

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE HISTÓRIA**

BIANCA BAMPI DAL'SANTO

**VESTINDO O IMPÉRIO:
O PAPEL DA INDUMENTÁRIA DE CATARINA II NA CONSOLIDAÇÃO DE PODER
(1762–1772)**

CHAPECÓ

2024

BIANCA BAMPI DAL'SANTO

VESTINDO O IMPÉRIO:

**O PAPEL DA INDUMENTÁRIA DE CATARINA II NA CONSOLIDAÇÃO DE PODER
(1762–1772)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Délcio Marquetti

CHAPECÓ

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Dal'Santo, Bianca Bampi
Vestindo o Império:: O papel da indumentária de
Catarina II na consolidação de poder (Rússia, 1762?1772)
/ Bianca Bampi Dal'Santo. -- 2024.
65 f.

Orientador: Dr. Délcio Marquetti

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2024.

I. Marquetti, Délcio, orient. II. Universidade
Federal da Fronteira Sul. III. Título.

BIANCA BAMPI DAL'SANTO

**VESTINDO O IMPÉRIO:
O PAPEL DA INDUMENTÁRIA DE CATARINA II NA CONSOLIDAÇÃO DE PODER
(RÚSSIA, 1762–1772)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de Licenciado em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 10/12/2024.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Délcio Marquetti – UFFS
Orientador



Prof. Dr. Vicente Neves da Silva Ribeiro – UFFS
Avaliador



Prof. Dr. Fernando Vojniak – UFFS
Avaliador

Dedico este trabalho a minha mãe, a quem
com simplicidade me ensinou que o ato de
vestir-se pode ser revolucionário.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a indumentária elaborada por Catarina II da Rússia, por meio da iconografia concebida na primeira década do seu governo (1762 a 1772). Se procura enfatizar o uso das joias imperiais e do vestuário como afirmação de legitimidade e autoridade durante a construção de um governo após um golpe palaciano, a fim de compreender as nuances que perpassam a construção de identidade de mulher como soberana do império russo. A abordagem da pesquisa utilizada foi uma análise bibliográfica e o estudo de retratos e peças de vestuários com base em uma perspectiva historiográfica e artística por meio do uso da biografia de Catarina II e sua iconografia no Museu Hermitage. Além de compreender os aspectos do campo da moda. Foi elaborada a identidade de autoridade e comandante do exército com os aspectos de grande matriarca russa como ferramenta política, desenvolvendo a mudança na percepção de simbolismos na corte russa e a consonância entre a tradição e a modernidade.

Palavras-chave: Catarina II; Vestuário; Poder; Moda; Rússia.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the clothing created by Catherine II of Russia, through the iconography designed in the first decade of her government (1762 to 1772). It seeks to emphasize the use of imperial jewelry and clothing as an affirmation of legitimacy and authority during the construction of a government after a palace coup, in order to understand the nuances that permeate the construction of a woman's identity as sovereign of the Russian empire. The research approach used was a bibliographical analysis and the study of portraits and pieces of clothing based on a historiographical and artistic perspective through the use of the biography of Catherine II and her iconography in the Hermitage Museum. In addition to understanding aspects of the fashion field. The identity of authority and army commander was elaborated with the aspects of the great Russian matriarch as a political tool, developing the change in the perception of symbolism in the Russian court and the consonance between tradition and modernity.

Keywords: Catherine II; Clothing; Power; Fashion; Russia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retrato da Grã-Duquesa Ekaterina Alekseyevna (futura Catarina, a Grande).....	16
Figura 2 – Retrato de Pedro, o Grande.....	18
Figura 4 – Gravura “A fabricação do Rei”	30
Figura 5 – A vendedora de modas.....	31
Figura 6 – Catarina II: Em frente ao espelho.....	39
Figura 7 – Catarina II da Rússia em vestido de coroação.....	43
Figura 8 – Retrato de coroação de Catarina II.....	46
Figura 9 – Retrato Equestre de Catarina II.....	49
Figura 10 – Gravura Burguesia Francesa.....	57
Figura 11 – Uniforme Revolucionário Francês.....	58
Figura 12 – Uniforme Revolucionário Francês.....	59
Figura 13 – Estrela da Ordem de Santo André.....	60
Figura 14 – Réplica da Grande Coroa Imperial de Catarina II.....	60
Figura 15 – Vestido de Coroação.....	61
Figura 16 – Vestido de Catarina, a Grande, modelado a partir do uniforme do Regimento Preobrazhensky.....	62
Figura 17 – Uniforme do Regimento Semenovsky.....	63

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 RÚSSIA IMPERIAL E A FIGURA DA CATARINA, A GRANDE.....	14
3 VESTUÁRIO E IDENTIDADE.....	30
3.1 MODA E PODER: UM OLHAR SOBRE A INDUMENTÁRIA DE CATARINA II.....	37
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	52
REFERÊNCIAS.....	54
ANEXO A — VESTUÁRIO E IDENTIDADE.....	57
ANEXO B — MODA E PODER.....	60

1 INTRODUÇÃO

O propósito da pesquisa é abordar a indumentária de Catarina II da Rússia, a partir de uma perspectiva de análise da construção do poder e identidade, enquanto soberana autocrata do império russo, perpassando pelas contribuições da história da arte da moda e da indumentária. Durante esse processo, espera-se conduzir tais perspectivas de construção do vestuário como parte fundamental do período histórico, precisamente no contexto de uma monarquia, tendo como papel a expressão cultural e social, em especial projeção de autoridade. A concepção de moda e vestuário como elemento de estudo e fonte para o desenvolvimento da historiografia é recente em referência às demais áreas de estudo e que por meio da concepção ampla de moda, tem como fim elucidar a estruturação desse campo de estudo.

O desenvolvimento da temática se dá a partir do entorno de questionamentos quanto ao estudo da história da arte e suas implicações ao longo da construção de espaços e pessoas na historiografia. O foco se fará a partir de uma área da arte que dentro das discussões historiográficas ainda possui pouca influência e investimento no seu estudo amplo. Ao se trazer a discussão sobre como a construção da indumentária nas relações sociais pode intervir em aspectos sociais dos indivíduos, assim como o ambiente também o influencia em sua construção.

Em vista disso, o objetivo da pesquisa se dá a partir da investigação das concepções de poder, enquanto mulher reinante, ao longo dos trajes e adornos utilizados pela imperatriz, em que se examina como a escolha de vestuário se reflete na posição de soberana. De maneira mais específica se tem em vista detalhar de que forma a identidade da indumentária da soberana se molda ao longo de sua primeira década de governo, além de analisar como a escolha dos trajes em determinados processos governamentais implica em diferentes consequências, como ferramenta política de projeção de ações governamentais. Além de que se identificar como os emblemas e joias imperiais atuam durante esses processos de afirmação de poder, como peças que consolidam a imagem histórica da monarca, sendo como parte fundamental na construção de um instrumento estratégico de poder.

Dessa forma, é possível se observar que os primeiros estudos focados na vestimenta são do século XIX, dentre os mais notáveis possuem como conteúdo o uso das técnicas de vestimenta, contribuindo com a descrição de diversos trajes. Tais obras não apresentam contexto histórico ou análise das relações sociais do uso e das práticas envolventes (Debom,

2014). No qual se analisa que mesmo a vestimenta sendo um elemento cotidiano durante os séculos, do qual percorreu as nuances e as necessidades de diferentes povos se adaptando a esses contextos, é um tema que pouco é abordado, sobretudo no campo histórico. Sendo apontado por Svendsen (2010) em que a moda e o vestuário não são considerados como objetos de estudo tradicionais, em controvérsia, com a mesma compreensão dos estudos sobre as artes visuais e a arquitetura.

Se observado com base na elaboração dessas relações no campo do gênero feminino, pensado em que se é comumente atribuído às maiores exigências com base nos adornos, vestimentas e a aparência no geral. Forma na qual é possível se utilizar para imprimir sua identidade e poder em um contexto que reprime manifestações femininas desses aspectos. Em um contexto de monarquia, onde o poder é o principal fator determinante na vida dos indivíduos ali inseridos, onde cada meio pode ser explorado. O império Russo já havia sido palco para outras mulheres em posição de poder no papel de imperatriz autocrata, embora houvesse a predominância masculina em todos os setores governamentais, no qual a afirmação de poder deve ser constante na manutenção da soberania, das quais se utilizaram de diferentes formas para se manter no governo. Sendo Catarina II a mulher com o período de governo mais expressivo em comparação a suas antecessoras.

Dessa forma, contribui para a concepção de poder e soberania no campo de representação imagética, sendo o poder não só aquilo que é executado ou como é administrado, onde a representação de poder se é aqui pensada como expressões artísticas mais precisamente objetos das quais o poder monárquico se manifesta de maneira tênue. Chartier (2011) denomina tais objetos como formas de dominação simbólica, onde o artefato possui como utilidade transmitir a força e autoridade do governante, em que o objeto por meio da percepção do imaginário coletivo construído por diferentes meios na própria construção de poder, simboliza o poder monárquico. A constituição de representação de poder do qual será pensando os adornos e vestuário utilizados pela imperatriz e abordados ao longo da pesquisa, de modo que a partir da indumentária, como um elemento artístico pertencente ao campo da moda pode ser aplicado como componente intencional na construção do simbolismo do poder monárquico.

Como o autor Svendsen (2010) menciona, até a década de 1980, os estudos sobre o tema eram com frequência tidos como objetos de desprezo e condenação, assim considerados de pouca importância. Dessa forma, sua relevância é tomada com certa lentidão nas últimas décadas. Ainda segundo Svendsen (2010), durante o período medieval, a roupa demonstrava como parte de uma representação de classe social, mas não tinha como funcionalidade a

construção de identidade individual. Como uma forma de utilizar o vestuário, e os adornos apenas como distinção de classe, forma de cobrir o corpo com base em dogmas religiosos, assim como também há o uso do vestuário como identificação de grupos em diferentes sociedades ao longo dos séculos.

Ao final do período medieval e com o início do renascimento e a expansão comercial e marítima se tem a mudança na concepção do que o vestuário representa para o indivíduo e a sociedade. Com novas percepções vindas do oriente, além de pedras preciosas e tecidos, há o desenvolvimento de leis por parte da Igreja Católica para suprimir os impulsos de vaidade, considerada um pecado, por meio das vestimentas cada vez mais luxuosas.

Brandão (2017) menciona que as mudanças nas percepções e as leis suntuárias que diferenciavam as classes sociais, limitando aquilo que deveria ou não ser utilizado, foram essenciais para o alastramento da nova percepção do ideal de vestuário. Dessa forma, passa a se instigar a diferença entre classes e percepção enquanto indivíduo a partir das roupas e adornos que se utilizava. A partir dessas novas concepções, novas cores, cortes e texturas foram ser difundidas. Se concebendo como nova forma de construção de identidade individual e em conjunto com a expansão do capitalismo mercantil, a moda relacionada ao vestuário passou a ter força de fato apenas no século XVIII.

Com base neste ponto que se discute a concepção de identidade como soberana de Catarina II, uma estadista à frente de um império que se estende ao longo de três continentes, com territórios na Europa, Ásia e América, abrangendo diferentes culturas e línguas. Sua percepção como governante e de que forma isso se traduz ao longo de seus primeiros anos de governo em seu vestuário enquanto imperatriz, em que se analisa a expansão do vestuário a partir de uma perspectiva da moda ocidental a partir das demandas europeias da época com elementos orientais da moda tradicional russa.

Apesar da posição no centro da política russa, Catarina, anteriormente à sua conversão à Igreja Ortodoxa, tinha como nome Sofia, da qual vem sua origem, sendo ela germânica e luterana. Parte de suas referências vem de sua infância e a influência de sua mãe além dos tutores ao longo dos anos que passou no principado de Anhalt-Zerbst na Alemanha. A estadia na Rússia durante seu noivado e casamento com o grão-duque foi um período essencial para a formação cultural da futura imperatriz, que se utilizou da religião ortodoxa e os costumes da cultura para se inserir na corte (Massie, 2012). É a partir das nuances captadas ao longo da construção de sua identidade, que a soberana se constrói enquanto figura reinante, refletindo e utilizando o vestuário como expressão de poder.

Com base na perspectiva apresentada, será adentrado a história do Império Russo, por meio do governo de Catarina II enquanto soberana do país, entre os anos de 1761 a 1771. Se pensa na indumentária como parte das táticas utilizadas para se estabelecerem sua primeira década no comando dos vastos territórios russos. Destaca-se como a vestimenta e os adornos contribuíram para construir suas relações de poder e influência para a manutenção de sua posição. Dessa forma, para se fazer o desenvolvimento de tais questões se faz necessário a utilização de recursos visuais, como retratos da Imperatriz durante seu governo e o próprio vestido de sua coroação.

A análise da indumentária se dá com base na seleção de pinturas retratadas durante o século XVIII, especificamente durante o governo da imperatriz, em que se procura dessa forma descrever e compreender o seu vestuário como expressão. A pesquisa é realizada por meio da fundamentação teórica com base em estudos da história da arte, da moda, além das concepções filosóficas sobre os assuntos abordados.

