ocasião, uma senhora que havia sido ajudada pela santa se negou a dar-lhe passagem em um caminho estreito e a empurrou sobre o barro. O texto diz que, ao cair, toda a vestimenta (*omnibus uestibus*) da jovem viúva ficou suja, mas ela “levantou-se rindo e lavou suas roupas com alegria/ *ridens surrexit et cum gaudio uestes suas lauit*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 422).

A sétima e oitava referências indicam peças de roupa com uma cor específica: o cinza (*griseo*). Segundo Pastoureau e Simmonet, a palavra cinza vem do germânico *grau* e era uma cor associada à sabedoria, plenitude e conhecimento no medievo ocidental (2006, p. 119).

Neste sentido, a *vita* egidiana indica que Hermengarda, que foi empregada de Elisabeth e é citada como fonte de um evento que testemunha a santidade da condessa, é caracterizada pelo uso de um hábito cinza. A indicação dessa cor associada ao traje pode ter sido uma estratégia retórica para realçar a seriedade da ama e, por extensão, a veracidade de sua informação.

Também era cinza a túnica que revestia o corpo de Elisabeth após a sua morte, provavelmente para expressar a plenitude e conhecimento espirituais alcançados pela jovem e que lhe garantiam a vida eterna. O realce dado ao cinza também pode ser interpretado como um recurso teórico para associar novamente a condessa com a pobreza e a penitência.¹⁸

¹⁶ A expressão usada é “*uilitatem sui habitus*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 420).

¹⁷ Texto em latim: “*uestemque mirifici operis apportauit, insuper coronam auream gemmis preciosissimis adhornatam*” (JUAN GIL DE ZAMORA, 2014, p. 421).

¹⁸ Segundo André Vauchez, em estudo clássico, “En la Edad Media, y en particular a partir de finales del siglo XII, se produjo un importante cambio: el estado penitencial llegó a ser un género de vida religiosa libremente elegido por quienes aspiraban a la perfección sin poder o sin querer salir del mundo. Sin embargo, implicaba una ruptura con la vida profana que se manifestaba a los ojos de todos por la vestimenta, un hábito de lana gris de una única pieza y de un solo color” (1985, p. 112).

Sobre esta última menção, vale sublinhar que o relato inclui que a condessa teve o rosto envolvido por panos e que muitas pessoas, motivadas pela devoção, cortavam pedaços deles. O texto não explicita, mas sabemos por outras fontes que os tecidos que tocavam a pele dos veneráveis eram vistos como relíquias e, por isso, disputados. Essa referência, em nossa interpretação, objetiva realçar que, logo após à sua morte, Elisabeth já recebia o reconhecimento social da santidade.

Há duas outras menções na *Vita*, que apesar de não se referirem a vestes, consideramos importante salientar. A primeira é feita logo no início da narrativa, quando é indicada a infância da santa no palácio de seus pais: Elisabeth foi “educada na púrpura da nobreza/ in purpura nobilitatis educata” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 418).

Segundo Pastoureau e Simonnet, a púrpura é uma cor que já figurava em textos da antiguidade, associada à ideia de autoridade. No Império Romano, por exemplo, só poderia ser usada pelos imperadores (2006, p.38). Essa ideia, como sublinha Laura Rodríguez Peinado, permaneceu no medievo, quando o termo púrpura era “identificado con el poder, con la excelencia social y de alto valor simbólico”. A autora acrescenta que “En la Edad Media, además de con un color, el vocablo se vinculó con un tipo de tejido determinado, no necesariamente de tonos purpúreos, sino de colores afines que asumieron asimismo un estatus de prestigio” (2014, p. 472).

Assim, ainda que não seja feita uma referência direta a tecidos ou vestes no texto egípcio, em nossa interpretação, o uso da palavra púrpura visava realçar o ambiente de autoridade, riqueza e luxo em que a jovem nasceu e passou seus primeiros anos e é mencionada com o objetivo de ressaltar o contraste com o desapego, pobreza e humildade que marcaram a vida da princesa nos anos seguintes e configuram a sua trajetória de santidade.

A segunda está no trecho em que João Gil menciona o local de sepultamento de Elisabeth, a capela do hospital de Marburg que, como já informado, foi fundado pela condessa. O autor faz uma digressão para explicar que o hospital objetivava servir aos pobres e era “adornado com preciosos lençóis de seda e púrpura/ *adornatum preciosis superlectilibus sericis et purpureis*” (Juan Gil de Zamora, 2014, p. 425).

Essa menção a tecidos de uso cotidiano no âmbito da assistência aos enfermos não nos parece gratuita, sobretudo se a confrontamos com a referência anterior, que também se refere à púrpura, mas associada ao ambiente de corte real em que Elisabeth passou a infância. Ao associar a púrpura aos assistidos no hospital, em nossa interpretação, o franciscano zamorano busca realçar como, por meio de sua trajetória, a princesa não só renunciou às riquezas, mas as usou para elevar os pobres, em uma inversão bem ao gosto dos frades menores. Abraçando a pobreza voluntária, a condessa abriu mão do luxo para usá-lo para acolher e servir aos necessitados.

Análise das imagens: considerações iniciais sobre a moda nos séculos XIII, XIV e XV

Assim como foram elaborados diversos textos sobre Elisabeth, também foram produzidas várias imagens, sobretudo compondo os manuscritos nos quais as hagiografias foram copiadas.¹⁹ Para esse trabalho selecionamos algumas, considerando distintos espaços de produção - as atuais regiões da França e Espanha - e séculos - XIII, XIV e XV-, pois a meta é discutir se as representações imagéticas da santa acabaram incorporando elementos de moda do período em que foram elaboradas. As imagens foram abordadas como textos que narram histórias por meio do uso de diversos recursos estéticos, que foram dotadas de sentidos.

O elemento central que direcionou a análise das imagens é o que consideramos moda medieval. Filiamo-nos à corrente que defende que o sistema da moda tem sua origem no século XIV, em outras palavras, compreendemos que isso que chamamos, e vivenciamos como moda, hoje, surge nos momentos finais do que é convencionalizado como Idade Média, especificamente a partir da segunda metade do século XIV. Em termos gerais, foi nessa conjuntura que o traje mudou significativamente e a silhueta simples seguiu no rumo de uma valorização dos corpos, das peças de roupa, dos adornos, dos contornos e cortes, na busca de um perfil mais comprometido com a estética.

Lipovetsky aponta que “só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias.” (2009, p.24) É nesse sentido que concordamos que a moda surge na segunda metade do século XIV, pois passam a ocorrer inovações frequentes nas roupas com potencial para difundir-se por longos espaços, o que, segundo as fontes, acontece.

