

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CENTRO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES**

Marcos Aurélio de Mato

**RETRATO E FIGURINO,
Elizabeth I como representação de poder
na pintura e no cinema**

Área de Concentração: Arte e Cultura

Linha de Pesquisa: Teoria e Processos Artístico-Culturais

Orientadora: Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso

Vitória/ES
2022

MARCOS AURÉLIO DE MATO

**RETRATO E FIGURINO,
Elizabeth I como representação de poder
na pintura e no cinema**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Arte e Cultura, linha de pesquisa Teoria e Processos Artístico-Culturais. Orientadora: Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso.

Vitória/ES
2022

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado
de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

D278r de Mato, Marcos Aurélio, 1989-
Retrato e Figurino: Elizabeth I como representação de poder
na pintura e no cinema / Marcos Aurélio de Mato. - 2022.
186 f.: il.

Orientadora: Renata Gomes Cardoso.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. História da Arte. 2. Pintura. 3. Retrato. 4. Cinema. 5. Trajes.
I. , Renata Gomes Cardoso. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

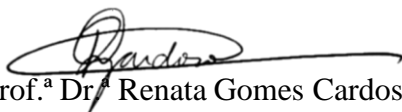
MARCOS AURÉLIO DE MATO

**RETRATO E FIGURINO,
Elizabeth I como representação de poder
na pintura e no cinema**

Defesa da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, para obtenção de título de Mestre em Artes, na área de concentração Arte e Cultura, linha de pesquisa Teoria e Processos Artístico-Culturais sob orientação da Prof.^a Dr.^a Renata Gomes Cardoso, em 19 de dezembro de 2022.

Os membros da Banca Examinadora consideraram o(a) candidato(a) APROVADO.

BANCA EXAMINADORA:



Prof.^a Dr.^a Renata Gomes Cardoso (Orientadora - PPGA/Ufes)



Prof. Dr. David Ruiz Torres (Examinador Interno - PPGA/Ufes)



Prof.^a Dr.^a Maria Claudia Bordin (Examinadora Externa – PPGACL/UFJF)

Aos meus amados pais, Maria e João.
A minha querida Orientadora Prof.^a Dr.^a Renata Cardoso.

AGRADECIMENTOS

Às forças transcendentais que regem o universo e a minha N.S.A.

Aos meus amados pais, Maria e João por serem a minha maior inspiração de vida, por estarem sempre comigo em pensamento e em oração. Obrigado pela força que me mantém resiliente e que me acolhe em momentos difíceis. Eu amo vocês, meus “velhinhos”.

A minha professora e orientadora Renata Gomes Cardoso, pela escolha, pela dedicação e por estar sempre presente, mesmo quando as adversidades da trajetória se mostraram desafiadoras. Obrigado pelo acolhimento, pelas palavras de incentivo, pelo direcionamento e aperfeiçoamento do trabalho acadêmico. Por ser a fonte de conhecimento que me ajudou a lapidar minha formação.

À minha amiga-irmã Fabiane Marques, por ser a força avassaladora que me ama incondicionalmente, por ter se tornado ao longo destes trinta e quatro anos de amizade a minha maior e mais preciosa companheira. Agradeço imensamente o companheirismo e principalmente o amor. Eu te amo irmã.

Às amigas “ufopianas”, Carol Primo, Giovanna Bastos, Thayná Rocha, obrigado. Foi da UFOP em 2013 para vida, obrigado por estarem sempre presentes, no pessoal, no *online* e principalmente nos laços de afetuosidade mútuos. Por sempre terem sido ponto de apoio, equilíbrio, diversão e companheirismo. Eu amo todas vocês.

Aos meus irmãos Adriano, Luís Carlos e Sônia, obrigado por cuidarem de nossos pais em minha ausência.

À professora e amiga Daniela Teixeira e sua família, Antônio Rafael, Rafael Teixeira, e José Albino Newman, obrigado pela amizade, pelo suporte ao me mudar para Vitória e por sempre me incentivarem no sonho.