Assim, relacionando com a fundamentação teórica, há a pesquisa por meio da seleção iconográfica do vestuário a partir da pintura de artistas russos, a soberana como objeto de estudo, além da pesquisa por meio das peças de vestuário e adornos utilizados durante a coroação. A partir do aporte teórico que se tem em vista trabalhar por meio da perspectiva da moda como parte essencial da história da moda com base na concepção elaborada de autores da área. Com base nisso se contribui para que se elabore a percepção da imagem de representante do império não somente por meio das questões burocráticas que são dirigidas à administração do governo. Com o propósito de desenvolver sobre como a estética e o visual atrelado especificamente aos ornamentos corporais.

A análise se dá através do estudo da iconografia retratando a imperatriz com base na construção de identidade e imagem monárquica. Para o desenvolvimento teórico e metodológico da pesquisa, as obras que serão utilizadas são pinturas que apresentam a soberana de corpo inteiro de forma que possa se visualizar por inteira sua fisionomia e vestimenta, para maior facilidade no entendimento os nomes de cada obra foram traduzidos. Desse modo foi utilizado como um dos artistas escolhidos o pintor dinamarquês Vigilius Eriksen sendo três de suas obras que são utilizadas para a pesquisa, uma em que apresenta a imperatriz de maneira solene, intitulada “Catarina II da Rússia em frente ao espelho” de 1762 – 1764 que está localizada no Museu Hermitage em São Petersburgo.

A outra obra do pintor é nomeada como “Retrato Equestre de Catarina II” de 1762 que se encontra atualmente também no Museu Hermitage, também em São Petersburgo, onde demonstra o momento de tomada de poder. Por fim, a terceira e última pintura apresentada de

Vigilius Eriksen para a pesquisa retratando Catarina II é intitulada “Catarina II da Rússia em vestido de coroação”, de 1766 – 1767, que se encontra no Museu Hermitage na cidade de São Petersburgo, quadro no qual demonstra novamente um momento solene, onde está utilizando os trajes e adornos de coroação.

Por fim, a peça fundamental para aprimorar a fundamentação da pesquisa é também a partir do vestido utilizado por Catarina em sua coroação como imperatriz e autocrata de todas as Russias. A vestimenta que corresponde ao ano de confecção de 1762 para a coroação ainda no mesmo ano que expressa elementos importantes na construção de seu reinado, com base nas imagens disponibilizadas pelo museu do Kremlin, que está situado na cidade de Moscou. O museu do Kremlin mantém o vestido em seu acervo no momento, disponibilizado para a visita presencial e virtual a partir de imagens e uma adaptação do museu em 3d dos modelos encontrados.

Sendo assim, a pesquisa abrange como fonte aspectos iconográficos e do vestuário, além do uso de metodologia de pesquisa bibliográfica. Para o aporte bibliográfico há como principal fonte a biografia de Catarina II, escrita por Robert Massie, em que há os detalhes sobre a formação de seu governo e vida pessoal descritos pelo autor a partir de diários e cartas deixados pela imperatriz ao longo de sua vida. Assim como constrói a percepção para o leitor da Rússia de seus predecessores, além de contribuir com a formação da concepção de diversos elementos característicos baseados nas memórias escritas por Catarina.

A pesquisa é construída por meio da contextualização da formação do império e dos predecessores de Catarina II, que contribui para a percepção de governo e das práticas abordadas, em que se assimila com as práticas culturais e tradições estabelecidas anteriormente para a análise da temática abordada. Se observa os procedimentos governamentais específicos do gerenciamento do império da imperatriz Catarina II, se utilizando de elementos que contribuem para a sequência da pesquisa.

A seção fundamental da pesquisa em que se passa a teorização e análise da indumentária e das obras, realiza a correlação entre práticas mencionadas ao longo de suas memórias registradas e descritas pelo biógrafo Robert Massie (2012), a partir das mensagens passadas e seus significados por meio da forma que a imperatriz se utiliza das roupas e acessórios para produzir a imagem desejada naquele momento. Dessa forma, se dá sequência as conclusões após as análises realizadas ao longo da pesquisa, em que se constrói a concepção de moda como parte fundamental de concepção de poder, assim como um elemento significativo da história da arte.

2 RÚSSIA IMPERIAL E A FIGURA DA CATARINA, A GRANDE

A formação do Estado Russo é construída a partir de nuances culturais diversas, o que concebe a complexa herança cultural russa. “O Estado czarista possuía na sua origem elementos culturais tártaros e bizantinos. Formou-se sob Ivan o Grande, Basílio III e Ivan o Terrível, entre 1462 e 1584, paralelamente à concentração de poder vinculada à formação das monarquias centralizadas ocidentais.” (Tragtenberg, 2009, p.15)

A influência tártara se caracteriza essencialmente ao longo dos aspectos administrativos e militares herdados pelo domínio da Horda de Ouro, o que caracterizou não só a forma de construção burocrática como territorial do país, enquanto a influência bizantina se manifestou essencialmente nas esferas de simbolismos e religiosa por meio da religião ortodoxa e da idealização como “Terceira Roma”. Maurício Tragtenberg complementa afirmando que “o conhecimento na Rússia do Direito e da literatura bizantinos estava bem abaixo do razoável, inclusive no século XV.” (2009, p.16)

Peter Burke, citando Erwin Panofsky, afirma que “Por seu lado, Panofsky¹ insistia na ideia de que imagens são parte de toda uma cultura e não podem ser compreendidas sem um conhecimento daquela cultura.” (2004, p. 46). Burke prossegue dizendo que “para interpretar a mensagem, é necessário familiarizar-se com os códigos culturais” da civilização onde os indivíduos retratados encontravam-se inseridos.

Enrico Castelnuovo propõe interessantes questionamentos: “É possível fazer a história de um país através da história dos retratos que lá foram criados? Ou antes, é possível, através da história dos retratos, compreender algo da história dos países que os viram nascer?” (2006, p. 8). Concordamos com autor, uma vez que ainda que este trabalho não tenha como propósito estudar a história de um país — no caso, a Rússia —, entende-se que as imagens aqui analisadas, de uma imperatriz em seu contexto, não possam ser lidas sem que levemos em conta esses aspectos históricos e culturais.

O maior de todos os países, hoje com uma extensão territorial que tem duas vezes o tamanho do Brasil e que comporta 9 fusos horários diferentes, nem sempre foi assim. Passou por longo e conturbado processo de expansão territorial, cuja formação de um império teve início com Ivan IV, o Terrível, no século XVI.

¹ Erwin Panofsky foi um autor que ampliou a metodologia de leitura de imagens conhecida como iconografia/iconologia, defendendo que, para além dos elementos formais da obra, como seu tamanho, técnica de pintura e assim por diante, é necessário ao historiador ler os códigos culturais da época e do lugar de onde provém a pintura.

É dessa história que fez parte a alemã Catarina II (1729–1796, czarina de 1762/96), a mulher que se correspondia com iluministas como Voltaire e Diderot, a décima segunda monarca da dinastia Romanov (que teve início em 1613 e se estendeu até 1918), uma das dinastias mais longas da história. Conhecida como Catarina, a Grande, teve um governo marcado pela ampliação significativa do território russo, especialmente a oeste e na região da Crimeia, e pelo marcante contraste do fosso entre nobre e servos, estes últimos tendo chegado a formar 90% da população.

Figura 1 – Retrato da Grã-Duquesa Ekaterina Alekseyevna (futura Catarina, a Grande)



Fonte: Museu de Hermitage, Vigilius Eriksen, 54×42,5, óleo sobre tela (anterior a 1762).

Com um vasto território, o Império Russo pode se destacar pela diversidade cultural e a manutenção da Igreja Ortodoxa, possuindo a cidade de Moscou com a longínqua denominação de “Terceira Roma” como descreve Maurício Tragtenberg (2009, p. 17), o que

demonstra a importância religiosa da cidade para a sociedade russa, além de ser a representação da base para a formação do império, do czarismo e da própria manutenção dessas instituições ao longo de diferentes governos. Dessa forma, ao longo da formação do Estado, é possível se observar a influência bizantina, sendo percebida em práticas culturais, jóias e simbologia imperial, conforme aborda Robert Massie (2012).

É com base nas simbologias bizantinas que se constrói o título de autocrata de todas as Rússias, a fim de evocar o caráter militar do Estado (Tragtenberg, 2009), do qual o czarismo se constitui no decorrer da formação do império. Com a unificação de todas as Rússias, territórios denominados como sendo a Grande Rússia, no qual se localiza a cidade de Moscou e anteriormente ao século XVIII foi sede governamental. Pequena Rússia com territórios que atualmente correspondem a algumas regiões da Ucrânia e por fim a denominada Rússia Branca ou Bielorrússia do qual Ivan, o Grande (1462–1505), então príncipe de Moscou submeteu os demais principados e latifúndios russos a um governo centralizado em Moscou, como descreve Maurício Tragtenberg (2009, p. 11 e 15). Por meio da unificação de principados, se deu início a formação do czarado da Rússia no século XVI, assim se dando a expansão de terras ao longo do continente. É com a dinastia Romanov que o Império Russo nascerá, terá sua ascensão e sua queda, demonstrando a fragilidade e a magnitude de um dos maiores impérios conhecidos.

Com Pedro I, o Grande (1682-1725), como é denominado, tinha como objetivo transformar a Rússia em uma potência militar, especificamente como uma potência militar marítima. A fim de organizar novas rotas comerciais para a Ásia central em busca por minérios, Pedro, o Grande levou à expansão da fronteira. Tragtenberg (2009) descreve o fator que leva às reformas de Pedro I como uma necessidade militar e naval, já que há perspectiva de idealização por parte do monarca da ocidentalização da Rússia que ao longo do governo há diferentes medidas para a aproximação da idealização de monarquia absolutista europeia, como a titulação de Império para o país e denominação de imperador autocrata para o soberano vem como uma afirmação para muito além das fronteiras da Rússia. Assim contribuindo para a concepção de poder dos demais soberanos que se seguiram.

Processos não só esses que mudaram a concepção e política dos monarcas seguintes, onde o imperador Pedro I como parte de suas medidas para a ocidentalização da Rússia iniciou um processo de mudança da imagem do monarca russo de modo que ele se tornaria o primeiro servidor do Estado, transformando completamente a concepção de identidade e vida doméstica de seus sucessores (Tragtenberg, 2009).

Figura 2 – Retrato de Pedro, o Grande



Fonte: Museu de Hermitage, Jean-Marc Nattier, 404×519, óleo sobre tela (1717)

Além de realizar a alteração nas leis de sucessão, que foram primordiais para a construção do novo império, em que a sucessão não seria obrigatória ao herdeiro do imperador e sim aquele que estivesse na posição de escolhido como sucessor do monarca, assim alterando a linearidade, frequente em monarquias europeias. Onde se pode afirmar que foi com Pedro I, o Grande, que se introduziu a ideia de uma Rússia europeia, porém foi com Catarina II que a autocracia se concretizou no país (Mahabir, 2015).

A questão da identidade russa foi uma das mais controversas, especialmente entre os próprios russos. Como questiona Segrillo seria a “Rússia é um país europeu, asiático, uma mistura dos dois ou nenhum dos dois?” (Segrillo, 2018, p. 129). Foi durante o reinado de Pedro, o Grande, que um processo de ocidentalização mais aguçado teve início, com tentativas de aproximação geográfica e cultural. Estando “Convencido de que a Rússia estava muito atrasada em relação ao Ocidente, Pedro iniciou um processo de ocidentalização forçada.” (Idem, p. 129).

Uma das maneiras para se aproximar do ocidente, da qual se vê mudanças, é a percepção do vestuário ao longo dos aspectos de modernização. Kraszewska (2013) afirma que anterior a iniciativas de ocidentalização da Rússia, a vestimenta, principalmente a feminina, possui um aspecto conservador, do qual preservava os trajes tradicionais russos, de modo que os vestidos cobriam pescoço, braços e possuíam um o aspecto de um vestido longo com sobretudo.

Dessa forma, Kraszewska (2013) afirma que, com Pedro I, a estética do vestuário teve alterações, do qual a influência francesa presente também na arquitetura veio ao encontro com a estética alemã e polonesa, assim com as novas demandas e a disseminação de novos modelos, tecidos e cores. Assim, os trajes deixam de lado as fortes características do traje tradicional russo e as mulheres passam a ter modelos em que se é possível mostrar o colo e os braços. É uma característica que demonstra uma mudança abrupta dos costumes culturais e da própria estética russa que passa a abarcar elementos ocidentais com maior frequência. Dessa forma, se observa como um elemento que possui uma relevância para a cultura, sendo um ponto que manifesta ao longo dos anos seguintes, e do qual se observa seu auge ao longo do governo de Catarina II (Massie, 2012).

Outro aspecto cultural, também econômico e administrativo foi a alteração da capital da longeva Moscou para São Petersburgo, a qual Pedro I idealizou e ordenou construir com elementos arquitetônicos das cortes europeias, sendo o palácio de Peterhof construído com inspiração no palácio de Versalhes, além de toda a urbanização da cidade e as residências de verão (Mascarenhas, 2011). Demonstra que a ocidentalização partia de aspectos culturais,

sociais e econômicos. Após o fim de sua vida houve uma ampla sucessão de czares, tanto por direito como por golpes de Estado, há mudanças dos aspectos atribuídos durante o governo, assumindo uma perspectiva instável (Massie, 2012).

A mudança nas leis sucessórias, possibilitaram que Pedro nomeasse sua esposa como imperatriz governante, intitulada posteriormente como Catarina I, dando início a uma sucessão de pequenos governos com alterações abruptas nas dinâmicas de manutenção do império. De modo que Catarina I governou de 1725 a 1727, seu sucessor Pedro II, neto de Pedro I, assumiu após a morte de Catarina durante o período de dois anos, assim como sua antecessora.

