

## ***THE DEVIL WEARS CORSET: O DEMÔNIO DA MODA NO SALTÉRIO DE WINCHESTER***

Roseana Sathler Portes Pereira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo é um desdobramento da pesquisa de mestrado (em andamento) da autora, e se propõe a examinar as origens da figura denominada como “Demônio da Moda” pelo autor William Barry Lord no volume *The Corset & the Crinoline* de 1868, publicado no contexto do movimento vitoriano da Reforma do Vestuário. Identificada em um dos fólios do Saltério de Winchester, um manuscrito britânico em estilo românico, litúrgico e cerimonial do século XII, a figura reproduzida por Lord compõe a cena da terceira tentação de Cristo. Nela, o Diabo é representado trajando vestes femininas que incluem possivelmente um *corset*. Com fontes bibliográficas, a investigação se dedica, portanto, a estabelecer relações entre a representação do demônio e o contexto das mulheres no período medieval. Observa-se que o discurso misógino e moralista do clero é uma resposta ao movimento de ascensão de mulheres às posições dirigentes da sociedade feudal. Apesar de considerar inconclusivo o uso do *corset* pelo Diabo, a pesquisa aponta conexões entre os discursos misóginos do século XII e do século XIX de Lord, nos quais o vestuário feminino é colocado em debate.

**Palavras-chave:** demônio da moda, saltério de Winchester, censura das mulheres.

A aparição da imagem do “Demônio da Moda” na bibliografia do campo é proveniente da publicação oitocentista *The Corset & the Crinoline* de William Barry Lord. Apresentando a figura que atribui a “um manuscrito antigo” (LORD, 2007, p.43, tradução nossa<sup>2</sup>), o autor tenciona corroborar sua tese sobre a ancestralidade do uso do *corset* que, para ele, remonta à períodos que antecedem a antiguidade clássica.

Lord (2007), não explicita as fontes de sua imagem, informa apenas que esta data do ano de 1043 e é pertencente ao acervo do Museu Britânico, o que torna a referência obscura.

O Demônio da Moda é citado novamente em *The history of underclothes* de C. Willett e Phillis Cunnington, publicado originalmente em 1951, que inclui, além de referências textuais, uma figura semelhante à de Lord, mas com claras diferenças estilísticas. Os autores apontam que tal imagem é proveniente de um manuscrito pertencente ao acervo da Cotton library, do Museu Britânico, sem nomeá-lo ou

---

<sup>1</sup> Mestranda no programa de Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo - SP. E-mail: rosesathler@gmail.com

<sup>2</sup> The fiend of fashion, from an ancient manuscript (LORD,2007, p.43)

contextualizá-lo. A publicação de Lord não aparece na bibliografia consultada pelos autores.

Entretanto, no trabalho mais recente *The Corset: a cultural history* de Valerie Steele, publicado no ano de 2001, a imagem do volume de Lord volta a figurar nas articulações feitas pela autora acerca das possíveis origens do *corset*. Em nota, Steele credita a imagem à Lord e, assim como o autor, a atribui à um manuscrito antigo, pertencente ao acervo do Museu Britânico (STEELE, 2007), sem oferecer mais detalhes.

*The Corset & the Crinoline* foi publicado em 1868. Seu autor, um cirurgião veterinário aposentado que havia servido na 9ª Brigada do Regimento Real de Artilharia do Exército britânico, optou inicialmente pelo anonimato (SILVER, 2004), talvez por se tratar de um tema completamente diverso de suas duas publicações anteriores, dedicadas às técnicas de pescaria.

No contexto do lançamento de *The Corset & the Crinoline*, o uso do *corset* era tema recorrente de debates sociais fomentados pelos reformadores do vestuário, adeptos do movimento higienista. Segundo Cunningham (2000), o movimento que ganhou força a partir da segunda metade do século XX, buscava questionar a salubridade dos trajes, sobretudo os femininos, da época.