Mas Lipovetsky também ressalta: “Se o lugar do aparecimento dessa importante revolução do vestuário é controvertido, sabe-se em compensação que muito depressa, entre 1340 e 1350, a inovação difundiu-se por toda a Europa ocidental” (2009, p. 32). Assim, consideramos que seja possível que em fins do século XIII, momento de redação das LS e da produção das primeiras imagens analisadas, já sejam encontrados aspectos que irão desenvolver-se posteriormente.

Para ampliar a discussão, destacamos a definição de moda de Daniel Roche para a Idade Média:

A moda era, portanto, antes de tudo, um ponto de equilíbrio entre o coletivo e o individual, uma maneira de marcar a hierarquia social, ao mesmo tempo fixa e móvel. À medida que floresceram as distinções indumentárias, a fantasia de alguns e o conformismo de outros desencadearam ação defensiva de parte de instituições (a Igreja) ou grupos (a burguesia) que haviam ficado para trás (2007. p. 6).

¹⁹ Há diversas imagens produzidas sobre Elisabeth da Hungria. Uma seleção pode ser encontrada em <https://portail.bibliissima.fr/fr/ark:/43093/desc50fe449686db391dba18f22172f336621a503597#illuminations> Acesso em 10/11/2023.

Até os séculos finais do medievo, no ocidente, as roupas tinham a principal função de proteger o corpo e adornar, mas não havia grandes diferenças entre as vestes femininas e masculinas. Um mesmo modelo de roupa era adotado por todas as pessoas, independentemente do seu sexo biológico, gênero ou identificação. A roupa mais comum era uma espécie de manto, comprido, sem ajustes, e, portanto, sem valorização de qualquer parte do corpo. A partir de transformações em diversos campos, as roupas também mudam e a principal alteração é que surge uma separação binária para a aparência. Na prática, isso significa que surgiram roupas para homens e roupas para mulheres e, também, acessórios separados.

As roupas masculinas passaram a se ajustar mais ao corpo, sobretudo na parte dos membros inferiores, em que os tecidos seguem bem justos desde os pés até a cintura, e as peças superiores encurtam significativamente e são dotadas de cores mais intensas. No campo visual, temos a percepção de que a aparência masculina passa a ser composta por duas peças.

As vestes femininas seguem o padrão anterior e apenas amoldam-se um pouco na altura dos seios. Os maiores apelos estéticos ficam nos adornos. Para Marques, religião, pudor e recato podem ter condicionado essa lenta transformação das vestes femininas (2010, p. 73). É relevante ressaltar que apesar de mais vagarosa, as mudanças aconteceram, foram relevantes e impactaram socialmente.

É fundamental ter em mente que quando falamos de moda na Idade Média estamos tratando de bens duráveis e custosos, que muitas vezes eram deixados inclusive como herança familiar por algumas gerações (Muzzarelli, 2008, p. 25) Esse fato envolve vários elementos passíveis de destaque, mas o que mais nos interessa salientar nesse momento é o fato de que, justamente por serem bens duráveis, as alterações eram realizadas em pequenas expressões.

Assim, a moda acontecia, nesses momentos iniciais, no âmbito do detalhe. Não eram elaboradas incontáveis remodelagens de peças, cortes e demais experimentações. A roupa permanecia majoritariamente com as características de quando foi concebida, seja na contemporaneidade daquela pessoa ou na da pessoa de quem herdou a peça. As mudanças surgem nas minúcias, ou seja, em um botão, um adorno com fio de ouro em determinado espaço do tecido, um adicional de pedra, uma fita em pano recém-chegada à cidade, um véu com uma nova trama, dentre outras possibilidades.

As alterações eram feitas para suprir os desejos que envolviam essa nova preocupação com a estética, o que, somado a outros acontecimentos, pode ser entendido como moda. Dentre os aspectos relacionados à essa preocupação estética, destacamos a comunicação.

Braudel salienta que a vestimenta era específica para aparecer em público, principalmente por sua função de comunicação em tantos níveis - por meio da cor, dos tecidos, dos tamanhos, dos adornos, dos espaços desses adornos e outros elementos -, que os contemporâneos decodificavam. Assim, logo no primeiro contato visual com o outro era possível observar os elementos que ele carregava, decodificá-los e identificar quem era aquele agente social em termos de sexo, atuação, situação econômica, dentre outras possibilidades (2005, p. 281). Defendemos, desta forma, que a moda nesse momento inicial era uma estratégia de comunicação e, sobretudo, reafirmação do posicionamento social da pessoa na sociedade.

Para compreender essa ideia basta refletir sobre como eram as roupas e a aparência dentro das casas, sem a exposição para a sociedade. Nesses espaços restritos, onde não se fazia necessário reafirmar nenhuma condição a ninguém, as pessoas, com mais ou menos recursos, utilizavam poucas roupas e bem diferentes das que trajavam nas ruas, mais simples. E dormiam nus.

Assim, o autor também traz a perspectiva da roupa como “máscara social”. Braudel aponta que eram justamente os trajes das pessoas mais abastadas, sobretudo os usados em datas comemorativas, os mais repletos de moda, os que mais traziam novidades, e, de modo geral, os que mais se transformavam (Braudel, 2005. p. 284).

À luz dessas breves considerações, estabelecemos três eixos temáticos para analisar as imagens: as peças de roupas, as cores empregadas e os acessórios. A escolha desses elementos não é aleatória. Essa opção se relaciona àqueles elementos que, a partir das reflexões apresentadas, caracterizam o que era a moda na baixa idade média: as roupas adquirem padrões distintos para homens e mulheres (Lipovetsky, 2009. p. 24); as cores passaram a ser substantivas²⁰ (Pastoureau, 2019, p. 73) e os acessórios ficaram cada vez mais variados e foram amplamente utilizados (Muzzarelli, 1999).

Ou seja, a moda surgiu em algum momento dos séculos finais da Idade Média, relacionada a diversos elementos contextuais, tais como crescimento urbano, surgimento das universidades, maior riqueza circulante, maior organização eclesiástica, formação das monarquias, dentre outros fatores apontados pela historiografia.²¹ O fenômeno ganhou impulso a partir de meados do século XIV, quando a indumentária de homens e mulheres se distinguem. Ainda que em pequenas manifestações, os trajes sofriam mudanças periódicas que visavam, sobretudo, a comunicação e a interação sociais.

Elisabeth da Hungria em imagens: reflexões sobre moda, gênero e santidade

Após as considerações sobre o sentido de moda que adotamos, passamos a apresentar as imagens selecionadas, seguindo a ordem cronológica de produção, bem como as reflexões que desenvolvemos a partir delas.