Com um breve governo assim como sua própria vida Pedro II assumiu o trono em 1727, após a morte de Pedro I em 1730, há a ascensão de Anna, sobrinha de Pedro I, quem assumiu o governo ao longo de dez anos, teve como decisão nomear como sucessor Ivan VI, que até então possuía um ano, sendo descendente de Ivan V. Ao longo dos anos que antecederam a ascensão de Ivan ao trono, no ano de 1740, sua mãe obteve a regência do pequeno imperador até que sua regência e o governo de Ivan VI fossem depostos pela filha de Pedro I, Elisabeth em 1741, a qual prende o imperador bebê e assume o trono dando continuidade à linhagem direta de Pedro I (Massie, 2012). Como observado, a sucessão dos czares dá-se por meio de uma forte instabilidade, possuindo uma alteração constante contribuindo para a instabilidade da sociedade russa.

Sendo assim, Massie (2012) denomina como a vida do imperador bebê como uma constante ameaça ao governo de Elizabeth, de modo que apesar dos longos anos que a imperatriz esteve a frente do governo russo, sua autoridade foi frequentemente questionada, ocasionando revoltas devido ao imperador deposto, demonstrando certa fragilidade no golpe e na autoridade da imperatriz, embora estivesse diretamente ligada a Pedro, o Grande, assim como em parte de suas políticas, não possuía a mesma aprovação entre a população como seu pai.

Embora a imperatriz tivesse boas intenções quanto ao governo russo, seu governo teve como característica a tirania e a frivolidade como cita Simon Sebag Montefiore (2016), contudo teve como parte fundamental a responsabilidade por restaurar o orgulho e a autoridade do império russo, como o autor menciona em sua análise. Aspectos dos quais Catarina II tende a se afastar ao longo de seu governo, tomando sua antecessora como uma imagem a se distanciar enquanto tende a se aproximar da imagem de Pedro I (Mahabir, 2015).

Deve-se observar que, ao longo do governo de Elizabeth, que a imperatriz enfrentou uma guerra da qual exigiu militar e financeiramente do império, na qual o país se juntou a

Áustria, França e Suécia como forma de combater Frederico da Prússia que possuía uma crescente influência (Montefiore, 2016). Exerceu influência não só na política externa russa como na própria vida privada da corte, precisamente para o então grão-duque e sua esposa Catarina, os quais tinham constantes impasses e a urgência de um herdeiro do casal (Massie, 2012).

Pedro III, sobrinho da imperatriz Elizabeth, que em homenagem a sua irmã fez com que o sobrinho, um alemão e luterano convicto, se tornasse o sucessor do grande império russo, se utilizou da mudança do sobrinho do ducado de Holstein até a Rússia para a preparação do jovem para tornar-se imperador, seguindo a linhagem de Pedro I. Com a morte da tia em 1761, Pedro III assume no mesmo ano, que ao longo do período que ficou à frente do trono, construiu uma política interna e externa que deixa explícito a aversão às tradições russas, a religião e as práticas administrativas anteriores.

Embora houvesse o direito de sucessão, Pedro III não possuía o apoio de parte da nobreza devido a sua constante demonstração de repulsa pela própria Rússia. Dessa forma, uma de suas primeiras medidas ao assumir o trono, foi cessar a guerra iniciada por Elisabeth contra Frederico da Prússia, rei do qual o jovem imperador possuía admiração, além de iniciar um acordo de paz com a Prússia (Clements, 2012).

Segundo Massie (2012, p. 298), Pedro assumiu uma postura controversa em relação à política anterior, do qual reincide as conquistas russas realizadas ao longo da guerra travada com a Prússia. Além de iniciar a tentativa de conflito com a Dinamarca devido à perda do ducado de Schleswig se utilizando do exército em nome do ducado Holstein. O autor menciona a forte insatisfação do exército com as medidas que o então imperador havia estabelecido em relação à guerra, devido à perda dos ganhos de guerra além da mudança de rota após o longo conflito, assim como a própria mudança na uniformização do exército.

Massie (2012) aponta sobre como a admiração de Pedro III por Frederico da Prússia se materializa ao mudar o modelo de uniforme russo, para um modelo de uniforme prussiano para que o exército os utilizasse. Assim se dá início a uma insatisfação entre a nobreza, exército e parte da sociedade, devido à transição abrupta na política externa e devido à declaração de paz contra inimigos de longa data e além da declaração de guerra a aliados. O autor observa que tais insatisfações foram estopins para que diferentes grupos da nobreza iniciassem conspirações, incluindo conspirações das quais tinham como meta tornar sua esposa, a imperatriz governante. Destacado por Massie em que “Pedro havia provocado e insultado a Igreja Ortodoxa, enfurecido e alienado o exército, e traído seus aliados. Todavia, uma oposição efetiva ainda precisava de uma causa específica para se manifestar. O próprio

Pedro forneceu-a empenhando-se para impor à nação, já exausta, uma nova e frívola guerra — contra a Dinamarca” (2012, p. 298)

Sendo assim, a mais notável sucessora da casa Romanov, seria uma mulher que se utilizou de um golpe contra seu marido, Pedro III, em 1762, para usurpar o mais alto cargo do império, como soberana autocrata. Embora as leis de sucessão houvessem sido alteradas, Catarina não possuía direito de sucessão, pois nenhum dos dois últimos monarcas haviam nomeado Catarina como futura soberana, sendo assim pelas leis hereditárias, seu filho Paulo teria como direito o trono russo, após a morte de Pedro III. Tema do qual pairou sobre a população ao longo dos primeiros anos de governo, contribuindo para o surgimento de pontos de tensão (Massie, 2012).

Dessa forma, a monarquia russa esteve novamente em um campo delicado da política, em que o golpe externalizava a fragilidade do imperador e a própria insatisfação de algumas camadas sociais que permite o crescimento dos apoiadores do golpe, enquanto algumas camadas não estavam de acordo. Ponto que Massie (2012) aborda ao mencionar sobre a constante mudança política do império.

Apesar das controvérsias, Catarina II enquanto soberana da Rússia foi responsável por diversas mudanças administrativas, políticas e culturais, além de dar continuidade a parte de alguns projetos deixados por Pedro I, principalmente na continuidade da concepção de monarquia absolutista, na qual teve a influência do iluminismo presente nas demais cortes europeias. Assim como a ocupação de parte do litoral norte do mar Negro e como consequência a conquista da península da Crimeia, além de possuir ao longo de seu reinado o desenvolvimento da Nova Rússia (Cesar, 2020).

Sendo assim, embora houvesse continuidade de políticas aplicadas durante o governo de Pedro I, Catarina se absteve em dar continuidade a projetos de ocidentalização de maneira direta em seus primeiros anos de governo, principalmente em relação ao aspecto cultural, contudo suas políticas mudaram retomando esses aspectos ao longo da segunda década de governo (Mahabir, 2015). Sua ressalva se deu a partir do fato de que a tomada de poder partiu de um golpe, por isso, há importância em se aproximar das tradições para a legitimação da soberania, tal aspecto é presente com frequência durante os primeiros dez anos de governo, refletindo em diversos momentos, de modo que medidas administrativas do governo foram utilizadas como a valorização cultural de tradições russas.

Contudo, as semelhanças e continuidades não abrangem todos os campos governamentais, o governo da soberana se mostrou em muitos pontos oposto a seu antecessor, a qual é frequentemente comparada. Onde pode se citar que diferente de Pedro I, Catarina não

possuía grandes intencionalidades quanto a militarização, embora tenha contraído diferentes disputas por territórios e guerras, seu principal foco estava no desenvolvimento civil, contribuindo para a formação de uma administração política menos militarizada ao longo de seu governo (Lylova, 2010, p. 49), contribuindo para o desenvolvimento de diferentes áreas do governo, expressando mais as particularidades do campo civil do qual a maioria da população russa constitui, de modo que tal aspecto foi acolhido pelos civis como a autora menciona. A construção de uma administração do governo menos militarizada se percebe, em contrapartida, a constante aproximação e valorização do exército russo em meio a elaboração de imagem como imperatriz comandante do exército.

Mahabir (2015, p.16) aponta sobre a constante construção de legitimidade a partir da concepção de líder masculinizada capaz de comandar o exército russo, e a figura de mãe da nação, estruturada por meio de uma tentativa de administração benevolente e devota à Rússia. A ambiguidade da figura é mantida a fim de se aproximar das camadas sociais, legitimar sua posição e distanciar da origem alemã.

Figura 3 – Retrato de Catarina II



Fonte: Museu de Hermitage, Ricardo Brompton, 83x69 cm, óleo sobre tela (1782).

O aspecto da ambiguidade da figura da imperatriz é incorporado já no momento em que se dá início ao golpe militar que a levaria ao trono, onde se pode citar dois momentos abordados pela imperatriz em suas memórias. Catarina descreve aliados próximos a

intitulando de *Matushka*, mãezinha ao início da rebelião que levaria ao golpe (Massie, 2012, p. 306). O segundo momento ocorreu como ato final do golpe, a autoproclamação de Catarina como coronel da Guarda de Preobrazhensky, liderando a marcha, utilizando as tradicionais vestes do uniforme russo, foi de encontro a Pedro III a fim de prendê-lo (Massie, 2012, p. 308.).

O desenvolvimento do governo de Catarina II contribuiu ao longo dos anos, para elevar o nível de instrução dos subordinados administrativos, a fim de elevar o país a uma potência. Como também teve êxito ao se destacar em seus feitos na expansão territorial, além de fundar mais de 150 cidades. Na política teve destaque nas atribuições de administração pública interna ao longo de mais de 30 anos de governo (Montefiore, 2016). Onde se pode destacar a amplitude da estrutura do governo de cada cidade por meio de conselhos, inicialmente idealizado para a expansão da cidade de São Petersburgo, onde foi adaptado e expandido para as demais (Mahabir, 2015, p. 33)

Os desenvolvimentos na área da educação também possuem ênfase, como o incentivo à educação da sociedade russa, não somente de seus subordinados. Assim como o incentivo à educação de mulheres de modo que ainda limitado (Moryakov, 2010), além da fundação da biblioteca pública Hermitage², a qual abriga atualmente as obras referenciadas pela presente pesquisa e a extensa coleção adquirida pela própria imperatriz (Mahabir, 2015). Além da área da educação, a medicina foi de maneira frequente incentivada sendo influenciada por diferentes práticas e seus estudos frequentes em diferentes áreas, uma das medidas mencionadas pela autora Marina Evgenievna Lylova (2010, p. 48) onde a imperatriz em 1768 convidou médicos irem até a Rússia para iniciar pela primeira vez as vacinas de varíola no país.

Apesar de se interessar pelos ideais republicanos, e outras formas de exercer o poder monárquico, Korshunova (2002) aponta que a soberana constatou que a única forma de governo possível na Rússia seria a monarquia absolutista. Embora ainda enquanto grã-duquesa, Catarina teve um processo de estudos com fortes influências de estudiosos iluministas de modo que como o historiador Moryakov (2010, p.24) declara que embora possuísse bagagem intelectual com base nos ideais iluministas, Catarina ao assumir o governo do país não poderia implementar tais práticas, onde poderiam custar a própria permanência como imperatriz.

² Museu Estatal Hermitage, abriga atualmente a vasta coleção de obras adquiridas pela imperatriz Catarina II e seus sucessores, inicialmente construído como palácio de inverno, atualmente abriga pinturas, esculturas, livros, gravuras, peças de vestuário, entre outros artigos. Sua criação se deu durante o governo de Catarina II no ano de 1764, ao se construir em anexo ao Palácio um local para abrigar as obras adquiridas.

Devido a suas percepções durante o início de sua administração, logo adotou uma medida mais conservadora em relação à percepção administrativa do governo onde a monarquia absolutista, devido às particularidades do território russo, assim como a forma como a política vinha se constituindo anteriormente a ela, assim se fazia como necessária e natural fortalecer a autocracia do império em sua visão (Moryakov, 2010, p. 15). Por outro lado, a política econômica apresentava um viés mais liberal em consideração às demais decisões políticas.

Dessa forma, os ideais iluministas não foram deixados de lado, ao longo do governo se é possível analisar diferentes tomadas de decisões que se assemelhavam aos ideais, onde boa parte estava ligada a decisões menores ou isoladas, mas assim como outros monarcas a postura adotada pela imperatriz é de uma construção política nacional mais conservadora, levando aos interesses da nobreza. Um dos aspectos que permaneceu diante da perspectiva mais conservadora, manteve como prática a não divisão do poder em nenhuma circunstância, questão que Catarina teve como aspecto primordial ao longo do governo.

Logo em 1762, Nikita Panin, principal conselheiro da imperatriz, redigiu um plano para a criação de um conselho imperial permanente no qual haveriam de 6 a 8 conselheiros que teriam como responsabilidade tudo aquilo que fosse tratado pelo Senado. A proposta foi recusada por limitar a autoridade da soberana. Nesse cenário o Senado teve destaque pelas mudanças ocorridas em que teve seu papel no poder legislativo reduzido, embora o mesmo Senado tenha contribuído na ascensão ao trono a imperatriz tomou como medida política trazer para si uma notável parcela das políticas legislativas e administrativas referentes ao Estado, pontos abordados por Massie (2012) e Moryakov (2010) em suas respectivas pesquisas.

