

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA – LICENCIATURA

MARCOS AURÉLIO DE MATO

**SOB A ÉGIDE DO REQUINTE:
A Indumentária das rainhas Elizabeth I e
Catarina de Medici**

Monografia

Mariana – MG
Julho – 2017

MARCOS AURÉLIO DE MATO

**SOB A ÉGIDE DO REQUINTE:
A Indumentária das rainhas Elizabeth I e
Catarina de Medici**

Monografia apresentada ao curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Silveira

Mariana – MG
Julho – 2017

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

M433s Mato, Marcos Aurélio de.

Sob a égide do requinte [manuscrito]: a Indumentária das Rainhas Elizabeth I e Catarina de Medici. / Marcos Aurélio de Mato. - 2017. 82 f.: il.: color..

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio Silveira.

Monografia (Licenciatura). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Graduação em História .

1. Elizabeth I, Rainha da Inglaterra, 1533-1603. 2. Catarina, de Médicis, Rainha, consorte de Henrique II, Rei da França, 1519-1589 . 3. Trajes. 4. Pintura renascentista - Séc. XVI. I. Silveira, Marco Antonio. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 391(091)

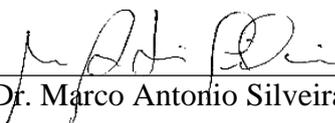
Bibliotecário(a) Responsável: Michelle Karina Assuncao Costa - SIAPE: 1.894.964

Marcos Aurélio de Mato

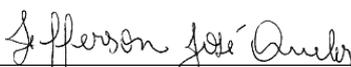
Curso de História – Licenciatura – UFOP

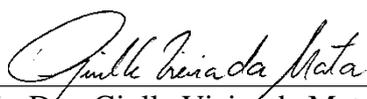
SOB A ÉGIDE DO REQUINTE:
A Indumentária das rainhas Elizabeth I e
Catarina de Medici

Monografia apresentada ao curso de História do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em História sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Silveira.


Prof. Dr. Marco Antonio Silveira

Leitores Críticos:


Prof. Dr. Jefferson José Queler


Profa. Dra. Giulle Vieira da Mata

Mariana, 11 de agosto de 2017.

Aos meus amados pais, Maria e João;
Ao meu companheiro Rafael Teixeira;
E a minha inspiração literária J.K. Rowling.

AGRADECIMENTOS

Às forças transcendentais que regem o universo.

Aos meus pais, Maria e João, por me ensinarem o poder do estudo e o valor da humildade. Agradeço pelo apoio imensurável durante toda minha graduação. A distância entre nós durante estes quatro anos foi difícil, mas eu consegui. Obrigado por estarem comigo, por serem meu suporte emocional, financeiro e, acima de tudo, por me amarem como sou.

Ao meu companheiro, Rafael Teixeira, por me ensinar o real significado do amor verdadeiro e da confiança. Por me mostrar um mundo de companheirismo, felicidade e carinho. Meus dias longe de casa foram melhores junto de ti. Agradeço a enorme paciência que tiveste comigo, mesmo em momentos de tribulação. Obrigado por estar junto de mim e por ser meu porto seguro.

À minha amiga-irmã Fabiane Marques, pelos anos de amizade sincera e verdadeira. Agradeço pelo incentivo de sempre, pela dedicação e por sonhar junto comigo. Obrigado pela amizade simples e por me amar sem fazer distinções.

Aos meus irmãos Sônia, Adriano e Luís Carlos, pelo respeito e motivação. Obrigado por serem presentes e cuidarem de nossos pais nestes anos de ausência.

Ao meu professor e orientador Marco Antonio Silveira, pela delicadeza ao reger minhas ideias. Por ser a fonte de sabedoria que me colocou no rumo certo. Pela afetuosa atenção direcionada às minhas aspirações históricas e por acreditar no meu potencial.

À professora e amiga Daniela Teixeira, pela amizade, pelo apoio acadêmico e pelo acolhimento familiar sem preconceitos e distinções. Obrigado por ser 'nosso' ponto de equilíbrio e pela generosidade sem fim.

Às amigas Jéssica Tomaz e Ariane Albergaria, pela parceria, pelos conselhos, pelo acolhimento na UFOP e principalmente por me ensinarem a tolerância frente aos desafios do universo

acadêmico. Agradeço por estarem comigo nos períodos de tristeza e por me ajudarem em momentos de ansiedade. Obrigado pela paciência e pelas alegrias.

Às amigas de curso, e para toda vida, Thayná Rocha, Giovanna Bastos e Carol Primo, por serem parte desta caminhada e por estarem comigo em praticamente todos os momentos desta vida estudantil. A distância pode nos separar, mas o carinho que nutro por todas será sempre cultivado.

Aos amigos de Estiva, os irmãos Stella, Brenda, Évelyn e Glauber, por me acolherem no seu seio familiar sem distinções. Por serem amigos sinceros, acolhedores. Agradeço as muitas risadas e “comidinhas”.

Aos amigos de Ouro Preto, Leandro Martins, Samara Pequeno, Marina Neri, Ana Elizabeth Ribeiro, obrigado pela amizade acolhedora. Pelos dias de divertimento, pelas risadas e acima de tudo por confiarem a mim um bem precioso de vocês.

À Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e aos professores do curso de História, em especial a Giulle da Mata, Jefferson Queler, Marcelo Abreu e Virgínia Buarque, que contribuíram com a minha formação acadêmica e humana.

Ao professor Renato Braga, que contribuiu especialmente com a minha formação e me ajudou a trilhar o caminho da docência.

Aos companheiros e amigos de PIBID, Romeu Lacerda, Josiane Cristina e Maria Theresa, pelos ensinamentos, apoio e parceria. Por terem sido essenciais para minha formação acadêmica.

A todos da República Federal Devassa, pelo acolhimento nesses quatro anos e por me aguentarem; obrigado. Em especial a Bia Peixoto, por ser símbolo de confiança e dedicação. Obrigado pela ajuda nestes momentos decisivos de término de curso.

A todos que de alguma forma contribuíram para meu crescimento humano, acadêmico e profissional.

Nós não precisamos de magia para mudar o mundo, nós já carregamos todo o poder que precisamos dentro de nós mesmos: nós temos o poder de imaginar melhor.

J.K. Rowling.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar algumas pinturas renascentistas do século XVI relativas às figuras das rainhas Elizabeth I e Catarina de Medici. Procura-se investigar as obras do ponto de vista iconográfico com o intuito de recuperar a dimensão indumentária. A ideia central é descrever a vestimenta e relacioná-la com a produção da dignidade real. Para isso utilizou-se uma bibliografia sobre a história da moda e a representação da indumentária.

Palavras-chave: Indumentária; Elizabeth I; Catarina de Medici; Renascimento; vestuário.

ABSTRACT

This work aims at analyzing some Sixteenth Century Renaissance paintings on the figures of the queens Elizabeth I and Catherine de Medici. One seeks to investigate the oeuvres from an iconographic viewpoint with the goal of restoring its clothing dimension. The central idea is to investigate the garment and to relate it to the production of real dignity. For this it was used a bibliography on the fashion history and the representation of the costume.

Keywords: Costume; Elizabeth I; Catherine de Medici; Renaissance; clothing.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1 – O Retrato da Coroação.....	40
IMAGEM 2 – O Retrato da “Fênix”	44
IMAGEM 3 – O Retrato da Armada	50
IMAGEM 4 – O Retrato de Catarina de Medici	59
IMAGEM 5 – Rainha da França	64
IMAGEM 6 – O luto no “O Retrato de Catarina de Medici”.....	68

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	12
2.	O VESTUÁRIO DAS RAINHAS	15
2.1	Renascimento e Indumentária.....	15
2.2	Os Estados modernos e a Reforma.	21
3.	RAINHA VIRGEM X RAINHA MÃE.....	24
3.1	Elizabeth I.....	24
3.2	Catarina de Medici.....	27
3.3	Sociedade de Corte e vestuário... ..	33
4.	A INDUMENTÁRIA ELISABETANA	38
4.1	O Retrato da Coroação.....	40
4.2	O Retrato da “Fênix”	44
4.3	O Retrato da Armada	50
5.	A VOGA MEDICI NA CORTE FRANCESA	58
5.1	O Retrato da Catarina de Medici	59
5.2	Rainha da França	64
5.3	O luto no “Retrato de Catarina de Medici”	68
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
7.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
8.	REFERÊNCIA DE IMAGENS	78
9.	ANEXOS.....	80

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é fazer uma análise da indumentária em algumas pinturas que retratam as rainhas Elizabeth I e Catarina de Medici. Desta forma, procuramos selecionar entre os muitos quadros sobre as monarcas aqueles que mais contribuíram para esta abordagem. A pesquisa pressupõe como ponto de partida discutir o campo da moda, embora este termo não seja aplicado na construção textual. Partindo-se de uma reflexão presente sobre o assunto, procuramos pensar a moda num período histórico em que o processo não tinha o mesmo peso que possui hoje. O ato de cobrir o corpo existe desde tempos remotos. O crítico de arte e filósofo italiano Gillo Dorfles assevera que “o homem desde a antiguidade mais remota, considerou o seu vestuário como um dos mais importantes elementos simbólicos da própria condição social”¹.

A “moda”, como símbolo de distinção social hierarquizada, teve entre os séculos XV e XVI uma expressão mais profunda. Neste período a indumentária passou por numerosas transformações que moldaram a forma humana e as sociedades. O filósofo Lars Svendsen aponta que “em geral a moda no vestuário teve suas origens no fim do período medieval, possivelmente no início do Renascimento”². Em consonância a esta afirmação a doutora em história da arte Angela Brandão afirma que a indumentária também teve maior desenvolvimento neste período. Segundo ela, “na sociedade medieval, a roupa servia não só para manifestar a hierarquia social, mas também para representar as menores divisões entre os diversos setores e diferentes grupos de poder”³.

Muitos autores de história da moda conferem a este período a sua “origem”. De certa forma, quando nos referimos à moda, o termo remete-nos as intrincadas mudanças vestuais às quais estamos sujeitos numa sociedade hiperacelerada. A moda como um processo de mudança, aos quais estamos habituados, caracteriza-se nas sociedades contemporâneas como algo volátil e marcado pelo ímpeto.

Assim sendo, pautados na seleção de pinturas renascentistas do século XVI, procuramos descrever as representações dos trajes reais que procuravam dignificar a posição das monarcas frente ao reino. Essas representações não eram fidedignas ao que estaria em voga no momento,

¹ DORFLES, Gillo. **A moda da moda**. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 13.

² SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 22.

³ BRANDÃO apud RIELLO, 2017, p. 45. BRANDÃO, Angela. **Uma história de roupas e de moda para a história da arte**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, nº 1, p.40-55, Jan./Abr. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>>. Acesso em: 06 de agosto de 2017.

mas procuram colaborar para compreender a indumentária no período. Ao fim da Idade Média as mudanças nos costumes de vestir-se eram módicas. A influência da Igreja sobre a sociedade impedia, de certa maneira, as mudanças nos guarda-roupas. Com o advento do Renascimento, o luxo e o requinte ganharam espaço nas cortes europeias.

A indumentária no Renascimento ganha uma conotação de *status*, prestígio e poder. O avanço das expedições ultramarinas, a formação dos Estados modernos e a concentração do poder régio levaram a monarquia a patamares de requinte nunca antes experimentados. A religião católica foi questionada, o cisma com Roma foi efetivado e muitas mortes em nome de Deus foram executadas. A Europa entrou num período de mudanças consideradas mundanas pela temeridade dos anseios cristãos. O poder do rei era intensamente ameaçado, este respondendo com mão de ferro e derrocadas sangrentas.

Em contrapartida a Europa viveu uma imersão nas antiguidades clássicas, houve um amadurecimento das ideias e principalmente uma profusão de gênios da arte. Os reinos estavam abastados de iguarias, tecidos luxuosos, joias, ouro e prata, e rodeados pelos grandes mestres renascentistas. É neste cenário que surgem Leonardo da Vinci, Boccaccio, Botticelli, Raphael, bem como escritores como Shakespeare, Marlowe, Maquiavel, dentre outros.

Para estruturar esta análise, buscamos estudos sobre a história da moda, da filosofia, da arte e principalmente da iconografia do vestuário. Como referência, foram usadas obras de Nobert Elias, Christopher Hibbert, Norman Jones, August Racinet, Bronwyn Cosgrave, Carl Köhler, James Laver, Gilles Lipovetsky, Marie Louise Nery, Melissa Leventon, dentre outros. A escolha destes autores possibilitou compor um panorama histórico dos acontecimentos de época, além de revelar aspectos da indumentária presente nas obras pictográficas.

A escolha das duas figuras centrais, Elizabeth I e Catarina de Medici efetivou-se por serem ícones de seu tempo. Suas atuações frente ao reino foram resolutas e ao mesmo tempo problemáticas. Configurações régias à parte, os quadros analisados demonstram a dignidade real envolta ora em esplendor, ora em consternação. A imagem das rainhas era veiculada no reino como o símbolo da autoridade e do poder monárquico em ascensão. Suas vidas estiveram intimamente ligadas a disputas políticas e por laços de parentescos. Sua indumentária era copiada, moldada e seguida pela nobreza e por parcela da burguesia. Svendsen apresenta-nos esta esfera de requinte voltada para poucos. Segundo o autor “sem dúvida durante séculos essa mudança consciente de estilos nas roupas foi acessível apenas por um grupo restrito, os ricos,

mas pouco a pouco, com a emergência da burguesia e o desejo concomitante de estar ‘na moda’, foi se espalhando”⁴.

Na posição de rainhas seus trajes eram, de alguma forma, inspiração para a nobreza e a sociedade burguesa. Os cortesãos e cortesãs queriam trajar-se ricamente, a fim de terem a aceitação real. Nesta época observa-se um intenso galanteio dos modos reais. Esses modos, incluindo a vestimenta, eram a voga das cortes. Svendsen esclarece que “o impulso para se enfeitar não é em absoluto um fenômeno recente na história humana, mas as coisas com que as pessoas se enfeitavam no mundo pré-moderno não tinha nada a ver com moda”⁵. O autor ainda destaca que “para que possamos falar de ‘moda’, não basta que ocorra uma mudança de raro em raro. A moda só se configura quando a mudança é buscada por si mesma, e ocorre de maneira relativamente frequente”⁶. As pinturas são idealizações de nossas personagens, porém os pintores tiveram certo cuidado em realizar esta retratação. Trata-se de uma indumentária idealizada que vai de encontro com a vestimenta renascentista.

A monografia está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, intitulado “O vestuário das rainhas”, tem por objetivo reconstituir aspectos do contexto histórico em que ambas as monarcas viveram e apresentar algumas informações gerais sobre a indumentária na época. O segundo, chamado “A Rainha Virgem e a Rainha Mãe”, aprofunda a contextualização do capítulo anterior, observando mais de perto a situação das duas personagens. No terceiro, “A indumentária elisabetana”, faz-se a análise de como algumas pinturas, salvo a idealização paramentaria da personagem, retrataram a vestimenta da rainha inglesa. No quarto e último, “A voga Medici na corte francesa”, faz-se o mesmo, mas focando-se na monarca de origem italiana. Embora o número de pinturas escolhidas tenha sido reduzido para adaptar-se aos limites de um trabalho monográfico, foi possível sublinhar aspectos importantes relativos à indumentária da época.

⁴ SVENDSEN, op. cit., p. 24.

⁵ SVENDSEN, op. cit., p. 23.

⁶ SVENDSEN, op. cit., p. 23-24.

2. O VESTUÁRIO DAS RAINHAS

O reino da moda – representações da arte que delineiam os corpos pautadas em frivolidades e fantasias – é, sob o olhar histórico, algo desafiador de se pesquisar. Muitos autores veem a moda como um campo minado, repleto de minúcias e exageros. Sendo, em uma sociedade volátil e acelerada como a nossa, por vezes, descartável. Entretanto, assim como as mais diversas representações das artes – como a pintura, a escultura, a dança, a música, a arquitetura, dentre outras – a arte da moda é, à sua maneira, objeto de estudo merecedor de atenção, pois a moda não é somente o ato de se usar um determinado traje, ela vai além.

Hoje a moda é sinônimo de ímpeto mudança. Por mais que haja julgamentos sobre o modo como nos vestimos ou nos portamos, a moda é assunto que chama atenção de todo e qualquer indivíduo, seja para depreciar ou para exaltar. Estar na moda é acima de tudo se sentir aceito ou rejeitado. Porém, a moda como conhecemos e com a qual estamos habituados emana deste tempo contemporâneo que estamos vivenciando. A proposta desta pesquisa é pensar a moda no tempo em que a minissaia jamais seria ponderada ou mesmo utilizada como peça do guarda-roupa feminino. Evitando cometer anacronismos, utilizaremos termos tais como vestimenta, costume, indumentária, modo, trajes, peças – todos eles de alguma maneira remetem ao reino da moda, visto que o próprio termo “moda” remete a uma contemporaneidade que este trabalho não se propõe a estudar.

O objeto deste trabalho consiste em trazer à luz uma reflexão acerca do processo de transformação do vestuário no período comumente conhecido como elisabetano. O reinado de Elizabeth I é o foco de nossa análise, que visa investigar algumas obras de arte, mais detidamente algumas pinturas que foram produzidas no reinado da Rainha Virgem. A fim de tecer um contraponto entre a figura da rainha e suas vestimentas retratadas nas obras pictóricas, utilizaremos de outra personagem histórica, nascida no berço da Renascença, filha de Lorenzo de Medici, rainha consorte da França, mãe da dinastia Valois e esposa de Henrique II: Catarina de Medici.

2.1 Renascimento e Indumentária

“Para que o reino das frivolidades possa aparecer, será preciso que sejam reconhecidos não apenas o poder dos homens para modificar a organização de mundo, mas também, mais

tardamente, a autonomia parcial dos agentes em matéria de estética das aparências”⁷. Como nos aponta o filósofo Lipovetsky, foi preciso que uma sociedade extremamente hierarquizada ditasse o que seria apropriado para a estética do uso e consumo no trajar. Através da mudança refinada de determinados costumes, sobreveio, parafraseando o autor, o reino das frivolidades – uma extravagância “vestual” que não observamos na Idade Média.

A história do vestuário passou a ter dimensão social e econômica nas cortes europeias. As sociedades, buscando um processo de modernização, fervilhavam com as ideias do Renascimento. Vestir-se adequadamente e com requinte era, em suma, ostentar padrões e costumes extremamente luxuosos, definidores do esboço inicial de algo que se tornaria a primeira grande transformação da indumentária. Lipovetsky nos aponta que o modo de vestir não teve muitas mudanças ao longo dos tempos. Do Egito Antigo, passando pela Grécia, China, e chegando ao Japão, a vestimenta nestes locais permaneceu a mesma ou, como o autor coloca, “ao longo dos séculos, os mesmos gostos, as mesmas maneiras de fazer, de sentir, de vestir-se vão perpetuar-se, idênticas a si mesmas”⁸.

Na Idade Média ocorreram escassas mudanças no desenvolvimento da indumentária. Svendsen afirma que “o vestuário europeu tinha mudado relativamente pouco da era romana até o século XIV. Embora tivesse havido, é claro, variações nos materiais e nos detalhes da roupa, para todos os efeitos sua *forma* permaneceu inalterada”⁹. Logo Brandão também discorre que “até o início do *Trecento*, homens e mulheres usavam longas túnicas ou camisões sem demarcar a cintura”¹⁰. Com a evolução da vestimenta, as peças foram sendo adaptadas ao corpo. Foram deixadas de lado as longas túnicas retangulares para dar lugar a peças ajustadas, “as mulheres continuaram a usar trajes longos (até 1920), porém com maior ênfase no busto, sendo o corte demarcado sob os seios”¹¹. Um novo florescimento desenvolveu-se nas principais cortes europeias: na italiana, na francesa, na germânica e particularmente na espanhola.

No entanto, a corte inglesa contentava-se em importar os costumes de outros berços do desenvolvimento “vestual”. Margaret Scott, citada por Melissa Leventon, descreve o corpo renascentista como “musculoso e de ombros largos nos homens e de seios grandes, cintura marcada e quadril largo para as mulheres”¹². Esta definição atribuída aos corpos do

⁷ LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 28.

⁸ LIPOVETSKY, op. cit., p. 28.

⁹ SVENDSEN, op. cit., p. 22-23.

¹⁰ BRANDÃO, op. cit., p. 46.

¹¹ BRANDÃO, op. cit., p. 46.

¹² LEVENTON apud SCOTT, p. 97. LEVERTON, Melissa (Org.). **História Ilustrada do Vestuário**: um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres August Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009.

Renascimento é fruto de seu trabalho de pesquisa sobre o vestuário do norte da Europa do século XV. Brandão aponta que

As roupas começam a ser produzidas pelo processo da costura e adaptadas ao corpo, no lugar dos retângulos somente sobrepostos ao corpo como na antiguidade, o que passou a requerer maior destreza dos costureiros. Começaram a difundir-se as técnicas de fabricação de roupas “em tridimensional”, ou seja, foram criadas malhas tecidas já no formato da roupa, capazes de aderir perfeitamente ao corpo. As roupas passariam, assim, a receber cada vez maior diferenciação de gênero¹³.