Eles argumentavam que a quantidade de roupa íntima, o peso da vestimenta e a constrição do *corset* não eram apenas prejudiciais à saúde das mulheres, mas o seu efeito não promovia a beleza; aliás, muitos acreditavam que os trajes eram feios porque alteravam a forma natural do corpo humano<sup>3</sup> (CUNNINGHAM, 2000, p.3, tradução nossa)

Para o historiador David Kunzle (1977), os críticos vitorianos do *corset* eram majoritariamente homens autocráticos e misóginos, preocupados em relegar as mulheres ao domínio da domesticidade a fim de garantir que estas exercessem a sua função para a manutenção das hierarquias sociais entre os gêneros.

O autor destaca que as listas de malefícios resultantes do uso do *corset*, elaboradas pelo movimento dos reformadores do vestuário, eram hostis e carregadas de

---

<sup>3</sup> They argued that the amount of underclothing, the sheer weight of the clothes, and the constriction of the corset were not only harmful to women's health, but the effect did not promote beauty; in fact, many believed that the clothing was ugly because it did not follow the natural form of the human body (CUNNINGHAM, 2000, p.3)

preocupações com as garantias à “maternidade “sagrada”” (KUNZLE, 1997, p.571, tradução nossa).

Mulheres eram acusadas de serem suicidas e infanticidas devido a supostos abusos do uso do *corset*. Kunzle (1977), enfatiza a proliferação de publicações em jornais, revistas (médicas ou não), palestras, livros, folhetos e derivados sobre o tema, que permeava todas as camadas sociais.

Já no primeiro parágrafo do prefácio de *The Corset & the Crinoline*, tais debates são citados por Lord (2007) como um verdadeiro campo de batalha, para o qual almejava contribuir através da apresentação dos fatos históricos sobre este “artigo aparentemente indispensável do vestuário feminino” (LORD, 2007, p.1, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Depois de declarar a neutralidade de sua posição no debate a respeito do uso do *corset*, o autor prossegue afirmando que um resgate genealógico torna possível demonstrar que o uso da peça é, não apenas primitivo, mas também universal e que, portanto, não poderá jamais ser dispensado se o objetivo da usuária for o de obter uma figura elegante e atraente.

Tal pensamento é recorrente em outras publicações do século XIX, como a de Madame Roxey Caplin em *Health and Beauty: or, Woman and Her Clothing, Considered in Relation to the Physiological Laws of the Human Body* de 1864, que também advoga a favor e do uso do *corset* alegando sua indispensabilidade e de Ernest Leoty em *Le Corset a travers des ages* de 1893, que de forma muito semelhante, traça um percurso do uso da peça para identificar a sua origem na indumentária greco-romana.

Contudo, registros axiomáticos do *corset* – então denominado *bodies* e posteriormente *pair of bodies* e *stays* - datam do século XVI europeu e aristocrático, apesar de reconhecida a prática de comprimir o torso por meio de aparatos vestíveis desde a cultura minoana (c. 1550 a.C). O registro das estatuetas da Deusa das Serpentes e afrescos de homens e mulheres com cinturas constrictas denotam empenho e dedicação na modelagem dos corpos, possivelmente tais peças redutoras seriam cintos de couro rígidos e estruturados com tiras de madeira (DOYLE, 2002).

---

<sup>4</sup> This apparently indispensable article of ladies' attire (LORD,2007, p.1)

Le Breton (2019, p.21) define a “sociedade da corte” como a originária das regras de civilidade para a educação dos sentimentos, estilo, linguagem e colocação do corpo. É no nascimento da civilização que a vestimenta rígida é adotada como um recurso para o artificialismo dos corpos, cuja aparência e gestualidade deveriam se distinguir completamente a plebe.

No jogo da educação da corporeidade, a restrição dos movimentos, se faz necessária para estabelecer um “rígido autocontrole” (SCHMITT, 2010, p.37), é embutido dessa lógica que o traje do século XVI adquire “características extremamente rígidas e desconfortáveis, que obrigavam os indivíduos a manterem uma postura altiva e hierárquica” (PIRES, 2005, p.44).