Anterior a sua tomada de poder, seus predecessores diretos foram responsáveis por mudanças abruptas na política interna e externa do império, explicitando a instabilidade que a administração pública russa estava submetida, na qual a continuidade de políticas governamentais era quase nula. Onde se observa uma estabilidade na continuidade das políticas devido à longevidade da monarca, como aponta Massie (2012). A sociedade russa durante o governo de Catarina teve como possibilidade a percepção de novos parâmetros de justiça e legalidade, onde a autora Lylova (2010) declara como, por exemplo, a elite russa passa a usufruir de uma liberdade e dignidade pessoal, onde também se observa que passa possuir uma separação das esferas da vida privada e da vida pública atrelada a administração do Estado.

Se observa que a há como medida a igualdade jurídica, possuindo como base a aplicação igualitária a todos os membros da sociedade de modo que a posição social não interfira no campo jurídico (Moryakov, 2010). Em contrapartida, ao ideal de igualdade jurídica mencionado, o autor Moryakov afirma que a imperatriz considerava o único campo em que a igualdade entre a sociedade russa que poderia ser aplicada era perante as leis penais, de modo que ao longo do governo a servidão no país chegou a seu ápice, construindo o principal ponto crítico e controverso durante o governo da imperatriz.

Tendo em vista que ao tomar o poder para si, o teve com a usurpação do cargo, os primeiros dez anos de governo teve como estratégia se pôr em dívida com aqueles que contribuíram para que houvesse a sua tomada de poder, em oposição aos seus antecessores houve uma longa jornada para agradar aos olhos e corações não só de aliados, mas de seus mais de 20 milhões de súditos (Massie, 2012).

A coroação denota um importante marco na soberania de um imperador, demonstra sua capacidade e oficializa sua regência sob seus territórios e Catarina se utiliza dessa cerimônia para sua afirmação dando completa atenção às tradições. Além de adotar como prática política um conservadorismo já conhecido pela sociedade russa, como mencionado, Catarina se utiliza da religião ortodoxa para se estabelecer como monarca a fim de valer-se da validação divina que o cargo lhe confere de maneira a firmar sua posição. Sendo assim, em sua coroação teve como afirmação diante do povo a proclamação do arcebispo de Novgorod, onde “Catarina ouviu o arcebispo de Novgorod descrever a revolução de 28 de junho como obra de Deus e dizer a ela que ‘o Senhor colocou a coroa em sua cabeça’.” (Massie, p. 335).

A ocidentalização da Rússia iniciada ainda sob Pedro I, previa diferentes perspectivas nos âmbitos sociais, econômicos e até mesmo arquitetônicos, como é o caso da mudança da capital de Moscou para São Petersburgo a qual foi inteiramente pensada sob os olhares franceses, de modo que representa a demonstração de poder por meio da arte de seu predecessor, o imperador Pedro I.

Sobretudo, Catarina II, enquanto mulher e estrangeira, da qual não possuía direito a sucessão, seja por nascimento ou por nomeação, não poderia negar a tradição mais simbólica no âmbito político e religioso do país. De modo que a coroação na cidade de Moscou representava não só o respeito à cidade considerada sagrada e ainda por muitos russos a capital, como uma afirmação do seu domínio a partir do momento de sua coroação realizada no Kremlin (Massie, 2012).

Tal submissão aos costumes culturais e religiosos em sua coroação foram bem recebidos pela população da cidade em que então recém-coroadada imperatriz foi surpreendida mesmo com a possibilidade de uma rejeição onde:

Aquela noite, Moscou se iluminou de fogos de artifício e luzes especiais. À meia-noite, achando que ninguém a veria, Catarina caminhou sozinha até o alto da Escadaria Vermelha, a fim de contemplar o Kremlin e a cidade. A multidão, ainda festejando na praça da catedral, a reconheceu e desatou em aplausos. Essa reação continuou, e três dias depois ela escreveu ao embaixador russo em Varsóvia. "Não posso sair nem chegar à janela sem que recomecem as aclamações". (Massie, 2012, p. 336 –337).

Apesar de haver uma parcela notável da sociedade que a percebia como a chefe de Estado, havia também uma parcela da sociedade que em meio aos seus primeiros meses de governo que a admitiam como regente de seu filho Paulo como o representante legal e hereditário de seu pai como discutem os autores Massie (2012) e Mahabir (2015). De modo que Catarina deveria seguir somente como regente até a maioria de seu filho, o que logo foi suprimido, não ocorrendo mudanças com a maioria de Paulo.

Outros grupos, como o caso da Guarda Izmailovsky se agitavam com ainda a percepção cujo propósito era restituir Ivan IV como representante russo, em que logo nas primeiras manifestações os responsáveis foram presos e condenados, parte como medida para evitar novas ameaças a sua posição (Massie, 2012).

No decorrer desse processo a Igreja Ortodoxa esteve presente de maneira bastante expressiva ao longo desse primeiro momento de posse e dos primeiros anos de governo. Religião da qual teve desde sua chegada a Rússia, o aprendizado, os dogmas e as práticas realizadas pela igreja, tal proximidade foi fundamental para que a instituição a apoiasse no golpe já que as características que a grã-duquesa possuía iam em contraste com a percepção da Igreja Ortodoxa que seu marido possuía. Devido a forte crença que as medidas tomadas por Pedro III, onde visavam secularizar as terras da instituição, e a transformação de aspectos importantes da cultura ortodoxa para se assemelhar às práticas luteranas. Desse modo, a instituição apoiou o golpe de Catarina e contribuiu para sua legitimação (Massie, 2012).

Como esperado pela Igreja Ortodoxa, ao tomar posse as medidas foram revogadas, embora em sua biografia (Massie, p. 344, 2012) constata-se que a monarca não tinha intenções de revogar as leis caso não estivesse em dívida com a instituição religiosa, pois acreditava que a fortuna da Igreja era exacerbada e deveria ser destinada a contribuir com as necessidades do país. Além de que a via Igreja como uma aliada fundamental, contanto que por meio da diligência do Estado, produzisse práticas de assistência social, educação e bem-estar para a

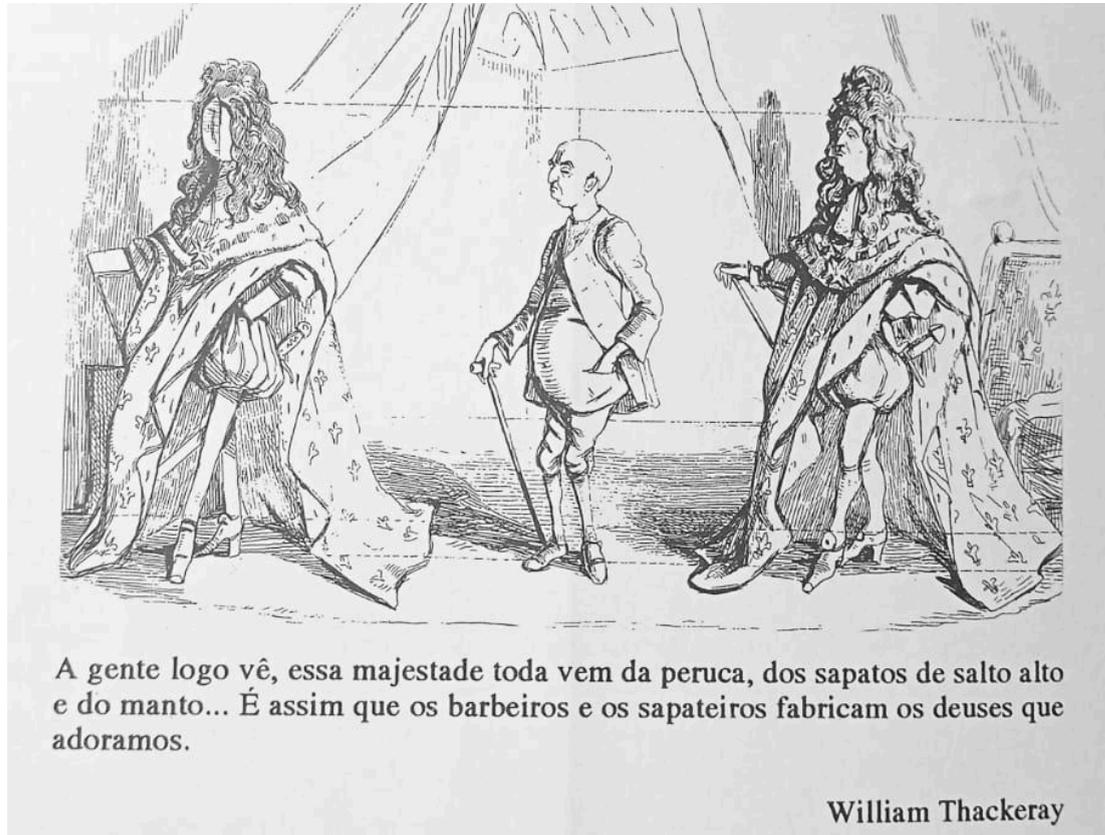
sociedade. De modo que ao longo de seu reinado, tinha plenas convicções que a devoção de seu monarca era correlacionada com a devoção divina da população.

Contudo, em fevereiro de 1764, Catarina deu sequência aos seus ideais, passando não só as terras e servos da Igreja em nome do Estado, como também a própria instituição da Igreja Ortodoxa Russa para a posse do país e por consequência sob seu comando. Resultando em uma mudança abrupta na autonomia administrativa e econômica da instituição, possuindo fortes vínculos em mudanças significativas na vida religiosa, social e cultural da sociedade russa, como menciona Massie (2012). Tais alterações foram bem recebidas pela burguesia, de modo que a própria classe tinha como interesse as terras e os servos sob o domínio da igreja, portanto as mudanças permitiam que acessassem os bens antes privados da instituição religiosa.

No próximo capítulo faremos uma análise detalhada da indumentária, explorando as nunces e transformações ocorridas, destacando como o contexto cultural e as mudanças sociais influenciam na construção de identidade da sociedade e sobretudo do indivíduo como elemento fundamental.

3 VESTUÁRIO E IDENTIDADE

Figura 4 – Gravura “A fabricação do Rei”



Fonte: Extraída da obra “A fabricação do Rei”, de Peter Burke. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 2.

Logo ao assumir o cargo como monarca, Catarina se dispôs a expressar o contraste entre a sua personalidade e a do marido, diferenças que não só se fizeram no campo político como por meio de ideologias opostas, mas se demonstrou oposto também na forma de exercer autoridade (Massie, 2012). Dessa forma, a construção de identidade como soberana se faz fundamental para firmar como autocrata da Rússia, um país que já possuía em sua história diferentes mulheres como imperatrizes reinantes. Contudo, se faz necessário sua consolidação no cargo, não sendo apenas como mulher, mas como uma estrangeira líder de um golpe e consequentemente de um país de vastos territórios.

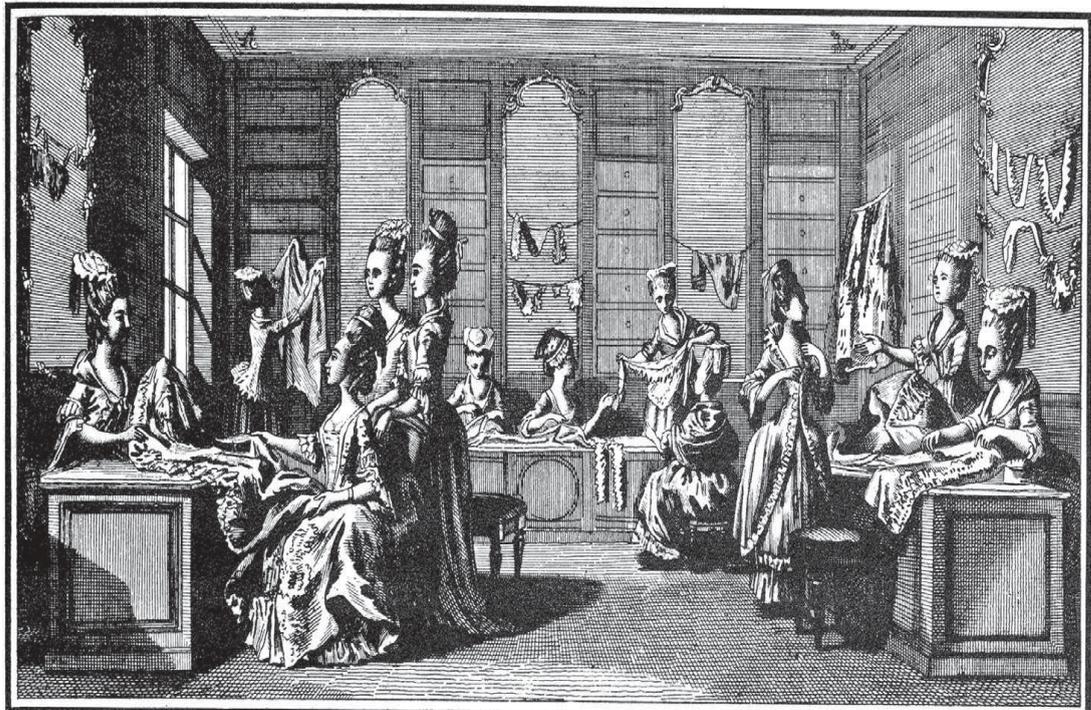
Sendo assim, os assuntos de Estado se estendiam à vida doméstica da imperatriz, pois tinha a percepção de que o que a permeava era de interesse do país, o que não seria diferente no que diz respeito à postura visual imposta, dando destaque a sua polidez e vestuário. De modo que Lylova (2010) declara que a imperatriz julgava a moda e a polidez como instrumentos políticos, assim os utilizando em sua atuação como governante. Tendo como objetivo trazer à tona a indumentária da imperatriz como foco principal na discussão de poder

e autoridade construídos a partir da imagem criada pelo vestuário da soberana, da qual temos acesso por meio da arte. Primeiramente é necessário discutir o que é a moda (no contexto maior da história do vestuário), e como ela se enquadra na construção da indumentária no século XVIII, especialmente no contexto europeu.