Leventon coloca que alguns elementos do estilo adotados nos ascendentes Estados modernos, seriam difíceis de serem identificados hoje. A autora ainda complementa dizendo que esses estilos “tornaram-se óbvios aos contemporâneos daquele momento e, de acordo com Baldassare Castiglione em *Il libro del cortegiano*, publicado em 1528, eram atrativos a cortesãos que quisessem variar seus trajes segundo os estilos particulares de outras nações”¹⁴.

Muitos teóricos e historiadores concebem a Itália¹⁵ (Florença, Veneza e Roma) como o berço do Renascimento: “a revalorização do homem, da beleza e dos prazeres da vida foi o principal traço do humanismo renascentista”¹⁶. O vestuário se desenvolveu assim como a arte dos mestres renascentistas, porém, sem nomes de peso como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Boccaccio, Giotto, entre outros. Os artesãos, fiadores, joalheiros e tantos outros oficiais que vestiam as cortes abastadas não tinham o mesmo status que os estilistas possuem hoje.

Ainda que os alfaiates e as profissões do vestuário não tenham tido nenhum reconhecimento social e tenham permanecido à sombra de seus clientes prestigiosos, contribuíram de maneira determinante, por sua habilidade e por suas múltiplas inovações anônimas, para os movimentos ininterruptos da moda; conseguiram, graças ao processo de especialização, concretizar o ideal de fineza e de graça das classes aristocráticas¹⁷.

Contudo, para se criarem os extravagantes modelos que rainhas e reis, cortesãs e cortesãos usariam em sua vida pública, era preciso primeiramente de matéria-prima. O Renascimento foi o principal responsável pelo surgimento dos mais variados tipos de tecidos, desde lãs, algodão e linho, até suntuosos brocados, sedas, cetins e tafetás. Podiam ser bordados,

¹³ BRANDÃO apud RIELLO, op. cit., p. 46.

¹⁴ LEVENTON, op. cit., p. 97.

¹⁵ Este termo é apenas geográfico, pois a Itália enquanto Estado unificado deu-se apenas no século XIX. No decorrer do texto o uso do termo “Itália” possui o mesmo sentido.

¹⁶ NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária**: subsídios para criação do figurino. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004, p. 78.

¹⁷ LIPOVETSKY, op. cit., p. 52.

incrustados de pedras preciosas, drapeados e exaustivamente incrementados com tudo o que fosse atrativo ao gosto e ao luxo. A ex-editora da Revista de Moda *Vogue*, Bronwyn Cosgrave apresenta-nos uma perspectiva sobre os ofícios.

As roupas que eram confeccionadas pelos alfaiates – cujos modelos estavam regulamentados por suas poderosas guildas – adaptaram-se aos gostos dos clientes, e era habitual que um cliente realizasse várias visitas a oficina somente por uma simples peça. Os alfaiates começaram a criar redes de negócios estreitamente relacionados com ofícios específicos em regiões, vilas e cidades¹⁸.

O movimento crescente das cidades, ou seja, “o renascimento urbano e o novo dinamismo do artesanato”¹⁹, constituíram a força impulsionadora do crescimento no comércio das “especiarias do vestuário”. Durante a Idade Média, houve aumento das redes de comércio que seriam as responsáveis por abastecer as cortes e manter o alto padrão do consumo que estariam em voga. No entanto esse aumento não foi suficiente para o incremento do vestuário. Lipovetsky aponta que

Na Idade Média, as indústrias têxteis e o grande tráfico comercial permitiam diversificar os materiais que serviam para a fabricação do vestuário: seda do Extremo Oriente, peles preciosas da Rússia e da Escandinávia, algodão turco, sírio e egípcio, couros de Rabat, plumas da África, produtos corantes (quermes, laca, anil) da Ásia Menor. As indústrias da tecelagem e da tinturaria puderam fabricar tecidos e luxo que circularam em toda Europa dos poderosos pela via indireta das feiras e do tráfico marítimo: lãs de Flandres e da Inglaterra, linho do sul da Alemanha, panos de cânhamo das regiões de Saône e de Bresse, veludos de Milão, Veneza e Gênova²⁰.

Nas cidades medievais instaurou-se um intrincado sistema de especialização de ofícios, os quais eram responsáveis pela divisão do trabalho. Essas corporações foram responsáveis por criar e manter a evolução da indumentária até meados do século XIX. “As guildas mais poderosas e ricas eram as que estavam relacionadas com o trabalho têxtil”²¹. O trabalho das corporações de ofício era responsável por abastecer as cortes dos mais variados tipos de tecidos e aviamentos. “Entre 1260 e 1270, o *Livre des métiers* de Étienne Boileau já considerava uma

¹⁸ COSGRAVE, Bronwyn. **Historia de la moda:** desde Egipto hasta nuestros días. Madrid: Gustavo Gili, 2005, p. 123.

¹⁹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 51.

²⁰ LIPOVETSKY, op. cit., p. 51-52.

²¹ COSGRAVE, op. cit., p. 118.

dezena de profissões consagradas, em Paris, ao vestuário e aos acessórios: alfaiates de vestidos, costureiros, sapateiros, forradores, fabricantes de malhas, etc”²².

Por um lado, a especialização extrema e o enquadramento corporativo refrearam o dinamismo dos ofícios, a iniciativa e a imaginação individuais. Por outro, permitiam múltiplas inovações na tecelagem, nas tinturas, na execução, e foram a condição de uma produção de altíssima qualidade²³.

As feiras, as redes de comércio e principalmente o desenvolvimento dos artesãos e seus ofícios – e posteriormente os produtos manufaturados – foram somados a todas as “aquisições” do Novo Mundo. A Europa do Renascimento se viu atulhada de materiais originários das Américas e que seriam destinados aos incrementos das peças. “Os trajes eram considerados uma invenção, e se dedicava tempo na sua manutenção e reparação. Os cortesãos requeriam um extenso guarda-roupa”²⁴. Ouro, prata, plumas, pedras preciosas, entrariam em voga e seriam desfilados nos palácios e cortes europeias.

Diante deste pressuposto, podemos dizer que houve um intenso movimento mercadológico por toda Europa. As importações de produtos foram um dos pontos máximos para que os luxos fossem mantidos. Foram as cortes que ditaram o que poderia ser usado ou não por seus pares. Lipovetsky lembra-nos que

Se a mudança resulta frequentemente das influências externas, do contato com os povos estrangeiros dos quais se copia tal ou tal tipo de traje, é também ora impulsionada pelo soberano que se imita, [...] ora decretada pelos conquistadores que impõe seu vestuário aos vencidos, pelos menos às classes ricas²⁵.

Cosgrave relata que outra grande aquisição da nobreza foi essencial para que as ideias e as mudanças propostas pelo Renascimento fossem propagadas: a circulação dos livros foi, sem dúvida, algo extremamente valioso para aqueles que procuravam instrução, principalmente dentro das cortes. Jovens damas e delfins podiam ler livros em sua língua materna, aventurar-se por obras que eram apenas relegadas aos estudiosos e clérigos da Idade Média.

É neste cenário que surgirão também autores que tiveram grande impacto nas cortes: por exemplo, William Shakespeare (1564-1616) e Christopher Marlowe (1564-1593). Houve a retomada das obras de Dante Alighieri (1265-1321), autor de *A Divina Comédia*, além de

²² LIPOVETSKY, op. cit., p. 52.

²³ LIPOVETSKY, op. cit., p. 52.

²⁴ COSGRAVE, op. cit., p. 123.

²⁵ LIPOVETSKY, op. cit., p. 29.

autores como “Petrarca (1304-1374), Maquiavel (1469-1527), Ariosto (1474-1533), Bandello (1485-1561) e Aretino (1492-1556). Na França, o poeta Pierre de Ronsard (1524-1585); na Espanha, Cervantes (1547-1616) satirizou a literatura com *Dom Quixote*”.²⁶ A este fato, Cosgrave acrescenta que

A inovação mais importante da época foi a imprensa. Inventada em 1452 por Johann Gutenberg, incrementou a difusão do conhecimento e contribuiu para a evolução do pensamento, em um princípio dominado pelos teólogos católicos romanos e mais adiante pelas ideias ecléticas mais progressistas. A imprensa acentuou o ritmo da comunicação. Anteriormente os livros eram impressos a mão e escritos em latim, o idioma dos estudiosos. Mas a nova classe média – a burguesia, que podia comprar livros – buscava escritos em sua própria língua. Assim começa a florescer o comércio para todo tipo de livros: almanaques, livros de viagem, frívolas novelas românticas, poesia, filosofia grega e romana, assim como livros sobre etiqueta e indumentária²⁷.

As novas vestes passaram a delimitar os corpos, as peças eram criadas sob medida e, na maioria das vezes, incrementadas ao gosto e refinamento do cliente abastado. Os primeiros cortes de vestimentas e sua real tendência surgiram na Itália: “a corte francesa era influenciada pela efervescência cultural e artística da Itália e da Borgonha e, por sua vez, tornou-se o modelo almejado por Henrique VIII da Inglaterra”²⁸.

Ao adentrarmos a obra de Lipovetsky, percebemos como o autor delimita seu escopo e o modo como escreve. De certa maneira, ele se utiliza de um arsenal de informações, datas, recortes e, acima de tudo, impressões filosóficas sobre o trajar no Renascimento. Esta história do vestuário, como ele próprio propõe, vai ao encontro dos anseios e desejos de uma transformação profunda, do que parece ser hoje em dia algo tão simples, mas que no século XIV apenas começava a surgir.

Os ritmos e as mudanças foram rápidos e se disseminaram de forma espantosa por todo continente. O autor ainda afirma que essas variações eram “mais frequentes, mais extravagantes, mais arbitrarias; um ritmo desconhecido até então e formas ostensivamente fantasistas, gratuitas, decorativas fizeram sua aparição, definindo o próprio processo da moda”.²⁹ Valendo-nos do título da obra de Lipovetsky, *Império do efêmero*, buscaremos

²⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 118.

²⁷ COSGRAVE, op. cit., p. 118-119.

²⁸ LEVENTON, op. cit., p. 98.

²⁹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 30. Em sua obra, Gilles Lipovetsky opta por usar o termo “moda” em toda sua construção textual; em contrapartida, optei por não referenciar tal termo, pois o escopo deste trabalho é o século XVI, onde a palavra ainda não havia sido utilizada.

apresentar a efemeridade do trajar, bem como as mudanças que ocorreram na mais efêmera e conspícua transformação que a história da indumentária sofreu.

2.2 Os Estados modernos e a Reforma

Na Europa Renascentista estavam se consolidando os Estados modernos. Com o fim da Idade Média o poder dos senhores feudais foi mitigado e a força política dos reis estava em ascendência. Entretanto, o poder na França e na Inglaterra originou-se na fratricida guerra comumente conhecida como Guerra dos Cem Anos (1337-1453). Ao fim do conflito, os Estados francês e inglês consolidaram-se sob as dinastias Valois e Tudor, respectivamente. Contudo, para que o trono inglês fosse legitimado em favor dos Tudor, Henrique VII venceu o último expoente da Guerra das Duas Rosas (1455-1485), Ricardo III. Henrique, para consolidar a dinastia, casou-se com Elizabeth de York³⁰, ascendendo ao trono inglês.

Os descendentes de ambos os lados, reis e rainhas, efetivaram a unificação dos territórios, à qual seguiu-se uma política dinástica absolutista. Todavia o poder não era totalmente centrado na figura real. Na França, o rei dependia do conselho real formado por lordes. O professor de filosofia Alberto Barros ressalta que “a assembleia dos Estados Gerais tinha assim o direito de resistir, se necessário pela força, ao monarca que não respeitasse os compromissos assumidos em seu juramento de coroação”³¹.

Na Inglaterra, os descendentes Tudor governavam mediante o debate e a aprovação de duas Câmaras, as dos Comuns e a dos Lordes, ambas responsáveis por regulamentar o poder régio. A esse respeito Woodward afirma: “os Tudor colaboraram com o parlamento, em parte porque sempre se preocupavam com a legitimidade [...] numa era em que a legislação estava mais perto da interpretação jurídica da lei [...] o parlamento era um tribunal supremo”³².

A formação do Estado nos dois reinos estabeleceu-se frente a políticas de governo que foram de encontro a preceitos dicotômicos de religião. Henrique VIII instaurou o anglicanismo, enquanto os reis franceses, desde Francisco I, foram resolutos em não abandonar a velha religião. Assim, as inúmeras guerras religiosas que assolaram os dois países e dizimaram muitos súditos transformariam os reinados de Elizabeth I e Catarina de Medici. Woodward afirma que

³⁰ Elizabeth de York era filha de Eduardo IV, primeiro monarca inglês pela Casa de York, uma das casas envolvidas na Guerra das Duas Rosas acima citada. Avó de Eduardo VI, Maria I e Elizabeth I.

³¹ BARROS apud REYNOLDS, 2006, p. 105. BARROS, Alberto R. G. de. **O direito de resistência na França Renascentista**. Kriterion: Belo Horizonte, nº 113, Jun./2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v47n113/31143.pdf>>. Acesso em: 20 de junho de 2017.

³² WOODWARD, Ernest Llewellyn. **Uma história da Inglaterra**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964, p. 103.

“a separação da Igreja e do Estado era tão forte, tão inconcebível; a tradição do catolicismo ocidental era tão forte, tão antiga e tão profundamente enraizada que a sua continuação era considerada como inevitável”³³.

O cenário religioso europeu no Renascimento sofreu uma série de conflitos. As figuras de proa dos embates religiosos são Martinho Lutero e João Calvino. O florescimento do Renascimento trouxe o espírito humanista para o cerne das discussões sobre religião. Desta forma, os novos pensamentos por vezes colocaram em xeque os ensinamentos cristãos.

Eis que as mudanças propostas por Lutero e Calvino eram opostas ao catolicismo tradicional. Iniciado por Lutero, o protestantismo denotou uma mudança drástica nas relações humanas. Nascido em 1483 em Eisleben, no Sacro Império Romano-Germânico, Lutero foi um expoente da Reforma Protestante. Esta “caracteriza-se por uma série de perturbações sociopolíticas, socioculturais e religiosas que abalaram não somente a Igreja do Ocidente, mas também os Estados, que seriam profundamente abalados”³⁴. Lutero publicou em 1517 as noventa e cinco teses contra o poder eclesiástico. Criticou veementemente a Igreja católica e seus dogmas e principalmente a venda de indulgência para a obtenção do perdão divino. Calvino, por sua vez, foi um contemporâneo de Lutero na França. Nascido em Noyon, em 1509, difundiu por todo o território francês seus ensinamentos e pregações anticatólicas.

A introdução à teoria de Calvino acerca da resistência ao Estado encaminha primeiramente a atenção a Lutero, nos primórdios da Reforma. Calvino participou da segunda geração desse movimento de reforma e regeneração religiosa, iniciada em 31 de outubro de 1517 e autodefinida a partir de 1520. Do século XVII em diante, essa revolução passou a ser conhecida como “Reforma Protestante”³⁵.

Ambos, porém, não compartilhavam do mesmo ideal reformista. Lutero queria a total reforma da Igreja, Calvino, por sua vez, acreditava que a Igreja já estivesse corrompida, sendo preciso mudar suas doutrinas. Humanista, Calvino foi líder dos huguenotes³⁶, sendo perseguido pelos reis franceses que queriam expurgar os protestantes do reino. A França sob a dinastia Valois perseguiu e afugentou inúmeros seguidores da nova religião, sendo Catarina de Medici seu mais proeminente algoz: “a única coisa certa é que, em nome de Cristo, os cristãos europeus, por ao menos meio século, mataram-se mutuamente, sem economizar golpes”³⁷.

³³ WOODWARD, op. cit., p. 92.

³⁴ BRIGHENTI, Agenor. **A Igreja perplexa**. A novas perguntas, novas respostas. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 30.

³⁵ SILVESTRE, Armando Araújo. **Calvino e a Resistência ao Estado**. São Paulo: Mackenzie, 2003, p. 141.

³⁶ Era como os protestantes eram conhecidos na França.

³⁷ MARTINA, Giacomo. **História da Igreja, de Lutero aos nossos dias**. A era da Reforma. São Paulo: Edições Loyola, 1995, p. 169.

Em contrapartida, a religião protestante foi abraçada pela soberana inglesa, Elizabeth. Seguindo os passos de seu pai Henrique VIII, manteve-se à frente aos anseios de seu povo em expressar livremente sua religião, não retomando com Roma os laços católicos e muito menos cedendo às perseguições religiosas. Diferentemente de Catarina, Elizabeth tentou manter uma relação amistosa entre as religiões no seu reino. Ela compreendia que não poderia simplesmente abrir mão do catolicismo, menos ainda subjugar os fiéis protestantes. Sobre esse ponto o historiador Norman Jones relata:

Para Elizabeth, isto era um assunto tanto de convicção pessoal quanto de conveniência política. Ela partilhava princípios protestantes, como pensar que os fiéis deveriam ouvir a palavra de Deus em inglês em vez de latim, uma língua que poucos em seu reino realmente compreendiam. Ao mesmo tempo, ela aceitava muitos costumes e cerimônias do catolicismo e contava poder preservá-los em sua igreja reformada³⁸.

O panorama da Europa no Renascimento era conturbado, sendo marcado pela legitimação do poder real e pelas guerras religiosas, mudanças que foram decisivas para os reinados de ambas as rainhas. Antes, contudo, é preciso conhecer um pouco das protagonistas que serão nosso objeto de estudo através das pinturas em que foram retratadas.

³⁸ JONES, Norman. **Inglaterra**. A vida no reino de Elizabeth. Barcelona: Folio, 2007, p. 27.

3. RAINHA VIRGEM X RAINHA MÃE

3.1 Elizabeth I

“*The King/Queen is dead*” – “*Long live to the King/Queen*” – estas duas sentenças, famosas por sua ambiguidade, tornaram-se clássicas. Após a morte e sucessão ao trono em praticamente todas as sociedades monárquicas, os arautos eram incumbidos de bradar tais ditames a plenos pulmões pelos quatro cantos do reino. A história da realeza britânica sempre foi conturbada e sangrenta e, acima de tudo, atulhada de acontecimentos violentos e mordazes. Além de notórias questões familiares, que, ao sabor de uma realeza autoritária e pomposa, foram o cerne de especulações e traições.

Aos vinte e cinco anos de idade, a jovem Elizabeth³⁹ ascendeu ao trono inglês em 1558. Antes dela, e logo após a morte de seu pai, três outros monarcas ocuparam o disputado trono. Seu meio-irmão Eduardo VI não reinou por muito tempo, pois, acometido de tuberculose, morreu em 1553. A sucessão passaria a sua meia-irmã Maria Tudor, ou Maria I, filha de Henrique VIII em seu primeiro enlace matrimonial. Todavia, os conselheiros do reino, pautados no edito do Terceiro Ato de Sucessão, visaram excluir tanto Maria quanto Elizabeth da linha sucessória por serem ilegítimas⁴⁰. Desta forma, Eduardo foi legitimado pelo documento, sendo aconselhado a indicar como sua herdeira e sucessora Lady Jane Grey⁴¹, sobrinha-neta de Henrique. Contudo, após nove dias de sua coroação, a rainha Jane Grey foi deposta e acusada de alta traição por Maria I, que chegou ao trono apoiada pelos católicos e tratou de restituir os laços com Roma no território inglês.

Seu reinado foi sangrento. A monarca pesou a mão sobre dissidentes protestantes e sobre aqueles que eram contra as aspirações católicas da coroa: “mais de dois mil clérigos foram destituídos de seus benefícios em 1554 e, em 1555, Stephen Gardiner (chanceler) autorizou o início das perseguições que deram à rainha o nome de *Bloody Mary* (Maria Sanguinária)”⁴². Maria I casou-se com o príncipe espanhol Filipe I⁴³, casamento que não era visto com bons

³⁹ A narrativa da história da monarca é uma releitura de parte da obra de Norman Jones.

⁴⁰ A ilegitimidade apontada no edito do Terceiro Ato de Sucessão refere-se ao afastamento da linha sucessória da coroa das duas meias-irmãs Maria e Elizabeth por serem filhas, respectivamente, de Catarina de Aragão e Ana Bolena, as ex-mulheres de Henrique VIII. As duas rainhas e suas filhas haviam sido deslegitimadas em razão de divórcios que contaram com as bênçãos da Igreja Anglicana.

⁴¹ Lady Jane Grey, era filha de Henrique Grey, Duque de Suffolk, e Francisca Brandon. Francisca era filha de Maria Tudor (Rainha Consorte da França pelo seu casamento com Luís XII), irmã de Henrique VIII (este também deu o nome de sua irmã a sua filha com Catarina de Aragão).

⁴² SILVESTRE, op. cit., p. 139.