Século XIII

Diferentemente das imagens referentes aos séculos XIV e XV, contamos para o século XIII com um conjunto iconográfico que se encontra no *Officium et vita Sanctae Elisabeth Thuringiae*, que está na *Biblioteca nacional da França* (BnF), no Departamento de Manuscritos,

²⁰ Até o período medieval a cor não é percebida como um elemento independente, só é referenciado em relação a algo, seja um objeto, um elemento natural, um ser ou uma abstração. O fato é que somente no século XII, nos séculos finais do referido período, as cores passam a ter autonomia, a serem identificadas pelos contemporâneos em si mesmas. Pastoureau, em sua análise sobre a cor vermelha, traz essa consideração e aponta para a metáfora linguística para tratar da transformação da assimilação da cor, que deixa de ser adjetiva, ou seja, qualificando um elemento, e passa a ser substantiva, repleta de sentido em si, autosuficiente. (2019, p. 73).

²¹ Sobre os séculos finais do medievo há extensa bibliografia. Dentre outras, destacamos Wickham (2019) e Baschet (2024).

sob a identificação de *Nouvelles Aquisitions Latines* (NAL) 868.²² Ele foi produzido na região da atual Espanha e é estruturado em capítulos que se centram em diferentes momentos da vida de Elizabeth.

Não há consenso entre os estudiosos quanto à data do manuscrito, pois alguns datam como do século XIII e outros do início do século XIV (López-Monís Yuste, 2022, p.100-101).²³ O local específico de produção também é incerto; majoritariamente aponta-se Sevilha como ponto de origem.

Escolhemos analisar esse material pois ele contém diversas imagens da vida da Santa Elizabeth, e, ao que se sabe, é o único disponível com tal abordagem. Além disso, como propõe Yuste, ele dialoga com a obra egípcia. Para a autora, essa narrativa foi a fonte das imagens (2022, p.100-101).

Do conjunto de 28 iluminuras incluídas no manuscrito, algumas ainda não finalizadas, só 15 apresentam representações da santa. Dessas, selecionamos seis, que dialogam com o texto hagiográfico analisado.

FIGURA 1: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES – BNF NAL 868, F.3



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

²² Uma cópia digital do manuscrito está disponível em <https://mandragore.bnf.fr/mirador/ark:/12148/btv1b10467135w/f58> Acesso em 23/03/24.

²³ No portal Biblíssima, por exemplo, há a referência ao século XIII, enquanto no site da Biblioteca nacional da França aponta o século XIV. Disponível em portail.bibliissima.fr/ark:/43093/iftdata7c5a9e93_e968b1e8f0e6f12a47c64b4ce60f9ce. Acesso em: 19 nov. 2023.

FIGURA 2: SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE PRIANT - BNF, NAL 868, F.4



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 3: MARIAGE DE LOUIS IV DE THURINGE ET SAINTE ELISABETH - BNF, NAL 868, F.6.



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 4: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES - BNF, NAL 868 F.8



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x . Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 5: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET ANGE - BNF, NAL 868, F.16



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x . Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

FIGURA 6: SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE EN RELIGIEUSE - BNF, NAL 868, F.19



FONTE: Site da BNF. Disponível em. archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc71536x. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Em quase todas as imagens, Elizabeth possui apenas uma aparência. Defendemos que há um propósito nisso. Vamos argumentar abordando os eixos que nos propomos a analisar. O primeiro, como assinalado, é a identificação das peças de roupa usadas pela condessa.

O traje em questão é composto por uma cota longa e ampla, que possui mangas largas na cava e na parte mais alta e ajustadas no punho, sem bordados e adornos (Boucher, 2010, p. 140). Ela era confeccionada sob medida para caber no tronco e nos braços. Para esse ajuste ser bem regulado havia uma fileira de botões localizada em cada manga, do cotovelo ao punho, e na frente, na altura do busto.

Essa peça é o antecessor do que seria a *cotehardie*, uma sobreveste justa comum ao vestuário masculino (mais curta) e ao feminino (longo), a partir do século XIV. Vale sublinhar que, nas imagens do ciclo reproduzidas, essa peça já é representada mais curta quando são retratados homens - sejam ricos ou pobres, leigos ou eclesiásticos -, permitindo visualizar os pés, descalços ou calçados. Em se tratando de trajes de mulheres, mais longa.²⁴

Sobre essa cota há uma sobreveste sem manga, com cavas mais amplas, que é chamada *surcote*. Ela se caracteriza por deixar visível a camada de baixo.²⁵ Ambas as peças que compõem o traje de Elizabeth nas imagens são longas e aparentam terem sido feitas com grande quantidade de tecidos. Ele é tão longo que não é possível ver o pé da santa.

Nas primeiras imagens ela usa os cabelos soltos, sem véu, e uma coroa na cabeça, que entra na categoria de adereço. Depois ela porta um véu, que também entra na categoria adorno, e segue usando a coroa. Como já assinalado, cobrir ou não a cabeça era uma questão relevante para as mulheres nos séculos finais do medievo.

²⁴ Ver, em especial, a figura 3, na qual homens e mulheres estão retratados lado a lado e há leigos e clérigos.

²⁵ Pelas iconografias medievais preservadas, sabemos que ela possuía variações.

Como esse manuscrito trata de toda a vida de Elizabeth, apresenta, portanto, mudanças em relação à utilização do véu. Assim, a jovem aparece com o cabelo solto e sem véu, com a coroa, quando representada solteira; depois com o véu colocado sob a coroa, mostrando a face e ocultando o cabelo, como era utilizado por mulheres casadas e por religiosas, com poucas diferenças, e, por fim, apenas com o véu, na única imagem selecionada em que ela aparece sem a coroa, quando já era viúva e abraçara a vida penitente. Ou seja, os adereços variam nas imagens para realçar a condição matrimonial e a forma de vida adotada pela santa.²⁶

No século XIII surgem novidades nos acessórios para a cabeça, chapéus e modo de utilizar o véu. Amphhlett aponta que a preferência de cada um orientou as escolhas dentro das regras (1974. p.25). Não adentraremos nessa temática. Mas queremos salientar que, segundo os estudiosos, neste século era mais comum as mulheres usarem o véu mais justo ao rosto, até como proteção climática. Nas imagens 4 e 5, Elizabeth é representada sem os cabelos à mostra, com o véu leve sobre eles e uma passada sob o queixo, porém, nada justado, e a coroa por cima.

Sobre a coroa, destacamos que era um elemento de fácil associação à nobreza e à riqueza, ou seja, era um objeto que anunciava que a pessoa era muito singular, distinta, influente e soberana. É um acessório utilizado nas representações - e também no cotidiano -, com as mesmas funções.

Na imagem 5, vemos um anjo oferecendo uma coroa à Elizabeth, enquanto ela já tem uma coroa pousada na cabeça. Sabemos que essa imagem se refere à passagem da vida da personagem em que ela recebe, por milagre, traje e coroa ricamente adornados para receber um convidado do esposo, como narrado no legendário egidiano, trecho discutido acima. Na imagem, porém, não há novo traje, só uma nova coroa.