É digno de nota que o vestuário e seus processos de produção, bem como questões relativas à moda, foram preocupações nos interessantes e cuidadosos registros visuais dos organizadores da Enciclopédia, esse fenômeno editorial do século XVIII, organizado, na França, por Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, entre 1751 a 1772.

A imagem abaixo ilustra o cotidiano da vendedora de modas, e da rotina meticulosa da costureira, que também dedica-se ao trabalho preparatório do desenho e do corte dos tecidos.

Figura 5 – A vendedora de modas



Pode-se expressar de maneira sucinta esse campo como: “A moda faz parte do corpo social, expressa tanto individualidades quanto coletividades, sendo expressão de valores predominantes em período de tempo determinado, mas também representa as minorias.” (Do Valle; Gimenez, 2021, p. 76354) Sendo assim, há a expressão de valores, desejos e circunstâncias das quais o indivíduo está inserido por meio de uma concepção atribuída àquilo que ele está usando, além de demonstrar a influência que o mesmo exerce naquela sociedade. De modo que mesmo aquilo que não é intencional, ou que o indivíduo não possua interesse

em demonstrar algo a seu respeito, ainda assim, é possível construir uma percepção daquele indivíduo.

Vinicius Saragiotto Magalhães Do Valle e Ana Carolinna Gimenez complementam:

As roupas comunicam tanto quanto cartazes, reafirmando as escolhas pessoais dos indivíduos por inclusão, ou sua não inclusão, em certos debates, religiões, movimentos, grupos, etc. Sendo assim, a moda é relacional, possibilitando que existam múltiplas identidades em cada indivíduo, sendo uma produção e uma reprodução permanente do social. (Do Valle; Gimenez, 2021, p. 76354)

Assim se concebe a percepção de que a vestimenta e os adornos são objetos que contribuem na exteriorização da identidade composta por gostos, vivências e desejos do indivíduo, sendo aqueles intencionais ou direcionados para criação de uma nova percepção num meio social por meio da elaboração da indumentária. Dessa forma, se deve salientar que não só a indumentária constrói tais percepções sobre o indivíduo, de modo que Pierre Guiraud (1991) descreve como sendo os gestos e expressões, mesmo os involuntários como uma parte essencial da comunicação do corpo, em que ao se expressar o corpo de cada indivíduo passa a servir como um veículo de comunicação.

Sendo assim, a comunicação visual construída passa por meio do traje e das expressões corporais. Sendo um processo que consiste em uma síntese daquilo que é visualizado e entendido como o desejo de quem está utilizando, assim como das construções sociais atribuídas ao meio em questão e como elas afetam a interpretação do observador. Além disso, se pode destacar como elemento para a percepção de indumentária, como sendo composta por acessórios e a roupa propriamente dita, podendo ser percebida como um conjunto de objetos que cobrem o corpo ou apenas o enfeitam.

Pode se analisar então a moda como parte da sociedade, dentro da percepção moderna, em que se constitui como um aspecto que expressa não só as intencionalidades dos indivíduos. Além disso, expressa as particularidades das camadas sociais que cada grupo constitui, portanto, um fator de divisão social por meio de uma perspectiva visual (Do Valle; Gimenez, 2021) Em que se pode analisar os primeiros passos para que essa compreensão de divisão de classes, onde se vai além, há distinção entre setores nas classes sociais.

Durante a Revolução Francesa, como demonstrou Lynn Hunt (1991; 2007), o desejo por igualdade, por parte de setores dos revolucionários, era tão grande, que o estilo de vida pomposo e dispendioso do primeiro e segundo estados foi ridicularizado em charges e materiais que circulavam pelas ruas. “Sob o Antigo Regime, as diferentes ordens e numerosas profissões eram identificadas pelo modo de vestir: nobres, clérigos, juízes e até mesmo pedreiros eram conhecidos pelas roupas.” (Hunt, 2007, p. 108). Um dos maiores alvos das

chacotas, por seu maior potencial simbólico, é o vestuário, como é possível ver no Anexo A: Figura 10.

No fervor das mudanças e tentativas de recomeçar a história, agora sem (ao menos em tese) as odiosas distinções entre os estamentos, até mesmo vestimentas “revolucionárias”, ou seja, de caráter mais igualitário e uniforme, foram pensadas. Lynn Hunt analisou as maneiras como, nesse período de grande “desenvolvimento do espaço público e a politização da vida cotidiana”, espaços públicos e espaços privados passaram por interessantes interferências entre si, no qual: “Um dos exemplos mais claros da invasão do público no espaço privado é a preocupação constante com o vestuário. Desde a abertura dos Estados Gerais em 1789, a roupa possui um significado político.” (Hunt, 1991, p. 21 e 24). O que se pode observar em algumas projeções feitas pelo “artista da Revolução”, Jacques Louis David em Anexo A: Figura 11,e 12.

De trajes “estilo constituição”, a trajes “estilo liberdade”, e até os estilos “nação”, “a politização da indumentária ameaçava subverter a própria definição da ordem dos sexos.” (Hunt, 1991, p. 26). A autora conclui dizendo que “A indumentária civil criada por David nunca foi usada, a não ser por alguns jovens admiradores do mestre.”, mas que, “De modo geral, a Revolução contribuiu para diminuir o número de peças de roupa e deixar a indumentária mais solta.” (Idem, p. 27 e 28).

Recuando no tempo, Angela Brandão (2017) afirma que as sociedades medievais utilizavam do vestuário para distinguir a hierarquia presente naquele meio, como pequenos grupos e divisões nas esferas da hierarquia social, em que não somente pode ser considerado a indumentária como um elemento visual que diferencia classes, mas também pode ser observada como uma expressão da individualidade, como extensão do próprio corpo (Svendsen, 2010)

Dada a percepção abordada, se pode conceber como um campo da moda atrelado que está de maneira íntima a construção da identidade individual e coletiva em grupos sociais. Dessa forma, Svendsen (2010) destaca sobre ampliar o olhar sobre o que a moda representa para as sociedades em diferentes locais e épocas, em uma concepção de arte, política e ciência, aspectos que são centrais na formação do mundo moderno.

Ao longo da pesquisa o foco é por meio da indumentária, dos elementos que a compõem, já que a moda como movimento é por si só complexa, constituída por diferentes nuances, embora tenha suas raízes ainda no período moderno a qual a pesquisa remete, suas concepções são compreendidas principalmente como um fruto da contemporaneidade. Ponto abordado por Do Valle e Gimenez (2021) onde a concepção do que se tem de moda perpassa

por um sentido amplo de mudanças rápidas tidas por tendências em que possui a intencionalidade de consumo.

Desse modo, a pesquisa se atenta à indumentária, e à construção desse traje como uma perpetuação da posição de liderança. Sendo assim, não se pode deixar de perceber a indumentária como uma parte fundamental do que é a moda, porém como forma de evitar anacronismos se tende a pensar a partir das análises utilizando como meios os termos trajes, adornos, vestuário e indumentária como identificação.

O termo moda como uma percepção ampla do conceito, que durante o século XVIII que está sendo analisado ainda está construindo as primeiras concepções, sendo elas a base da compreensão que se tem no presente momento, embora muito distintas. Debom (2014) apresenta a diferenciação entre os conceitos, roupa e moda, onde a roupa está presente há séculos desde o momento que o ser humano passou a cobrir seu corpo. Enquanto a moda se constitui, na prática, como meio de linguagem estética, originada no ocidente, com o desenvolvimento comercial e urbano ao final da Idade Média, do qual tinha como foco adornar as esferas sociais mais altas.

Vestuário ao longo dos séculos passou por diferentes mudanças, sendo em alguns períodos com menor intensidade em relação a outros, de modo que até o século XVIII sua relevância era construída de maneira lenta, após a ascensão da burguesia houve uma busca pelas aparências, e pela idealização já mencionada. A história da indumentária teve sua ascensão durante o período de renascimento com uma percepção mais extravagante do visual, seguindo a ampla produção artística que o período é lembrado, como, por exemplo, por seus quadros, o vestuário também estava em consonância com as transições ocorridas. Contudo, os artesãos que se envolviam com a produção de tais peças não tinham o mesmo reconhecimento artístico e histórico que seus contemporâneos das artes plásticas (Svendsen, 2010).

De acordo com Brandão (2017), embora os profissionais anônimos, em sua grande maioria, envolvidos na confecção dos trajes, estivessem ligados ao movimento constante da moda, do qual ainda estava se estabelecendo como um processo de especialização, seus principais consumidores estavam nas cortes europeias, a nobreza e cortesãos dos quais passaram a se adaptar a uma nova percepção, trazendo o luxo como parte do vestuário. Para assim dar início a uma nova percepção sobre vestuário, indo muito além da construção social, de uma idealização hierárquica. Debom (2014) descreve como sendo possível perceber a dimensão do vestuário em uma sociedade a partir do ponto que vê cada peça de maneira única e como se relaciona com o meio social.

Esses aspectos são também percebidos no oriente, onde assim como no ocidente há a existência de ricos trajes em que até o século XVIII não se tem grandes mudanças ou variações de silhuetas e combinações. De modo que Debom (2014) afirma que embora os trajes fossem ricos em ornamentos e cores, havia uma percepção da vestimenta ligada à tradição cultural em que se tinha uma conexão íntima com o passado.

As alterações não estavam somente nas vestimentas, ao longo do início do período moderno, as abruptas mudanças políticas que diferentes Estados passaram a presenciar, nas diferentes sociedades que construíram novas perspectivas ou ainda que somente houvesse idealização dessas novas perspectivas. Com o iluminismo há a disseminação de relações sociais, questionamentos, reformas sociais e a crescente demanda urbana tiveram consequências no vestuário e na forma como os indivíduos percebiam aqueles que estavam acima na hierarquia social.

Como Kraszewska (2013) afirma, durante o processo de ocidentalização da Rússia iniciado por Pedro I e continuado por Catarina II alterou as percepções com relação ao vestuário da sociedade russa. Sobretudo da corte imperial russa que durante o processo passa incorporar elementos de cortes europeias, principalmente da corte francesa e inglesa como referência.

Sendo assim, como há a construção de soberania e poder de um monarca em um momento que se tem as políticas e uma sociedade fragilizada, além da constante mudança cultural. Quais os elementos identitários são percebidos nesses indivíduos que ocupam a posição de reis, pensando assim, como Catarina II construiu sua identidade por meio de seus trajes. Se é possível pensar como isso impactou socialmente a comunidade que ela está inserida, se houve impactos, e se há uma percepção que houve proveito ou as estratégias utilizadas não tinham consistência na elaboração dessa identidade e na construção da política governamental.

Mahabir (2015, p. 12) aponta que a construção do regime autocrático da imperatriz consistia na elaboração de uma narrativa sobre sua figura, dessa forma a abordagem para cada público possuía características próprias. Contudo, Catarina II utilizou de dois conceitos fundamentais para a construção das abordagens utilizadas para reforçar o poder de seu governo. O primeiro diz respeito ao conceito apontado como Estado objetificado, por meio da transmissão de legitimidade por meio de objetos e obras visuais. Dessa forma, o segundo conceito parte do objetivo de corporificação do Estado, da qual se utiliza da presença física da imperatriz como uma projeção da autoridade. Em ambos os conceitos, o vestuário se faz como

objeto fundamental para a idealização de autoridade, sendo construído a partir da ocasião e a finalidade que se planeja atingir.

Para a projeção do corpo do Estado, Mahabir (2015, p. 31) descreve como Catarina II passou a utilizar de viagens a fim de se aproximar dos mais longínquos súditos, projetando a autoridade para além da corte, empregando da elaboração de políticas de habitação, agrícola e de multiculturalidade nas regiões visitadas. Assim podemos analisar que se utiliza da construção de autoridade por meio da concepção que Vigarello (2008, p. 506) analisa: “Corpo físico e individual, ele também é corpo genérico, instância abstrata, encarnação visível do reino, ponto tanto mais focal justamente porque aqui a representação não parece poder escapar aos pontos de referência.” O autor (Mahabir, 2015) aponta como esse é um dos aspectos que contribui para a construção de imagem de Catarina, a Grande, como mãe da nação.

Outro ponto mencionado pelo autor, elaborado para a elite, é o uso de cerimônias e obras de arte como forma de expansão de autoridade. Logo após o golpe, obras de arte foram encomendadas para serem colocadas à vista da elite militar e da corte a fim de expor autoridade, força e a lealdade da imperatriz perante aos ideais da elite russa (Mahabir 2015, p.12). O uso de diferentes aspectos para a elaboração da autoridade podem ser observados, como menciona Tavares (2009, p. 438) “À medida que um recém-eleito se assumia como rei, tornava-se necessário construir a sua imagem como soberano por vontade divina e definir os atributos em que essa vontade de Deus se manifestava.”