O desejo de provar a ancestralidade do uso do *corset* como uma peça do vestuário feminino indispensável, parece fazer com que Lord (2007) não coloque o traje portado pelo demônio de seu manuscrito à prova. Ao contrário, afirma categoricamente que trata-se de um “espartilho inconfundível, firmemente atado e enrijecido por dois busks frontais, um de cada lado da amarração, e talvez com uma aba no final”<sup>5</sup> (LORD, 2007, p.42, tradução nossa). Descrição que parece se referir a um exemplar dos séculos XVI ou XVII.

Entretanto, Willett e Cunnington (1992) questionam se a vestimenta do demônio incluiria um *corset*, os autores enfatizam que não há evidências de que a peça figurasse no período e que o vestuário usado no século XII parece ser justo o suficiente para proporcionar essa impressão, e acrescentam que tal efeito - o da modelação do torso - poderia ser conquistado por meio do enfaixamento da região.

Em concordância com Willett e Cunnington, Steele (2007) declara que a imagem do demônio não prova que *corsets* datam desse período, mas sim que o vestuário contemporâneo a ele, ao contrário do adotado durante a antiguidade caracterizado por peças amplas, era focado em evidenciar o corpo e que para tanto, a manufatura de trajes medievais fazia nascer técnicas de alfaiataria. Estas foram gradativamente desenvolvidas para acompanhar a silhueta corporal por meio da adoção de nesgas, botões a amarrações (STEELE, 2007).

---

<sup>5</sup> an unmistakable corset, tightly laced stiffened by two busks in front, from one of which the lace, with a at the end, depends (LORD, 2007, p.42)

A ausência de uma investigação acerca da figura demoníaca, dos aspectos iconográficos de sua composição e do contexto no qual foi criada é, no mínimo, curiosa, para além do debate sobre o uso do *corset*.

Denominada por Lord (2007) como “Demônio da moda”, quais seriam as motivações que impulsionaram a decisão de retratar a entidade com vestes femininas?

### A ORIGEM DO “DEMÔNIO DA MODA”

A iluminura do demônio de Lord é uma cópia realizada aos moldes do período, da figura do demônio que compõe a cena da terceira tentação de Cristo no Saltério de Winchester, um manuscrito em estilo românico que data do século XII e que, conforme cita o autor, era pertencente ao acervo do Museu Britânico até o ano de 1973, quando foi transferido para a Biblioteca Britânica.

Figura 1: “O Demônio da Moda, de um manuscrito antigo”



Fonte: LORD, William Barry. *The corset and the crinoline: na illustrated history*. New York: Dover Publications, 2007.

Segundo o website da Biblioteca Britânica<sup>6</sup>, o saltério de Winchester, uma das principais obras em estilo românico inglês, é bilingue, e foi escrito em latim e francês, principal língua da aristocracia inglesa no período, fato que já evidencia quais seriam

<sup>6</sup> Cf. " The Winchester Psalter: an illustrated bilingual Psalter". BRITISH LIBRARY. In: < <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2018/07/the-winchester-psalter-an-illustrated-bilingual-psalter.html>>. Acesso em 01/04/2020

seus leitores. A obra foi integralmente digitalizada e pode ser consultada no acervo *online* da biblioteca.

Pesquisadores acreditam que o patrono do saltério de Winchester, hoje um tesouro nacional, tenha sido Henry de Blois (1139-1171), irmão mais novo do Rei Stephen e um grande colecionador de artes e relíquias. Henry de Blois foi abade de Glastonbury e Bispo de Winchester, e além do saltério, também foi patrono da Bíblia de Winchester, uma das maiores bíblias sobreviventes do século XII, cujos fólhos medem 583 x 396 mm.

Segundo Chedzey (2003), o saltério foi produzido próximo ao ano de 1150 com o intuito litúrgico e cerimonial. A autora observa que Winchester foi um grande centro eclesiástico, reconhecido pelo alto nível na produção de manuscritos desde o período anglo-saxão até o período medieval, entretanto acredita que os artistas envolvidos com tal produção eram possivelmente profissionais seculares e itinerantes, visto que há notáveis semelhanças estilísticas com outras obras do período, sobretudo no que se refere à influência do estilo bizantino.