⁴³ Filho do Imperador do Sacro Império Romano-Germânico e rei da Espanha Carlos V e de Isabel de Portugal.

olhos pelo parlamento britânico, visto que, se a coroa caísse nas mãos do rei, a Inglaterra poderia ficar à mercê do domínio espanhol, muito ativo e forte na Europa renascentista. Mesmo o casamento entre ambos sendo marcado por levantes em todo o reino, Maria I, enfim, casou-se com o herdeiro do trono espanhol.

Maria I tentou de todas as maneiras engravidar para manter a linha sucessória com um herdeiro legítimo, porém, suas tentativas foram infrutíferas. Ela sabia que sem um herdeiro teria que aceitar que sua meia-irmã protestante ascendesse ao trono. Maria, contudo, não queria que Elizabeth chegasse ao mais alto posto real inglês.

Em 1554, um ano após a coroação, a rainha foi alvo da Rebelião Wyatt, que se opunha ao catolicismo e ao casamento de Maria com um herdeiro espanhol (veladamente inimigo da Inglaterra). O levante foi julgado como alta traição à coroa e alguns membros de conselho real sugeriram que Elizabeth estivesse nele envolvida. Desesperada e com medo de que a insurreição ganhasse força, a rainha mandou prender Elizabeth na Torre de Londres sob suspeita de traição. Entretanto, Maria ouviu alguns conselheiros fiéis a Elizabeth e esta também jurou perante a rainha que não havia participado nem atentado contra sua vida e sua posição.

Elizabeth foi poupada, sendo transferida para a Torre Woodstock, onde viveu em prisão domiciliar. A rainha entrou em uma tristeza profunda por não conseguir engravidar; apesar das tentativas, o herdeiro varão não veio. Em 1558, após uma epidemia de gripe e por estar muito debilitada, Maria I faleceu. Em vida havia restabelecido os laços com a meia-irmã e solicitado sua presença na corte para testemunhar o nascimento de um herdeiro que, ao final, não foi engendrado⁴⁴.

Após a morte de Maria I, o reino da Inglaterra encontrava-se num pandemônio religioso, econômico e político devido aos dispendiosos gastos de seu pai em conflitos com os reinos francês e escocês e de infindáveis problemas entre protestantes e católicos. Filha de Henrique VIII e Ana Bolena, Elizabeth foi uma líder extraordinária. Segundo o historiador Norman Jones: “Elizabeth esteve à altura das grandes esperanças que o Rei Henrique tinha depositado em seu filho, ao governar seu reino com mão firme – sem fraquejar diante de nenhum homem”⁴⁵. Por mais que sua posição indicasse um poder absoluto, ela foi aconselhada de perto por seu conselho privado.

⁴⁴ Este fato é conhecido como a gravidez psicológica de Maria. Sob forte pressão do parlamento, que exigia um herdeiro, a gravidez de Maria foi tida como falsa. Há pesquisadores que atribuem o volume da barriga a uma degeneração no útero.

⁴⁵ JONES, op. cit., p. 21.

A monarca, então, tinha em mãos um país endividado, desconjuntado religiosamente, perturbado por conflitos com a Espanha, além das contendas com os irlandeses. Sobre este último fato, o historiador Eoin O’Neill comenta que “Elizabeth não estava muito interessada na Irlanda, suas principais preocupações aí se restringindo a tentar não gastar dinheiro e a evitar que potências estrangeiras usassem o país para atacar a Inglaterra”⁴⁶. Todavia, auxiliada de perto por homens de seu séquito pessoal de conselheiros e ministros, nas figuras de Willian Cecil, Francis Walsingham e Nicholas Bacon, tentou estabelecer a paz em seu reino: “a sua escolha de conselheiros revelou, de modo geral, o seu discernimento e justificou a lealdade com que era servida”⁴⁷. Sua política foi acirrada e esmagadora para quem ousasse se rebelar contra a coroa. Por mais que optasse pela paz, a rainha não estava disposta a ser ameaçada por quaisquer questões, sejam elas religiosas, econômicas ou políticas.

Os problemas que herdou mostravam um reino sob acirrada atribulação religiosa, originária do cisma com Roma estabelecido por seu pai ao divorciar-se de sua primeira esposa, Catarina de Aragão. Henrique instaurou o anglicanismo, tornando-se chefe supremo da Igreja e do Estado. Este fato por si só demandava de Elizabeth demasiada atenção. No entanto, uma vez que sua meia-irmã Maria I, ao subir ao trono, havia reestabelecido os laços com o papa e com o catolicismo, a situação mostrava-se ainda mais delicada. De toda forma, Elizabeth reinstaurou a Igreja Anglicana e tentou, no decorrer de seu reinado, manter uma cordialidade tênue entre as religiões.

Envolvida numa trama para destituir Elizabeth, sua prima Maria Stuart tentou sem sucesso ascender ao trono inglês com o intuito de unificar Escócia e Inglaterra. A rainha dos escoceses foi, como aponta Jones, julgada por tramar o assassinato da rainha inglesa. Segundo o historiador, “uma comissão especial de lordes, conselheiros e juízes, unanimemente, a declarou culpada de planejar a trama do assassinato da rainha e, pouco depois, o Parlamento concordou com essa decisão”⁴⁸.

O autor ainda nos remete ao fato de que Elizabeth ficou relutante diante das provas incriminatórias contra sua prima: “o decreto de execução requeria a assinatura de Elizabeth, mas ela demorou alguns meses num estado de extrema ansiedade”⁴⁹. Alarmada com a iminente discórdia que poderia recair sobre sua cabeça e o ódio que herdaria de muitos súditos, a monarca

⁴⁶ O’NEILL, Eoin. **A glória ilha de Gloriana: Elizabeth I, responsabilidade e honra na Guerra dos Nove Anos na Irlanda**. Revista Brasileira de História: São Paulo, v. 34, nº 68, Dez./2014, p. 195. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v34n68/a10v34n68.pdf>> Acesso em: 21 de junho de 2017.

⁴⁷ WOODWARD, op. cit., p. 103.

⁴⁸ JONES, op. cit., p. 60.

⁴⁹ JONES, op. cit., p. 60.

foi, segundo Jones, tomada pelo medo: “ela ficara horrorizada em ter que condenar uma outra rainha, que era sua parente e sentia-se perseguida em sonhos onde via Maria sendo decapitada – tendo o mesmo fim que sua mãe e que ela mesma esteve a ponto de ter quando esteve presa na Torre”⁵⁰. Maria Stuart foi, contudo, decapitada, acirrando ainda mais as revoltas entre ingleses e escoceses. Mas esta não seria a única ameaça ao seu trono. Após a degolação da rainha dos escoceses, o rei espanhol Filipe II rebelou-se contra a soberana inglesa.

O caráter aterrador da coroa foi responsável por aniquilar a força espanhola que ameaçava seu trono: “a rainha queria paz, porque não tinha meios para a guerra, mas não estava disposta a ser assustada ou empurrada a ponto de aceitar condições de paz que não fossem consentâneas com os interesses ingleses”⁵¹. Destruiu a Invencível Armada e mostrou a Filipe II da Espanha quem realmente comandava a Inglaterra. Segundo Jones, “montada em seu cinzento cavalo castrado, Elizabeth desfilou em meio à aclamação da tropa, trajando um peitoral prateado sobre um vestido branco e brandindo um bastão, destilando o espírito desafiador que conduziu suas tropas a vitória”⁵². Conhecida como Gloriana, sua popularidade de grande monarca se espalhou durante seus 45 anos de reinado. Entretanto, O’Neill contesta o mito da “Era de Ouro” de seu reinado frisando que “ao invés de uma era dourada, o que houve foram numerosas guerras e rebeliões, com frequência aniquiladas de maneira brutal”⁵³.

3.2 Catarina de Medici

*Mors acerba, fama perpetua, stabit vetus memoria facti*⁵⁴. Esta citação, coletada da obra de Maquiavel⁵⁵ referente à história de Florença, é fundamental quando se reflete sobre a história da Rainha-Mãe francesa, Catarina de Medici⁵⁶. Todavia, esta sentença alude a um dos períodos mais sangrentos da dinastia Valois. Católica fervorosa, Catarina tentou expurgar os protestantes huguenotes do reino. Os protestantes, durante toda a dinastia Valois, foram incansáveis no ato de sublevarem-se contra os reis e a Rainha-Mãe⁵⁷, sendo principalmente obstinados em destruir

⁵⁰ JONES, op. cit., p. 60.

⁵¹ WOODWARD, op. cit., p. 104.

⁵² JONES, op. cit., p. 141-142.

⁵³ O’NEILL, op. cit., p. 194.

⁵⁴ Tradução do próprio autor: A morte é dura, a fama é eterna, duradoura será a memória do fato.

⁵⁵ MAQUIAVEL, Nicolau. **História de Florença**. 2. ed. São Paulo: Musa, 1998, p. 369.

⁵⁶ ZOFF, Otto. **Os Huguenotes**. Rio de Janeiro: Pan Americana S. A., 1942. A narrativa da história da monarca é uma releitura da obra de Otto Zoff.

⁵⁷ O título de Rainha-Mãe é atribuído a Catarina pelo seu envolvimento direto na regência de seus filhos. Como poderá ser observado no decorrer desta narrativa, seu laço com os filhos monarcas era muito maior que este simples papel. Ela era obstinada a ser não só a mãe que protege os filhos, mas acima de tudo a Rainha que governa junto deles, ou seja, a Rainha-Mãe.

os Guises. Estas irrupções, ferrenhamente sangrentas, tiveram seu ápice na sanguinolenta noite de São Bartolomeu.

Nascida em 1519, a florentina Catarina pertencia à nobre casa dos Medici, popularmente conhecidos como os banqueiros de Florença. Filha de Madalena de La-Tour de Auvérnia e Lorenzo de Medici – *o Magnífico* – foi um dos maiores patronos da arte italiana renascentista. Enveredava pelo território da poesia, teve educação refinada e humanista e, assim como outros membros da família, participou ativamente da política florentina. O historiador Christopher Hibbert afirma que Lorenzo foi um grande mecenas das obras clássicas e destaca: “Giovanni Lascaris – que por duas vezes viajou ao Oriente, a expensas de Lorenzo, [...] levou para Florença [...], mais de duzentas obras gregas, das quais até então se desconhecia praticamente a metade”⁵⁸. Hibbert mostra-nos como os princípios do Renascimento, emergidos na antiguidade clássica, eram importantes para o florentino.

Lorenzo empregou escolas inteiras de escribas e ilustradores para copiar seus manuscritos a fim de divulgar o conteúdo o mais amplamente possível e oferecer cópias a outras bibliotecas e instituições, dentro e fora da Toscana, sobretudo às bibliotecas de Pisa⁵⁹.

Perpetuadora da dinastia Valois, que governava a França desde o século XIV, a monarca foi casada com o segundo filho do rei Francisco I. Após a morte de Lorenzo, Catarina, aos quinze anos, foi levada a França prometida em casamento ao Duque de Orleães, o futuro rei Henrique II. Francisco foi o responsável por engrandecer a Casa dos Valois. Deixou que as fervorosas ideias do Renascimento adentrassem sua corte. Otto Zoff, escritor alemão, empregando uma escrita romantizada, nos apresenta a figura do rei:

Sob Francisco I, da casa dos Valois, a França readquiriu sua posição no mundo e restabeleceu sua autoridade sobre os independentes barões que pareciam indomináveis. O espírito irrequieto da Renascença italiana também concorreu para isso. Surgiu uma nova França, bafejada pelas transformações [...]. Abriu as portas para o espírito italiano e ao estudo da literatura e arte clássicas.⁶⁰

Entretanto, durante seu reinado perseguiu os protestantes huguenotes: “no final da década de 1530, Francisco I tornara-se inflexivelmente católico. Por meio de seu Editto de Fontainebleau, de 1540, ordenara a execução de hereges, o que foi feito ferozmente até o final

⁵⁸ HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da Casa dos Medici**. O Renascimento em Florença. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 139.

⁵⁹ HIBBERT, op. cit., p. 139.

⁶⁰ ZOFF, op. cit., p. 14.

da sua vida”⁶¹. Posteriormente, as guerras religiosas foram, sob o reinado dos últimos reis Valois, devastadoras. Catarina, por sua vez, teve um papel decisivo em tentar conciliação entre os huguenotes e os católicos, mas a força antiprotestante dos Guises mitigava completamente seus esforços.

Henrique sempre deixou de lado sua esposa em favor de Diana de Poitiers, Duquesa de Valentinois. Eram notórias em todo o reino as afeições e carinhos que nutria pela amante em desfavor da própria rainha. Assim, Catarina sempre ficou em segundo plano na vida de seu marido, pois Henrique não a deixava intrometer-se nos assuntos de estado.

O monarca deixou-se aconselhar por Francisco, duque de Guise, e Carlos, Cardeal de Lorena (antiprotestantes), sendo ambos de extrema influência em sua corte, discordando assim dos conselhos de seu pai para que não se unisse aos Guises. Entre ações políticas e assuntos diplomáticos, a atuação dos Guises junto à coroa foi incisiva, o que lhes permitiu tirar proveito da política externa adotada pelo rei e incentivar as guerras religiosas por todo o reino. A Rainha-Mãe, estava sempre tentando, de todas as maneiras possíveis, deter esta influência, mas sem sucesso.

A casa dos Bourbon era, por direito real, a mais apta a aconselhar o rei nos assuntos de estado. Mas, com a suprema influência dos Guises, seus membros preferiram manter-se longe da corte. Os irmãos Bourbon, Antonio e Carlos – rei de Navarra e príncipe de Condé, respectivamente –, tentaram de todas as formas ingressar na corte. Ativos em lutas a favor de Henrique, sua atuação não foi notada pelo monarca.

O Duque de Vendôme, Antonio, havia se casado com Joana d’Albret, filha única do falecido rei Henrique II de Navarra. Filha de Margarida Angoulême, Joana não seguiu os ritos religiosos da mãe e abraçou a fé protestante, que cada vez mais ganhava espaço dentro do reino francês. Assim, influenciado pela esposa, Antonio também deixou-se levar pelos novos rumos da religião de Calvino e ambos se tornaram uma pedra na vida dos Guises e dos Valois.

Carlos, o príncipe de Condé, por sua vez, “afastado de comandos aos quais tinha direito, agraciado apenas com títulos vazios, sem funções, viu que o Rei não considerava sua família”⁶². Foi então que se juntou a seu irmão e sua cunhada, ambos abraçados à fé protestante, e fundaram em 1558 o primeiro partido protestante. Juntos, os irmãos Bourbon seriam a força que instigaria o reino francês na liderança dos huguenotes.

O rei Henrique II via-se, enfim, associado aos Guises e ameaçado pelos protestantes do reino de Navarra, que estavam cada vez mais ganhando adeptos – fato para o qual contribuíram

⁶¹ SILVESTRE, op. cit., p. 140.

⁶² ZOFF, op. cit., p. 29.

as intervenções de Calvino e a Reforma. Ao julgamento dos indivíduos considerados hereges Barros comenta que “Henrique II, criou a Câmara Ardente do Parlamento, uma espécie de tribunal especial dedicado ao julgamento dos hereges, que nos seus três anos de vigência condenou à morte mais de quinhentos huguenotes”⁶³. O rei deixava seu posto da corte e as ameaças ao reino de lado, sempre preferindo os esportes de cavalaria. Henrique, voluptuoso em sua equitação, feriu-se gravemente em um torneio, onde uma lança, perfurou seu elmo. O rei da França estava morto e sobre sua casa e seu reino seu primogênito Francisco reinaria.

Os fatos que se sucederam após a morte de Henrique culminariam com o aniquilamento da dinastia Valois. Francisco II assumiu o trono em 1559 aos quinze anos, porém, sua frágil saúde o faria sucumbir diante das intrigas e dos jogos políticos na corte. No intuito de se sentirem ainda mais seguros dentro da corte de Henrique, os irmãos Guise haviam selado um acordo com sua irmã Maria de Guise. A então rainha dos escoceses ofereceu a mão de sua filha Maria Stuart para que esta se casasse com o delfim. Este acordo selaria proteção militar para os escoceses, caso precisassem.

Diante da posição do rei, da influência dos Guises e da defesa da antiga religião, os huguenotes estavam sempre se rebelando contra a coroa e, ao mesmo tempo, sofrendo massacres pela política interna dos Valois. Cansados da perseguição religiosa, planejaram um golpe de estado que destituiria Francisco e acabaria com os poderes dos Guises. Liderados pelo príncipe de sangue Carlos Condé, os huguenotes tentaram derrubar a residência real. A liderança dos Guises estrangulou a revolta e Condé foi preso. Neste cenário, Catarina, como Zoff aponta, “frustrada nas suas grandes ambições, aproveitou esta oportunidade para se desembaraçar de Diana de Poitiers”⁶⁴. Este foi seu triunfo sobre aquela que havia subjugado seu poderio ante a corte francesa.

Acometido de uma doença no ouvido, Francisco morreu em 1560 e seu irmão de apenas nove anos, Carlos IX, o sucederia no trono. Assim que Francisco morreu, o rei de Navarra poderia assumir o trono, porém, como o seu irmão, o Duque de Condé, estava preso, Catarina o forçou a renunciar para que Carlos pudesse assumir. Este era o momento pelo qual ela sempre ansiou. Carlos IX, uma criança, ainda não poderia assumir o trono, visto que a maioria se cumpria aos quatorze anos; logo, o conselho privado a nomeou governante da França com plenos poderes. Todavia, desde o século XIV a Lei Sálica, instituída na Idade Média, vinha sendo evocada para impedir que mulheres assumissem o trono da França. Assim sendo, Catarina não poderia se autoproclamar rainha.

⁶³ BARROS, op. cit., p. 100.

⁶⁴ ZOFF, op. cit., p. 47.

Mesmo estando com poderes máximos dentro da corte, os Guises ainda dispunham de forte influência. Por conta de sua fé inabalável, incitaram as mais sangrentas investidas aos huguenotes por todo território francês. A regente Medici tentou de todas as maneiras apaziguar os ânimos de ambos os lados. Mesmo sendo católica, emitiu editos, um após o outro, numa tentativa desenfreada de estabelecer a paz no reino.

Os Bourbon estavam, nas figuras de Condé e do rei de Navarra, sempre liderando o confronto juntos aos protestantes huguenotes. Mesmo com as inúmeras mortes e baixas, queriam a todo custo expressar sua fé. Realizavam reuniões, missas, e celebrações em vários locais, enfurecendo os Guises. Nesse contexto, em 1562, o Massacre de Vassy tornou-se o estopim para que os huguenotes se sublevassem e explodissem novamente as revoltas religiosas.

Jovem, doente e inexperiente, Carlos, sob a influência direta de sua mãe, governava em meio a derramamentos de sangue por todo o reino. Tendo sido assassinado o rei Antonio de Navarra, a liderança dos huguenotes coube novamente ao seu irmão, o príncipe de Condé. Em contrapartida, o Duque de Guise também foi assassinado, fato que marcou o fim da supremacia da família na corte francesa. Condé, junto com o almirante Coligny, novamente se levantou contra aqueles que estavam dizimando os protestantes. Em 1563, Carlos foi declarado maior de idade pelo conselho privado e elevado à condição de rei, Catarina novamente passaria a ser a Rainha-Mãe; todavia, seu envolvimento nos assuntos políticos não ficara esmorecido.

Determinada a ser superior a seu próprio filho e desesperada para fortalecer a coroa que estava à beira da falência, arrebanhou todos os cortesãos do reino e, junto do rei, fez inúmeras viagens por toda a França. Este foi o momento pelo qual os protestantes estavam ansiosos. O edito de paz de Ambroise, em 1563, era para ser a salvaguarda da Rainha-Mãe e do rei, mas foram, para sua surpresa, emboscados e tiveram que partir em retirada para Paris. Novamente os rebeldes foram abatidos, culminando a ação com a morte de seu líder, o príncipe de sangue Carlos Condé. Sentindo-se imensamente ameaçada pela força protestante, Catarina deixou de lado suas tentativas amistosas de cordialidade e colocou em marcha sua política extremista de morte.

Numa tentativa de estabelecer uma aliança entre os Valois e os Bourbon, casou sua filha Margarida com Henrique III de Navarra. Mas, mesmo o matrimônio não foi capaz de conter a ira dos huguenotes. Em 1572, o almirante Coligny, então líder dos huguenotes, foi alvejado nas ruas de Paris. Este incidente gerou o caos. Apenas dois dias depois do casamento real de Margarida com o rei de Navarra, e juramentados numa paz tênue, católicos e protestantes enfrentaram-se em Paris. Este foi o cenário para um massacre extremamente sangrento:

“naquela noite, mais de duzentos nobres protestantes foram executados pelas tropas reais e pelos exércitos particulares de nobres católicos [...] até o final do mês de outubro foram mortos cerca de dois mil huguenotes em Paris e cerca de dez mil nas províncias”⁶⁵.

Em meio a uma mistura de miséria, pressão, traição e perseguição, o rei Carlos ordenou assassinar todos os protestantes que estavam em Paris. Praticamente todos aqueles que haviam abraçado a fé reformadora, as ideias de Calvino, foram abatidos. Voltaire, quando escreveu seu *Tratado sobre a Tolerância*, exprimiu sua angústia sobre o corrido:

Digo-o com horror, mas com verdade: nós, cristãos, é que fomos perseguidores, carrascos, assassinos! E de quem? De nossos irmãos. Nós é que destruimos cidades, com o crucifixo ou a Bíblia na mão, e não cessamos de derramar sangue e de acender fogueiras, desde os tempos de Constantino [...]⁶⁶.