Observa-se que um dos pontos que se elabora como parte da figura de autoridade é a de mãe da nação, contrastando com a imagem masculina abordada em algumas ocasiões pela imperatriz como é abordado: Como os bailes a fantasia, costume herdado da imperatriz Elizabeth (1741 – 1761), do qual consistiam em transvestir-se, as mulheres à moda masculina e os homens à moda feminina, de modo que ao menos uma noite os papéis sociais pudessem ser trocados (Massie, 2012). Assim, Mahabir (2015, p. 19) observa que Catarina passou a iniciar a construção de sua imagem, a partir desses bailes. Desse modo, além do uso de trajes masculinos, assim como no exercício da equitação, Catarina II, a demonstração das próprias capacidades, assim como uma forma de inferiorizar a figura de Pedro III.

A construção desses elementos é percebida e perpetuada pelos quadros produzidos principalmente após a ocorrência do golpe, a fim de eternizar as características de autoridade e projetar esses elementos para a elite. Assim, se concebe o vestuário como um elemento também de dominação e manutenção de ideais.

3.1 MODA E PODER: UM OLHAR SOBRE A INDUMENTÁRIA DE CATARINA II

Partimos agora para uma leitura mais detalhada das pinturas que analisamos, tendo em mente as contribuições dadas pela história da indumentária e da moda, e pela história da arte. Para Peter Burke “Pode-se dizer que para os iconografistas, pinturas não são feitas simplesmente para serem observadas, mas também para serem ‘lidas’.” (2004, p 44). Uma imagem, assim como um filme, uma escultura, um artefato, uma obra arquitetônica, pode ser considerada um texto, e, nesse sentido, permite múltiplas leituras. O autor ainda afirma que os “‘iconografistas’”, como seria conveniente denominar esses historiadores da arte [que estudam e “decifram” obras de arte], enfatizam o conteúdo 'intelectual dos trabalhos de arte, sua filosofia ou teologia implícitas.” (Burke, 2004, p. 44).

Para o historiador da arte Enrico Castelnuovo, “Desde a metade do século XIII as cortes foram lugares importantes para o nascimento do retrato, precisamente pelo papel que a imagem do soberano podia representar, quer isolada, como figura do poder, quer inserida numa série genealógica que testemunhava a continuidade da dinastia.” (2006, p. 103). Embora a pintura de retratos possa ser encontrada em vários lugares e épocas, foi no Renascimento que, na Europa, esse gênero ganhou destaque. Demonstração de poder, desejo de perpetuar uma história familiar e também como forma de realizar casamentos, nesse último caso, retratos de príncipes e princesas eram produzidos com a finalidade de serem enviados às cortes de outros países, para que o futuro cônjuge e seus pais pudessem ter uma ideia de com quem o candidato ou a candidata ao matrimônio se casaria.

A obra de Vigilius Eriksen constitui diferentes obras que retratam a imperatriz de maneira que se constrói por meio das pinturas a imagem de soberania e autoridade da Rússia. A obra *Catarina II: Em frente ao espelho* (Figura 6) da década de 1760, mais precisamente entre os anos de 1762 a 1764, possui 265 × 203 cm, sendo assim de proporção majestosa, realizada na técnica de pintura óleo sobre tela, no qual a obra faz parte de uma coleção de pinturas realizadas por Vigilius Eriksen entre 1750 e 1770.

Eriksen nasceu em Copenhague, na Dinamarca, em 1722, logo cedo apresentou seu talento para o desenho e foi enviado como aprendiz do alemão Johan Salomon Wahl (1689 – 1765). Em 1755 partiu para São Petersburgo, onde se tornou retratista da imperatriz Elisabeth, permanecendo na corte até o ano de 1772, no qual já havia produzido diversas obras da imperatriz Catarina II. Período no qual teve sua reputação e fama como retratista da corte russa, assim retornando a seu país de nascimento como retratista do rei dinamarquês.

Analisando por meio da perspectiva de Peter Burke que:

Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que mudam lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão freqüentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica. (2004, p. 31)

O quadro atualmente se encontra no acervo do Museu Hermitage localizado na cidade de São Petersburgo, na Rússia. O artista possuía como objetivo de representar a imagem de opulência e luxo da mulher aristocrática que se utilizava para construir também a percepção de imperatriz por direito, dessa forma a obra é reconhecida como uma das principais representações da imperatriz como governante. O luxo e a opulência também ficam evidentes nas peças de decoração, móveis, cortinas e demais objetos retratados com esmero pelo pintor. Para o historiador da arte Enrico Castelnuovo “... através do tempo e do espaço, certos traços são comuns aos retratos dos soberanos representados com os signos e símbolos de seu poder, em pose e *mise en page* que pretende transmitir ao espectador uma mensagem particular.” (2006, p. 103). É muito perceptível nas obras que representam Catarina as considerações feitas pelo autor. Aí encontramos esses signos e símbolos de forma destacada, elementos comuns nesses retratos de corte. Trata-se de “instrumentos de dominação simbólica” que expressam “uma vontade de autolegitimação.” (Castelnuovo, 2006, p. 105).

A tela *Catarina II em frente ao espelho* (Figura 6) retrata a imperatriz em pé projetada em diagonal com um espelho onde exhibe o restante da silhueta que se refere a sua lateral oposta do observador, que ao se analisar é como se um único quadro apresentasse duas pinturas com projeções diferentes do rosto da soberana, utilizando aqui do perfil como elemento. Por meio de um olhar polido se dirige parcialmente ao observador de forma que embora esteja direcionada de maneira simbólica a quem observa, se demonstra a percepção do íntimo, condicionado pela ideia que a cena exhibe um momento em que se supõe a finalização da ornamentação da imperatriz.

Observa-se que a imperatriz se encontra em um vestido de tecido brocado em tons claros e detalhes em renda, em que tem o corpo delineado por um corpete e uma saia suntuosa. Caracterizada por seu volume adquirido devido ao uso de anquinhas junto as anáguas das quais contribuía para o aumento da circunferência da saia. “Apesar da largura, essa armação podia ser reduzida à vontade quase ao tamanho natural da dama, pois as articulações permitiam que os aros salientes e o vestidos fossem erguidos até poderem, se necessário, ser sustentados pelos braços.” (Köhler, 2009, p. 444). Assim se destacando no centro do quadro e que ao contrário da imperatriz, toda a cena é construída com tons sóbrios e escuros, dando a ela o ponto focal da obra e uma percepção delicada de sua presença.

Figura 6 – Catarina II: Em frente ao espelho



Fonte: Museu de Hermitage, Vigilius Eriksen (1764).

Deste modo, a cena segue com a percepção do observador estar presente de um momento de intimidade e solitude da czarina, enquanto é possível observar os instrumentos de poder como parte do rico adorno que a imperatriz utiliza. Dessa forma, a cena demonstra Catarina em meio a sua ornamentação para uma possível cerimônia, devido à construção do traje no qual Köher (2009) denomina como traje palaciano. Observa-se a utilização de joias e

tecidos elaborados, embora o quadro demonstra que não se passa a cena final, estando ainda em seus aposentos do palácio, criando-se a percepção de proximidade entre a imperatriz e a mulher. Se pode analisar que sobre o vestido de brocado se exhibe a faixa azul-claro da Ordem de Santo André, passando por seu ombro e repousando sobre sua cintura, onde se encontra o emblema de águia da Ordem Imperial de Santo André. A águia bicéfala foi herdada da cultura bizantina e adotada como insígnia imperial, na qual no império russo representa a união entre a esfera religiosa e secular, um símbolo de poder do Estado (Tragtenberg, 2007, p.15)

Seguindo do lado direito do corpo da imperatriz a partir da perspectiva do observador, se encontra outra joia imperial, a estrela de oito pontas em prata e entalhes com pedrarias que ao centro possui o emblema de mesma Ordem em seu centro, uma representação da cruz de Santo André. A Ordem de Santo André, Primeiro Chamado (Anexo B, Figura 13), foi criada por Pedro I, como condecoração militar de alto escalão para o uso como imperador (Massie, 2012).

Sua figura demonstra apontar para que o espectador de maneira branda dirija o olhar para os principais símbolos de poder: a coroa, o cetro e logo atrás o orbe sobre o móvel que se encontra o espelho assim os refletindo. Na tela de Eriksen pode-se observar o uso de duas coroas, A Grande Coroa imperial e a Pequena Coroa imperial. Aspecto comum aos imperadores russos, utilizando do termo ‘a grande’ coroa imperial, que possui como finalidade seu uso na cerimônia da coroação, a qual está exposta sobre o móvel. Por outro lado, Catarina está utilizando a pequena coroa imperial, adorno utilizado como uma insígnia imperial para cerimoniais. Contudo, o uso da Grande Coroa imperial era restrito a cerimônia de coroação, sendo comum após o fim da festividade ser desmanchada a afim da elaboração de outras insígnias ou até da própria Pequena Coroa Imperial, fazendo a coroa um símbolo de poder pessoal, como observa a historiadora de arte Yulia Igorevna Bykova (2020, p. 66).

Todavia, Catarina manteve o uso de ambas as coroas em cerimônias ao longo do seu governo, o que contribuiu para a construção do ideal de insígnias de poder imperial estatais, deixando o aspecto pessoal e a construção de uma nova coroa a cada imperador. A Grande coroa imperial foi utilizada até 1917 por Nicolau II (Bykova, 2020, p. 67).

Nessa obra pode se analisar o uso da grande coroa imperial como uma representação de poder e unificação da Rússia, assim como o cetro e o orbe, que mesmo fora de cena permanecem como uma figura imponente das joias imperiais como materialização do poder. Assim como a imperatriz usa em sua cabeça a Pequena Coroa imperial, que no primeiro momento é escondida pelos cabelos ao se olhar a imagem central, contudo ao observar o reflexo do espelho, observamos com maior destaque para a peça. Dessa forma, como pode se

analisar que coroa se materializa como parte do penteado ornando com as demais peças. Destacando a abordagem de Carl Köhler “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” (2009, p. 295). A tela enquadra todos os ângulos possíveis, descrevendo a opulência e autoridade que se planeja transmitir por meio dos quadros oficiais da imperatriz Catarina II.

De acordo com Garcia e Miranda (2005, p. 29, apud Stefani, 2005, p. 58):

Produtos entendidos como símbolos servem para construir significados que causem reações em outras pessoas. Se os significados são negociados e construídos no discurso, o objetivo do consumo de símbolos é legitimar padrões de comportamento, pois esses significados de consumo também são definidos por consenso social.

O uso das insígnias assim como a opulência das joias, aspectos presentes na maioria das obras que retratam a imperatriz principalmente aquelas que possuem datas próximas a seus primeiros anos de governo, retratam a busca pela afirmação de legitimidade e a construção de imagem enquanto soberana de um império. Angela Brandão destaca “As joias são as correntes que prendem o homem à eternidade. (...) A maior ambição do homem é a eternidade e é esta também sua maior volúpia.” (2017, p. 44). Enfatiza a percepção que as joias constrói na imagem da imperatriz.

De modo que, a elaboração da indumentária para a realização de quadros e consequentemente da construção da identidade de soberana legítima perpassa a simbologia imperial construída por meio da tradição bizantina e a manutenção da narrativa tradicional, assim como a aproximação das demais cortes a partir da demonstração de riqueza. Como pode é evidenciado por Gilles Lipovetsky, “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” (2004, p. 34).

De acordo com, Edward Errol Andrew Mahabir (2015, p. 30) se observa que a imperatriz Catarina II em cerimônias oficiais não poupava esforços em ornamentos para o vestuário e em joias, a ponto de ‘enfeitiçar’ os visitantes da corte e embaixadores com tamanha riqueza. Contudo, o autor Mahabir constata que, em contrapartida, a luxuosidade das cerimônias oficiais, o vestuário do cotidiano de trabalho na corte utilizado pela imperatriz nutria um aspecto mais modesto, considerando mais apropriado. Observado por Montefiore:

Para trabalhar, trajava, sensatamente, um longo vestido ao estilo russo, com mangas soltas, mas quando se divertia ou se apresentava, ‘seu vestido nunca é espalhafatoso, é sempre rico’ [...] Quando entrava numa sala, sempre fazia ‘três vênias à la Russe’, à direita, à esquerda e para frente. Compreendia que a aparência era importante, por isso seguia os rituais ortodoxos ao pé da letra em público (2018, p. 109).

Podendo se compreender esse interesse na construção de imagem adequada para a ocasião, já que a imperatriz também nutria uma idealização de mãe da Rússia. De modo que Mahabir (2015, p. 10) aponta o sucesso na legitimação da autoridade de Catarina II principalmente por meio da “excitação pública” por meio da produção de imagens, simbolismos e propagandas do que por meio das reformas políticas.

O próximo retrato é intitulado como *Catarina II da Rússia em vestido de coroação* (Figura 7), pintura realizada por Vigilius Eriksen durante os anos de 1778 e 1779, onde tem como cena principal retratar a indumentária utilizada pela imperatriz para a sua coroação a qual tem como foco o vestido brocado e as joias imperiais. A obra constitui a técnica óleo sobre tela, tendo um tamanho de 284 centímetros de altura e 173,5 centímetros de largura, se constitui como uma obra de tamanho considerável como as demais obras do dinamarquês Vigilius Eriksen apresentadas. A obra produzida pelo artista foi replicada pelo mesmo devido a sua popularidade com a imperatriz a fim de suas cópias serem enviadas para as cortes europeias, como a corte de Luis XV. Atualmente se encontra no acervo do Museu Hermitage na cidade de São Petersburgo.