O Saltério é composto por 142 páginas medindo 32,3 x 22,5 cm, seu conteúdo textual corresponde à salmos, calendários e cânticos (KLEIN, 1998) e suas ilustrações narram cenas no Antigo e do Novo Testamento, da vida da Virgem Maria e do Último Julgamento (HANEY, 1981).

Ao todo, apenas quatro fólhos do Saltério apresentam figuras demoníacas, e o original do “Demônio da Moda” de Lord, consta no primeiro deles, o de número dezoito, que apresenta as três tentações de Cristo.

Figura 2: Fólio 18 do Saltério de Winchester – As tentações de Cristo e detalhe da cena da terceira tentação (c. 1150)



Fonte: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton\\_ms\\_nero\\_c\\_iv\\_fs001r#](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_c_iv_fs001r#)

O diabo parece ter a pele malhada, como a de um animal e sua vestimenta nas duas cenas iniciais consiste em uma saia curta manchada e rasgada, além de um gorro na primeira delas.

Na cena da terceira tentação, a vestimenta do Diabo é completamente diferente das demais e as suas características corporais também são incrementadas: além da barba e dos cabelos flamejantes, das garras, cauda e chifres comuns aos demônios das cenas anteriores, este apresenta asas, dentes pontiagudos e mais pronunciados e um nariz em formato de bico.

Segundo a Bíblia, Jesus foi tentado três vezes pelo diabo, depois de jejuar durante quarenta dias e quarenta noites no deserto

Então, o tentador, aproximando-se, lhe disse: Se és Filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães. Jesus, porém, respondeu: Está escrito: Não só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que procede da boca de Deus. Então, o diabo o levou à Cidade Santa, colocou-o sobre o pináculo do templo e lhe disse: Se és Filho de Deus, atira-te abaixo, porque está escrito: Aos seus anjos ordenará a teu respeito que te guardem; e: Eles te sustentarão nas suas mãos, para não tropeçares nalguma pedra. Respondeu-lhe Jesus: Também está escrito: Não tentarás o Senhor, teu Deus. Levou-o ainda o diabo a um monte muito alto, mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a glória deles e lhe disse: Tudo isto te darei se, prostrado, me adorares. Então, Jesus lhe ordenou: Retira-te, Satanás, porque está escrito: Ao Senhor, teu Deus, adorarás, e só a ele darás culto. Com isto, o deixou o diabo, e eis que vieram anjos e o serviram (BÍBLIA, MT, 4, 2-11)

Na terceira tentação, portanto, o Diabo demonstra possuir domínio sobre todas as riquezas terrenas, a ele caberia concedê-las à Jesus, caso Este lhe servisse. No

Saltério, tais tesouros são representados pelos objetos dourados que flutuam no ar. Na faixa que separa as figuras lê-se “Adore-me e tudo será teu” ao que Jesus responde “Não tentarás a Deus”. Link (1998) observa que as características do Diabo da terceira tentação o tornam mais temível do que as figuras anteriores.

É interessante ressaltar que nenhuma outra aparição do Diabo no Saltério de Winchester se assemelha ao da última tentação, nem nas características de suas feições e nem no vestuário, dado que todas as demais figuras demoníacas, quando portam algum tipo de vestimenta, estas aparentam estar em farrapos. Para Link (1998), as vestes do referido demônio seriam correspondentes às da aristocracia do período, o que faz sentido se considerarmos o contexto bíblico, a esta entidade pertenciam inúmeras riquezas. Entretanto é fundamental notar que tais vestes, além de aristocráticas são femininas.

#### ARTE PARA A ARISTOCRACIA E O CLERO – O ESTILO ROMÂNICO

O Saltério de Winchester foi concebido, segundo Wilhelmsen e Bartscht (1974) durante a segunda fase da arte românica, correspondente aos séculos XI e XII. De acordo com os pesquisadores, este período foi marcado pelo sincretismo, quando imagens pagãs ancestrais foram incorporadas aos temas cristãos. Esta característica está presente, segundo Link (1995), na referida imagem da terceira tentação. Os objetos que representam as riquezas oferecidas pelo Diabo e flutuam no ar, segundo o autor, remetem à divindade Ahura Mazda do Zoroastrismo, religião de origem persa fundada pelo profeta Zaratustra.