À minha amiga Ruty Alves, por ter sido o ponto de partida e por ter me ensinado tanto. Obrigado pelo suporte no início de toda esta jornada.

Às amigas Jéssica Tomaz e Ariane Albergaria. Obrigado por estarem sempre comigo, incentivando este sonho acadêmico. Amo vocês.

À professora Beatriz Pereira, agradeço por incutir em mim o amor pela História e por ter sido a primeira pessoa a me mostrar o caminho do estudo e da dedicação.

Ao meu amigo Dr. Leandro Martins, obrigado pela amizade, por ser minha inspiração acadêmica e fonte de orgulho imenso.

À amiga de formação acadêmica, Bruna Gomes Afonso, pelas trocas, pela parceria e pela amizade que será para toda vida, obrigado.

À Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), ao Programa de Pós-Graduação em Artes e aos professores do curso Aissa Guimarães, Aparecido José Cirilo, Claudia Maria França, Ricardo Gonzaga, Stella Maris Sanmatin e os professores da banca David Ruiz Torres e Maria Cláudia Bonadio (UFJF), por contribuírem com minha formação, obrigado. Agradeço também a professora Guille da Mata pelo suporte acadêmico no início deste sonho.

Aos meus amigos de convivência “ufopiana”, Bia Peixoto e Douglas Bernardes, meu muito obrigado pelo suporte fraterno que será para toda vida.

A todos da Livraria Leitura, em especial a Jéssica Gonçalves e Leonardo Santana, vocês estão comigo desde o início e sempre me incentivaram, obrigado. Ao Sr. Elcimar Moreira, pelo apoio em diversos momentos desta caminhada e por acreditar no meu potencial concedendo suporte físico e emocional em diversas etapas da minha formação, meu mais sincero obrigado.

Ao Excelentíssimo Sr. Presidente Luiz Inácio Lula da Silva que através de seus programas de governo para alunos baixa renda, garantiram meu acesso a Universidade Federal, meu mais sincero obrigado.

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

“[A Arte] emociona, ama, faz a gente estremecer e nos faz olhar para nós mesmos”.
Viola Davis – Atriz.

“My favorite part about costume designing is the artistry of the job”.
Ruth E. Carter – Costume Designer.

“I think color is one of the best storytelling devices that we have”.
Alexandra Byrne – Costume Designer.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar algumas pinturas da rainha Elizabeth I e sua reconfiguração no cinema sob a ótica do figurino em três obras fílmicas contemporâneas. Procura-se investigar os retratos do ponto de vista iconográfico com o intuito de estabelecer reconfigurações com a história da indumentária e extrair significados sobre o processo de criação dos figurinos que tem por base os retratos e os saltos culturais que podem existir entre eles, na representação do poder.

Palavras-chave: Elizabeth I; retrato; indumentária; figurino; cinema.

ABSTRACT

This work aims to analyze some portraits of Queen Elizabeth I and its reconfiguration in the films from the point of view of costumes in three contemporary film works. It seeks to investigate the portraits from an iconographic point of view in order to establish reconfigurations with the history of clothing and to extract significances about the process of costume creation that is based on the portraits and the cultural leaps that may exist between them, in the representation of power.