Sendo o retrato uma representação da imperatriz adornada com todos os aparatos e joias imperiais. Logo a frente do trono da catedral de sua coroação, coberto por um veludo vermelho, em que logo acima possui o símbolo de uma águia representando o local onde o Trono Diamante do czar Alexis estaria disposto (Massie, 2012), os elementos atribuídos a imagem e a sua representação posterior abordando o momento da coroação ainda na catedral, contribui para uma imagem sólida de seu governo a partir de elementos da tradição imperial.

O pintor traz aqui uma técnica de luz e sombra que visa destacar a imperatriz como o centro de luz do quadro, uma abordagem do qual se utiliza escurecer aplicando o aspecto de sombra em tudo aquilo que não se considera central para a obra e iluminar os principais elementos. Na obra a monarca utiliza da vestimenta utilizada em sua coroação, da qual consiste em um vestido brocado de prata, no qual os detalhes se é possível observar que os relevos do tecido em dourado representam a águia imperial de duas cabeças russa.

Figura 7 – Catarina II da Rússia em vestido de coroação



Fonte: Museu de Hermitage, Vigilius Eriksen (1764).

Sendo o vestido coberto pelo manto debruado de arminho, no qual se observa a cor amarelo em um tom mais escuro do qual mostra ser predominante no tecido que assim como o vestido utilizado, possui bordados em dourado da águia imperial russa. Simbolismo adotado pelo czarismo como descreve Maurício Tragtenberg “Adotou-se a águia bizantina bicéfala como símbolo do poder do Estado e atribuiu-se origem bizantina, discutível, às jóias da

Coroa.” (2009, p.15). Como forma de atribuir ao czarado e depois ao império russo a manutenção dos resquícios do império bizantino, tradição da qual Catarina manteve, embora as referências ocidentais sejam ainda mais presentes no seu vestuário e por consequência em seu retrato.

De modo que o item representado na obra é referente ao manto utilizado anteriormente a coroação, já que Massie (2012, p. 336) cita que a imperatriz antes se coroar “Tirou o manto de arminho e pôs o manto imperial púrpura sobre os ombros.” A escolha do pintor para pintar a imperatriz utilizando o manto de arminho para representar o momento pode desempenhar a percepção de proximidade que Catarina queria construir com a nobreza.

Se observando que diferente do quadro anterior, neste a monarca está utilizando da coroa, já que a cena se incorpora do momento de sua coroação, sendo assim mantém a postura solene enquanto se utiliza da coroa imperial encomendada especialmente para a ocasião aos cuidados do Conde Betskoy na cidade de São Petersburgo, tendo como principal característica sua opulência, como o autor Massie (2012, p. 333) descreve em sua obra, a elaboração da coroa serviu como apaziguadora para o Conde aliado.

Assim, a imperatriz logo em seus primeiros meses necessitou delegar funções e tributos aqueles que se julgavam merecedores ao juntar-se ao evento de tomada de poder. Portanto, a coroa representa, como o autor menciona, o símbolo definitivo de soberania do imperador, construída para expor a magnitude a qual se propõe (Anexo B, Figura 14).

Na forma de uma mitra bispal, era encimada por uma cruz de diamantes sobre um imenso rubi de 389 quilates. Abaixo, 44 diamantes com mais de dois centímetros cada cobriam a faixa horizontal que encobriam a cabeça e o arco central onde se apoiava o rubi, com as laterais que envolviam toda a coroa repletas de uma massa sólida de diamantes menores. De cada lado do arco central, 38 pérolas rosadas circulavam a coroa, da testa à nuca. (Massie, 2013, p. 336).

Em igual opulência, a monarca mantém em sua mão direita, ao lado esquerdo do observador, o cetro enquanto na mão esquerda repousa o orbe, sendo elas as principais representações da simbologia monárquica. Levando também a principal honraria do império russo, onde assim como na representação anterior, segue com a insígnia da Ordem de Santo André, em que se observa que a faixa azul da Ordem é substituída pelo colar cuja finalidade é ser utilizado em cerimônias. A forma como a imperatriz é representada, observando o espectador de cima, um aspecto comum dos retratos monárquicos, como aborda Peter Burke (2009), sua face se encontra séria, transmitindo calma e autoridade. Onde a autora Ekaterina Skvortcova (2020, p. 275) descreve como na obra *Catarina II da Rússia em vestido de coroação* (Figura 7) de Eriksen, o artista reproduz a imperatriz com uma presença firme e

gestos enérgicos ao segurar o orbe e o cetro de modo que tramite ao observador uma imagem de confiança.

É claro que se trata aqui de elementos que só aparecem nesses retratos de corte, com propósitos muito específicos, embora nas pinturas que retratam pessoas aparentemente comuns, também é possível encontrarmos a presença de inúmeros elementos na cena, de cunho simbólico, como afirma Peter Burke, ao indicar que o “celebrado realismo de Jan van Eyck ou de Pieter de Hooch (...) é apenas superficial, escondendo uma mensagem religiosa ou moral através do ‘simbolismo disfarçado’ de objetos do cotidiano.” (2004, p. 44). Ou seja, o “simbolismo disfarçado” é um componente presente no campo das artes.

No retrato de coroação, assim como a obra *Catarina II em frente ao espelho*, o uso das anquinhas como um dos elementos que dão ênfase em sua imagem é utilizada para atingir grandes amplitudes da saia, armação que se utiliza para ganhar opulência a quem observa, sendo um dos principais objetos do vestuário aristocrático feminino do século XVIII. (Köhler, 2009, p. 445). A figura junto, a coroa, o cetro e o orbe possuem significado para a representação do poder, assim como toda a cerimônia adotada por Pedro I e continuado por seus sucessores, aspira a se aproximar a tradição monárquica ocidental (Marasinova, 2006), incorporando esses elementos as tradições russas do império.

O orbe é um símbolo relativo à religião e realeza. Ele consiste em 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” 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. (Mallon, 2009, p. 228 – 229)

Se analisarmos os elementos como estão dispostos no quadro, no qual o orbe a imperatriz mantém junto ao corpo, podendo simbolizar a manutenção do povo próximo à soberana, enquanto o cetro mantém apontado na lateral como a quem cabe direcionar seus súditos.

Outra tela representando o momento de coroação, iniciada anteriormente a de Vigilius Eriksen é um quadro pintado pelo artista italiano Stefano Torelli, intitulado *Retrato de coroação de Catarina II* (Figura 8) em técnica de óleo sobre tela, com 244 × 174 cm, sendo ligeiramente menor que o quadro produzido por Eriksen. O desenvolvimento de retratos de coroação por mais de um único artista, assim como a reprodução repetida de uma obra, como é o caso da tela anterior, é descrito por Skvortcova (2020, p. 276) como uma representação do indicativo de que o monarca planeja construir uma imagem como um ícone do Estado.

Figura 8 – Retrato de coroação de Catarina II



Fonte: Museu Estatal Russo, Stefano Torelli (1763 –1766).

Torelli (1712–1784), pintor italiano, pertenceu a uma família de artistas, que logo teve como mentor o pintor Francesco Solimena (1657–1747). Graças a seu talento percorreu parte da Europa realizando afrescos, telas e retratos da monarquia, até que em 1762 foi convocado a

comparecer na corte da Rússia, país que fez de sua morada, no qual também foi nomeado como professor da Academia de Artes na cidade de São Petersburgo.

A tela *Retrato de coroação de Catarina II* (Figura 8) retrata a coroação por meio da perspectiva do artista, que expressa com opulência o momento por meio do uso das decorações do ambiente como elementos da obra. Além de reproduzir a indumentária de coroação com riqueza de detalhes, como ponto central da obra, contrastando com o demais elementos da obra produzidos em tons de vermelho e verde ao fundo, de modo que diferente da obra anterior, Torelli em sua obra apresenta mais elementos para além das insígnias imperiais utilizadas pela imperatriz, sendo ela, a coroa, o orbe e o cetro.

Ao se analisar a obra é possível se perceber a presença de mais coroas na lateral esquerda da figura, dispostas sobre uma almofada vermelha e contendo bordados em dourado. Apresentando um contraste entre as coroas dispostas ao lado da imperatriz com a qual ela se utiliza para posar para o retrato, de modo que possuía aqui uma nova abordagem de representação de poder, pois cada coroa representa um importante território conquistado e a unificação desses novos estados com a Rússia. Sendo eles, a Sibéria, Kazan e Astrakhan, localidades que têm destaque na unificação russa, e passam a ter suas coroas como simbolismo imperial a partir do século XVII (Skvortcova, 2020, p. 282).

O uso dessas coroas como símbolos e insígnias do Estado pode ser entendido como uma extensão do poder, além de uma reafirmação de legitimidade, de modo que as três coroas estiveram presentes com frequência principalmente na iconografia de Pedro, o Grande. Onde também se pode constatar devido à importância dada aos territórios que as representam já que “entre os séculos XVI até meados do século XVIII, surge uma nova arte de governar que é a do *Estado administrado*, em que importam as fronteiras, os limites territoriais, o que exige disciplina e regulamentos (arte de governar)”(Araújo, 2009 p. 43).

Assim, a autora Skvortcova (2020, p. 279) complementa destacando que o objetivo das obras pode não retratar somente Catarina como figura central como indivíduo e sim como uma forma de personificação abstrata da riqueza e do poder imperial. Por meio da simbologia agregada pela coroa em sua cabeça, descrita pelo autor Robert Massie como um símbolo definitivo de poder (2013, p. 336). Assim como o grande diâmetro do vestido usado pela imperatriz em sua coroação em que Skvortcova (2020, p. 279) conclui que sua representação metafórica pode ser os vastos territórios russos e o domínio da imperatriz sobre eles (Anexo B, Figura 15).

Logo se desenvolve uma perspectiva de construção entre a tradição e a modernidade, contrastando na tela em uma tentativa de demonstrar que se aspira unir ambos. Assim a

tradição sendo representada pelos elementos de cor dourada, como é o caso das coroas sobre a mesa, orbe, cetro e os bordados da águia bicéfala no vestido que representa a inserção de Catarina nas representações de poder tradicionais. Enquanto o modelo da coroa usada e os tons prateados junto ao vestido representam esse aspecto de modernidade, como descreve Skvortcova (2020, p. 295).

Por fim, o *Retrato Equestre de Catarina II* (Figura 9) é uma tela também de autoria do artista dinamarquês Vigilius Eriksen, realizado assim como parte das 30 principais obras em seu nome para a Imperatriz ao longo da década de 1760 e 1770. O artista foi considerado pela imperatriz seu pintor favorito, de modo que modelou para suas obras inúmeras vezes ao longo de sua vida. A obra se encontra no acervo referente a imperatriz Catarina II no Museu Hermitage, assim como o retrato anterior, sendo essa uma obra relativamente menor em comparação, possuindo 195 cm x 178,3 cm. Sendo esta a primeira versão da cena pintada por Eriksen, em 1762, destinada ao Palácio de Inverno no qual hoje se encontra o Museu Hermitage.

O artista reproduziu a cena novamente em 1764, realizando algumas alterações nas feições da imperatriz e na figura de seu cavalo, onde a segunda versão do quadro foi destinada ao Palácio de Peterhof, de modo que ganhou proporções maiores com 385 cm x 356 cm. Eriksen, nessa obra, tenta por meio da técnica de pintura a óleo expressar a opulência da cena em que ocorre a tomada de poder. O pintor dinamarquês se utiliza do quadro para eternizar o momento no qual Catarina II liderou as tropas a fim de depor Pedro III. Um detalhe que o artista adicionou à obra foi o carvalho retratado ao lado esquerdo da obra, em que possui o monograma da soberana e a data do golpe entalhados na madeira.

A cena retratada incorpora o marco do início de governo de Catarina, no qual a tela mostra a imperatriz recém-proclamada montando seu cavalo Brilliant, onde utiliza o uniforme da Guarda Imperial Russa do capitão Alexander Talyzin, nos tons esverdeados característicos do Regimento Preobrzhensky formado ainda por Pedro I, dando a cena uma simbologia expressiva de autoridade e submissão a tradição militar enquanto carrega uma espada. Uma representação simbólica de afirmação da soberania russa, contribuindo para a unificação de tropas e apoio a nova soberana.

Figura 9 – Retrato Equestre de Catarina II



Fonte: Museu de Hermitage, Vigilius Eriksen (1762).

Marcado por uma demonstração de subordinação das tropas após a iniciativa de Catarina ao vestir-se com o uniforme militar russo tradicional e proclamar-se comandante. “A imperatriz ordenou às Guardas que se preparassem para marchar contra Peterhof. [...] Os soldados livraram-se ansiosamente dos odiados uniformes prussianos que Pedro os obrigara a

usar, substituindo-os por suas velhas túnicas”(Montefiore, 2018, p. 90). De modo que se pode analisar como o uniforme é pensado durante o desenvolvimento da rebelião, considerando que meses antes Pedro III “estava decidido a reorganizar o Exército russo segundo o modelo prussiano. Tudo seria remodelado ou substituindo — uniformes, disciplina, treinamentos, táticas de batalha, e até seu comandante — tudo seria prussianizado”(Massie 2012, p. 293).