Ou seja, na lógica narrativa da imagem, Elisabeth já tinha uma coroa, mas esta não era suficiente, pois ela precisava de algo mais impactante, mais adornado, mais precioso, mais luxuoso para aparecer àquele convidado. Quando o milagre se concretiza, ela vai até o espaço do banquete. Esse fato explicita exatamente a noção da máscara social que Braudel apresenta, pois a condessa, apesar de já seguir a pobreza evangélica, precisava de elementos visuais para mostrar-se para uma pessoa específica, que visitava o seu palácio, a fim de enaltecer esse espaço, bem como o seu marido.

A coroa era justamente o objeto que tinha maior expressão de moda e riqueza naquele momento. Como já apontamos, era nos detalhes que a distinção acontecia: a coroa é uma peça na qual as pedras e os trabalhos mais refinados podiam aparecer. Além disso, a imagem realça a distinção entre a coroa humana - vinculada ao nascimento de Elisabeth em uma família real, mas terrena -, daquela que é ofertada por Deus, eterna.

As cores predominantes do vestuário de Elisabeth nas cinco primeiras imagens selecionadas são o vermelho e o dourado. Essas cores se revezam nos elementos mais relevantes da aparência: a cota, a sobreveste e a coroa. A resolução da imagem não nos permite perceber com nitidez a qualidade da cor, mas esse tom que percebemos visualmente como um amarelado era originalmente dourado.

²⁶ Vale sublinhar que as demais mulheres representadas nas imagens, salvo na 6, também são representadas com véus. Já os homens podem ou não ser retratados com um acessório na cabeça.

As cores não foram escolhidas em vão. É sabido que havia questões que envolviam a própria confecção das iluminuras, como o acesso aos pigmentos; reação das tintas no pergaminho; o que poderia ser utilizado na obra; dentre outras opções. Mas é certo que havia motivações e objetivos nítidos em representar os personagens com determinada cor e não outra. Por isso, se faz necessário compreender os significados das cores em cada momento, nesse caso, no século XIII.

O vermelho era a cor mais admirada na Idade Média, pois não era uma tonalidade de fácil acesso. Ela possuía significados variados, relacionados aos distintos ambientes: eclesiástico, urbanos, familiar, jurídico, entre outros. Desta forma, era associado ao poder, à infração, à punição, ao sangue, à justiça, dentre outras possibilidades (Pastoureau, 2019, p. 92). Além disso, até o século XIV era a cor oficial das nobrezas (Pastoureau, 2019, p. 80). Defendemos que essa cor foi a escolhida para vestir a Elizabeth justamente para realçar a sua origem nobre.

Quanto ao dourado, Pastoureau destaca que era indiferente o amarelo ser claro, vivo, bege, laranja, saturado, traduzido para o ouro, mel, ou mostarda, entre outros. Segundo o historiador, a ideia do amarelo era o que importava, não a sua materialidade (Pastoureau, 2021, p.94.). O especialista ainda ressalta que o amarelo era uma cor vista com ambiguidade. Em alguns textos medievais sobre as cores e seus significados havia uma preocupação em hierarquiza-las. Neles, quando o amarelo expressava o ouro, ficava em primeiro lugar, quando era o amarelo comum, ele não apenas passava ao quarto lugar, como também interferia na ordem dos demais (Pastoureau, 2021. p. 101).

Ressaltamos que no manuscrito NAL 868, a aparência da Elizabeth é luxuosa, associada a elementos de moda, ainda que esta seja convencionada como um fenômeno que surge a partir do século XIV.²⁷ Mas, como já ressaltado, concordamos com Lipovetsky que existiam expressões de modas anteriores, ainda que não tenham chegado a engendrar o sistema como no século posterior. Assim, não podemos ignorar essas demonstrações de luxo na aparência da santa.

Em nossa interpretação é uma prioridade para essa obra representar Elizabeth quando jovem e casada com a associação à nobreza, ao luxo, ao que é custoso e aristocrático. Por isso ela figura sempre utilizando a coroa. Não podemos esquecer que a santa não só tinha vínculos com a realeza da Hungria, mas também com a do próprio reino de Castela e Leão, já que a Rainha Violante, como já ressaltado, era sua sobrinha e seus descendentes diretos governavam o reino no momento de produção do manuscrito. Desta forma, a coroa poderia servir como um elemento simbólico de identificação entre a santidade e a realeza de Elizabeth transmitida aos membros de sua família.

²⁷ Antes de 1340-50, já são encontradas mudanças relevantes no vestuário em algumas regiões, tanto que houve necessidade de normatizar sobre tais. É necessário destacar que o fato de existirem legislações sobre o vestuário indica que este era um elemento, no mínimo, incômodo para os governantes contemporâneos. Afinal, mobilizar o grupo referente ao direito naquela sociedade não era simples, fácil ou pouco custoso. Somente se fazia tal movimento quando havia uma motivação realmente válida. Ou seja, a aparência das pessoas era uma preocupação, e como as peças do vestuário eram o elemento central da aparência foram, portanto, muito normatizados. Entretanto, essas mudanças no vestuário não foram tão impactantes ou tão bem aceitas pelas pessoas em todas as localidades, a ponto de absorver essas transformações e estendê-las por toda a Europa ocidental nesse momento e, por esse motivo, não são consideradas como difusão da moda. Para saber mais sobre um desses casos, sugerimos a leitura do texto de uma das autoras, Vieira (2021)..

Essa vinculação entre santidade e realeza, expressa no vestuário da condessa nas imagens, possuía, portanto, propósitos de legitimação da própria monarquia castelhano-leonesa. Isso nos faz concluir que por mais que Elizabeth tenha feito abdições para auxílio dos outros, na lógica dessas imagens, ela precisava ser lembrada como uma mulher nobre e, como tal, portadora de vestes luxuosas e de coroa. Assim, das 15 imagens do manuscrito em que a condessa figura, em 11 ela porta coroa. Ela só não está com a coroa na imagem que retrata seu casamento e nas três em que ela é representada com o hábito de penitente.

Essas três últimas imagens representam uma ruptura com as anteriores: a condessa renuncia suas vestes luxuosas e a coroa e adota vestimentas que a assemelham a uma religiosa. Faz-se importante ressaltar, como indicam as fontes, que Elisabeth não ingressou na vida religiosa, mas passou a viver em pobreza voluntária, seguindo as diretrizes de seu confessor.

A representação de Elisabeth no manuscrito com vestes de penitente poderia se relacionar ao crescimento dos grupos de leigos, conhecidos como Ordem Terceira, que foram reconhecidos em 1289, pelo papa Nicolau IV, por meio da bula *Supra montem*.²⁸ A princesa, devido às suas vinculações com o franciscanismo, tornou-se uma espécie de patrona de tais associações. Tais grupos já possuíam prestígio junto a corte real castelhana em fins do século XIII, provavelmente a promotora do manuscrito. Ao representar a jovem com hábito penitente, tais associações também eram vinculadas à santa (Rojo Alique, 2007).