Ninguém foi poupado, os últimos líderes huguenotes caíram e mais uma vez a França encontrava-se em estado de calamidade. À Noite de São Bartolomeu seguiu-se a promessa de vingança por parte dos descendentes de Navarra, que exigiram do rei e de sua mãe uma retratação e os culpavam por sua ação impiedosa. Doente, o rei Carlos não mais suportou o peso da coroa e faleceu, relegando o trono a seu irmão, o Duque de Anjou.

Henrique III ascendeu ao trono com a ameaça de vingança que pairava sobre sua cabeça e sua dinastia. Barros afirma que “a reação dos huguenotes foi imediata. Aqueles que sobreviveram à onda de massacres passaram a reivindicar o direito de tomar em armas para combater o rei”⁶⁷. Já a Rainha-Mãe, depois do massacre dos huguenotes e sem poder controlar seu filho, como havia feito com os outros dois, teve sua participação na corte reduzida. Contudo, ela ainda se mostraria ativa. Ao viajar novamente pelo reino, organizou encontros com líderes huguenotes e católicos no intuito de reestabelecer a paz e evitar a guerra.

Os líderes católicos, furiosos com a atitude da Rainha-Mãe, criaram a Liga Católica, com o único objetivo de eliminar os protestantes. Após a morte do Duque de Guise, a prole da casa real exigiu de Henrique III uma vingança. Uma vez que o rei não lhe deu ouvidos, uniram lordes, líderes católicos e nobres com o intuito de colocar no trono Carlos de Guise, uma ramificação da casa de Bourbon, em desfavor de Henrique de Navarra, próximo na linha de sucessão. Ameaçado, o rei aniquilou todos os Guises restantes que estavam na França.

⁶⁵ BARROS apud MIGUEL, op. cit., p. 103.

⁶⁶ VOLTAIRE. **Tratado sobre a Tolerância**: a propósito da morte de Jean Calas. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 62-63.

⁶⁷ BARROS, op. cit., p. 104.

Na Inglaterra, Elizabeth havia decapitado sua prima católica Maria Stuart⁶⁸. A Europa entrou em estado de sítio. Os espanhóis queriam a destruição da rainha que consideravam usurpadora do trono inglês. A França havia aberto seus portos para que os navios espanhóis pudessem se abastecer. Henrique III tomou partido e deu poderes à Liga Católica, contribuindo para que mais uma vez protestantes fossem dizimados, agora não só na França, mas também na Espanha. Somente na Inglaterra foi que a tentativa de subjugar a Rainha Virgem foi fracassada. Como se viu, ela derrotou a Invencível Armada de Filipe II e sentenciou, de uma vez por todas, seu poder frente aos ingleses.

A Rainha-Mãe, italiana, filha do patrono Lorenzo de Medici, tentou de todas as maneiras defender e proteger sua família como pôde ser observado na narrativa. Mesmo com as muitas escolhas erradas que fez, manteve a dinastia Valois por três séculos no poder. Remetendo-nos à frase do início desta narrativa, as mortes foram realmente duras, a fama que se seguiu foi perpetuada através dos séculos e sua memória se guarda por gerações.

3.3 Sociedade de corte e vestuário

Morte, esta era a palavra em voga nas cortes francesa e inglesa. Ambas as rainhas desempenharam papéis controversos ao reger seus reinos, suas cortes e principalmente seu povo. Foi através de mortandade que o poder foi alcançado, ainda que os laços familiares tenham sido por vezes poupados. Entretanto, as figuras de proa desta pesquisa serão analisadas através de um outro viés. O que nos importa aqui é o guarda-roupa de cada uma das monarcas.

A figura do rei em muitas cortes é enigmática, célica, ao passo que pode também desempenhar papéis profanos, mas, acima de tudo, é rodeada de glórias, luxos e escândalos. Tudo muito bem costurado, numa trama sufocante como o *corselet* ou leviana como as perucas. “Antes de ser signo da desrazão vaidosa, a indumentária testemunha o poder dos homens para mudar e inventar sua maneira de aparecer; é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores de sua condição de existência”⁶⁹.

Muitas pesquisas, tanto históricas quanto sociológicas, são alicerçadas na figura única e exclusiva do rei ou da rainha. As sociedades europeias ao fim da Idade Média passaram por um processo de unificação territorial que visava a concentração do poder nas mãos dos reis. Instaura-se nesta perspectiva o *Ancien Régime*, forma de organização social que pode ser

⁶⁸ Trata-se da mesma Maria Stuart mencionada acima, que havia crescido na corte francesa e sido esposa do primeiro filho rei de Catarina, Francisco II.

⁶⁹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 34.

observado basicamente nas principais cortes da Europa entre os séculos XV e XVI. Inglaterra e França são expoentes clássicos deste absolutismo de Antigo Regime.

O sociólogo Nobert Elias investiga não somente a figura do rei, mas toda a sociedade de corte. Seu trabalho privilegiou a corte do rei francês Luís XIV. Todavia, utilizamos de seu modelo para refletir sobre os reinados de Elizabeth I e Catarina de Medici.

Um problema fundamental com que se depara a investigação sociológica da sociedade de corte é a questão de como se constituiu a figuração de homens interdependentes que tornava não só possível, mas também aparentemente necessário, que milhares de pessoas se deixassem governar durante séculos ou milênios, repetidamente e sem nenhuma possibilidade de controle da situação, por uma única família ou por seus representantes⁷⁰.

Com base nos pressupostos acima mencionados por Elias, podemos dimensionar a forte influência que tais famílias – representadas pelos Tudor na Inglaterra e pelos Valois na França – podiam exercer sobre seus súditos. Tal fenômeno remete a séculos de história de um tipo de dominação na qual o rei ou a rainha desempenharam muito bem seus papéis tradicionais. Para enfatizar este aspecto, utilizamos do estudo de Max Weber sobre os *Tipos de Dominação*. No caso da monarquia, podemos entender melhor, através da teoria de Weber, como reis e rainhas dominaram seus súditos.

Denominamos uma dominação tradicional quando sua legitimidade repousa na crença na santidade de ordens e poderes senhoriais tradicionais. Determina-se senhor (ou vários senhores) em virtude de regras tradicionais. A ele se obedece em virtude da dignidade pessoal que lhe atribui a tradição. A associação dominada é, no caso mais simples, em primeiro lugar uma associação de piedade caracterizada por princípios comuns de educação. O dominador não é um “superior”, mas senhor pessoal; seu quadro administrativo não se compõe primariamente de “funcionários”, mas de “servidores” pessoais, e os dominados não são “membros” da associação, mas “companheiros tradicionais”, “súditos”. Não são os deveres objetivos do cargo que determinam as relações entre o quadro administrativo e o senhor: decisiva é a fidelidade pessoal de servidor.⁷¹

Elias, por sua vez, utiliza-se do modelo de Weber, no entanto, ele o classifica como “frouxo”. Para o autor, a dominação pelas mãos do monarca se efetiva de maneira carismática. Na obra de Weber, a dominação carismática remete a outro tipo de dominação. Todavia, Elias nos remete ao fato de que, em se tratando da figura única do rei, esta dominação não é

⁷⁰ ELIAS, Nobert. **A sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 28.

⁷¹ WEBER, Max. Tipos de Dominação. In: WEBER, Max. **Economia e Sociedade**. Brasília: Unb, 1999, p. 148.

essencialmente patriarcal, mas uma dominação autocrática; logo “trata-se, como sabemos, do soberano que tenta se impor, com a ajuda de outros, em geral de grupos até então marginalizados, contra a rotina existente e os grupos estabelecidos no poder, que a preservam”.⁷²

Por mais que tentemos estabelecer uma conexão rigorosa entre as espécies de monarquia que cada uma das rainhas, Elizabeth e Catarina, encabeçou em suas cortes, é fato que cada uma o fez em certa medida de maneira carismática e autocrática. O episódio da execução de sua prima, Maria Stuart foi o momento decisivo em que Elizabeth reviu seus conceitos relativos ao modo de governar e dominar. O reinado da Rainha Virgem, como afirma Norman Jones, foi carismático. Referindo-se à morte de Maria Stuart, diz o autor:

Tudo isso serviu como lição para Elizabeth na arte de sobreviver. Ela entendeu o quão perigoso pode ser para uma soberana reinante ter um sucessor popular aguardando nas alas do palácio, inspirando, querendo ou não, conspirações. Ela aprendeu a ajustar a verdade quando necessário – enfrentar seus acusadores quando pressionada e nunca titubear em sua própria defesa. Ela aprendeu a apreciar o apoio do povo simples, que lhe permanecia fiel na adversidade. E ela aprendeu a desconfiar da instável afeição dos que a rodeavam na corte.⁷³

Catarina, junto aos Valois, queria apenas reinar absoluta, sem as intromissões dos Guises, sempre em seu encalço. Seu destino era proteger a coroa e principalmente seus filhos e a linha sucessória. Foi coadjuvante no período em que esteve casada com Henrique II. Todavia, Otto Zoff nos informa em duas passagens sobre sua sede de protagonismo insaciável.

Na corte encontramos Catarina de Medici: carnuda, voluptuosa, atraente, arguta; perfeita mentirosa e *intrigante*, com absoluta falta de princípios e moral – o protótipo completo de um grupo cujo único objetivo era obter e aproveitar o poder para seu exclusivo benefício.

Catarina, nesse tempo, era uma mulher moderna, obesa e voraz, mas também inteligente e astuta; dez vezes mais esperta que todos aqueles que a cercavam de mimos, inculcava-lhes a sua capacidade de governar. Só ela podia reinar, ninguém mais⁷⁴.

Formas de reinar à parte, nossa reflexão será mais concisa ao apresentar aspectos do vestuário das monarcas. As rainhas foram modelos de luxo e esplendor, copiadas por toda a corte. Seu vestuário era a perfeita harmonia entre o poder que exerciam e a figuração de ambas

⁷² ELIAS, op. cit., p. 47.

⁷³ JONES, op. cit., p. 31-32.

⁷⁴ ZOFF, op. cit., p. 28 / 46.

frente ao reino. Cosgrave nos revela as minúcias de trajes de cada monarca, sendo estes esparsos exemplos explorados no decorrer desta pesquisa.

Elizabeth I era famosa por seu gosto por vestes suntuosas. Ainda que não recordada com uma grande beleza, era considerada uma mulher com muito estilo. O típico aspecto Elisabetano era a rigidez. Usava rufo Tudor, ombreiras, uma peruca com joias, um corpo rígido e uma anquinha⁷⁵.

“Catarina de Medici foi uma das primeiras a usar calções. Estes proporcionavam à mulher uma grande liberdade: permitia montar a cavalo de lado na sela, um costume que se originou no Renascimento; se a saia se deslocava, podiam-se ocultar os joelhos”⁷⁶. As pesquisas em torno da história do vestuário, salvo algumas nuances, sofrem de pré-conceitos exacerbados. De forma geral, ao se resgatar a história e ir atrás de objetos que foram construídos sob o olhar da tradição, evidencia-se em certa medida um olhar inquisidor. Elias nos remete ao fato de que o estudo dos costumes é algo pouco explorado dentro das esferas historiográficas, e aponta:

No sentido da escala de valores dominante em nossa época, do ponto de vista político e social, a sociedade de corte constitui uma formação social cuja importância não é considerada muito significativa, e cujo valor de mercado é baixo. Por isso, em termos comparativos, as investigações sistemáticas sobre cortes reais ocupam uma posição inferior na hierarquia dos temas históricos⁷⁷.

O autor se refere à sociedade de corte e a sua peculiar organização. Cremos que a transformação pela qual o vestuário passou, evoluindo desde a Idade Média, também pode ser objeto do estudo historiográfico. Assim, as muitas regras e padrões estabelecidos por essas sociedades de corte podem oferecer extenso material para construir-se uma narrativa historiográfica. É preciso antes de tudo certa dose de determinismo e coragem, como nos revela Elias.

Cerimonial e etiqueta ocupam um lugar relativamente inferior na escala de valores das sociedades burguesas. Assim, praticamente perde-se a esperança de entender a estrutura dessas sociedades e dos indivíduos que as constituem, se não formos capazes de, ao investigá-las, subordinar a nossa própria escala de valores à que era vigente na época [...]. Ao fazermos isso, logo nos encontramos diante da questão de saber por que os homens dessa outra formação social atribuíam um significado elevado às tradições cerimoniais e

⁷⁵ COSGRAVE, op. cit., p. 126.

⁷⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 126.

⁷⁷ ELIAS, op. cit., p. 53.

às etiquetas, e qual significado esses fenômenos tinham na estrutura da sociedade⁷⁸.

Elizabeth I e Catarina de Medici, ambas filhas de famílias nobres, cresceram no ambiente de seus cortes. Catarina teve de aprender os modos de duas cortes bastante diferentes. Primeiro, vinda da tradição Medici em Florença, possuía uma forma peculiar de se vestir, fato que, ao ser transferida para corte francesa, resultou na imposição de sua etiqueta às senhoras da corte de Francisco I. Segundo o historiador francês de vestuário August Racinet,

Desde Charles VII, o amor francês pelas coisas que os italianos tinham “desnacionalizou” o vestuário francês. Somente após a chegada da florentina Catarina de Medici que as coisas mudaram. A futura rainha mostrou uma independência na aplicação das modas italianas que as senhoras francesas foram rápidas em imitar⁷⁹.

Elizabeth, por sua vez, descendia da Dinastia Tudor e teve uma educação exemplar. Lisa Hilton nos apresenta em sua biografia uma Elizabeth erudita: “ela escreveu e traduziu durante toda a vida, e não apenas seus próprios discursos, [...], mas também cartas em francês, italiano, grego e latim, assim como poemas e preces”⁸⁰. Hilton biografava Elizabeth como sendo uma aprendiz dedicada, apresentando-a como “estudante assídua da nova ciência, espiralando seu futuro com uma pena; a jovem rainha dando um passo à frente para o amanhecer de uma nova era; e a soberana triunfante [...]”⁸¹. Porém esta “aura mística” relatada por Hilton não era assim tão divina como pôde ser observado na breve narrativa sobre sua ascensão ao trono.

A vida na corte poderia ser extremamente complicada para a posição das rainhas. No entanto, elas foram, a seu modo, monarcas notáveis. Seus empreendimentos mantiveram o domínio de seus reinos e de suas dinastias. Sua importância resultou na realização de inúmeras obras artísticas em torno do esplendor da Rainha Virgem e da Rainha-Mãe. Neste trabalho levantaremos o véu de algumas pinturas voltadas à imagem das monarcas. Ponderaremos a respeito da representação de seus trajes a fim de tentar analisar como o vestuário ajudou a produzir a dignidade de ambas.

⁷⁸ ELIAS, op. cit., p. 53-54.

⁷⁹ RACINET, August. **The Costume History: Die Kostümgeschichte, Le Costume Historique.** Cologne: Taschen, 2009, p. 234.

⁸⁰ HILTON, Lisa. **Elizabeth I: Uma Biografia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2016, p. 24.

⁸¹ HILTON, op. cit., p. 31.

4. A INDUMENTÁRIA ELISABETANA

Em uma análise iconográfica é necessário levantar inúmeras informações sobre a obra. Seja no desenho, na pintura ou na fotografia, a experiência da análise se fundamenta em deter-se sobre o objeto analisado, reconstituindo suas formas de produção, circulação e consumo. Procura-se então extrair dele significados, realizar leituras, entender as simbologias, compondo-se, assim, um panorama mais amplo da iconografia. Este é um estudo em que, dada a sua dimensão, não contemplaremos esta forma complexa de apreciação. Serão apenas fornecidas informações gerais sobre as imagens a serem tratadas, dispostas de maneira não cronológica. As obras foram escolhidas em razão de sua importância para a descrição da indumentária, tema central de nossas investigações.

“Os sinos de Londres dobravam numa cacofonia louca e, à noite, mil fogueiras iluminavam o céu. Elizabeth encorajou esse fervor ao cavalgar através da cidade ou navegar ao longo do Tâmis em seu barco dourado”⁸². A rainha dos ingleses, a protestante Elizabeth Tudor, ascendia ao trono. Eis que o reino iniciado por seus antepassados estava à beira de uma falência generalizada. Toda a glória e pompa de outrora, nas palavras de Jones, extinguíram-se: “A rainha, pobre; o reino, exaurido... O povo descontrolado”⁸³. Sua coroa era a única legitimidade perante um reino descontente e dividido; caberia a ela reunir um conselho que colocasse a Inglaterra sob a égide de seu domínio.

Em meio às transformações políticas e culturais no reino, Elizabeth era a imagem da autoridade real. Suas feições serviram de inspiração para muitos pintores, tanto para os trabalhos da corte oficiais, quanto as encomendas que seriam apresentadas à rainha. Estes, por sua vez, eternizaram a imagem da Rainha Virgem. Como relatado anteriormente, iremos nos debruçar sobre essas obras, mais especificamente sobre sua indumentária. Tentaremos delinear a dignidade real presente entre as camadas de tinta que retrataram o luxo e a extravagância que dignificavam a soberba do trajar da Gloriana.

“Na Inglaterra não há nada mais constante do que a inconstância dos trajes”⁸⁴ – as palavras de Jones expressam com precisão a indumentária elisabetana. O vestuário renascentista era móvel, nada perdurava e tudo poderia ser modificado ao bel-prazer dos mais abastados. A rainha fartou-se de peças ricamente elaboradas, e as pinturas nas quais sua imagem era representada eram de puro esplendor e riqueza. Jones comenta que o gasto da rainha como

⁸² JONES, op. cit., p. 33.

⁸³ JONES, op. cit., p. 32.

⁸⁴ JONES, op. cit., p. 155.

guarda-roupas era controlado apesar do luxo de suas vestimentas observadas nos retratos a seguir. O historiador revela que suas despesas consistiam inclusive na adaptação de peças mais antigas. O autor aponta que:

O Mantenedor ou Mestre da Grande Rouparia, supervisionava o trabalho de dezenas de oficiais e artífices que adquiriam e beneficiavam fardos de algodão, peles, fitas e rendas empregadas para fazer o enxoval da rainha e as túnicas do Estado, bem como os uniformes para mais de 200 criados, cavaleiros e pajens da corte. Os Secretários da Rouparia mantinham meticulosos registros detalhando como cada xelim era gasto. Através deste gerenciamento cuidadoso e de engenhosas modificações em trajes antigos, Elizabeth conseguia manter as despesas com vestuário em controle⁸⁵.

Entretanto, esta não era apenas uma mera sutileza do trajar, havia implicitamente um jogo político que requeria sua atenção e, como seu pai havia feito antes, Elizabeth usou de suas feições para promover em seu desconjuntado reino a Era de Ouro que muitos historiadores atribuem ao seu comando.

⁸⁵ JONES, op. cit., p. 153.

4.1 O Retrato da Coroação – cerca de 1600



Imagem I: Queen Elizabeth I – The Coronation Portrait, cerca de 1600, óleo sobre painel, 1273 mm por 997 mm, autor desconhecido. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

O autor da obra *Tudor Costume and Fashion*, Herbert Norris, analisou amplamente os padrões das vestimentas Tudor. Elencou descrições sobre os modos de vestir, desde Henrique VIII até o reinado de Elizabeth. Entre as intrincadas análises de cada parte de uma veste, o autor fez a descrição de algumas pinturas⁸⁶. O quadro “O Retrato da Coroação” é a representação da autoridade real; nele encerram-se o poder que a rainha Elizabeth detinha sobre seus súditos. Segundo o *Nacional Portrait Gallery*⁸⁷, o retrato foi pintado por volta de 1600 e é uma cópia do original perdido por volta de 1559. De autoria desconhecida, ele revela a juventude de Elizabeth e sua recente ascensão ao trono da Inglaterra. Em um primeiro olhar, notamos os símbolos régios de seu poder, materializados nas joias: o cetro, o orbe e a coroa.

“O orbe é um símbolo relativo a religião e realeza. Ele consiste de um globo encimado por uma cruz. O globo representa a Terra e o fato de ser coroado pela cruz significa que a Igreja cristã tem poder sobre o mundo material”⁸⁸. O cetro, por sua vez, “vem do grego *skêptron* e significa cajado ou bastão. Originalmente, simbolizava que o chefe ou rei era como um pastor para seu povo. [...] O cetro representa poder monárquico, justiça e soberania”⁸⁹. A coroa denota poder para quem a usa. Eis que juntos os três símbolos representam o reinado da Rainha Virgem. Juntamente com a coroa e os símbolos régios, as vestes da coroação constituem a exuberância que o artista tentou exprimir do momento da coroação da jovem rainha. Este mesmo manto dourado foi usado pela sua antecessora, Maria I. Norris relata que:

O corpete, mangas e saia ampla são de um motivo de seda amarelo dourada, trabalhado em prata opaca e semente de pérolas, o padrão da renascença. O ponto do corpete é muito longo e delineado por um cinto de ouro com rubis, safiras, pérolas e diamantes. Uma faixa estreita de arminho margeia os punhos rente a manga e há, sem dúvida, uma borda funda da mesma pele que cerca a bainha da saia. Um pequeno rufo plissado margeado com ouro, alto na parte de trás e estreito na frente, envolve o rosto. O manto Real é muito suntuoso. É de tecido de ouro coberto com bordados em sedas coloridas que incorporam rosas vermelhas, folhas cinza-verdes e flores-de-lis prateadas e alinhadas por toda parte com pele de arminho⁹⁰.