Hauser (2000) observa que a arte românica era monástica e aristocrática e, portanto, hierárquica, fruto de uma configuração social na qual o clero se vincula às classes dominantes do sistema feudal, não apenas por ser composto majoritariamente de nobres, mas também por interesses políticos e econômicos. Temas religiosos são atravessados por elementos seculares em um contexto no qual a igreja era praticamente a única fonte de encomendas de obras de arte. O autor enfatiza que, para além do mecenato, o próprio fazer artístico se tornou um serviço divino e sacrificial

Gombrich (1999) chama a atenção para o completo desapego dos artistas românicos com as formas naturais, ao contrário, seu trabalho se concentra na disposição

dos símbolos sagrados. Dessa forma, as possibilidades de representação se ampliam consideravelmente visto que o artista pode

dispensar qualquer ilusão de espaço ou qualquer ação dramática, está em condições de dispor suas figuras e formas de acordo com linhas puramente ornamentais. A pintura estava, de fato, a caminho de se converter numa forma de escrita por imagens; mas esse retorno a métodos mais simplificados de representação deu ao artista da Idade Média uma nova liberdade para experimentar as mais complexas formas de composição (GOMBRICH, 1999, p.181-183)

Tal liberdade criativa, segundo o autor, se estendia também para as cores que, diante do desapego naturalista, eram escolhidas de acordo com a subjetividade do artista. No tocante às formas, as leis da representação se submetem exclusivamente à visão interior,

A dissolução vertical da parede e o expressionismo da figura dão, entretanto, sinais inequívocos de uma tendência para uma perspectiva mais dinâmica. Nos exageros pelos quais são agora obtidos os efeitos – o deslocamento de proporções naturais, as ampliações excessivas das partes mais expressivas do rosto e do corpo, em especial os olhos e as mãos, a gesticulação hiperbólica, as reverências ostensivamente profundas, os braços jogados para o alto, as pernas cruzadas como se esboçassem passos de dança [...]. A impetuosidade com que a arte agora se entrega a esse modo de representação é inspirada pelo fervor espiritual” (HAUSER, 2000, p 190-191)

Uma concepção do mundo chamada de metafísicoreligiosa por Hauser (2000), de acordo com a qual todas as coisas terrenas estão relacionadas com o mundo por vir e todos os seres humanos com o Ser Divino, foi usada pela Igreja, acima de tudo, para criar uma posição absolutamente imbatível para a teocracia baseada no sacerdócio sacramental. Tudo é a expressão de um propósito transcendente e de uma intenção divina. Qual seria, portanto, o propósito de representar o Diabo como uma mulher?

## UMA PERSPECTIVA DAS MULHERES NA BAIXA IDADE MÉDIA

Cardini (1982) observa que entre os séculos XI e XIII o protagonismo da mulher aumentou, e atribui esse fenômeno ao crescimento da população feminina que então superava a masculina. Tal relação se contrapunha à que se manteve na Alta Idade Média, oportunizada pela autorização do infanticídio de meninas. O autor ainda salienta que o hábito dos homens de se casarem em uma idade mais avançada do que as mulheres, fez com que o número de viúvas aumentasse, sobretudo a partir do século XIII.

Com frequência, as viúvas se encontravam em uma posição de prestígio e influência social, dada a sua situação econômica. Era usual que tais mulheres se reunissem em congregações religiosas, com as quais se envolviam ativamente. Cardini (1982) ainda cita a relevância da introdução e populismo do culto à Virgem Maria, que somou forças a este processo de ascensão social feminina.

Para além da religião, a presença de mulheres nas mais altas castas dirigentes feudais se fazia notar. Cardini (1982) ressalta os exemplos de Matilde de Canossa (1046 – 1115), a Grande Condessa, reconhecida por seus feitos militares em apoio ao Papa Gregório VII e de Leonor de Aquitânia (1122 – 1204), Duquesa, Condessa e Rainha consorte da França e também da Inglaterra, uma das mulheres mais poderosas e ricas da Idade Média.