Século XIV

A imagem do século XIV a ser analisada encontra-se em um manuscrito da *Legenda Áurea*, legendário dominicano que alcançou grande divulgação nos séculos finais do medievo²⁹. Esse códice é datado de 1348 e contém o texto traduzido do latim para o francês por Jean de Vignay, o que aponta que o objetivo era alcançar um público não letrado, ou seja, que não dominava o latim. Ele foi elaborado em Paris, pelo iluminador Richard de Monbaston. Esse códice pertence atualmente à Biblioteca nacional da França e está junto ao Departamento de Manuscritos franceses, sob o código 241³⁰. Essa é a única imagem que ilustra a *Vita* de Elisabeth incluída no legendário, como era usual nesse tipo de obra.³¹ Esse formato,

²⁸ Sobre o tema ver Godet-Calogeras, 2020. p. 343-357.

²⁹ A circulação da *Legenda Áurea* no medievo pode ser atestada pelos manuscritos medievais preservados já identificados. Segundo Fleith (1991), até 1991 já haviam sido localizados mais de 1400 manuscritos. É importante destacar que muitos exemplares desse legendário eram ilustrados, proporcionando acesso ao conteúdo narrado também aos iletrados. Com a criação da imprensa no século XV, essa obra também foi transmitida de forma impressa.

³⁰ Informações obtidas a partir do site da BnF. Disponível em: Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260044/f613.item. Acesso em: 19 nov. 2023.

³¹ Desde os manuscritos do século XIII da *Legenda Aurea*, há a preocupação de incluir uma imagem relacionada a cada *vita* incluída no legendário. Esse formato mante-se com o início das edições impressas. Ver, por exemplo, o manuscrito HM 3027 da The Huntington Library datado de fins do século XIII, disponível na íntegra em <https://hdl.huntington.org/digital/collection/p15150coll7/id/48835/> e a edição impressa em Veneza em 1499, também totalmente disponível em https://preserver.beic.it/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE6821019.

de forma distinta do anterior, que permitiu a elaboração de um ciclo completo de imagens, exigia dos iluminadores e, talvez, também dos que patrocinavam a obra, um exercício de reflexão sobre os aspectos que melhor caracterizavam a santidade da personagem retrata, a fim de sintetizá-las em uma única figura.

FIGURA 7: VISION DE SAINTE ÉLISABETH DE THURINGE - BNF, FRANÇAIS 241, F.305



FONTE: Site da BNF. Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84260044/f613.item. Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

Como assinalamos, o século XIV é o momento em que a moda começa a surgir como sistema e isso aparece nas vestimentas retratadas na imagem. O primeiro elemento analisado é a roupa. Nesse caso, as peças são uma cota, uma capa e um cinto. Elizabeth utiliza uma cota longa, vermelha, muito parecida com a analisada anteriormente (Boucher, 2010, p.140). A novidade está no uso de uma espécie de cinto baixo que fica coberto pelo tufado (ou *blousé*) da cota, que não possui grandes ajustes ao corpo. Desta forma, o cinto cria um efeito que por mais que não altere a confecção da peça principal do traje, muda sua percepção visual de modo significativo. E essa é, em nossa perspectiva, uma expressão da moda que surge nesse momento (Boucher, 2010, p.174).

Elizabeth usa uma capa comum,³² a forma de proteção mais difundida na Idade Média. Essa peça era usada por pessoas de várias camadas sociais e a expressão do status ficava

³² Destacamos que a peça ilustrada é uma capa e não um manto, como pode ser confundida, porque o manto era voltado unicamente para momentos de celebrações e usado pelo alto clero e os mais expressivos nobres.

visível por meio da quantidade de tecido utilizada, das cores e dos adornos. Ela era confeccionada em formato semicircular³³ e possuía uma espécie de ajuste na região da nuca para acomodar no pescoço e recair sobre os ombros.

As cores das peças são em vermelho e azul. E como já comentamos sobre o vermelho, vamos abordar aqui a cor azul. Mudanças técnicas e ideológicas impactaram o uso das cores nos séculos finais do medievo e com o azul não foi diferente. Como aponta Pastoureau, as mudanças ideológicas precederam às técnicas e químicas,³⁴ nesse caso (2019, p.111). O azul ganhou espaço a partir do século XII, primeiro na arte, depois nas imagens, e só então no vestuário. Nos séculos XII e XIII, ele foi associado à nobreza e às virtudes. Assim, era utilizado, principalmente, para pintar o céu e a virgem Maria (Pastoureau, 2019, p.112).

Na imagem, o vermelho e o azul, combinados, produzem um efeito de fácil associação à nobreza e à virtude. Exatamente o que era mais ressaltado na figura da Elizabeth: uma mulher de origem nobre e virtuosa. Apenas com as cores essa mensagem é transmitida, o que fica ainda mais realçado pelo fato da Virgem que compõe a imagem estar vestida com um traje com essas mesmas cores, criando uma aproximação entre as duas personagens. Esse aspecto ainda fica mais evidente quando nos atemos às cores das roupas das outras mulheres que estão na cena, em tons terrosos e, portanto, muito distintos.

Na imagem há um jogo de combinações: enquanto a capa da santa é azul e a cota vermelha, a de Maria é vermelha e sua cota azul. Ou seja, elas eram semelhantes em santidade, mas não totalmente equivalentes. Outro aspecto que as diferencia nessa imagem é que só a Virgem porta coroa. Destaca-se, ainda, que Elisabeth está com os cabelos descobertos, o que pode significar que a representação tenha privilegiado a etapa inicial de vida da condessa, quando ela ainda era solteira, mas já dava demonstrações de possuir uma espiritualidade ímpar.

Além disso, a imagem retrata um espaço fechado, provavelmente de um templo, pois a jovem figura ajoelhada perante um altar no qual há a imagem da Virgem e do menino Jesus. Outro dado digno de nota é que não há presença de figuras identificadas como homens adultos na imagem, o que dota a devoção de Elisabeth de maior autonomia e não resultante da tutela masculina eclesiástica.

Elisabeth não usa adornos nessa representação, o que nos leva à conclusão de que a imagem se vincula à moda mais em termos de peças de roupas, com feitiços mais elaborados, técnicas mais complexas e mais voltadas à própria veste do que aos acessórios, pois só há um cinto. Ou seja, os avanços técnicos e criativos em relação à moda já estavam acontecendo, como indicam outras fontes, mas não foram representados na obra, provavelmente, por opção. A principal motivação para tal pode ter sido porque o objetivo era realçar a santidade de Elisabeth por meio da simplicidade, o que não coadunava com ornamentos.