Esta dimensão esplendorosa a que a imagem nos remete será um dos maiores destaques da indumentária do período. Peças amplas, com tecidos bordados, finos e ricamente incrustados

⁸⁶ NORRIS, Herbert. **Tudor Costume and Fashion**. Mineola: Dover Publications, 1997. (versão digital).

⁸⁷ O *National Portrait Gallery* dispõe de um grande acervo referente às obras da Família Tudor e seus descendentes. As informações da pintura provêm do próprio site. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth> I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Elizabeth+I&role=sit&rNo=12..> Acesso em: 17 de julho de 2017.

⁸⁸ MALLON, Brenda. **Os Símbolos Místicos**. Um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados. São Paulo: Larousse, 2009, p. 228.

⁸⁹ MALLON, op. cit., p. 229.

⁹⁰ NORRIS, op. cit., p. 1180.

de joias. O aparato real consistia unicamente de detalhes; as peças principais foram as mesmas por gerações, somente os incrementos é que sofreram alguma modificação. Lipovetsky afirma que “são os adornos e as bugigangas, as cores, as fitas e as rendas, os detalhes de forma, as nuances de amplitude e de comprimento que não cessaram de ser renovados”⁹¹. Norris ainda revela que:

Um colar profundo ou uma capa da mesma pele está preso a garganta por longos cordões e borlas de ouro. Esta capa é uma substituta para a capa oficial, esta última sendo dispensada por causa de seu volume na parte de trás do pescoço; embora possa ser representada por um falso capuz achatado na parte traseira. O colarinho do pescoço, o cinto, o orbe, o cetro e a coroa arqueada, muito bonita, usada sobre seus cabelos fluidos, são cravejados com rubis, safiras, pérolas e diamantes. Em quase todas as ilustrações de vestido oficial de Elizabeth, que data da primeira metade do seu reinado, seu cabelo é usado partido ao meio, ligeiramente ondulado nas têmporas e fluindo sobre os ombros. Em um inventário do guarda-roupa da rainha realizado em 1600, declara-se que suas vestes de coroação consistiam em um vestido com uma longa calda de tecido de ouro alinhado com tafetá branco e bordado com pele de arminho e usado sobre a anquinha espanhola. O manto era de pano de ouro tecido em ouro e prata, pelagem e particulado com pele de arminho. O véu de seda fina e transparente estava entrelaçado com fios de ouro, e tinha uma renda sobreposta⁹².

A rosa Tudor está presente em toda a extremidade do tecido dourado. O símbolo do poder Tudor foi “estampado”, uma sutileza que revela a ancestralidade da monarca. Uma peça como a usada por Elizabeth na pintura era exaustivamente confeccionada. Implicitamente, a obra demarca as diferentes funções artesanais atribuídas à mesma. Joalheiros, engomadores, fiadores, produtores têxteis e uma infinidade de alfaiates eram necessários para criar e produzir cada detalhe que comporia o traje estamental. As vestes inglesas, usadas tanto pela rainha como pela nobreza, eram influenciadas pelo que estava em voga na Espanha, França e Itália.

O pintor alemão Carl Köhler se dedicou ao campo da vestimenta. Em *História do Vestuário*⁹³, Köhler relata peculiaridades das mudanças ocorridas nas cortes supracitadas. Sobre o corpete e a saia, podemos supor que fossem uma única peça, visto as pregas que o tecido apresenta, mas ao final do século XV eles deixaram de serem feitos desta maneira. Köhler revela que “o vestido longo e volumoso usado pelas mulheres deixou de ser confeccionado com uma peça só. Agora consistia em um corpete e uma saia feitos separadamente”⁹⁴. Já o corpete, que era decotado, passou por uma mudança, fechando-se: “próximo a meados do século, a

⁹¹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 32.

⁹² NORRIS, op. cit., p. 1178.

⁹³ KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

⁹⁴ KÖHLER, op. cit., p. 278.

abertura do corpete [...] ficou mais alta, até que finalmente chegou ao pescoço”⁹⁵. Estas definições podem ser vistas claramente na pintura acima.

A arrematação de peças usando-se peles de animais era comum para a época; uma infinidade de espécies era usada para tal finalidade. Bronwyn Cosgrave esclarece que “as peles – arminho, esquilo, cordeiro, raposa, rata-almiscarado e coelho – continuavam sendo usadas para arrematar. Neste período, somente em Paris havia 400 peleiros”⁹⁶. O manto que lhe cobre o corpo é forrado por dentro com pele de arminho.

A indumentária real para a coroação da rainha sem dúvida apresenta muitas características das mudanças que o Renascimento promoveu. Por mais extravagantes que possam parecer, elas foram o passaporte para que uma verdadeira “revolução” dos costumes vestuais fosse estabelecida. Em mais duas imagens da rainha dos ingleses, apontaremos outras particularidades deste espaço real que influenciaram as suas retratações posteriores.

⁹⁵ KÖHLER, op. cit., p. 281.

⁹⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 131.

4.2 O Retrato da “Fênix” – 1575



Imagem II: Queen Elizabeth I – The “Phoenix” Portrait, 1575, óleo sobre painel, 787 mm por 610 mm, atribuído a Nicholas Hilliard. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

Nessa pintura de 1575, vemos a pompa com que a rainha está retratada. Há na pintura muitos elementos do vestuário, inclusive aqueles que passaram por variações. A indumentária na corte elisabetana mudava ao gosto da rainha e da nobreza. O que estaria em voga seria inspiração provinda diretamente de outras cortes europeias. “O Retrato da ‘Fênix’” é atribuído a Nicholas Hilliard (1547-1619), tido como um dos maiores pintores da corte de Elizabeth. Sua maestria com os pincéis era empregada mais detidamente em miniaturas, conhecidas como “limning”. De acordo com a *Encyclopædia Britannica*, Hilliard, “ao longo da sua vida, atuou como ourives, joalheiro e miniaturista e, em 1584, desenhou o segundo selo da rainha Elizabeth”⁹⁷.

Hilliard teve uma infância tumultuada devido à Reforma, propagação do protestantismo que ocorreu no século XVI. Seu pai, um defensor da religião reformada, enviou-o a Genebra para escapar da perseguição na Inglaterra. Em Genebra, o jovem Hilliard morava com a família de John Bodley – que mais tarde se tornaria uma editora da Bíblia de Genebra – e foi primeiramente apresentado à língua francesa, à arte francesa e a uma educação humanista. Ele provavelmente voltou para a Inglaterra em 1559. Suas primeiras tentativas conhecidas de pintura em miniatura foram feitas em 1560, e seu talento é óbvio no “Self Portrait Aged 13” de Eduardo Seymour, Duque de Somerset. Hilliard tornou-se pintor em miniatura para a rainha Elizabeth I em 1570 e fez muitos retratos dela e dos principais membros do corte⁹⁸.

Referindo-se à pintura de Hilliard, Norris destaca as sutilezas que o artista escolheu para retratar a monarca. Segundo ele, “O Retrato da ‘Fênix’”, também conhecido como “O Retrato ‘Darnley’”, é de uma série de pinturas da rainha, na qual sua postura é a mesma, com mudança apenas na retratação da vestimenta. Nessa imagem, podemos observar ao centro uma joia em forma de “fênix” que, segundo o *National Portrait Gallery*, nomeia o quadro: “este retrato é conhecido como o retrato *Phoenix* em razão da proeminente joia de fênix que Elizabeth usa em seu peito; era um emblema para o renascimento e a castidade”⁹⁹. A descrição que Norris faz da pintura é sutil e não revela muitos dos detalhes presentes na mesma:

A este período – 1575 – devem ser atribuídos os dois retratos de cabeça e ombro da Rainha Elizabeth no *National Portrait Gallery*, em Londres [...].

⁹⁷ BRITANNICA, The Editors Of Encyclopædia. **Nicholas Hilliard: English painter.** s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Hilliard>>. Acesso em: 18 julho 2017.

⁹⁸ PARROTT-SHEFFER, Chelsey (Rev.). **Article History: Nicholas, Hilliard.** In: Encyclopædia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Hilliard#Article-History>>. Acesso em: 22 de julho de 2017.

⁹⁹ GALLERY, National Portrait. **Queen Elizabeth I.** s/d. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02074/Queen-ElizabethI?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&OOnly=true&wPage=0&role=sit&rNo=4>>. Acesso em: 18 julho 2017.

Elizabeth usa um vestido, executado em veludo preto, elaboradamente bordado com um design de folhas em ouro, um tracejado cruzado com pérolas fixadas. As mangas, no entanto, estão na moda mais antiga. A saia é aberta na frente, mostrando uma anágua de cetim branco usado sobre a anquinha espanhola. A rainha segura uma rosa vermelha na mão direita e um leque de pena branca na esquerda¹⁰⁰.

Ao analisar a vestimenta que cobre o corpo da monarca, Norris deixou que alguns elementos escapassem a uma definição mais detida. Assim, o tecido de veludo, as mangas altas e o estilo “esfaqueado”¹⁰¹, a saia aberta, a anquinha e o rufo possuem particularidades próprias, diferentes das retratadas na pintura “O Retrato da Coroação”. O tecido de veludo entrou em voga nas cortes europeias. Proveniente do Oriente, os veludos, com a evolução das oficinas têxteis, começaram a ser fabricados na região de Flandres: “no norte da Europa, se apreciavam de maneira especial as vestimentas confeccionadas com veludo”¹⁰².

Na imagem, Elizabeth está retratada com um vestido de veludo preto, as mangas são ligeiramente altas e com pequenas aberturas. Diferentemente das vestes oficiais, há a presença de um decote por onde projeta-se a *chemise* decorada que lhe sobe até o pescoço, mas que deixa uma pequena abertura, preenchida por joias. O historiador do vestuário August Racinet afirma que “os vestidos de veludo preto das mulheres, de corte simples e gracioso, [...] e com bordados de ouro adornando pescoço e punhos, eram uma moda que sobreviveria até o século XVI”¹⁰³. Racinet estava correto, pois a voga do veludo conquistou as damas da corte e o guarda-roupa da rainha.

Köhler, por sua vez, esclarece que “as mangas feitas separadamente e abotoadas, tinham um formato que dispensava as alças. A parte superior da manga tinha uma largura extra e era endurecida de modo a projetar-se sobre os ombros”¹⁰⁴. Muitos materiais eram usados para dar o efeito de “endurecido” que este tipo de manga propunha: “a parte superior da manga era decorada com braçadeiras cortadas, endurecidas com barbatanas de baleia ou fios de latão”¹⁰⁵.

Este aspecto de manga pode ser observado na imagem da rainha. Existe uma costura praticamente imperceptível que une a manga na altura do corpete, por onde sai a *chemise* bordada. O autor ainda ressalta que “este tipo de manga, que em geral chegava apenas até os

¹⁰⁰ NORRIS, op. cit., p. 1199.

¹⁰¹ O estilo “esfaqueado” eram cortes feitos no tecido. Este detalhe, empregado nas roupas, deixava à mostra o tecido ou o forro abaixo da peça. Na Alemanha, o efeito era usado tanto nas vestes masculinas, no gibão e calções, quanto nas femininas. Mais adiante, será melhor explicado este estilo adotado na vestimenta elisabetana.

¹⁰² COSGRAVE, op. cit., p. 131.

¹⁰³ RACINET, op. cit., p. 212.

¹⁰⁴ KÖHLER, op. cit., p. 282.

¹⁰⁵ RACINET, op. cit., p. 234.

cotovelos, era feito de várias peças cuja costura ficava oculta por *debruns*¹⁰⁶. Outro importante detalhe da manga são as aberturas através das quais projeta-se para fora o tecido da *chemise* ou o forro da manga do vestido. Sobre esta particularidade da vestimenta, Cosgrave retrata um fato histórico que foi determinante para que o uso do detalhe “esfaqueado” entrasse em voga nas cortes da Europa: a derrota, em 1477, do exército borgonhês, comandado por Carlos, o Temerário, para tropas mercenárias suíças.

Entre os estilos mais influentes e permanentes que surgem em Flandres, há um que foi o resultado da derrota de Carlos, o Temerário, em 1477. Quando os suíços venceram as tropas em Nancy, para celebrar a vitória cortaram as barracas, os esplêndidos estandartes e os luxuosos vestidos do exército borgonhês, e amarraram as tiras aos rasgos de seus próprios vestidos. A partir deste momento se popularizou um estilo conhecido como “esfaqueado”, em que as costuras são abertas ou deliberadamente cortadas em uma peça do vestuário e deixam visível o revestimento. Foi um tipo de adorno adotado por homens e mulheres, mas algo mais popular nos trajes masculinos e certamente um dos motivos mais característicos da moda no final do Renascimento¹⁰⁷.

Quando abordamos o formato do corpete e a sua fixação na saia, verificamos um padrão nessa pintura da rainha. Köhler caracteriza esse aspecto como sendo proveniente da corte espanhola. Este modelo adotado pelo pintor Hilliard é, segundo Köhler, do final do século XV. “O corpete era curto na cintura e muito justo, e o decote baixo deixava visível uma camisa bordada que chegava até o pescoço. Em geral, era feito com o mesmo tecido e guarnecido com os mesmos materiais que a saia, e prendia-se atrás com fitas ou cordões¹⁰⁸. Em relação à abertura da saia, Köhler conclui: “a saia, com requintados adornos, era aberta da cintura para baixo em uma das laterais, deixando à mostra a saia interior (nesse caso, o corpete ficava sempre fechado nas costas)¹⁰⁹. Quanto à anquinha, ainda perdurava o modelo espanhol em formato de sino, tendo sido umas das muitas inovações que o Renascimento trouxe para o vestuário. Cosgrave aponta que:

A invenção mais destacada do Renascimento para a mulher foi o *verdugado* (anquinha) – uma estrutura arredondada que armava a saia –, que foi utilizado pela primeira vez em 1468 na corte espanhola. A peça do vestuário se transformou em outros países e se incrementou sua largura. Em 1530 aparece na França uma anquinha mais larga, a anquinha de tambor¹¹⁰.

¹⁰⁶ KÖHLER, op. cit., p. 282.

¹⁰⁷ COSGRAVE, op. cit., p. 123-124.

¹⁰⁸ KÖHLER, op. cit., p. 278.

¹⁰⁹ KÖHLER, op. cit., p. 279/281.

¹¹⁰ COSGRAVE, op. cit., p. 126.

A anquinha era uma estrutura armada, confeccionada para inflar a saia e mantê-la esticada ao máximo, evitando as pregas e dobras no tecido. Racinet descreve a anquinha como estranha: “o estranho costume das anquinhas emprestadas da Espanha arraigaram-se na França; os vestidos ‘inchavam’ até estarem entre oito e dez pés de circunferência”¹¹¹. Para Cosgrave,

Os aros da anquinha eram feitos com ramos de salgueiro, varas e barbatanas de baleias, e costuravam-se sob um tecido. Havia três tipos principais de anquinha: o reduzido espanhol, o de tambor, o qual era muito popular entre as francesas, e os de sino¹¹².

Por fim, podemos analisar o rufo que decora o pescoço da rainha. Diferentemente do apresentado no quadro “O Retrato da Coroação”, o rufo retratado por Hilliard é menor e possui uma particularidade que incrementou o vestuário renascentista, a renda. Sobre esta nova peça do guarda-roupa da Renascença Racinet e Cosgrave registram sua opinião. Para o primeiro, “Passamanaria era agora uma arte naturalizada francesa, e novos efeitos foram descobertos. Ouro e prata foram trançados para dentro dos *guípures* e rendas, ou tecido em crepes de seda de leveza incomparável”¹¹³. Para Cosgrave,

Tem-se debatido muito acerca da origem da renda, e muitos historiadores da moda atribuem sua invenção ao Antigo Egito. Christopher Froschauer, em seu livro sobre moda impresso em 1536, assegura que a renda era italiana, e que havia sido levada para a Suíça por comerciantes venezianos. Em *Lace, History and Fashion*, Annie Kraatz estabelece que venezianos e flamengos (ao redor da Antuérpia) aperfeiçoaram os métodos de trabalho da renda ao final do primeiro quarto do século XVI. O uso da renda na fabricação de vestimentas elegantes foi sendo ampliada ao longo do Renascimento. Na Itália se denominava *merletto*; na Alemanha *spitze* (pontas); e na França *dentelle*¹¹⁴.

Percebemos que os autores destoam em relação à origem do aviamento, mas ele está presente em praticamente todas as peças do vestuário renascentista. Não somente nos rufos, mas nas mangas dos vestidos, nas barras das saias, nos lenços, leques, apliques de cabeça, véus e uma infinidade de outras peças.

Os acessórios vistos no “O Retrato da ‘Fênix’” são profusões de joias: no colar, onde pode-se reparar a rosa Tudor incrustada; na coroa com véu que desce pelas costas da rainha; no colar menor rente ao rufo; e numa peça da qual podemos ver somente sua ponta, mas que teve um significado importante no Renascimento, o leque. Cosgrave comenta que:

¹¹¹ RACINET, op. cit., p. 234.

¹¹² COSGRAVE, op. cit., p. 126.

¹¹³ RACINET, op. cit., p. 234.

¹¹⁴ COSGRAVE, op. cit., p. 132.

Leques e lenços eram a quintessência dos acessórios renascentistas. As viagens do descobrimento – da China ao Novo Mundo – introduziram os leques na Europa. Quando Cristóvão Colombo regressou em 1496 de sua segunda viagem, presenteou Isabel de Castela com um leque de penas¹¹⁵.

Os leques podiam conter espelhos no centro e plumas e serem adornados com pedras preciosas e pérolas: “as mulheres dos mercadores ricos venezianos portavam leques em forma de bandeira. Catarina de Medici introduziu na Inglaterra o leque articulado”¹¹⁶.

¹¹⁵ COSGRAVE, op. cit., p. 124.

¹¹⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 125.

4.3 O Retrato da Armada – 1588



Imagem III: Queen Elizabeth I – The Armada Portrait, 1588, óleo sobre painel de carvalho, 1330 mm por 1050 mm, atribuído a George Gower. Fonte: *Long Gallery* em *Woburn Abbey*, Bedfordshire.

Este quadro, localizado na Abadia de Woburn, é considerado um dos mais icônicos trabalhos que retratam a rainha Elizabeth. Rico em simbolismos, o quadro foi pintado em 1588, após a derrota de Invencível Armada espanhola pela tropa de navios ingleses. É atribuído a George Gower (c.1546-1596)¹¹⁷, que se tornou pintor real em 1581. Após ser nomeado para tal posição, Gower realizou trabalhos de decoração de mobília, pintou retratos da nobreza e passou a ser responsável por inspecionar outros oficiais que retratavam a dignidade da rainha. Pouco se sabe sobre seu treinamento e suas primeiras obras documentadas são retratos pintados em

¹¹⁷Pequena biografia de George Gower extraída do **Online Galleries**. Disponível em: <http://www.onlinegalleries.com/artists/d/george-gower/431?min_price=&max_price=> Acesso em: 17 de julho de 2017.

1573. Sabe-se que possuía destreza ao manusear as texturas de tecidos finos como sedas, bem como sutileza para pintar peles e joias.

As vestes retratadas nesta pintura são de uma suntuosidade não presente nas outras imagens contempladas nesta análise. Gower, intencionalmente, pintou a rainha em todo seu poderio monárquico. Esta é uma das representações que recebem o nome de “Armada”. Há mais duas em que a monarca foi pintada após os eventos de 1588. Herbert Norris traça um paralelo entre “O Retrato da Armada” de Gower e a retratação que está presente no acervo do *National Portrait Gallery*, intitulada “Rainha Elizabeth I”¹¹⁸. Entretanto, esta última não contempla todo o cenário ao fundo da monarca, privilegiando o aspecto corporal da rainha e seus trajes. Sobre sua vestimenta Norris elucida que:

Um retrato semelhante em que o traje é o mesmo, mas o fundo foi omitido, está na *National Portrait Gallery*. Este último mostra a rainha em traje completo, como ela usava ao conceder audiências ou em qualquer outra ocasião cerimonial. O corpete com mangas compridas, suspenso atrás, e a saia são de veludo preto com bordas de fileiras de pérolas entre linhas de ouro estreitas. Essas bordas possuem, afixados em ângulos retos, laços de seda de três tons diferentes - amarelo pálido, rosa e cinza -, com rubis e esmeraldas nos centros. As mangas e a saia são de cetim branco, bordado com rosas vermelhas com centros de pérolas dispostas em quadrados, bem como com flores douradas de dez pétalas com centros de rubi dispostas em hexágonos. Um rufo circular de renda elaborada, sete cordas de pérolas e muitas outras jóias, e uma coroa real colocada sobre a peruca castanha habitual, presa com pérolas singularmente grandes, completam o efeito¹¹⁹.