O autor dá como certo o movimento pelo direito das mulheres na Idade Média, apesar da escassez de documentação e fontes. Para ele, as mulheres se ressentiam de sua posição de inferioridade legal, social e tradicional. A questão das mulheres se tornou dominante com o movimento da Caça às Bruxas (século XIV a XVIII), que Cardini (1982) questiona como uma resposta dos elementos culturais misóginos. Inclusive ressalta que a imagem da bruxa é originária de mulheres pertencentes às classes miseráveis, rebaixadas por uma sociedade rigidamente hierarquizada e andocrática.

Delumeau (2019) observa que apesar da opressão das mulheres não ser uma invenção cristã, esta foi incorporada ao cristianismo desde muito cedo e de uma forma suficientemente potente para permanecer até a contemporaneidade.

Antes do anti-feminismo da Caça às Bruxas dos séculos XIV ao XVIII, o discurso teológico cristão, apesar das palavras de igualdade proferidas por Jesus nos evangelhos, incorporou a misoginia secular à prática da Igreja. Na origem deste movimento, Delumeau (1999) identifica as palavras de São Paulo, para quem a mulher deve se submeter ao homem, segundo o contexto judaico. Em Coríntios, Paulo também enfatiza a proibição da participação de mulheres nas assembleias, de acordo com a lei.

Delumeau (1999, p. 474) cita o abade de Cluny, Odon, que no século X alerta os homens de que a beleza física das mulheres. Odon acrescenta que se fosse possível ver o que está sob a pele, os homens revirariam seus estômagos. Em seu discurso chega a

questionar como é possível desejar uma mulher se tocar um esterco ou cuspe causa ojeriza.

No século XI, Roger de Caen, bispo de Salisbury, também alerta sobre a beleza das mulheres, que seria incompatível com as virtudes. Essa noção acerca da composição da aparência feminina já é abertamente tratada pelo pregador Michel Ménot no século XV

Para se fazer ver pelo mundo [a mulher que não se contenta com trajes que convém a seu estado] terá toda espécie de vãos ornamentos: grandes mangas, a cabeça ataviada, o peito descoberto até o ventre com um *fichu* leve, através do qual se pode ver o que não deveria ser visto por ninguém [...]. É [...] em tal libertinagem de trajes que ela passa, o livro de horas sob o braço, diante de uma casa onde há uma dezena de homens que a olham com um olho de cobiça. Pois bem, não há um só desses homens que por causa dela não caia no pecado mortal. (MÉNOT apud DELUMEAU, 1999, p.478)

A mesma censura à vestimenta feminina é encontrada nos sermões do evangelizador Oliver Maillard, também no século XV, para quem a cauda dos longos vestidos faria a mulher se assemelhar a um animal, ao passo que esta já o era, pela sua conduta. Maillard critica também as correntes de ouro atadas ao colo, que seriam usadas para serem acorrentadas pelo Diabo (DELUMEAU, 1999).

Delumeau (1999) ressalta ainda a obra *De planctu ecclesiae*, redigida por Alvaro Pelayo por volta de 1330 a pedido de Joao XXII, cujo conteúdo carregado de referências bíblicas, apresenta textos que servem à mais feroz misoginia. Para Delumeau (1999, p.481), este seria “talvez o documento maior da hostilidade clerical à mulher”. Nele, a aparência e o vestuário feminino são novamente alvo de reprovação. Descritos como atrativos mentirosos, a maquiagem e os apliques de cabelo (que seriam oriundos de pessoas mortas) são artifícios que tem como finalidade a perdição dos homens para o pecado da sensualidade.

## O DEMÔNIO VESTE UM *CORSET*?

Segundo Russel (1986), o Diabo é uma entidade designada como masculina pela tradição religiosa, sendo tratado por pronomes masculinos na maioria das línguas.

Em *Lucifer: El diablo en la Edad Media* (1984), o autor observa que o gênero se relaciona com a sua posição de governante do inferno, da mesma forma que Deus, também tratado por pronomes masculinos, é rei dos céus. O autor acrescenta que os

demônios femininos existem, mas são inferiores e a ele se reportam, estas foram nomeadas como bruxas.