Keywords: Elizabeth I; portrait; clothing; costume; film.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de Erasmo de Roterdã.....	28
Figura 2 – Retrato de Thomas More.....	30
Figura 3 – Retrato de Henrique VIII.....	31
Figura 4 – Retrato de Coroação.....	44
Figura 5 – Miniatura de Elizabeth I.....	46
Figura 6 – Still de cena: coroação.....	51
Figura 7 – Montagem pintura/figurino.....	52
Figura 8 – Vestido e Sketch The Virgin Queen.....	64
Figura 9 – Sketches Mary Will.....	64
Figura 10 – Retrato Rainha Elizabeth I.....	66
Figura 11 – Montagem figurino/pintura.....	68
Figura 12 – Still de cena: Abadia de Westminster.....	74
Figura 13 – Still de cena: Ato de Coroação.....	75
Figura 14 – Still de cena: Kat Astley.....	78
Figura 15 – Still de cena: close no rosto da rainha.....	78
Figura 16 – Still de cena: mechas de cabelo.....	79
Figura 17 – Still de cena: close na tesoura.....	79
Figura 18 – Still de cena: maquiagem.....	79
Figura 19 – Still de cena: “I become a Virgin”	80
Figura 20 – The Mask of Youth.....	81
Figura 21 – Figurino Vestido “Armada/Ditchley”	81
Figura 22 – Retrato Ditchley.....	82
Figura 23 – Retrato Armada.....	83
Figura 24 – Still de cena: entrada sala do trono.....	87
Figura 25 – Still de cena: Elizabeth amargurada	88
Figura 26 – Still de cena: Lord Burghley.....	89
Figura 27 – Still de cena: Robert Dudley.....	89
Figura 28 – Still de cena: subida no trono.....	89
Figura 29 – Still de cena: novamente The Mask of Youth.....	90
Figura 30 – Figurino Armada/Ditchley.....	92

Figura 31 – Figurino Vestido vermelho.....	97
Figura 32 – Still de cena: sala do trono em Golden Age.....	98
Figura 33 – Retrato Hampden.....	100
Figura 34 – Comparação Retrato de Erik XIV e o Hampden.....	102
Figura 35 – Still de cena: barco dourado no Tâmisia 1.....	103
Figura 36 – Still de cena: barco dourado no Tâmisia 2.....	104
Figura 37 – Figurino de Vestido vermelho.....	105
Figura 38 – Still de cena: vestido verde.....	108
Figura 39 – Still de cena: a leitura das cartas.....	109
Figura 40 – Still de cena: o sofrimento pela morte.....	110
Figura 41 – Figurino Vestido roxo – primeira fase.....	112
Figura 42 – Still de cena: o luto e o vestido roxo.....	114
Figura 43 – Still de cena: Elizabeth sobre o mapa do reino.....	115
Figura 44 – Figurino Vestido roxo – segunda fase.....	115
Figura 45 – Figurino Vestido roxo – terceira e última fase.....	117
Figura 46 – Montagem do figurino roxo 1.....	118
Figura 47 – Montagem do figurino roxo 2.....	119
Figura 48 – Still de cena: Elizabeth e seus conselheiros.....	120
Figura 49 – Still de cena: a rainha resoluta/preocupada.....	122
Figura 50 – Still de cena: a rainha combativa.....	123
Figura 51 – Réplica do <i>figure action</i> de Elizabeth.....	123
Figura 52 – Still de cena: a rainha aliviada na costa de Tilbury.....	126
Figura 53 – Retrato ‘Sieve’.....	128
Figura 54 – Still de cena: vestidos dourado e prata.....	130
Figura 55 – Still de cena: Elizabeth trajada em ‘glória’.....	131
Figura 56 – Detalhe do figurino dourado.....	132
Figura 57 – Still de cena: a rainha glorificada.....	134
Figura 58 – Retrato ‘Compton Verney’.....	135
Figura 59 – Still de cena: a despedida de Francis Walsingham 1.....	137
Figura 60 – Still de cena: a despedida de Francis Walsingham 2.....	137
Figura 61 – Still de cena: Elizabeth e o vestido prata.....	138
Figura 62 – Montagem dos detalhes do vestido prata 1.....	139