O autor faz uma descrição dos trajes da monarca baseando-se no quadro do acervo do *National Portrait Gallery*. Gower pintou “O Retrato da Armada” com algumas sutilezas que não se apresentam no “Rainha Elizabeth I”, presente na galeria nacional. Na pintura “O Retrato da Armada”, o forro do corpete no lado direito da manga está aparente, o que não é perceptível no quadro “Rainha Elizabeth I”¹²⁰. Norris desconsidera este detalhe. O quadro da Abadia Woburn é atribuído a Gower, mas o presente no acervo do *National Portrait Gallery* não possui autoria indicada.

¹¹⁸ Segundo informações do site, o quadro referido como “Rainha Elizabeth I” não possui autoria. Foi pintado cerca de 1588, com a técnica de óleo sobre painel, possui as dimensões de: 978 mm por 724 mm. Foi transferido do Museu Britânico, 1879. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02077/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Elizabeth+I&role=sit&rNo=8>>. Acesso em: 17 de julho de 201.

¹¹⁹ NORRIS, op. cit., p. 1463. Nota: O bordado da saia e das mangas de cetim branco, também possuem rosas verdes incrustadas de pérolas.

¹²⁰ Para melhor compreensão das comparações feitas entre as pinturas, este quadro pode ser encontrado nos anexos como Anexo I.

Quando colocamos as imagens lado a lado, vemos algumas semelhanças entre elas. Entretanto Norris erra ao descrever as cores dos laços em “Rainha Elizabeth I”. Ele frisa que há três tons nos enfeites: amarelo pálido, rosa e cinza. Todavia, além de omitir o fundo da cena, onde se encontra a representação de embarcações, os laços não parecem possuir três tons. Podemos notar que há uma intensidade de cores na pintura “Rainha Elizabeth I”. Assim, os enfeites possuem duas cores expressivamente perceptíveis: um rosa-claro e um rosa mais escuro ou vermelho-queimado. Na pintura de Gower, os laços estão em rosa claro e rosa mais escuro, com pinceladas de verde ou cinza.

Outro detalhe diferente entre as pinturas são as rosas bordadas. Gower as pintou em dois tons: rosa-claro e verde. No entanto, na pintura do *National Portrait Gallery* as rosas são vermelho e verde escuro. As flores douradas de dez pontas possuem esmeraldas incrustadas, e não rubis como Norris descreve. Afinal, os rubis possuem formas ovaladas e as esmeraldas são quadradas. As flores e as linhas douradas também possuem diferenças de tonalidade. Gower as pintou em dourado opaco, enquanto no quadro “Rainha Elizabeth I” as flores e as linhas estão em dourado mais brilhante.

A outra imagem conhecida é o “O Retrato Drake”¹²¹, comissionada a Sir Frances Drake¹²². Esta versão, que tem autoria duvidosa, está presente no Real Museu de Greenwich e pertenceu à família Tyrwhitt-Drake, tendo sido arrematada para a “nação inglesa” através do Fundo de Arte em 2016. Este quadro também possui algumas diferenças de detalhes em relação às outras duas pinturas: a posição das rosas, o desenho das flores douradas e as cores dos laços.

No que diz respeito às rosas, em “O Retrato Drake” seus tons são amenos. As flores douradas possuem oito pontas, e não dez. As cores dos laços foram retratadas de maneira diferente no quadro de Gower e no “Rainha Elizabeth I”. Em “O Retrato Drake” os laços são verde-acinzentados e rosa-avermelhados. Há mais dois detalhes presentes neste quadro que se aproximam da obra de Gower: a abertura no corpete abaixo da manga direita e o forro da capa que cobre os ombros da rainha. É difícil frisar com absoluta certeza se o tecido debaixo da capa é uma aplicação de pele. Diante desses pressupostos podemos questionar: os três quadros foram pintados por Gower ou há cópias feitas por outros pintores? Uma é cópia da outra? As

semelhanças apontam para a primeira hipótese, mas as diferenças em detalhes sugerem a segunda. Independentemente de terem sido pintados por um só pintor, a existência de cópias

¹²¹ Para melhor compreensão das comparações feitas entre as pinturas, este quadro pode ser encontrado nos anexos como Anexo II.

¹²² O retrato pode ter sido propriedade ou até mesmo encomendado por Sir Francis Drake, que era o segundo no comando da frota inglesa contra os espanhóis. Disponível em: <<http://www.rmg.co.uk/see-do/we-recommend/attractions/armada-portrait-elizabeth-i>> Acesso em: 17 de julho de 2017.

mostra a intenção de divulgar uma imagem padronizada da rainha. A vitória sobre a Armada foi um acontecimento que trouxe grande reputação a Elizabeth.

Nessas pinturas relativas à Invencível Armada, verificamos uma preciosa coleção de minúcias nas vestes de Elizabeth I: o rufo, a presença de ombreiras, a profusão de joias e um aparato que era corriqueiro e um artigo de luxo para uso pessoal da rainha, a peruca. Com a derrota da armada espanhola, o retrato da soberana traz uma intensionalidade de seu poder régio. O cetim branco cravejado de pérolas nos remete a sua virgindade e à prosperidade que o reino da Inglaterra experimentava na grande Era de Ouro.

A junção de tecidos de luxo, cetim e veludo proporciona uma dignificação frente ao cenário pintado. As mangas do vestido são mais cheias. Köhler explica que “outros estilos de mangas eram bem largos na parte superior, estreitando-se nos punhos”¹²³. Este modelo usado na confecção do vestido real é arrematado por punhos de renda e rufos simples. Os rufos sofreram muitas mudanças. O que está em torno do pescoço da rainha é um aperfeiçoamento que o fez assumir a característica de colar. Cosgrave explica que:

O colar de rufos se aperfeiçoou graças à introdução da goma, fabricada originalmente em Flandres e que chegou a Inglaterra em 1560. A goma tingem o branco do babado e acrescenta uma nuance azulada ou amarelada. Para manter a gola de rufos, punham-se debaixo suportes que consistiam em arames forrados com tiras de seda [...] mais tarde os rufos eram feitos de chifon, às vezes com característicos bordados de renda dourados ou prateados¹²⁴.

Ao olharmos para a imagem da Abadia de Woburn, incomoda-nos o fato de algo ser tão rente à garganta, como se o acessório fosse enforcar quem o usa. “Os rufos podem parecer incomodar, no entanto os historiadores da moda asseguram que na verdade era usado bem preso e com a cabeça alta, sem incômodo”¹²⁵. A amplidão das formas da rainha é quebrada apenas pela marcação rígida da cintura. O formato da anquinha é propositadamente arredondado, um formato que demonstra luxuosidade e riqueza. Cosgrave analisa a vestimenta da Renascença e explica como as mudanças em vários campos do conhecimento impactaram a indumentária. A autora rememora que:

Seguindo a teoria de Leonardo de que o círculo era a forma perfeita, a aparência dos homens e, sobretudo, das mulheres começou a ser mais arredondada, e as vestes tomaram um aspecto mais sensual. Mangas e saias se alargaram. As roupas eram feitas com tecidos densos, luxuosos e suaves, como

¹²³ KÖHLER, op. cit., p. 284.

¹²⁴ COSGRAVE, op. cit., p. 124.

¹²⁵ COSGRAVE, op. cit., p. 124.

o veludo, brocado e damasco. Os bordados e a ornamentação eram empregados com frequência para acrescentar riqueza à veste e beleza ao corpo humano, que começava a ser aceito¹²⁶.

A saia segue a mesma tendência aberta verificada na imagem anterior. O corpete tem uma curvatura acentuada e pontiaguda no centro marcando a cintura e expandindo a saia. “Em outros aspectos, o corpete era feito como antes, sendo, porém, mais curto no comprimento e mais largo nos ombros”¹²⁷. Entretanto, um aspecto que amplia os ombros da monarca são as ombreiras. “A esta última modificação logo seguiu-se a omissão das alças nos ombros, que foram substituídas por uma ornamentação de faixas com as pontas terminando em festões decorativos, ou por um espesso enchimento em forma de rolo”¹²⁸. Este enchimento é decorado com laços de seda rosa e incrustado de pérolas.

Elizabeth usa sobre o vestido uma capa de veludo, adornada por pérolas e laços de seda incrustados com rubis e esmeraldas. Podemos supor que uma aplicação de pele está abaixo do tecido preto aveludado. A forma como o tecido foi pintado e sua coloração nos levam a esta interpretação. A rainha era sempre retratada como uma donzela virgem, fato este observado em praticamente todas as suas representações, mesmo depois de idade avançada. A pele sempre alva e lisa, sem máculas do tempo, reforçava a ideia de uma aura imortal. Esta imagem era veiculada por todo o reino. Até seus cabelos eram “fabricados”. A rainha usava elaboradas perucas, encimadas por joias, véus, plumas, diademas, barretes e chapéus. Ela importou para seu guarda-roupa o costume francês de moldar os cabelos.

Köhler afirma que esse costume era tanto feminino quando masculino, acrescentando que “se necessário usavam-se cabelos falsos para corrigir qualquer defeito natural. Essa moda modificava-se de acordo com os caprichos individuais [...], com fitas, pérolas ou penas cada mulher compunha o adorno que desejasse”¹²⁹. Cosgrave explica como as perucas eram fabricadas e acrescenta:

Também se usavam perucas e apliques. As melhores perucas foram produzidas na Itália e na França, de seda e cabelo natural. Este era fornecido por camponeses e monjas, transportado e vendido em leilão público. O loiro ainda era a cor ideal e mulheres aplicavam descolorantes e tintas para conseguir esta tonalidade. As fórmulas dos corantes eram cada vez mais complexas; portanto, podia se obter diferentes tipos de loiro: cinza, dourado, vermelho, mel ou uma combinação de tons¹³⁰.

¹²⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 125.

¹²⁷ KÖHLER, op. cit., p. 283.

¹²⁸ KÖHLER, op. cit., p. 283.

¹²⁹ KÖHLER, op. cit., p. 295.

¹³⁰ COSGRAVE, op. cit., p. 140.

“O Retrato da Armada” não revela apenas uma vestimenta cintilante com sua composição de tecidos, joias e acessórios. Ele também nos apresenta a autoridade política, afirmando o poder monárquico que a rainha detinha sobre o reino. A este respeito, cabe reparar a forma como a mão da monarca repousa sobre o globo. Este gesto simboliza o poderio imperial inglês sobre o Novo Mundo. Seus dedos tocam a América do Norte, demonstrando a intenção de Gower de expressar a capacidade do reino de expandir-se sob o reinado da Gloriana.

Ligeiramente acima, está a coroa, símbolo de sua soberania. No quadro ao fundo, à direita, a frota de navios ingleses está em águas calmas, enquanto, no lado esquerdo, o mar revolto destrói a frota espanhola empurrando os navios de Filipe II para as rochas escocesas. Esta observação técnica, somada à análise da indumentária na pintura de Gower, oferece-nos interpretações sobre a supremacia inglesa. Peter Nahum, diretor da *Leicester Galleries*, em uma página onde analisa um quadro atribuído a Gower¹³¹, apresenta uma breve descrição de Elizabeth, na qual seu traje é rodeado de simbolismos¹³².

A feminilidade de Elizabeth e a virgindade proclamada estão sempre presentes no seu retrato. Em sua delicada mão branca ela segura o símbolo familiar da feminilidade, um leque; seu vestido ricamente ornamentado está decorado com grandes argolas cor de rosa. As pérolas eram uma referência aberta à virgindade da rainha, enquanto as cores favoritas, preto e branco, simbolizavam a constância e a pureza¹³³.

Observe-se que esse outro quadro atribuído a Gower retoma basicamente a mesma estrutura dos três anteriormente citados que têm relação com o tema da Invencível Armada, embora não traga nenhuma referência a ele. Isso sugere que as quatro pinturas, tendo ou não sido pintadas por Gower, têm forte conexão e foram produzidas para divulgar um certo padrão de representação da figura régia. Logo, esta “padronização” da figura real deixou de lado alguns aspectos femininos para estabelecer uma figura régia forte, ou seja, centrada no seu poder. Diga-se de passagem, aliás, que, no quadro referido pela *Leicester Gallery*, Elizabeth segura um leque

¹³¹ Nesse quadro atribuído a Gower, a posição de Elizabeth e sua vestimenta são parecidas com as representações dos quadros relacionados à vitória sobre a Invencível Armada. No entanto, esta pintura possui diferentes detalhes em comparação às outras três. Uma delas é a posição das mãos: a rainha toca com mão direita um pingente junto ao colar de pérolas, enquanto a esquerda segura o leque virado para cima. Nas representações da Armada, a mão direita está sobre o globo (em “O Retrato da Armada” e em “O Retrato Drake”). Já a esquerda segura o leque, mas virado para baixo e pousado sobre o vestido.

¹³² Para melhor compreensão das comparações feitas entre as pinturas, este quadro pode ser encontrado nos anexos como Anexo III.

¹³³ NAHUM, Peter. **Portrait of Queen Elizabeth I (England, c.1588)**. Disponível em: <<http://www.leicestergalleries.com/metadot/index.pl?isa=Metadot::SystemApp::AntiqueSearch;op=detail;id=10621#>> Acesso em: 19 de julho de 2017.

com a mão esquerda, o que se observa também no “O Retrato da ‘Fênix’”. A postura gestual da rainha é a mesma em ambos as pinturas.

A produção da dignidade real era trabalhosa. Manter a rainha bem aparentada diante da corte e de seus súditos era um trabalho árduo. Seus vestidos e acessórios consumiam muitos artesãos para sua confecção. Jones revela que “administrar o armário de Elizabeth era uma tarefa hercúlea. Um verdadeiro exército era empregado na confecção, na conservação, no inventário e no armazenamento dos trajes e joias da rainha”¹³⁴. A soberana usava vestes suntuosas e meticulosamente elaboradas, adornadas com os mais variados tipos de materiais. As matérias-primas vinham do Oriente, de reinos vizinhos e do Novo Mundo. Jones assim aborda a riqueza das matérias primas na confecção das roupas reais:

Os fabricantes italianos ofereciam os mais finos tecidos adamascados estampados, brocados e veludos, bem como rendas de ouro e prata. O linho era importado da Alemanha e dos Países Baixos. Sedas entremeadas com fios de ouro e prata vinham da Espanha, bem como os formidáveis couros para sandálias e luvas. E ouro, pérolas, diamantes, rubis e esmeraldas da Índia, da Pérsia e do Novo Mundo eram transformados em ornatos costurados nos seus trajes ou transformados em colares, braceletes, broches e coroas reais¹³⁵.

As despesas com o vestuário não incluíam somente os trajes reais. A corte, de certa maneira, beneficiava-se com o requinte que Elizabeth gerava com sua imagem. “A nobreza inglesa e a ascendente classe comerciante – tinham acesso aos mais finos tecidos e joias do mundo todo”¹³⁶. Jones ainda lembra que o período elisabetano foi um dos mais coloridos e requintados da indumentária inglesa. Mencionamos neste trabalho a influência que outros reinos exerceram sobre a vestimenta, citando o uso das anquinhas espanholas. A Inglaterra copiava os modelos de seus vizinhos, não possuía um estilo próprio, nem criava marcos vestuais. Jones cita um curioso fato sobre esta excentricidade:

Os críticos, na Corte e no exterior, chamavam os ingleses de ‘macacos de todas as nações’ em relação à moda, referindo-se ao hábito de os mais pomposos modelos de elegância, inclusive a rainha, adotarem os estilos espanhol, francês, italiano e mouro, todos no espaço de uma semana¹³⁷.

A rainha era retratada com o que fosse mais dispendioso e luxuriante. Sua dignidade real era pintada coberta de tecidos caros, joias, requinte e de tudo o que celebrava o seu poder

¹³⁴ JONES, op. cit., p. 153.

¹³⁵ JONES, op. cit., p. 153.

¹³⁶ JONES, op. cit., p. 153.

¹³⁷ JONES, op. cit., p. 153.

frente ao reino da Inglaterra. Foi em seu período que a rainha conseguiu estabelecer um reino forte. Sua autoridade diante do seu reino, seu povo e todos aqueles que a rodeavam foi decisiva para que a Rainha Virgem se tornasse um ícone de seu tempo.

Parafraçando o historiador de arte Peter Nahum, que ressalta um aspecto importantíssimo da iconografia da rainha, Elizabeth reinava em uma sociedade patriarcal. Determinada a não se casar e sem herdeiro ao trono, tornou-se uma figura exótica do ponto de vista monárquico. Henrique VIII percebeu o poder de uma imagem bem construída, conferindo muitas possibilidades de retratação pictórica. Elizabeth não ficou atrás: sua virgindade tornou-se divina e ela aproximava ainda mais sua imagem terrena da transcendência. Alguns historiadores atribuem ao seu reinado a Era de Ouro antes nunca vista. Elizabeth tentou construir uma imagem de autoridade e dignidade. Sua feminilidade não foi empecilho e muitos historiadores atribuem a ela o título de “homem do Estado”.

5. A VOGA MEDICI NA CORTE FRANCESA

A escolha de Catarina de Medici como “personagem” para finalizar esta análise de indumentária, não foi ocasional. A história da sua vida familiar está intimamente ligada à rainha dos ingleses¹³⁸. A filha de Lorenzo de Medici levou à corte francesa o gosto pelo requinte herdado de seu pai. Seu casamento com um duque francês legaria a sua família *status* de soberania na união dos Medici com a dinastia Valois.

Segundo Lipovetsky, “O individualismo na moda traduziu-se em todo seu brilho nesse poder de alguns grandes nobres de promover deliberadamente novidades, de ser líderes do gosto e da graça na alta sociedade”¹³⁹. Catarina de Medici foi a promotora do luxo na corte francesa. Ela definiu aquilo que estaria em voga e elevou o *status* da vestimenta no reino. Mesmo sendo sobrepujada pela amante de Henrique, Daiana de Poitiers, pela influência dos Guises, manteve-se resoluta como Rainha-Mãe. As contendas religiosas, como vimos, foram outro fator decisivo do reinado dos Valois.

Sua imagem de soberana e amante eloquente de sua família era refletida nos trajes com que desfilava pela corte. Após a morte prematura de Henrique, sua vestimenta se tornou severa. Investiu todas as suas forças para manter os filhos no trono, não abandonando suas vestes de luto. O uso do colar de rufo e o do corpete parecido com o gibão masculino são vogas atribuídas a ela. Racinet afirma que: “nós também vemos o *collet monté* ou colarinho de Medici atribuído a Catarina de Medici, e a crescente semelhança do corpete com gibão o masculino”¹⁴⁰.

Diferentemente do esplendor que as roupas de Elizabeth possuíam, as pinturas de Catarina são simples e austeras. Este é o contraponto deste trabalho e tal escolha coloca algumas questões. A rainha procurava preocupar-se mais com o reinado dos filhos do que com a própria imagem? O aparato “vestual” presente nas obras em que Elizabeth é retratada não poderia ser o mesmo de Catarina? Como detalhado no terceiro capítulo deste estudo, seu reinado foi pautado por revoltas religiosas e sua atuação foi oscilante. Ora tinha o poder nas mãos, ora ele lhe era tomado.

As três imagens selecionadas são escolhas que mostram tanto o esplendor módico da monarca, quanto sua imagem enlutada. Poderemos perceber alguns padrões de vestimenta entre suas retratações e as de Elizabeth. No entanto, uma ressalva deva ser feita. Melissa Leventon

¹³⁸ Sobre esse ponto cabe frisar que seu enlace matrimonial foi abençoado por seu tio, o então papa Clemente VII. Este foi o mesmo papa que não quis ceder às pressões de Henrique VIII para anular seu casamento com Catarina de Aragão, O que culminou no cisma entre Inglaterra e Roma.

¹³⁹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 46.

¹⁴⁰ RACINET, op. cit., p. 234.

frisa que um aparato “vestual” foi levado de Florença para o reino da França por Catarina. “Disse que ela levou diversos estilos de roupas italianos – entre eles o costume de usar ceroula – para França quando se casou [...] com Henrique II”¹⁴¹.

5.1 Retrato de Catarina de Medici – cerca de 1566



Imagem IV: “Portrait of Catherine de Medici”, cerca de 1566, óleo sobre tela, 1940 mm por 1100 mm, autor desconhecido. Fonte: *Galleria degli Uffizi*, Florença.

¹⁴¹ LEVENTON, op. cit., p. 115.

A fama de Catarina como uma precursora da indumentária francesa é notável. Antes de adotar o estilo enlutado, seu guarda-roupas a destacava. Suas vestes, como pode ser observado em “Retrato de Catarina de Medici”, expressam o luxo presente na corte do rei Henrique II. Nota-se que o corpete possui um decote quadrado por onde a *chemise* bordada finaliza a veste. Köhler afirma que “as damas francesas não suportavam usar o corpete inteiramente fechado; assim, conservou-se o decote baixo, e o busto passou a ser coberto por um lenço de tecido fino”¹⁴².