Mesmo apresentando características corporais não humanas, como chifres, formatos de mãos e pés e cauda, por usar barba, o Diabo da terceira tentação do Saltério de Winchester pode ser identificado como masculino, assim como seus pares. Entretanto seu traje é categoricamente feminino.

Em *Medieval Costume and Fashion*, Norris (1999), descreve o vestuário aristocrático usado durante o século XII por mulheres consideradas frívolas. As barras de suas vestes se arrastavam pelo chão, e as mangas eram alongadas em tal ponto que necessitavam de um nó para que não se emaranhar com a saia, o mesmo poderia ocorrer com seus véus, que também eram igualmente longos. Nas palavras do autor, as saias de mulheres “ousadas” (NORRIS, 1999, p.36, tradução nossa), tinham as laterais abertas até o quadril e amarradas com um nó, revelando um tipo de calça longa de lã, estilo apontado como impudico.

Norris (1999) atribui esse comprimento exagerado à uma referência aos trajes nobres masculinos, que neste período também eram marcadamente longos. Steele (2005) relaciona tal comprimento das vestes dos reis à influência bizantina, que vigorava também no vestuário, ao ponto de ser necessário o uso de um cinto na região da cintura para conter o volume de tecido.

A ausência de um item que compunha o vestuário aristocrático feminino é sentida no traje do Diabo da terceira tentação. O manto, que deveria recobrir toda a vestimenta, era um símbolo de extremo prestígio social e autoridade, considerado um tesouro familiar, ricamente bordado e transmitido por gerações (NORRIS, 1999).

Se o comprimento alongado do vestuário masculino era uma característica da realeza e, portanto, um símbolo de poder, a mimese feminina poderia então ser considerada provocativa e, portanto, impudica.

Por representar um membro da realeza, a ausência do manto sobre a indumentária do Diabo é emblemática e sugestiva. A entidade se apresenta cercada por objetos valiosos potencialmente capazes de seduzir à Cristo, mas está despida justamente do elemento responsável por indicar o prestígio social que o detentor de tais

posses ocuparia, destituindo a figura feminina da respeitabilidade inerente à sua posição.

Seria plausível argumentar que empregar vestes femininas na figura do adversário de Deus poderia ser um recurso para ridicularizar, advertir e repreender a ascensão de mulheres na sociedade medieval?

Link (1995) chama a atenção para o caráter figurativo do Diabo na arte medieval, que não personifica a crueldade. Sua aparição está sempre atrelada ao enredo de um personagem, como a tentação de Cristo ou a de Eva. O Diabo é sempre marginal, nunca é protagonista de sua própria narrativa “em vez de parecer um verdadeiro adversário de Deus, ele parece ser apenas uma peste”<sup>7</sup> (LINK, 1998, p.131, tradução nossa).

Ao falar sobre o sincretismo religioso na Idade Média cristã, Maury (1972) observa a manipulação dos demônios e das forças demoníacas nas práticas de previsão do futuro ou em magias para operar malefícios. A persistência de ritos pagãos no cristianismo torna possível o entendimento do Diabo como uma entidade submissa às vontades humanas, e não como um inimigo poderoso de Deus. Esta seria a lógica motivadora da manipulação iconográfica do Diabo para representar um tema persistente nos discursos moralistas do clero.

Um possível *corset* é o alvo de tais censuras destinadas ao vestuário do demônio. Na representação de tal peça, as semelhanças com os então denominados *bodies* do século XVI são substanciais em decorrência da amarração frontal e da insinuação de canaletas para a inserção de alguma espécie de estrutura.

Contudo, conforme afirma Hauser (2000), o estilo românico é estereotipado, fisionomias, tamanho das mãos, e roupagens se valem de formas cúbicas e ornamentais caracterizadas pelo formalismo e abstração da realidade, que para o autor, representam as suas principais características.

Russel (1986, p.12, tradução nossa) também analisa o caráter difuso do panejamento da arte românica, na qual os tecidos possuem uma “aparência rugosa e

---

<sup>7</sup> rather than appearing as a real adversary of God, he seems to be just a pest (LINK, 1998, p.131)

flutuam ao redor e para longe do corpo e membros, como se tivessem sido levadas pela brisa”<sup>8</sup>

O já citado desapego do românico com a representação naturalista, a ausência de exemplares medievais comprobatórios e a precisa localização da introdução do traje rígido na aristocracia europeia do século XVI, são inegáveis contra-argumentos para o uso do *corset* no período.