³³ Caso fosse uma pessoa muito abastada, a peça poderia ser na forma de um círculo completo.

³⁴ Quanto às técnicas, começou, então, uma grande divisão nos ofícios, pois os tintureiros passaram a ser divididos por tonalidade. Por exemplo, aqueles que tingiam tecidos de vermelho e amarelo só poderiam usar essas cores e suas variações diretas. Os que deveriam tingir os panos de azul, preto e verde, em hipótese alguma poderiam tingir de vermelho e amarelo. Essa tendência acabou por interferir na organização dos espaços das tinturarias dos centros urbanos, entre outros detalhes que não vamos desdobrar nesse artigo, pois esse não é o foco de nossa análise.

Século XV

Como a imagem anterior, a que passamos a abordar também provém de um manuscrito da *Legenda Áurea* com o texto francês de Jean de Vignay, contudo, proveniente de uma versão produzida no século XV. Esse códice, como os anteriores, pertence atualmente à Biblioteca nacional da França e está guardado no Departamento de Manuscritos franceses, sob o código 245, e também possui apenas uma imagem de Elizabeth da Hungria. O manuscrito foi produzido em Paris, ou seja, um centro urbano repleto de movimento, circulação de pessoas, ideias, tecidos, novidades, técnicas, e tudo isso acaba, de alguma forma, representado na imagem.³⁵

FIGURA 8: SAINTE ELISABETH DE THURINGE ET PAUVRES - BnF, Français 245, f.175



FONTE: Site da BNF. Disponível em gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425999d/f355.item.
Acesso em: 19 nov. 2023. Imagem obtida mediante impressão de tela do documento.

³⁵ Informações obtidas a partir do site da BnF. Disponível em: Disponível em. gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8425999d. Acesso em: 19 nov. 2023.

Comparando com a imagem anterior, percebe-se que para esse manuscrito, outro aspecto da santidade de Elisabeth foi privilegiado. Assim, aqui, o que é realçado são as suas obras caritativas, junto ao hospital que fundou, incluído na imagem. Ela aparece auxiliada por uma mulher e por vários homens, um dos quais recebe moedas. Essa imagem aponta que as diferenças entre os trajes de homens já estavam definitivamente estabelecidas no século XV.

O primeiro elemento a ser analisado, conforme a metodologia adotada, são as peças de roupa. Nessa obra Elisabeth utiliza uma *cotehardie*, que é um vestido justo na parte superior, feito sob medida, para que ficasse efetivamente ajustado, e que na região da cintura começava a ficar folgado. Era uma peça muito versátil e foi utilizada por mulheres de todas as camadas sociais, resguardadas as adaptações conforme tecidos, adornos e cores, como é possível verificar pela roupa da mulher retratada ao seu lado, que não possui enfeites ou decotes aparentes. Também poderia ser utilizado como uma espécie de roupa íntima ou como primeira camada visível, ou seja, sob o *surcote*, por exemplo, ou outras sobrevestes.

Na imagem temos uma peça adornada com botões nas mangas para ajuste, fios de ouro ou fios dourados sobre o tecido compondo desenhos. Há, na realidade, uma sobreposição de *cotehardie* e cota, provavelmente, visto que esta última seria ajustada no corpo no momento que a peça superior fosse ajustada. O fato é que a primeira camada de roupa é valorizada e deixa a mostra apenas a saia dourada. O fato da *cotehardie* superior ser mais curta, ou aparentar estar mais curta, nos indica justamente uma motivação estética, afinal ele é totalmente trabalhado em fios dourados.

Destacamos que há uma diferença na parte da omoplata, pois uma espécie de decote se abre na direção das extremidades dos ombros, com os tecidos justos ao corpo, deixando a região marcada e bem regulada. Essa é uma das mudanças mais significativas da estética do período, um ajuste relevante na parte superior da vestimenta feminina.

É importante termos em mente que o século XV é o momento em que a moda já está em vigor em grande parte do que consideramos Europa ocidental, e no espaço de produção desta imagem, França, já possuía muitas e variadas expressões. Eram usados peles, ourivesarias, bordados e técnicas provenientes de diversos espaços. Portanto, é comum que na representação de uma mulher de destaque apareçam traços que os contemporâneos decodificavam como refinamento, luxo, nobreza e recursos.

O segundo elemento de análise são as cores. Já analisamos as cores utilizadas por Elisabeth nessa imagem, mas com foco nos séculos anteriores. Traremos as interpretações dadas a essas cores no século XV. Sobre o vermelho, citamos um trecho medieval incorporado por Pastoureau em sua obra: “Associado às outras cores, o vermelho enobrece-as. Numa peça de roupa, dá grande coragem a quem usa.” (2019, p. 100).

Sobre o amarelo, trazemos outra transcrição selecionada por Pastoureau: “Em virtudes, significa nobreza, coragem e honra. É por isso que nenhum homem deve usar esta cor nas suas armas se não for de alta linhagem, poderoso senhor e muito valoroso cavaleiro na batalha.” (2021, p.102). Ainda sobre o amarelo destacamos que, além das roupas, ele aparece nos cabelos de Elisabeth. O cabelo loiro era visto também como sinal de nobreza, honra, amor e beleza. (2021, p. 104).

O terceiro elemento de análise são os adornos. Eles estão na própria peça de roupa, enfeitando o tecido, como os bordados, e fazendo parte da confecção, como os botões das mangas, que também decoram. Não conseguimos detalhar os adornos porque estão compondo o traje. É possível apontar que são dourados, provavelmente representando fios de ouro, que se concentram na parte da frente do *cotehardie*, ou seja, exatamente onde é visto primeiramente por aquele com quem Elisabeth está em contato na representação, mas não visível para quem observa a imagem.

A condessa também não figura com os cabelos cobertos nessa imagem, ainda que esteja em um lugar público e em contato com homens. Seria mais uma representação de Elisabeth ainda solteira, realizando as suas primeiras obras assistenciais? Contudo, o espaço em que ela se encontra é de um hospital, que, segundo os textos medievais, foi fundado pela jovem após ficar viúva. Uma hipótese que levantamos é que apesar da iluminura busca realçar o serviço aos pobres prestado pela santa quando já viúva, parece que deseja identificá-la às mulheres leigas, solteiras e ricas, que poderiam ser impelidas a seguir o seu exemplo.

Na categoria de adorno incluímos também os sapatos. Essa é a única imagem dentre as selecionadas em que eles aparecem e isso também nos aponta para alguns sentidos, inclusive porque nesse momento os sapatos eram elementos de moda e de demonstração de posição social.