Este aparato estava em voga tanto na França quanto na Inglaterra elisabetana. Apesar da baixa resolução da pintura, é evidente a riqueza na incrustação de joias. Norris, ao descrever a vestimenta de Catarina, assevera que “o busto cheio do corpete de dezesseis polegadas é ajustado na cintura, e cortado muito largo à altura do pescoço, que é preenchido nos lados com uma *chemise* sem mangas acolchoada de gaze fixado com safiras e pérolas”¹⁴³. Em vez do rufo usado por Elizabeth, Catarina foi retratada usando um colar feito de gaze arrematado com renda. Este ornamento está preso à *chemise* e possui uma leve transparência, conferindo delicadeza à peça. A este ornamento Norris destaca que “uma pequena gola de gaze, em parte plissado e bordado com rendas, rodeia os lados e a parte de trás do pescoço, deixando a garganta descoberta”¹⁴⁴.

O uso do rufo nas cortes europeias era sinal de *status* e riqueza. Com as frívolas mudanças deste, seu tamanho se expandiu. A rainha Elizabeth usou diferentes tipos de rufo ao longo de seu reinado para compor sua vestimenta. Neste quadro de Catarina ele é feito de gaze, mas os tecidos usados eram nobres e por vezes adornados com rendas e pedrarias. As rendas que embelezam os rufos eram provindas da Itália e certamente Catarina incorporou este acessório à moda francesa. Cosgrave descreve um tipo de renda italiana que era confeccionada com delicados pontos de agulha; sobre esta técnica ela destaca:

Eram habituais os tipos de renda: a de bilros¹⁴⁵ e a de agulha. Às vezes os dois métodos eram combinados. A renda de ponto de agulha, por exemplo, era confeccionada com fitas de renda de bilros junto com finos pontos de agulha. A renda se produzia em ateliês familiares, conventos e orfanatos; era vendida por metros nas mercearias, e era usada habitualmente tanto pelos homens como pelas mulheres. Sua popularidade se dava sobretudo em sua abundante utilização nos rufos. A renda mais fina se fazia na Itália¹⁴⁶.

¹⁴² KÖHLER, op. cit., p. 291.

¹⁴³ NORRIS, op. cit., p. 1072.

¹⁴⁴ NORRIS, op. cit., p. 1072.

¹⁴⁵ A renda de bilros é realizada sobre uma almofada dura, o rebolo, cilindro de pano grosso, cheio com palha ou algodão, cujas dimensões dependem da dimensão da peça a realizar, coberto exteriormente por um saco de tecido mais fino.

¹⁴⁶ COSGRAVE, op. cit., p. 132.

Por mais extravagante que o rufo fosse, seu uso era primordial para que a nobreza dignificasse seu traje. Todavia, não eram todos que gostavam do ornamento. Leventon nos apresenta uma crítica do moralista Philip Stubbes sobre o uso do acessório:

Sem dúvida, muitos admiravam a opulência, a habilidade e o *status* daqueles que dominavam a arte de usar rufo, apesar de moralistas como Philip Stubbes considerarem esse adereço um exagero. Em seu livro *Anatomie of Abuses*, de 1583, ele ridiculariza a peça: “O diabo inventou esses enormes rufos [...] os esforços de seus usuários seriam perdidos se eles tomassem chuva, pois suas golas voariam como trapos por causa do vento e pousariam em seus ombros como um pano de louça de mulheres vulgares”¹⁴⁷.

O corpete marca a cintura e a saia está armada com a presença da anquinha espanhola em forma de sino. Juntamente com a saia externa, Norris descreve a composição da peça. O autor destaca que “o vestido é de veludo preto, inteiramente coberto com uma treliça de pérolas, com safiras em montagens douradas afixadas nas interseções; os espaços entre elas são bordados com um design em ouro”¹⁴⁸. Este bordado cobre toda a extensão da saia externa e do corpete e era uma tendência que transformaria os vestidos das cortes europeias. Norris assevera ainda que “A túnica está amplamente distendida sobre a anquinha espanhola. Um cinto de pérolas e safiras permanece na frente, enfatizando o longo e definido ponto da cintura do corpete e terminando em um lindo ornamento em cruz de ouro com safiras e pérolas”¹⁴⁹.

A esta ornamentação do vestido Cosgrave afirma que “no Renascimento se apreciava a beleza dos tecidos, e conforme o século progredia, os tecidos suntuosos foram perdendo os adornos e incorporaram as pérolas, as contas e os bordados dos bizantinos”¹⁵⁰. A saia interior é de um rosa-pálido e possui a mesma trama de bordados que o veludo superior preto. Norris descreve a saia como sendo uma anágua bordada, e frisa:

As mangas são envoltas com pele de arminho e têm efeito quadrado [...]. As mangas falsas são de cetim rosa-pálido, tratadas da mesma forma que a anágua, ou túnica, que é da mesma cor e material, e decoradas com uma treliça de trabalho semelhante ao vestido exterior, mas delimitado por bordados de prata em um design diferente¹⁵¹.

A manga possui também o detalhe “esfaqueado” por onde podemos ver a *chemise* branca aparente. Este detalhe, ignorado na descrição de Norris, seguia uma tendência que

¹⁴⁷ LEVENTON, op. cit., p. 138.

¹⁴⁸ NORRIS, op. cit., p. 1072.

¹⁴⁹ NORRIS, op. cit., p. 1072.

¹⁵⁰ COSGRAVE, op. cit., p. 132.

¹⁵¹ NORRIS, op. cit., p. 1072.

aparecia na época em muitas peças usadas tanto por mulheres quanto por homens. A manga é arrematada com um rufo pequeno simples. Sobre a pele de arminho presente na peça não podemos ter certeza de que fosse algo preso à manga. Norris afirma que sim, entretanto, a pele de arminho também pode estar ligada a uma echarpe envolta nos braços de Catarina.

Há ainda outros enfeites e adornos. Há o enfeite nos cabelos, as joias em frente ao corpete e, seguro pela mão direita, o leque. O adorno nos cabelos é enfeitado de pérolas e certamente safiras. Supõe-se que Catarina tenha usado as mesmas gemas que foram utilizadas no bordado do vestido. Ele prende seus cabelos deixando à mostra sua têmpora. Com um formato em meia-lua, o adorno não só prende os cabelos como esconde as orelhas. Catarina usa um colar com contas de pérolas e safiras sobre seu busto. Junto dele, uma cruz de ouro ricamente adornada traduz sua devoção católica. A florentina apresenta neste quadro uma abundância de joias. Sobre este aspecto do luxo, Cosgrave destaca a habilidade dos ourives italianos.

Nas mãos dos artesãos florentinos as joias superaram a ideia de ser algo meramente decorativo: no Renascimento foi elevada à categoria artística. No século XV, dois jovens ourives, Ghiberti e Brunelleschi, conseguiram em Florença uma grande reputação como artesãos. Sem interdição, enfrentavam uma dura competição. Florença era o centro da fabricação de joias, e muitos artesãos importantes – como Antonio Pollaiuolo, Francesco Francia, Maso Finiguerra, Caradosso, Michelozzo, Verrocchio e Lorenzo di Credi – se ocupavam de atender a insaciável demanda das famílias nobres e da realeza da Europa. Artistas famosos recebiam encomendas para desenhar joias, desenhos que logo eram completados pelos ourives. As cortes de Borgonha e Berry na França reclamavam aos joalheiros florentinos por suas preciosas e suntuosas peças¹⁵².

Podemos supor que a Rainha-Mãe fosse uma cliente assídua de seus concidadãos. Esta pintura, em que sua dignidade de monarca é retratada, revela-nos a intenção do pintor em dignificar a exuberância da corte francesa. Outra joia que irá surgir no Renascimento pelas mãos dos joalheiros italianos são os diamantes. Esta refinada gema era usada em ocasiões especiais e elevou ainda mais o status dos nobres europeus. Cosgrave assevera que:

Os diamantes – cortados em forma piramidal ou em ponta – foram muito populares no século XV graças aos Medici, aos reis franceses como Henrique II e às famílias ricas da nobreza. O anel de diamantes era um símbolo de poder e usava-se em cerimônias de coroação. Descobriu-se uma nova forma de cortar os diamantes, que permitia que os reflexos da luz em seu corte e as superfícies polidas dos cristais realçassem enormemente o brilho da gema. Isto possibilitou um grande perfeccionismo do trabalho do joalheiro¹⁵³.

¹⁵² COSGRAVE, op. cit., op. 135.

¹⁵³ COSGRAVE, op. cit., op. 135.

O leque que Catarina segura nas mãos é de plumas. O modelo articulado atribuído a ela só apareceu na corte francesa mais tarde. Sobre este aparato de luxo, Norris destaca que ele “consiste de um penacho de penas de avestruz definidas com uma alça muito ornamentada”¹⁵⁴. O autor esclarece ainda que “leques ovais ou em forma de coração fabricados no Oriente em couro ornamental são mencionados em um inventário de seu guarda-roupa feito em 1588; estes provavelmente foram trazidos com ela quando deixou Florença”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ NORRIS, op. cit., p. 580.

¹⁵⁵ NORRIS, op. cit., p. 580.

5.2 A Rainha da França – 1585-86



Imagem V: “Portrait of Catherine de Medici – Reine de France”, 1585-86. Óleo sobre tela, atribuído a Santi di Tito. Fonte: *Galleria degli Uffizi*, Florença.

Nesta pintura Catarina está usando um vestido preto e branco. O estilo enlutado foi adotado com a morte de Henrique II. Podemos supor que seu semblante foi retratado de forma a expressar gravidade diante das adversidades pelas quais seu reino e sua família passaram. Infelizmente não há muitas informações precisas sobre sua vestimenta. Todavia podemos conjecturar que o vestido preto seja de veludo ou tafetá, ambos usados pelos nobres.

O mais interessante desta imagem, e que justifica sua escolha, é a mudança brusca de estilo adotada pela monarca. Até a sua morte, Catarina seria retratada usando as cores do luto com acessórios modestos. Alguns escritores a descrevem como sendo “corpulenta” e algumas das suas pinturas revelam esta peculiaridade em suas formas. O pintor Santi di Tito a representou em vestes simples, pois a presença da anquinha não é perceptível neste quadro. O vestido é mais fluido e sem as marcações rígidas que a armação propõe. Provavelmente ela esteja usando apenas uma série de anáguas para elevar o vestido exterior.

A página do *The J. Paul Getty Museum* nos traz uma breve biografia do autor. Segundo o site, Santi di Tito foi pintor e arquiteto treinado em Florença por Agnolo Bronzino. Seguiu o mestre maneirista, que preferia a forma polida e o desenho preciso. Além disso, o *Getty Museum* destaca que:

Depois de 1558, Santi pintou afrescos em Roma e absorveu o classicismo de Raphael. Após o seu regresso à Florença, em 1564, ele se juntou à *Accademia del Disegno*, cujos membros regularmente trabalharam com Giorgio Vasari em comissões da corte. Vasari queria Maneirismo – poses complexas, coloração mais estridente, mais graciosidade e muito mais exagero – Santi comprometeu-se com seu próprio estilo naturalista simples. Após a morte de Vasari em 1574, Santi trabalhou mais frequentemente para igrejas, confrarias, e clientes particulares. Seu retorno a Raphael, a uma narrativa clara e ao sincero sentimento religioso da Renascença precoce cumpriram a exigência da Igreja da Contra-Reforma de que a arte instruisse e movesse o mais humilde espectador. Em seu período tardio, ele usou cores mais ricas e luz e sombra mais realistas. Santi era um mestre aclamado, e muitos jovens artistas florentinos entraram em sua oficina. Ele projetou moradias, um palácio, uma casa, um convento e uma fachada de igreja. Seu legado inclui retábulos e afrescos para a igreja e pinturas devocionais, cenas mitológicas e retratos para clientes privados. Na sua morte, em 1602, a *Accademia* considerou-o o principal artista de Florença¹⁵⁶.

Ao pintar Catarina, Santi não se preocupou em retratá-la com o que estivesse em voga na época. Pelas linhas do tecido preto, o vestido consistia de uma única peça. Este estilo foi abandonado em meados do final do século XV, conforme Köhler¹⁵⁷ frisou. O corpete possui um decote quadrado incrustado de pérolas, por onde pode-se ver um detalhe de tecido branco. Pode ser um enfeite em linho ou seda, ou uma leve saída da *chemise*. O especialista em história da indumentária James Laver analisa o período do Renascimento em sua obra.¹⁵⁸ Para Laver a vestimenta europeia sofreu influências diretas das cidades italianas. Sobre as mangas, que

¹⁵⁶ GETTY, The J. Paul Museum. **Santi di Tito**. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/341/santi-di-tito-italian-1536-1603/>>. Acesso em: 24 de julho de 2017.

¹⁵⁷ Ver nota de rodapé nº 94 do subcapítulo 4.2 deste trabalho, p. 42.

¹⁵⁸ LAVER, James. **A Roupas e a Moda**. Uma história concisa. São Paulo: Companhia da Letras, 2014.

aparecem no vestido da Rainha-Mãe, Laver destaca que eram “ajustadas no Norte e bufantes na Itália, com aberturas das quais a *chemise* branca era vista”¹⁵⁹.

Sem dúvida Catarina expressou seu apreço pelo que as italianas consumiam em termos de vestimenta. A manga superior acoplada ao corpete possui os detalhes “esfaqueados”. Por eles vemos detalhes do forro ou da *chemise* puxados para fora. A manga de tecido branco, provavelmente de seda ou cetim, é ajustada. Possui a mesma treliça de bordados quadriláteros em pedraria e termina antes do punho, revelando a ponta da *chemise* e os braceletes de ouro.

Diferentemente da posição oficial em que os monarcas eram pintados no Renascimento, a rainha francesa está sentada. Laver observa que o costume de pintar monarcas e nobres em pé era comum e sublinha que “os historiadores da arte notam que a pintura de retrato de pessoas da corte em toda Europa mostra-as de pé, com um pé à frente, em atitude de reserva ativa, hierática e rígida”¹⁶⁰.

Enquanto Elizabeth usava suas esplendorosas perucas adornadas de joias, Catarina era retratada sempre com o cabelo preso por um capuz francês. Ainda que Elizabeth tenha incorporado o costume francês de moldar os cabelos, o uso de capuz também se tornou voga na França. Laver destaca o hábito italiano de puxar os cabelos para trás e prendê-los, pontuando que “na Itália os penteados eram muito mais naturais e menos formais; entretanto, a moda de puxar os cabelos para trás e evidenciar a testa era universal”¹⁶¹. O ato de puxar os cabelos para trás poderia ser universal, mas a rainha inglesa preferia os cachos, adornos e enfeites. No que diz respeito à imagem de Catarina, Norris destaca o capuz francês. Segundo o autor, “O capuz francês usado por Catarina de Medici é um plissado estreito de gaze de ouro e fica na frente do capuz e é usado para quebrar a linha dura entre o capuz e os cabelos muito apertados”¹⁶².

Sobre este capuz, Norris destaca que ele foi usado por Catarina ao ser retratada por François Clouet em um pequeno quadro que fez da rainha. Entretanto, o modelo acima citado e o que ela usa na pintura de Santi são ligeiramente distintos. A diferença mais sutil está na presença das joias. Santi retratou em sua pintura o capuz com linhas de pérolas sobre uma seda rosa, muito utilizada para este aparato. Esse padrão pode ser observado na imagem de Santi. Seus cabelos quase nunca ficavam a mostra, somente a frente de sua testa. Norris destaca que “o pedaço dianteiro de veludo preto é curvado e finaliza atrás da orelha, e a borda é decorada

¹⁵⁹ LAVER, op. cit., p. 74.

¹⁶⁰ LAVER, op. cit., p. 90.

¹⁶¹ LAVER, op. cit., p. 74.

¹⁶² NORRIS, op. cit., p. 1105.

[...]. Por trás disso, está um segundo pedaço curvado de cetim branco bordado com um rolo de veludo plano [...] produzindo um claro efeito de ‘coroa’¹⁶³.

Sobre suas joias Catarina usa dois colares, um mais denso de ouro incrustado de pérolas. Percebe-se que ele está posicionado logo acima do decote do vestido, algo não usual na corte renascentista. O uso desta joia era geralmente abaixo do linha do decote, como podemos ver nas imagens de Elizabeth discutidas neste trabalho. Sobre o decote e rente ao pescoço eram usados apenas gargantilhas e colares menores. Cosgrave nos revela que as correntes de ouro eram muito populares na Alemanha¹⁶⁴, sendo usadas por homens e mulheres. Catarina usa uma fina corrente de ouro presa ao corpete preto e com um pingente. Nele vemos uma joia incrustada e uma pérola em formato de gota. O cinto é de ouro, possivelmente incrustado de esmeraldas, safiras e rubis, indo até a barra do vestido. Nas intersecções entre um ornato de ouro e outro, há a presença de pérolas.

Outro acessório que é segurado pela mão da monarca é o lenço. Cosgrave refere-se a este pequeno pedaço de tecido como um artigo de luxo usado por homens e mulheres. Catarina usava-o de forma particular. A autora frisa que:

Tantos os homens como as mulheres utilizavam lenços que, além de servir para assoar o nariz, tinham um caráter decorativo. Também eram usados na cabeça ou ao redor do pescoço. Os pequenos eram usados simplesmente na palma da mão ou fixados com firmeza no centro para mostrar suas finas rendas. O lenço de bolso se popularizou em Veneza em meados do século XVI e chegou a ser o adorno favorito da realeza europeia, particularmente de Catarina de Medici. [...] A maioria deles eram de linho e seda e, com o tempo, chegaram a ser profusamente decorados. O lenço do século XVI era mais ornamentado que o do século XV. Carregava remates de renda e crochê, bordas adornadas com franjas e bordados¹⁶⁵.

Catarina mudou radicalmente seu guarda-roupa com a morte do rei Henrique II. Sua postura de luto foi retratada por alguns pintores da corte e essa aparência foi mantida por ela até sua morte. Envolvida em revoltas religiosas e desesperada para manter os filhos no poder, a Rainha-Mãe foi representada com uma postura altiva perante tais acontecimentos. Na análise do último quadro, em seu retrato todo de preto, poderemos ver o peso que o luto teve sobre sua vestimenta.

¹⁶³ NORRIS, op. cit., p. 1104.

¹⁶⁴ Este é apenas um conceito geográfico, visto que a unificação da Alemanha se deu apenas no século XIX.

¹⁶⁵ COSGREVE, op. cit., p. 125.

5.3 O luto no “Retrato de Catarina de Medici” – cerca de 1580



Imagem VI: “Portrait of Catherine de Medici”, 1580, óleo sobre painel, 337 mm por 254 mm, atribuído a François Clouet. Fonte: *The Art Walters Museum*, Baltimore.

Este é definitivamente o quadro que descreve o luto de Catarina. A expressão absorta, juntamente com seu traje, remete aos percalços que passou no reinado de seus filhos. O luto severo, a falta de adornos, joias e principalmente a ausência de cores contrastantes conferem à

pintura de François Clouet (1515-1572) um tom de penumbra. Este parece ter sido o objetivo do pintor: retratar as mazelas pelas quais a rainha passava no reino da França.

Clouet foi um proeminente pintor da corte, antecedido por seu pai, Jean Clouet (1485-1541). Sua função era basicamente retratar os monarcas da família Valois. Nascido em Tours, desenhou as decorações funerárias das exéquias de Francisco I e, em 1552, elaborou a máscara mortuária de Henrique II. Deu continuidade ao trabalho que seu pai exercia com pinturas a giz.¹⁶⁶ A *Encyclopaedia Britannica* traz outros dados biográficos sobre o pintor:

François trabalhava com Jean possivelmente já em 1536 e o substituiu em 1540 como pintor oficial de Francisco I. Continuou em seu ofício servindo sob Henrique II, Francisco II e Carlos IX. Dirigiu uma grande oficina na qual miniaturistas, esmaltadores e decoradores desenvolviam seus projetos. Além de fazer retratos, pintava temas de gênero, incluindo figuras nuas (por exemplo, “Diane de Poitiers”) e cenas teatrais – estas comprovadas por uma gravura e uma pintura intituladas *Cena da Commedia dell’Arte*. Também supervisionou decorações de cerimônias funerárias e de entradas triunfais dos reis franceses.

[...]

François Clouet foi um típico pintor da Renascença, intimamente ligado aos círculos humanistas e elogiado por muitos poetas de sua época, inclusive por Pierre de Ronsard e Joachum du Bellay. Como retratista foi menos sagaz que Jean Clouet, embora fosse capaz de tornar a expressão facial mais vívida e fugaz. Seus desenhos são característicos da Renascença francesa, com sua precisão quase seca, sua estilização elegante e sua plasticidade bem definida.¹⁶⁷

Mesmo que o quadro pareça pouco informativo num primeiro olhar, traz alguns elementos do vestuário que não observamos nas outras pinturas. Apesar da predominância intensa do preto, é possível divisar alguns detalhes. Por ser sóbrio e luxuoso, o vestido usado por Catarina deve ser de veludo. Como dito anteriormente, este tecido era a preferência dos reis e rainhas e a cor preta era algo extremamente usado na confecção das peças.