Figura 63 – Montagem dos detalhes do vestido prata 2.....	139
Figura 64 – Detalhe do decote vestido prata.....	140
Figura 65 – Still de cena: a rainha o e menino no colo.....	141
Figura 66 – Still de cena: Mary Stuart chega a Escócia.....	146
Figura 67 – Sketch do figurino por de Mary Stuart.....	148
Figura 68 – Still de cena: Mary Stuart na baía	149
Figura 69 – Detalhe do vestido jeans de Mary Stuart	150
Figura 70 – Detalhe de Mary Stuart trajando a armadura.....	151
Figura 71 – Still de cena: Mary pega em armas para defender seu torno.....	152
Figura 72 – Montagem do rosto de Elizabeth.....	154
Figura 73 – Montagem mostrando a ‘Mask of Youth’ nos três filmes.....	155
Figura 74 – Figurino dos vestidos de Mary e Elizabeth.....	156
Figura 75 – Retrato Darnley.....	157
Figura 76 – Figurino baseado no retrato Darnley.....	159
Figura 77 – Montagem figurino/retrato.....	160
Figura 78 – Bastidores com Margot Robbie.....	160
Figura 79 – Still de cena: o encontro improvável.....	162
Figura 80 – Fotos do figurino exposição Museu FIDM.....	163
Figura 81 – Making of com Margot Robbie.....	164
Figura 82 – Retrato Elizabeth I.....	165
Figura 83 – Still de cena: assinatura da ordem de execução.....	167
Figura 84 – Montagem com os rostos de Elizabeth e Mary.....	168

LISTA DE ABREVIATURAS

FIDM	Fashion Institute of Design & Merchandising
HRP	Historic Royal Palaces
IdCSP	Instituto de Cinema de São Paulo
IMDb	Internet Movie Database
LACMA	Los Angeles County Museum of Art
NPG	National Portrait Gallery

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. A POLÍTICA RETRATÍSTICA TUDOR.....	19
1.1 <i>State portrait</i> no Reino inglês.....	23
1.2 Uma rainha, um trono, dois corpos.....	32
1.3 A Apoteose da inocência.....	42
2. A MONARQUIA TUDOR NA <i>BIOPIC</i> DE KAPUR.....	50
2.1 Cerzindo a personalidade de Elizabeth no cinema.....	57
2.2 Pesquisar, adaptar e costurar, o figurino e suas nuances.....	70
2.3 <i>The Mask of Youth</i> , revertendo a personalidade de Elizabeth.....	75
3. SOB A ÉGIDE DO FIGURINO CONTEMPORÂNEO.....	95
3.1 Da política aos antecedentes para morte sob o último suspiro.....	96
3.2 <i>The Golden Age</i> : das intermitências da guerra a glória deificada.....	112
3.3 A subversão da História, o <i>jeans</i> entra em cena.....	143
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	170
5. REFERÊNCIAS.....	172
6. ANEXO.....	183

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta a realização de análises de uma série de retratos da rainha Elizabeth I, da Inglaterra, e sua reconfiguração no cinema, sob a ótica do figurino. A suntuosidade dos trajes retratados pelos artistas foi objeto para se pensar como a imagem real poderia dignificar a rainha frente ao reino indicando o caráter do retrato com viés político, social e econômico e a sua reconfiguração no cinema contemporâneo.

Os retratos de Elizabeth carregam muitos símbolos, códigos e indicam mudanças na vestimenta, seguindo o que estava em voga na corte da época, além de ser uma importante figura histórica, a partir da qual podemos discutir relações de gênero e poder feminino, em um contexto social exclusivamente masculino. Importante frisar que o estudo não se detém apenas em meras descrições sobre o “figurino” da rainha na pintura, mas tenta extrair significados que estão na construção da imagem, com conotações de poder, para suscitar reflexões que podem contribuir para a história da indumentária de modo geral.

As pinturas são a base para se conjecturar sobre a produção de obras fílmicas em torno da figura real de Elizabeth. Infelizmente, os profissionais do figurino não dispõem de acervos de trajes originais da época para análise e inspiração. Portanto, para recriar os vestidos no cinema, cineastas e designers de figurino precisam voltar aos retratos, únicos vestígios imagéticos históricos das representações da monarquia Tudor.