Vale sublinhar que a maioria dos relatos indica que os calçados das camadas mais altas eram adornados e com modelos que muitas vezes impediam a caminhada. Como Elisabeth, segundo os relatos, ainda quando vivia na corte, abdicou dos luxos, era necessário retratá-la com um calçado simples. Defendemos que essa opção seria para realçar a sua locomoção voltada ao serviço. Contudo, vale salientar que esse sapato possui um bico fino, conforme a moda da época ditava.

Essa imagem, diferentemente das outras, utiliza mais recursos para além da cor e dos detalhes. Assim, há uma diferença maior na representação das peças do traje, com ênfase nos adornos inclusos nela, como, por exemplo, os bordados. Além disso, evidencia as diferenças das vestes de homens e mulheres. Desta forma, conseguimos perceber um grande salto em relação à moda, ainda que a representação busque realçar a condessa como uma mulher santa.

Considerações finais

Finalizando esse texto, queremos retomar a questão inicial: a *vita* e as imagens analisadas se relacionam às transformações ocorridas nas vestimentas e adornos nos séculos finais do medievo e se articulam a questões de santidade e gênero?

Como sublinhamos, a santidade não é um fenômeno imune ao gênero. Ao contrário: as mulheres canonizadas acabaram seguindo o que se esperava delas: casar, ter filhos, praticar obras de caridade, seguir as diretrizes dos confesores. Elisabeth da Hungria foi uma dessas mulheres. Ainda que impulsionada à caridade desde a infância, como aponta a *vita* egidiana, durante toda a sua vida foi tutelada por homens: seu pai, seu esposo e seus confesores. Casou-se, foi mãe e só após ficar viúva dedicou-se integralmente ao cuidado dos pobres.

Ao representarem aspectos da vida da santa, tanto o texto como as imagens não ignoraram as roupas, que acabam contribuindo para construir saberes sobre a diferença sexual.

No caso da *Vita*, as diversas referências aos trajes foram incluídas para realçar distintas faces da santidade genderizada: Elisabeth dedica-se ao serviço dos outros, abraça a pobreza, demonstrando desprendimento e, acima de tudo, obediência ao seu pai, marido e confessor. O mesmo ocorre com as imagens que, porém, possuem algumas variações. As imagens do século XIII associam de forma mais direta a relação da santidade de Elisabeth com à nobreza e à monarquia, sobretudo por meio das roupas e da coroa, sem ignorar suas obras caritativas e sua opção pela vida penitente. Na do século XIV, o realce está no parêntese feito com a Virgem Maria e na sua devoção. Na do XV, seu serviço aos pobres.

Um aspecto a ressaltar é a opção, nas representações dos séculos XIV e XV, por apresentar Elisabeth sem véu e sem a presença de seus tutores. Na imagem do século XIV só há mulheres na cena, além da Virgem com o menino de Jesus. Na do XV, os homens presentes são assistidos pela jovem, não a dirigem. Seriam formas sutis de romper com as diretrizes de gênero, ao retratarem a condessa com maior autonomia na busca por uma vida virtuosa excepcional, que culminou com a sua canonização?

A moda também não foi ignorada pelo hagiógrafo nem pelos iluminadores. A moda figura, ainda que de forma tangencial, no relato egípcio. São feitas menções a peças de roupas para relacioná-las a aspectos da espiritualidade da condessa, marcada pela renúncia ao luxo e voltada ao serviço dos pobres. E ao menos em uma passagem a ideia do uso de roupas em harmonia com o momento, o que traduz um dos sentidos ainda em uso de moda, aparece. Vale sublinhar, entretanto, que o jovem que se trajava dessa forma acabou por renunciar a essa sua forma de vestir e tomou o hábito franciscano. Afinal, como sublinha Hugnes, a renúncia à moda começou a tornar-se um aspecto frequente das hagiografias, pois era uma forma de “someter la carne como medio de libración del espíritu” (1992, p. 187).

A moda é mais visível nas imagens que, inclusive, caracterizam a santa de formas distintas e acompanham algumas novidades introduzidas nas indumentárias a cada tempo. E o fazem sem deixar de realçar as virtudes da canonizada, utilizando, para isso, as cores, os acessórios e as próprias peças de roupas, além do recurso das ações e ambientes em que figura.

Destacamos ao longo do texto que os elementos estéticos são a parte visual percebida da moda no momento que consideramos de seu surgimento, cujo objetivo era comunicar uma determinada mensagem e imagem. Estamos cientes que a moda não é constituída apenas dos seus elementos estéticos, mas estes estão intrinsecamente relacionados às mensagens que comunicam.

As cores foram, certamente, os elementos que mais comunicaram significados aos que viveram no medievo. As peças de roupa se comunicavam por suas formas, tamanhos e enfeites: as vestes eram pouco ajustadas ao formato do corpo, pois esse era o ideal de beleza e conduta do período; eram longas e quando com extensão maiores, externavam fortunas. Quanto aos adornos, eram muito singulares, devendo ser analisados em cada caso, pois ditavam mensagens por meio dos locais onde eram colocados; por suas formas; pelos grupos que compartilham o seu uso, dentre outras variáveis.³⁶

³⁶ Sobre o uso de adornos como comunicação ainda na contemporaneidade, ver o artigo “Observadores dizem que rainha Elizabeth II mandou ‘recados’ para Trump através de broches”, publicado no G1 em 18/07/2018, disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2018/07/18/observadores-dizem-que-rainha-elizabeth-ii-mandou-recados-para-trump-atraves-de-broches.ghtml>

Consideramos que para a elaboração das imagens de Elisabeth foram utilizados elementos estéticos que tinham significados para os medievais e a fim de que percebessem a sua santidade e também características que são adjacentes, mas, de modo algum, secundárias, como as diretrizes de gênero e elementos de moda. Ou seja, era relevante que a percebessem como devota, obediente, caridosa, humilde, dentre outras características de santidade, mas também como uma mulher vinculada à realeza e que sabia portar-se como tal, servindo, portanto, como exemplo para outras de seu grupo social. Neste sentido, não podemos nos esquecer de que ao menos duas das imagens analisadas foram incluídas em versões da *Legenda Aurea* em vernáculo e, portanto, certamente voltada a leigos.

A articulação entre santidade, gênero e moda presente nos materiais analisados ocorreu porque tais fenômenos foram atravessados uns pelos outros quando se tratava de mulheres santas leigas e de origem nobre, como Elisabeth. Como apontado, esse foi o perfil predominante entre as canonizadas nos séculos finais do medievo. Promover relatos textuais e visuais da vida santa dessas canonizadas – elegantes, mas dedicadas ao serviço dos pobres e guiadas por seus tutores homens - era uma forma de apresentar às mulheres, sobretudo as da elite, um modelo ideal a ser seguido.

Referências

ALBERZONI, Maria Pia. Elizabeth of Hungary “Mother of the Friars Minor”? **Greyfriars Review**, v. 20, n. 3, p. 213-236, 2006.