O corpete possui uma peculiaridade que o distingue dos representados nas outras imagens: seu fechamento é frontal e com botões. Segundo Köhler, “o corpete podia ser fechado por cordões nas costas ou por colchetes de lado”¹⁶⁸. Desta maneira, Catarina deve ter influenciado a moda francesa ao usar uma peça como essa, visto que o uso de botões era relegado apenas ao vestido de baixo. Clouet a pintou com o corpete até o pescoço, por onde sai

¹⁶⁶ LANGMUIR, Erika; LYNTON, Norbert. **The Yale dictionary of arts and artists**. Londres: Yale University Press, 2000, p. 149.

¹⁶⁷ BRITANNICA, The Editors Of Encyclopædia. **François Clouet**. s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Francois-Clouet>> Acesso em 25 de julho de 2017.

¹⁶⁸ KÖHLER, op. cit., p. 291.

uma gola rendada branca. Esta, por sua vez, deve ser de linho ou seda, tecidos extremamente confortáveis e apreciados pelas rainhas.

Diferentemente das outras vestes reais, o corpete não é decotado e sua gola é alta, um padrão usado no início do século XV. As mangas sugerem amplidão e possuem braçadeiras, todas no mesmo veludo preto. Uma espécie de “baixa auréola” está presa no corpete e perpassa o pescoço da rainha. Este acessório era feito com um tecido rígido, transparente e leve, provavelmente de seda.

As mangas possuem aberturas e pregas; costuradas de forma ampla, deixavam à mostra a manga debaixo, ajustada e rente ao braço. Köhler nos revela que, “se o corpete tivesse mangas pendentes, estas eram geralmente do mesmo tecido, mas se o corpete tivesse também ombreiras, as mangas pendentes e a sobreveste eram feitas com um outro tecido”¹⁶⁹. No entanto, este não foi o modelo seguido por Catarina em todas as partes das mangas. Sendo externas ou internas, eram do mesmo tecido.

Sobre o aparato de cabeça observamos uma mudança em relação à pintura anterior. Seu cabelo não está totalmente esticado, sendo possível ver pequenos cachos avermelhados nas laterais. O adorno possui uma ponta que se projeta para frente de seu rosto. Ele é transparente e provavelmente de seda preta ou linho, com aplicação de uma costura decorativa. Laver irá nomear este “chapéu” de *palisadoe*, destacando que “o adorno da cabeça geralmente escondia a parte de trás dos cabelos, que eram trançados, mas a parte da frente era visível, e pode-se ver uma variedade considerável de arranjos em retratos de época¹⁷⁰”. Segundo Laver o adorno era aramado, sendo levantado sobre o *palisadoe* logo após o cabelo ser puxado para trás.

Outro costume atribuído à moda implementada por Catarina na França foi o uso de perfumes e maquiagem. Essa imagem não a apresenta com o rosto pintado, pois com o luto Catarina deve ter deixado de lado este refinamento. Contudo, tinha a fama de usá-los. A florentina fazia uso de cosméticos e aplicava pó branco sobre a face. Esse costume também era recorrente com Elizabeth; sua face era sempre alva e clara. Cosgrave refere o hábito de usar produtos cosméticos destacando que:

Junto com outras senhoras importantes, Catarina de Medici foi membro de uma sociedade de beleza que experimentava novos produtos e fórmulas. Na mesma época, começaram a publicar livros sobre beleza, entre os quais destaca-se *L'Embellissement et Ornement du Corps humain*, do médico

¹⁶⁹ KÖHLER, op. cit., p. 293.

¹⁷⁰ LAVER, op. cit., p. 95.

parisiense Jean Liébaud, publicado em 1582. Esta obra incluía receitas, loções corporais e produtos para cuidados do cabelo e para tratamentos capilares¹⁷¹.

A maquiagem renascentista era basicamente pó branco para realçar a cútis. Porém a beleza natural era algo importante para a época, conferindo a maquiagem sutileza e naturalidade. Desta forma, Cosgrave expõe que:

Catarina de Medici popularizou a maquiagem na Europa. [...] O uso da sombra nos olhos não era tão habitual. O efeito desejado com a maquiagem era realçar sutilmente a própria beleza natural. Porém, o hábito de aplicar pó branco no rosto para obter uma cútis pálida continuou durante o Renascimento¹⁷².

Os perfumes foram outro grande incremento da nobreza. Seu uso diário substituía os banhos, algo não tão comum no Renascimento. Cosgrave relata que “em 1508, os monges dominicanos do convento de Santa Maria Novella, em Florença, fundaram o que é considerado a perfumaria mais antiga da história”¹⁷³. Seus mais proeminentes clientes eram os Medici e os papas. Contudo, um novo centro de perfumaria surgiu em Grasse, ao sul da França. A autora assevera que a decisão de fabricar perfumes em Grasse foi causada pela indústria do curtido. Ela revela que no processo de curtidão, usava-se urina. Desta forma os trabalhadores usavam perfumes para disfarçar o cheiro de urina impregnado por causa do manuseio do couro. Sobre o uso dos perfumes, Catarina teve seu próprio mestre. Norris menciona o uso deste elemento fino das cortes europeias.

As artes de destilação de fragrâncias requintadas de perfumes e da preparação de unguentos permaneceu por muito tempo monopólio da Itália. No ano de 1533 Catarina de Medici trouxe em sua comitiva um florentino chamado René, que era especialista na fabricação de produtos de perfumaria, cosméticos e venenos. Ele se estabeleceu na Pont au Change, em Paris, e desenvolveu um comércio ativo. A partir desse momento o uso de perfumes se generalizou entre os ricos e na moda de franceses e ingleses¹⁷⁴.

Não há dúvidas quanto à soberba das vestimentas reais. O advento da indumentária no Renascimento foi experimentado por praticamente todas as cortes europeias. Por mais extravagante que a vestimenta tenha sido, ela definiu padrões e moldou os corpos de homens e mulheres. Essas mudanças na Europa foram decisivas para que a indumentária tivesse sua

¹⁷¹ COSGRAVE, op. cit., p. 139.

¹⁷² COSGRAVE, op. cit., p. 139.

¹⁷³ COSGRAVE, op. cit., p. 139.

¹⁷⁴ NORRIS, op. cit., p. 679.

primeira grande “revolução”. Lipovetsky frisa que a nobreza e a realza usavam as vestes como signos do poder, como status da dignidade. Ele assevera que:

Os infortúnios do final da Idade Média não tiveram em toda parte e para todos as mesmas consequências: a despeito do marasmo geral, houve concentração das grandes fortunas e multiplicação de burgueses enriquecidos; os gostos de luxo e os gastos ruinosos de prestígio, especialmente de vestuário, longe de regredir, ampliaram-se na burguesia, ávida de exhibir os signos de seu novo poder, assim como na classe senhorial, preocupada em manter sua posição¹⁷⁵.

Catarina pode não ter vivenciado o esplendor da vestimenta de forma efetiva. Suas argúcias em trajar-se foram vogas que a corte de Henrique II experimentou até sua morte. Após este fato, mesmo de luto, a rainha franco-florentina mostrou que poderia governar e ser a figura forte do Estado. Suas vestes refletiam suas perdas. Até a sua morte, ela experimentou o definhamento de sua família e de si mesma. Todavia, foi decisiva na implementação de novos gostos incorporados por todos. Laver conclui que “as roupas e acessórios das classes altas na Europa realmente atingiram um grau surpreendente de elaboração e refinamento no final do século XVI”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ LIPOVETSKY, op. cit., p. 51.

¹⁷⁶ LAVER, op. cit., p. 102.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho demonstrou como a análise da indumentária é um campo rico a ser explorado. As pinturas revelam não somente os aspectos iconográficos das vestimentas, mas também as simbologias por trás das mesmas. O Renascimento foi um período intenso de desenvolvimento cultural e de mudanças políticas, religiosas e econômicas. A união da escrita com a análise de imagem oferece um leque de interpretações para o leitor. Algumas dessas ressignificações foram o foco deste trabalho.

Entender o processo de mudança do vestuário implica em analisar as fontes das pinturas com atenção. Elas são os registros físicos de um período de intensa evolução do costume e do trajar-se. Para além da mera descrição iconográfica, entender os intrincados mecanismos que levaram os pintores a retratar a dignidade das rainhas é algo desafiador. A historiografia proporciona um saber histórico amplo, mas deter-se sobre o objeto a fim de encontrar detalhes despercebidos é enriquecedor do ponto de vista empírico, metodológico e teórico.

Além disso, a pesquisa demonstrou as dificuldades de se escrever sobre história da moda. As dificuldades entre relacionar a historiografia com o campo da indumentária se fizeram desafiadoras. Entretanto, o resultado foi gratificante. Tentar entender os jogos das cortes europeias no século XVI é refletir sobre as mudanças do homem ao longo da história. O Renascimento proporcionou uma imersão humana profunda da sociedade e isso repercute até hoje. Alguns historiadores da moda concebem este período como o mais requintado em termos de desenvolvimento do vestuário. Neste âmbito o estudo da temática possibilitou entender tais análises.

As argumentações construídas neste trabalho são resultado de uma intensa pesquisa. A compreensão da história depende do tipo de interdisciplinaridade que esta pesquisa propiciou. Enveredar pela história da arte exige uma formação mais profunda do historiador. É imprescindível que o estudo da história se faça com o aporte da arte; elas são indissociáveis. A união da indumentária, da arte e da história são essenciais para uma trajetória diligente do saber histórico.

No desenvolvimento de uma monografia, por vezes se estabelece uma relação de amor e ódio com o objeto pesquisado. Porém, o ofício do historiador obriga-nos a deixar de lado as paixões e procurar pensar de forma imparcial. Por outro lado, é necessária uma boa dose de realização pessoal para que a pesquisa seja levada adiante. A união do ofício do historiador com o objeto estudado revela-se um intrincado jogo de oposições pessoais. Ceder, podar, moldar,

aperfeiçoar a pesquisa o tempo todo e, claro, se permitir a crítica são atitudes que contribuem com o nosso desenvolvimento acadêmico.

Não foi possível responder a todos os anseios de uma análise iconográfica. Salvo o foco na indumentária e o escopo do trabalho, esta prerrogativa será detalhadamente discutida num projeto posterior. No que diz respeito ao fim deste ciclo de estudos imagéticos, resta a certeza de que a pintura pode ser um veículo com grande potencial no aprendizado de história. Estudar uma pintura proporciona uma imersão que o texto escrito dificilmente abarca. A vestimenta está em todo lugar, ela molda de alguma maneira nossas vidas. Sem a roupa nós não vivemos em sociedade. E sem os símbolos da moda, nós não nos reinventamos. A moda muda, passa, volta, transforma. O que permanece são seus impactos sobre as pessoas, independentemente do poder aquisitivo e da posição social. Todos, de alguma forma, são atravessados pela moda.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALDINI, Massimo. **A Invenção da Moda: As Teorias, os Estilistas, a História.** Lisboa: Edições 70, 2005. 143 p. (Coleção Arte & Comunicação). Tradução de: Sandra Escobar.

BARROS, Alberto Ribeiro Gonçalves de. **O direito de resistência na França renascentista.** *Kriterion: Revista de Filosofia*, [s.l.], v. 47, n. 113, p.99-114, jun. 2006. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0100-512x2006000100005>. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/kr/v47n113/31143.pdf>>. Acesso em: 20 junho 2017.

BRANDÃO, Angela. **Uma história de roupas e de moda para a história da arte.** *MODOS. Revista de História da Arte.* Campinas, v. 1, n° 1, p.40-55, Jan./Abr. 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>>. Acesso em: 06 de agosto de 2017.

BRIGHENTI, Agenor. **A Igreja perplexa: A novas perguntas, novas respostas.** São Paulo: Paulinas, 2004. 150 p. (Coleção Soter São Paulo).

BRITANNICA, The Editors Of Encyclopædia. **François Clouet.** s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Francois-Clouet>>. Acesso em 25 de julho de 2017.

_____. **Nicholas Hilliard:** English painter. s/d. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Hilliard>>. Acesso em: 18 julho 2017.

BURCKHARDT, Jacob. **A Civilização do Renascimento Italiano.** 2. ed. Lisboa: Presença, 1983. 451 p. Tradução de: António Borges Coelho.

COSGRAVE, Bronwyn. **Historia de la moda:** desde Egipto hasta nuestros días. Madrid: Gustavo Gili, 2005. 256 p. Traducción de: Gustavo Gili - GGmodas.

DORFES, Gillo. **A moda da moda.** Lisboa: Edições 70, 1988. 126 p. (Coleção Arte & Comunicação).

GALLERIES, Online. **George Gower.** Disponível em: http://www.onlinegalleries.com/artists/d/george-gower/431?min_price=&max_price=>. Acesso em: 18 de julho de 2017.

GALLERY, National Portrait. **Queen Elizabeth I.** s/d. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02074/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&OOnly=true&wPage=0&role=sit&rNo=4>>. Acesso em: 18 julho 2017.

GETTY, The J. Paul Museum. **Santi di Tito**. Disponível em:
<<http://www.getty.edu/art/collection/artists/341/santi-di-tito-italian-1536-1603/>>. Acesso em:
24 de julho de 2017.

HIBBERT, Christopher. **Ascensão e queda da Casa dos Medici: O Renascimento em Florença**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 308 p. Tradução de: Hildegard Feist.

HILTON, Lisa. **Elizabeth I: Uma Biografia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. 399 p. Tradução de: Paulo Geiger.

JONES, Norman. **Inglaterra: A vida no reino de Elizabeth**. Barcelona: Folio, 2007. 168 p. (Grandes Civilizações). Tradução de: Daniel Zandonadi, Flávia Assis, Michel Teixeira, Michel Gil.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. 2. ed. São Paulo: Mantins Fontes, 2001. 564 p. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo. Título Original: A history of costume.

LANGMUIR, Erika; LYNTON, Norbert. **The Yale dictionary of arts and artists**. Londres: Yale University Press, 2000, p. 149.

LAVIER, James. **A Roupas e a Moda: Uma História Concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 285 p. Tradução de: Glória Maria de Mello Carvalho.

LEVERTON, Melissa (Org.). **História Ilustrada do Vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres August Racinet e Friedrich Hottenroth**. São Paulo: Publifolha, 2009. 352 p. Tradução de: Livia Almendary. Colaboradores: Michelle Webb Fandrich, Rochelle Kessler, Robbie Sumber.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 294 p. Tradução de: Maria Lucia Machado.

MALLON, Brenda. **Os Símbolos Místicos**. Um guia completo para símbolos e sinais mágicos e sagrados. São Paulo: Larousse, 2009.

MAQUIAVEL, Nicolau. **História de Florença**. 2. ed. São Paulo: Musa, 1998. 431 p. (Ler os Clássicos). Tradução de: Nelson Canabarro.

MARTINA, Giacomo. **História da Igreja de Lutero a nossos dias: A era da Reforma**. São Paulo: Edições Loyola, 1995. 263 p. (Vol. I). Tradução de: Orlando Soares Moreira.

NAHUM, Peter. **Portrait of Queen Elizabeth I (England, c.1588)**. Disponível em:
<<http://www.leicestergalleries.com/metadot/index.pl?isa=Metadot::SystemApp::AntiqueSearch;op=detail;id=10621#>>. Acesso em: 19 de julho de 2017.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária: Subsídios para criação do figurino.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004. 304 p.

NORRIS, Herbert. **Tudor Costume and Fashion.** Mineola: Dover Publications, 1997. (versão digital). Disponível em: <<https://pt.scribd.com/read/271642291/Tudor-Costume-and-Fashion#>>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

O'NEILL, Eoin. **A inglória ilha de Gloriana: Elizabeth I**, responsabilidade e honra na Guerra dos Nove Anos na Irlanda. *Revista Brasileira de História*, [s.l.], v. 34, n. 68, p.193-214, dez. 2014. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-01882014000200010>. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v34n68/a10v34n68.pdf>>. Acesso em: 21 junho 2017.

PARROTT-SHEFFER, Chelsey (Rev.). **Article History: Nicholas, Hilliard.** In: *Encyclopædia Britannica*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Nicholas-Hilliard#Article-History>>. Acesso em: 22 de julho de 2017.

RACINET, August. **The Costume History: Die Kostümgeschichte, Le Costume Historique.** Cologne: Taschen, 2009. 416 p. Original Edition: *Le Costume Historique - 1888*. English translation: Chris Miller - Oxford. German translation: Dorothea Wenninger and Hanna Becker for Opeker Multimedia, Freiburg.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia.** Rio de Janeiro: Zahar, 2010, 223 p. Tradução de: Maria Luiza X. da A. Borges.

SILVESTRE, Armando Araújo. **Calvino e a Resistência ao Estado.** São Paulo: Mackenzie, 2003. 294 p.

VOLTAIRE. **Tratado sobre a tolerância:** a propósito da morte de Jean Calas. São Paulo: Mantins Fontes, 1993. 195 p. (Clássicos Martins Fontes). Tradução de: Paulo Neves. Título Original: *Traite sur la tolerance*.

WEBER, Max. Tipos de Dominação. In: WEBER, Max. **Economia e Sociedade.** Brasília: Unb, 1999. p. 139-188.

WOODWARD, Ernest Llewellyn. **Uma história da Inglaterra.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964. 229 p. (Biblioteca de Cultura Histórica). Tradução de: Álvaro Cabral.

ZOFF, Otto. **Os Huguenotes.** Rio de Janeiro: Pan Americana S. A., 1942. 296 p. Tradução de: Gastão Pereira da Silva.

8. REFERÊNCIAS DE IMAGENS

COMMONS, Wikipédia. **Catarina de' Medici Uffizi**. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Catarina_de%27_Medici_Uffizi.jp>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

COMMONS, Wikipédia. **Elizabeth I Armada Portrait British School**. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Elizabeth_I_Armada_Portrait_British_School.jpg>. Acesso em: 22 de julho de 2017.

COMMONS, Wikipédia. **Portrait of Elizabeth I of England, the Armada Portrait**. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_\(Armada_Portrait\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_(Armada_Portrait).jpg)>. Acesso em: 16 de junho de 2017.

GALLERY, National Portrait. **Queen Elizabeth I**. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02070/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Elizabeth+I&role=sit&rNo=12>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

_____. **Queen Elizabeth I**. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02074/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Elizabeth+I&role=sit&rNo=4>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

_____. **Queen Elizabeth I**. Disponível em: <<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw02077/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=Elizabeth+I&role=sit&rNo=8>>. Acesso em: 20 de maio de 2017.

MIND, Voracious. **The Confessions of Catherine de Medici**. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_GwiVepR6Hzg/TUYpMZqpJvI/AAAAAAAAAPw/a6HQNurEjP4/s1600/CatherinedeMediciyounger.jpg>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

MUSEUM, The Art Warters. **Portrait of Catherine de' Medici**. Disponível em: <<http://art.thewalters.org/detail/36663/portrait-of-catherine-de-medici/#>>. Acesso em: 21 de julho de 2017.

TRANSCRITOS. Discursos. **Discurso de Isabel I da Inglaterra, 1601.** Disponível em:
<<http://1.bp.blogspot.com/-s7d12kf-IWk/VRjrmApYDII/AAAAAAAAAsc/81bSdrugfTw/s1600/Isabel%2BI%2Bda%2BInglaterra%2B-%2Bdiscurso.jpg>>. Acesso em: 23 de julho de 2017.

9. ANEXOS



Anexo I: Queen Elizabeth I – “The ‘Armada’ Portrait”, cerca de 1588, óleo sobre painel, 978 mm por 724 mm, autor desconhecido. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres. Transferido do *British Museum* em 1879.



Anexo II: Queen Elizabeth I – “The ‘Drake’ Portrait”, cerca de 1588, óleo sobre painel, 1150 mm por 1270 mm, autor desconhecido, *British School*. Fonte: *Royal Museums Greenwich*, Londres. Possivelmente comissionado por Sir. Frances Drake.



Anexo III: "Portrait of Queen Elizabeth I", cerca de 1588, óleo sobre tela, 10160 mm por 978 mm, atribuído a George Gower. Fonte: *Leicester Galleries*, Londres. Pertence aos descendentes da família Butler.

Nota sobre o anexo III: O quadro pertenceu à Coleção Real de Carlos I e foi dado ao Juiz Twysden (ou Twisden) of Bradbourne, permanecendo em sua família até 11 de maio de 1894, quando, através da Christie's London (uma fundação de arte e leilões), foi vendida para Charles H. A. Butler. Consta do catálogo intitulado *Highly Important pictures by old masters, property of the Late Charles Butler*, de 1911. Até 2005 ainda encontrava-se na referida família. A imagem em anexo foi coletada de um blog. Pois a pintura presente no site da *Leicester Galleries* está em baixa resolução. Disponível em: <<http://discursostranscritos.blogspot.com.br/2015/03/discurso-de-isabel-i-inglaterra.html>> Acesso em: 23 de julho de 2017.