Para entender a construção da imagem no cinema, a pesquisa aborda primeiramente o gênero do retrato, como imagens de poder, a partir das trocas entre os artistas no eixo Itália – Flandres, a apresentação do artista da corte, além de explorar conceitos como *State portrait*, cunhado por Enrico Castelnuovo e *os dois corpos do rei*, conceito político estudado por Ernst Kantorowicz, elementos que se unem à patronagem estabelecida na corte Tudor. Posteriormente a pesquisa elenca as pinturas e suas reconfigurações a partir do figurino em longa-metragem no estilo *biopic* (biografias).

Essas referências são importantes no que concerne ao poder monárquico de Elizabeth, permeados por discussões de gênero. Considerando a relevância do Renascimento na Europa e seu alcance, o gênero retrato espalhou-se rapidamente, tendo na Inglaterra de Henrique VIII um dos mais proeminentes modelos de atuação. Através

de um dispositivo estatal, que tinha o objetivo de fixar junto ao reino a figura do rei ou da rainha, o retrato foi amplamente utilizado. A figura do rei era uma propaganda política forte e era preciso que o retrato fosse o mais fidedigno possível, configurando um amplo desenvolvimento propagandístico, ao retratar seus monarcas em poses que sai da esfera psicológica do retratado e passa para uma configuração de estado.

Assim, Elizabeth I incorporou esse pressuposto de propaganda para sua imagem real. Os retratos da monarca e de tantos outros da história real inglesa só perduraram até hoje por causa da ousadia de Henrique VIII, ao vincular sua imagem à propaganda política em seu reino. Não seria apenas, portanto, resultado de preocupações contemporâneas de conservação, dada a inovação tecnológica do restauro e preservação das pinturas elisabetanas, mas uma estratégia de memória e história, ao pensar a imagem como símbolo de poder.

Logo, os locais que mantêm a memória da soberana preservada são pontos de partida para muitos profissionais que precisam de inspiração para as criações quando adentramos o campo do figurino no cinema. Existem hoje no Reino Unido várias pinturas da monarca que estão catalogadas em museus ou coleções particulares, locais de partida para a criação de um figurino de época através da investigação histórica.

Para estruturar esta análise, buscamos estudos de história da arte, da moda, do figurino, de técnica cinematográfica, notas de acervos museológicos como a *National Portrait Gallery*, literatura biográfica, e principalmente na análise de entrevistas com profissionais da área do figurino. Como referência, foram usadas obras de Enrico Castelnuovo, Ernst Kantorowicz, Peter Burke, Roy Strong, Oskar Bätschmann, Bronwyn Cosgrave, Lisa Hilton, Jane Dunn, Ellen Clayton, Jane Arnold, Lisa Bolding, Elizabeth Ford e Deborah Mitchell, Ann Hornaday, Francisco Costa, Oliveira Junior, Fausto Viana, Jacques Aumont, André Bazin dentre outros. Por fim, para se pensar a reconfiguração entre pintura e cinema e suas características de adaptação fílmica, analisamos os figurinos produzidos por Alexandra Byrne para as seguintes obras cinematográficas: *Elizabeth* (1998), *Elizabeth: The Golden Age* (2007) [Elizabeth: A Era de Ouro] ambos dirigidos por Shekhar Kapur e *Mary Queen of Scots* (2018) [Duas Rainhas] dirigido por Josie Rourke. O critério de seleção dos três filmes partem de dois princípios: o primeiro é relacionado ao fato dos três filmes terem a mesma figurinista, sendo relevante observar como ela resolve questões de adaptação em filmes históricos

realizados em tempos diferentes; o segundo, pelo fato dos três filmes terem destacada projeção e divulgação na longa lista de produções na TV e no cinema sobre Elizabeth.