A prática adotada meses antes, após o recuo das tropas russas do território prussiano, inimigo declarado durante a Guerra dos Setes Anos, além da devolução de territórios tomados da Prússia, se é firmada uma aliança entre os países, o que ficou conhecido como o Milagre da Casa de Brandemburgo, possibilitando que o rei prussiano Frederico II, a pouco de sua derrota, pudesse reorganizar as tropas (Montefiore, 2018, p. 81). As medidas promovidas por Pedro III, provocaram o enfurecimento do exército devido à perda de territórios e da vitória iminente sobre Frederico II, além do insulto às tradições russas com uso de uniformes prussianos, inadequados para o inverno local.

Observa-se que a aversão do imperador Pedro III pela tradição russa contribui para que Catarina ao se utilizar desses elementos, enaltecendo a cultura militar da nação, construa com solidez o posto de comandante, reforçando seu compromisso com as tradições. Do qual se mostra um ato apreciado pelo exército, o segundo pilar do Império, além da Igreja Ortodoxa. Simon Sebag Montefiore descreve “as ruas estavam cobertas de fardas de estilo prussiano descartadas, lembrando a manhã seguinte a um baile de fantasia” (2028, p. 92).

O uso do uniforme militar pela imperatriz passou a ser comum após o golpe, contudo o uso do uniforme como representado no quadro pintado por Eriksen não era bem visto aos olhos da sociedade como descreve a autora Kukhar (s.d., p.1068). O uso de vestimentas masculinas era apenas permitido e bem recebido durante os bailes de máscaras. Contudo, Catarina II instituiu o uniforme feminino em diferentes regimentos, adaptando o uniforme masculino (Anexo B, Figura 17), os vestidos da moda francesa e inglesa com os vestidos tradicionais russos, como pode ser observado na Figura 16 (Anexo B) o uniforme utilizado pela imperatriz da Guarda do regimento Preobrazhensky (Kukhar, s.d., p.1068). O que demonstra a percepção de adaptar as diferentes questões a fim de construir uma identidade de comandante, trazendo a tradição do vestuário russo e a necessidade inserção da imperatriz como mulher no exército.

O quadro expressa a movimentação das tropas que seguem ao fundo do quadro, confirmando o forte apoio militar, enquanto a então Imperatriz segue no frente, contribuindo para a percepção de comando que irá se seguir. A imperatriz olha diretamente para o observador de maneira afável como uma dualidade a sua imponência, onde se observa a

presença de detalhes que remetem ao feminino, como os longos cabelos escuros presos sob o tricórnio.

Para Peter Burke, “Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que mudam lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica.” (2004, p. 31). Já temos insistido na tese de que o retrato é carregado de símbolos e, nesse caso, é interessante notar que a pose de Catarina, montada, reproduz uma mensagem muito comum, observada em monarcas — especialmente homens — de outras nações. Temos aqui a ideia de que aquele ou aquela que sabe dominar bem o cavalo, também é capaz de dominar e conduzir o Estado.

A obra foi encomendada logo após o golpe como parte da coleção direcionada à elite militar e à corte como forma de representação de força e autoridade da imperatriz (Mahabir, 2015, p. 12). O autor menciona o constante uso de elementos tidos como masculinos, dos quais a imperatriz passou a incorporar no seu vestuário para corroborar na construção de imagem de autoridade. Para Mariah Majolo e Ronaldo Salvador Vasques

Não existe nada mais convincente do que a imagem projetada pela composição da indumentária. Por meio dela os indivíduos podem ser reconhecidos como pertencentes a determinado grupo, com sua mentalidade e seus valores, representados pelas significações das quais ele se apropria e faz uso. (2013, p.3)

Por meio desses aspectos se analisa as nuances que a imperatriz utiliza para construir sua identidade como autoridade do império, assim como descreve Inês Lacerda Araujo (2009, p.42) por meio das teorias de Foucault “pois segundo seu modo de abordagem o poder não é visto como um substrato fluido que decorre disto ou daquilo; há mecanismos e procedimentos que servem para que o poder possa ser assegurado por tecnologias, dispositivos com funções específicas.” Logo, o uso do vestuário assim como dos retratos oficiais em que se utiliza desses elementos aborda uma das diversas camadas de procedimentos construídos pela imperatriz ao longo de seu governo, atrelado as medidas governamentais para a legitimação e autoridade monárquica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa analisou a indumentária de Catarina II por meio da iconografia elaborada ao longo da primeira década como soberana da Rússia. De modo que demonstrou ser um campo rico a ser percorrido, contudo, que ainda é um campo recente a ser abordado por pesquisas. A análise da pesquisa aborda a representação de Catarina II como figura matriarca do império, enquanto, por outro lado, há a sustentação da figura de comandante do exército. De modo que se conclui que a imperatriz percorre por essa dualidade a fim de construir uma imagem sólida como imperatriz soberana capaz de exercer a autoridade do império.

De modo que a identidade construída por Catarina II é permeada pelas insígnias de poder imperial, joias e o vestuário que refletem a complexa relação entre a política, cultura e tradição vivenciados na corte russa pela imperatriz alemã. Sendo assim, o que se percebe é que a soberana utiliza-se cuidadosamente de adornos, como as vestes opulentas e as joias, não como um simples ornamento, e sim como parte das ferramentas de comunicação política do seu governo a fim de simbolizar sua legitimação ao trono.

Onde o processo para a construção da análise exige o uso dos retratos oficiais, dos quais em maioria serviram como base para pinturas a serem enviadas a outras cortes. Assim como uso das memórias contidas em seus diários e cartas abordados pela biografia escrita por Robert Massie na qual exhibe as preocupações da imperatriz perante o que seu vestuário estava transmitindo para aqueles que estavam junto a ela, assim como as reações que causariam. Por meio da projeção desses aspectos, Catarina desenvolveu uma figura imponente de autoridade no império que almejava construir.

Contudo, a pesquisa realizada evidenciou o desafio de analisar e escrever o desenvolvimento do poder monárquico feminino, essencialmente por meio da indumentária, campo do qual ainda é pouco abordado. Entanto a pesquisa permeia questões contemporâneas a partir das perspectivas de gênero e autoridade, no qual, a pesquisa contempla a partir do desenvolvimento da dualidade entre matriarca e governante e como as escolhas de símbolos de poder perpassa como uma reafirmação de legitimidade.

Para isso, a pesquisa se propõe a adentrar não só o campo da história, como também da arte e da moda como forma de compreender as nuances das ferramentas de comunicação artística por meio de obras e do vestuário e suas influências no campo político.

Por fim, a análise realizada na presente pesquisa reconhece que não foi possível abordar todos os aspectos referentes à temática, compreendendo que o tópico pode vir a se

dividir em diferentes abordagens devido às possibilidades que permeiam o impacto da figura de Catarina II como soberana como mulher, sobretudo na Rússia. Na qual os simbolismos e representações permanecem como significativas singularidades do império russo, sendo mantidos no período contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Inês Lacerda. Foucault, para além de “Vigiar e punir”. **Revista de Filosofia Aurora**, v. 21, n. 28, p. 39-58, 2009.
- BRANDÃO, Angela. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**, v. 1, n. 1, p. 40-55, 2017.
- BURKE, Peter. **A fabricação do Rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- BYKOVA, Yulia Igorevna. On the issue of the creation of Great Imperial Crowns in Russia in the 18th century. **Man and Culture**, n. 5, p. 54-75, 2020.
- CESAR, William Carmo. De como a Rússia chegou aos Mares. **Ano XI-Nº 27**, pág. 20, 2020.
- CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **FRONTEIRAS: Revista de História**, v. 13, n. 24, p. 15-29, 2011.
- CLEMENTS, Barbara Evans. **A History of Women in Russia**: From Earliest times to the present. Indiana: Indiana University Press, 2012.
- DEBOM, Paulo. O vestuário e a moda enquanto fontes para o estudo da história. **ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO: Saberes e práticas científicas**, v. 16, 2014.
- DO VALLE, Vinicius Saragiotto Magalhães; GIMENEZ, Ana Carolinna. A moda pode ser uma ferramenta política? Can fashion be a political tool?. **Brazilian Journal of Development**, v. 7, n. 8, p. 76349-76355, 2021.
- GUIRARD, Pierre. **A linguagem do corpo**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1991.
- HUNT, Lynn. **Política, cultura e classe na Revolução Francesa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HUNT, Lynn. Revolução Francesa e vida privada. In.: PERROT, Michele. **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra, vol. 4, São Paulo: Cia. das Letras, 1991, p. 21-51.
- КОРШУНОВА, Н. В. ЕКАТЕРИНА II ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ПРОСВЕЩЕННОГО АБСОЛЮТИЗМА. In: **Вестник** № 2. 2002. p. 105-125.
- KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Tradução de: Jefferson Luiz Camargo.

ЛЫЛОВА, Марина Евгеньевна. РОЛЬ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ II ВЕЛИКОЙ В РУССКОЙ ИСТОРИИ. **Вестник Екатеринбургского института**, n. 2, p. 48-53, 2010.

КУХАРЬ, Д. УМА. **КАК ВОЕННАЯ ФОРМА СТАЛА ЖЕНСКОЙ. МУНДИРНЫЕ ПЛАТЬЯ ЕКАТЕРИНЫ II.** Санкт-Петербург

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

МАНАБИР, Edward Errol Andrew. **Imagery and Empire: Visual Representation and Political Authority in Imperial Russia, 1762-1917.** 2015.

MAJOLO, Mariah; VASQUES, Ronaldo Salvador. A indumentária como componente da classificação social: a cor do vestuário como elemento distintivo na sociedade medieval e contemporânea. **JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS**, v. 12, 2013.

MARASINOVA, Elena N. The Russian Monarch's Imperial Title:(The Formation of Official Russian Imperial Doctrine in the Early Eighteenth Century). **Russian Studies in History**, v. 45, n. 3, p. 9-30, 2006.

MASCARENHAS, Alexandre Ferreira. Aspectos da Arquitetura Russa em São Petersburgo no Século XVIII. **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, v. 11, n. 2, p. 27-27, 2011.

MASSIE, Robert K. **Catarina, a Grande: Retrato de uma mulher.** Brochuras comerciais da Random House, 2012.

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

MONTEFIORE, Simon Sebag. **Catarina a Grande, & Potemkim: Uma história de amor na corte Romanov.** 1ª ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2018.

MONTEFIORE, Simon Sebag. **Os Románov : 1613-1917 – 1ª ed.** São Paulo : Companhia das Letras, 2016.

МОРЯКОВ, Владимир Иванович. Екатерина II-просветитель или консерватор?. **Вестник Московского университета. Серия 8. История**, n. 3, p. 9-26, 2010.

SEGRILLO, Angelo. **Os russos.** São Paulo: Editora Contexto, 2018.

SKVORTCOVA, Ekaterina Aleksandrovna. **Stephano Torelli's "Coronation Portrait of Catherine II": Crowns as a Visual Formula of the Lands of the Russian Empire.** 2020

STEFANI, Patrícia da Silva. Moda e comunicação: A indumentária como forma de expressão. **Juiz de Fora: UFJF, FACOM**, v. 2, 2005.

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

TAVARES, Maria José Pimenta Ferro. A construção da imagem do poder do rei. **Castilla y el mundo feudal: homenaje al profesor Julio Valdeón**, v. 2, p. 423-441, 2009.

TRAGTENBERG, Maurício. **A revolução russa**. Unesp, 2009.

VIGARELLO, Georges. O corpo do Rei. In: CORBIN, Alain et al. História do corpo: da renascença às luzes. In: **História do corpo: da renascença às luzes**. 2008. p. 663-663.

ANEXO A — VESTUÁRIO E IDENTIDADE

Figura 10 – Gravura Burguesia Francesa



“O Diretório ou a luta das aparências. A nova burguesia zomba dos que não aprenderam nada e se vestem de maneira extravagante, segundo a moda aristocrática antiga. (Paris, Biblioteca Nacional).” Extraído de Hunt, 1991, p. 23.

Figura 11 – Uniforme Revolucionário Francês



“Na elaboração das novas aparências, são mobilizados os principais nomes. David desenha em 1794 um projeto de indumentária para os funcionários municipais, onde convergem todos os tipos de influências: Antiguidade, Renascença, civismo republicano. (Louis David, *A veste dos funcionários municipais com a echarpe*. Versalhes, Museu de História.) Extraído de Hunt, 1991, p. 25.

Figura 12 – Uniforme Revolucionário Francês



"O exclusivo"



"O independente"

Fonte: Bibliothèque Nationale. Extraído de Hunt, 2007, p. 108 e 109.

ANEXO B — MODA E PODER

Figura 13 – Estrela da Ordem de Santo André



Fonte: Museu Kremlin de Moscou (Séc. XVIII).

Figura 14 – Réplica da Grande Coroa Imperial de Catarina II



Réplica produzida pela empresa Kristall para a exposição do Museu de Belas Artes, enquanto a Coroa original permanece na Câmara do Arsenal, no Kremlin em Moscou.

Fonte: Museu Estadual de Belas Artes de Chelyabinsk (2014).

Figura 15 – Vestido de Coroação



Fonte: Museu Kremlin de Moscou.

Figura 16 – Vestido de Catarina, a Grande, modelado a partir do uniforme do Regimento Preobrazhensky



Fonte: Museu Hermitage (1770).

Figura 17 – Uniforme do Regimento Semenovskiy



Fonte: Museu Hermitage (Séc. XVIII).