Entretanto, a presença da peça não é uma premissa para estabelecer pontos de contato entre o século XII, do Saltério de Winchester e o século XIX de William Barry Lord. Com ou sem o *corset*, as mulheres e as suas vestimentas seguem alvo dos debates acalorados protagonizados pelos homens, carregados de misoginia, censura e de reprovação.

## REFERÊNCIAS

- BÍBLIA SAGRADA.** São Paulo, Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CARDINI, Franco. **Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval.** Barcelona, 1982, pp.71-106
- CAPLIN, Roxey A. **Health and Beauty: or. Corsets and Clothing Constructed in Accordance with the Physiological Laws of the Human Body.** London: Darton. 1856.
- CHEDZEY, J. **Manuscript production in medieval Winchester.** Reading Medieval Studies, XXIX. pp. 1-18. 2003.
- CUNNINGHAM, Patricia. **Reforming Fashion, 1850-1914: Politics, Health, and Art** (Presented by the Historic Costume & Textiles Collection). The Ohio State University. Columbus, EUA, 2000
- CUNNINGTON, C. W., CUNNINGTON, P. **The History of Underclothes.** Dover Publications, 1992.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- DOYLE, R. **Waisted Efforts: An Illustrated Guide to Corset Making.** Stratford. Sartorial Press Publications. 2002.
- GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HANEY, Kristine E. **The Immaculate Imagery in the Winchester Psalter.** Gesta, Vol. 20, No. 1, 1981, pp. 111-118. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/766833>.

---

<sup>8</sup> the draperies have a wrinkled appearance, and float around and away from the body and limbs, as if wafted in a breeze (RUSSEL, 1986, p.12).

- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- KLEIN, Holger A. **The So-Called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, British Library, MS Cotton Nero C. IV**. *Gesta*, vol. 37, no. 1, 1998, pp. 26–43. JSTOR, [www.jstor.org/stable/767210](http://www.jstor.org/stable/767210). Accessed 6 Apr. 2021.
- KUNZLE, David. **Dress Reform as Antifeminism: A Response to Helene E. Roberts's "The Exquisite Slave: The Role of Clothes in Making the Victorian Woman"**. *Signs* 2.3 (Spring 1977): 570-597. JSTOR. Web. 14 April 2012
- LE BRETON, D. **Sociologia do Corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- LEOTY, Ernest. **Le Corset: A Travers les Ages**. Paris: Paul Ollendorff, 1893.
- LINK, Luther. **The Devil: The Archfiend in Art from the Sixth to the Sixteenth Century**. New York: Harry N.Abrams, 1996
- LORD, William Barry. **The corset and the crinoline: na illustrated history**. New York: Dover Publications, 2007.
- MAURY, Alfred. **"Persistência dos ritos pagãos" in Magia e Astrologia**. São Paulo, 1972, p.116 -147
- PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como Suporte da Arte - Piercing, Implante, Escarificação, Tatuagem**. São Paulo: Senac, 2005.
- RUSSEL, Jeffrey. **Lucifer: El diablo en la Edad Media**. Barcelona, Espanha: Editorial Laertes, 1984.
- RUSSEL, Jeffrey. **Satanás: la primitiva tradición cristiana**. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1986.
- SCHMITT, Juliana. **Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário**. São Paulo, Editorial Alameda, 2010.
- SILVER, Anna K. **Victorian Literature and the Anorexic Body**. New York: Cambridge Press, 2004.
- STEELE, Philip. **The Medieval World: History of Fashion and Costume**. New York: Facts On File, 2005
- STEELE, Valerie. **The corset: a cultural history**. New York: Yale University, 2007.
- WILHELMSSEN, Alexandra, BARTSCHT, Heri Bert. **The Romanesque**. *Rice Institute Pamphlet - Rice University Studies*, 60, no. 4 (1974) Rice University: <https://hdl.handle.net/1911/63167>.