AMPHLETT, Hilda. **Hats: A History of Fashion in Headwear**. Nova Iorque: Dover, 2003.

BAILEY, Michael D. Conrad of Marburg. In: GOLDEN, Richard M. (ed.). **Encyclopedia of Witchcraft: The Western Tradition**. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2004. p. 208-209.

BASCHET, Jérôme. **A civilização feudal: do ano mil à colonização da América**. Petrópolis: Vozes, 2024.

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente das origens aos nossos dias**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII: As estruturas do cotidiano**. Tradução: Telma Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELOOZ, Pierre. Pour une étude sociologique de la sainteté e canonisée dans l’Eglise catholique. **Archives des sciences sociales des religions**, n. 13, p. 17-43, 1962.

FLEITH, Barbara. **Studien zur Überlieferungsgeschichte der lateinischen Legenda Aurea**. Bruxelas Société des Bollandistes, 1991.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder in DREYFUS, Hubert L; RABINOW, Paul. (Org.). **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense, 1995. p. 231- 249.

GECSER, Ottó. **The Feast and the Pulpit Preachers**, Sermons and the Cult of St. Elizabeth of Hungary, 1235ca. 1500. Spoleto: Italiano Di Studi Sull’alto Medioevo, 2012.

GODET-CALOGERAS, Jean-François. The Rule of the Franciscan Third Order in PANSTERS, Krijn (Ed.). **A Companion to Medieval Rules and Customaries**. Leiden: Brill, 2020. p. 343-357.

HUGHES, Diane Owen. As modas femininas e seu controle in DUBY, Georges; PERROT, Michelle. (Dir.). **História das mulheres no Ocidente**. Idade Média. Porto: Afrontamento, 1990.

HUYSKENS, Albert. **Quellenstudien zur Geschichte der hl. Elisabeth, Landgräfin von Thüringen**. Marburg: Elwert 1908.

JUAN GIL DE ZAMORA. **Legende sanctorum et festiuitatum aliarum de quibus ecclesia sollempnizat**. Introdução, edição crítica e tradução anotada por José Carlos Martín, em colaboração com Eduardo Otero Pereira. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos, 2014. (Iohannes Aegidii Zamorensis Opera omnia II)

KIRSCH, Johann Peter. Conrad of Marburg. in **The Catholic Encyclopedia**. New York: Robert Appleton Company, 1908. Disponível em <http://www.newadvent.org/cathen/04259b.htm>. Acesso em 11 Set. 2020

LLEWELLYN-JONES, Lloyd. **Aphrodite’s tortoise**: the veiled woman of ancient Greece. Swansea: Classical Press of Wales, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LÒPEZ-MONÍS YUSTE, María. “ Beata in purpura nobiliter educata”: Textual tradition of Saint Elisabeth of Hungary in 13th century Castille. **Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia**, n. 12, p. 97-111, 2022.

MACEDO, Rivair. A face das filhas de Eva: os cuidados com a aparência num manual de beleza do século XIII. **História**, v.17-18, p. 293-314, 1998.

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **A sociedade Medieval Portuguesa**: aspectos da vida quotidiana. 6 ed. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.

MUZZARELLI, Maria Giuseppina. **Il guardaroba medievale**: vesti e società dal XIII al XVI secolo. Bolonha: Il Mulino, 1999.

_____. Um outro par de mangas in SORCINELLI, Paolo. **Estudar a Moda**: corpos, vestuários, estratégias. Tradução: Renato Ambrósio. São Paulo: Senac, 2008.

NEL, Philip. The sexual politics of the head: the legal history of the veil. **Acta Academica**, v. 2002, n. sup-2, p. 39-62, 2002.

PASTOUREAU, Michel. **Vermelho**: História de uma cor. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

_____. **Amarelo**: História de uma cor. Tradução: José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2021.

_____.; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Barcelona - Buenos Aires-México: Paidós, 2006.

PIEPER, Lori **The Voice of a Medieval Woman**: St. Elizabeth of Hungary as a Franciscan Penitent in the Early Sources for her Life. 2 ed. New York: Tau Cross, 2016.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media. **Anales de Historia del Arte**, v. 24, p. 417-495, 2014.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: Uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução: Assef Kfourri. São Paulo: Edita Senac. São Paulo, 2007.

ROJO ALIQUÉ, Francisco Javier. Los primeros pasos de la Orden de la Penitencia y su configuración en España. In: Congreso Hemos creído en el Amor. VIII Centenario del nacimiento de Santa Isabel de Hungría. Madrid, 2007. **Actas....** Madrid, 2008, p. 71-86. Disponível em: <academia.edu/6999409/Los_primeros_pasos_de_la_Orden_de_Penitencia_y_su_configuraci%C3%B3n_en_Espa%C3%B1a> Acesso em 30/06/2022.

SCOTT, Joan W. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SIGNORI, Gabriela. Veil, Hat or Hair? Reflections on an asymmetrical relationship. **The Medieval History Journal**, v. 8, n. 1, p. 25-47, 2005.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Gênero e Santidade no Legendário Abreviado de João Gil de Zamora (Século XIII) in CORONADO SCHWINDT (Coord.), **#Histori@dores: ofício, método y perspectivas en la Historia de España**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación para la Historia de España, 2022. p. 112-136.

SOUSA, Liliana. As Vidas e os milagres de Isabel da Hungria e Isabel de Aragão: Estudo de duas santas dos séculos XIII-XIV. **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, n. 28, p. 165 – 191, 2021.

TEMPERINI, Lino (Dir.). **Santa Elisabetta d'Ungheria nelle fonti storiche del Duecento**. Padova: Edizioni Messaggero, 2008.

TEMPERINI, Lino. Saint Elizabeth of Hungary (1270-1231) Glory of the Franciscan Penitents. **Greyfriars Review**, v. 19, n. 1, p. 67-89, 2005.

VAUCHEZ, André. **La espiritualidad del Occidente medieval**. Madrid: Cátedra, 1985.

VAUCHEZ, André. **La Santità nel Medioevo**. Bologna: Molino, 1989.

VIEIRA, Thaiana. Lei suntuária de Valladolid de 1258: a aparência e a moda para as mulheres, os judeus e os mouros. **Revista NEARCO**, v. 13, n.1, p. 325 - 348, 2021.

WICKHAM, Chris. **Europa medieval**. Lisboa: Edições 70, 2019.

WOLF, Kenneth Baxter. **Evangelical Poverty in a Female Form**: the Cases of Clare and Elizabeth. Conferência proferida na DUKE University em 2005. Disponível em https://www.academia.edu/36616833/Clare_and_Eliz_pdf. Acesso em 27 Ago 2020.

Agradecimentos

Agradecemos aos financiadores de nossas pesquisas: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq); Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).