A figura emblemática da Rainha Elizabeth I sempre instigou profundas questões, fruto de uma curiosidade insaciável por entender como uma única mulher comandou um reino completamente desestruturado. A herança deixada por seu pai, Henrique VIII e os sucessivos erros de seus irmãos, colocou em suas mãos grandes problemas com os quais teve de lidar. No entanto, este tema superexplorado do ponto de vista da história ou do ponto de vista da retratística teve menos enfoque, em pesquisas e publicações acadêmicas, nesta chave de comparação: retrato e figurino no cinema, permeados pelas discussões de gênero. Esse fator indica ser relevante na investigação sobre essas relações, que aliam análise do retrato com figurino, em um novo estudo interdisciplinar, que trate não apenas da reconfiguração da imagem, mas das técnicas de elaboração de indumentária e figurino, em diferentes épocas, partindo de diferentes materiais.

Também justificamos a investigação por ser uma fonte de discussão sobre o tema em português, pois a pintura do gênero do retrato possui por si só um repertório altamente relevante. Esperamos contribuir com um olhar novo sobre o tema da indumentária, abarcando uma seleção de pinturas icônicas e utilizando o viés do figurino na produção fílmica para tentar compreender o papel desta mulher na história da arte e na indumentária monárquica. Não há muitas publicações no Brasil enfocando essa relação retrato – construção simbólica da indumentária – figurino, o que reforça a importância da retratística do século XVI para a compreensão da história e reconstrução da memória.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, intitulado “A política retratística Tudor” abordamos os aspectos políticos da pintura do gênero retrato, sua assimilação pela rainha Elizabeth I e o primeiro grande ato iconográfico da monarca em sua coroação. O segundo capítulo intitulado “A monarquia Tudor na *biopic* de Kapur”, visa estabelecer comparações entre o retrato elisabetano e figurinos do primeiro filme, *Elizabeth* de 1998. No terceiro e último capítulo, “Sob a égide do figurino contemporâneo”, analisamos os dois últimos longas-metragens – *Elizabeth The Golden Age* de 2007 e *Mary Queen of Scots* de 2018 – e sua relação com os retratos de Elizabeth e a construção da personagem através das obras fílmicas.

1. A POLÍTICA RETRATÍSTICA TUDOR

A Beleza adquire um alto valor simbólico que se contrapõe a concepção de Beleza como proporção e harmonia. [...] A Beleza divina difunde-se não apenas na criatura humana, mas também na natureza (ECO, 2017, p. 184).

Inglaterra, 1558. O reino inglês está imerso em caos político-religioso. As contendas instauradas pelo egocentrismo pernóstico de Henrique VIII desequilibraram o poder real e eclipsaram os favores papais na corte dos Tudor. Seu ato de supremacia cristã contra Roma o elevou ao status de senhor supremo da Coroa e da Fé. Ao instaurar o Anglicanismo como nova aliança entre o povo e Deus, Henrique VIII extinguiu uma linha sucessória de reis que haviam se sujeitado ao Papa e mantido a velha fé junto da coroa inglesa. Como senhor da Igreja reformada e rei absoluto do povo inglês, ele utilizou sua imagem como fator propagandístico político. Seus retratos, nas mãos de *Hans Holbein* (1497-1543), desencadearam as características do retrato como figuração de poder na corte de sua herdeira, como função propagandística, para legitimar a posição no trono.

Lisa Hilton, biógrafa da vida de Elizabeth, tece com maestria os intrincados jogos de poder que rodearam a corte de Elizabeth I, o que possibilita compreender de maneira mais ampla como determinados fatores se interligaram no longo reinado da rainha virgem. A autora evidencia o poder Tudor ao intercambiar elementos do passado familiar de Elizabeth, que influenciaram as decisões que ela tomou ao assumir o trono inglês, mantendo viva a memória do pai e da mãe enquanto regia seus súditos.

1.1. *State portrait* no Reino inglês

Henrique VIII soube tirar vantagem de sua imagem de monarca forte ao reproduzir, politicamente, suas feições por toda Inglaterra. O fenômeno lhe permitiu assegurar a Dinastia Tudor, o poder real que ele requeria para manter-se no trono e afastar quem tentasse tomar sua coroa. A corte de Henrique VIII foi palco de escândalos de matrimônios e divórcios, decapitações de ex-esposas, traições e todo tipo de conluios envolvendo os membros da corte. Sua única descendente viva, após a morte de Maria I, que ele mesmo tentou desqualificar excluindo-a da linha sucessória ao anular seu

casamento com Ana Bolena, foi em 1558 a continuidade de sua linhagem. Henrique VIII havia relegado o poder ao seu filho Eduardo VI, mas seu plano original não obteve sucesso: “Quando Eduardo VI morreu, em 6 de julho [de 1553], não havia um herdeiro homem para a coroa inglesa – exatamente a situação que Henrique VIII procurara evitar” (HILTON, 2016, p. 95). Por mais que Henrique VIII tenha tentado, através de seis diferentes matrimônios, produzir um herdeiro varão, seu legado só foi levado à frente por suas duas únicas filhas, mesmo que tenham sido, momentaneamente, declaradas ilegítimas pelo próprio rei.

Seu ato de rebeldia contra Roma esmoreceu-se quando sua filha, Maria Tudor, católica fervorosa dada sua relação com a corte espanhola, como herança de sua mãe, ascendeu ao trono logo após a morte de seu meio-irmão Eduardo VI. Novamente a Coroa estava entrelaçada com Roma e com os favores da antiga religião. Todavia, a pavimentação que Henrique VIII colocou sobre o solo dos ingleses seria a derrocada de sua sucessora frente ao povo da Inglaterra. As inúmeras disputas religiosas que corroeram a Dinastia Tudor só poderiam estancar o sangue que corria pelas ruas de Londres com a passagem do cetro e do orbe.

Maria tentou de todas as maneiras sobrepujar sua fé ao protestantismo. O resultado foi a perseguição dos fiéis e o título de *Blood Mary* [Maria Sanguinária]. A sua morte, em uma manhã de 17 de novembro, vagou o trono que seria então ocupado pela meia-irmã protestante, que teria o árduo dever de restaurar a paz e a prosperidade no reino. A futura jovem rainha, com a força de sua Casa Tudor, deveria manter uma paz limítrofe entre a antiga fé e o anglicanismo que mais uma vez se fortaleceu. Entretanto, a religião de Henrique VIII seria testada por diversas guerras territoriais. Mesmo que tenha herdado um reino despedaçado, a então futura rainha não poderia conjecturar que seu reinado seria um dos mais perduráveis da história da monarquia inglesa.

Elizabeth I chegou ao trono aos 25 anos. Comemorações entusiastas, como atos políticos, foram amplamente celebrados por todo reino: “a chegada de Elizabeth à abadia de Westminster para a coroação, em 16 de janeiro de 1559, ressoou como o ‘fim do mundo’. Sino, órgãos, pífanos, clarins e tambores estrondeavam e irrompiam num coro de triunfo” (HILTON, 2016, p. 136). Londres bradou os sinos de todas as suas igrejas, anunciando que o povo teria uma nova rainha, uma mão protestante sobre o

reino já completamente exaurido. Como mulher e rainha, Elizabeth se viu rodeada de homens que queriam ditar a forma como o reino deveria ser conduzido, mas a mulher que segura o cetro e encabeça a coroa Tudor não poderia ser subestimada. A nova rainha dos ingleses era fruto do escandaloso enlace entre Henrique VIII e Ana Bolena, e sua ascensão foi vista com duro olhar pelos mais tradicionalistas ligados à velha fé. Um destes críticos é John Knox. Ele a nomeia como *shock jock* do século XVI, ao comentar um panfleto de 1558 intitulado *First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Woman*, no qual Knox ataca com veemência a autoridade do governo feminino.

Promover uma mulher para que tenha governo, superioridade, domínio ou império sobre qualquer reino, nação ou cidade é algo que repugna à natureza, é uma afronta a Deus, uma coisa das mais contraditórias à Sua vontade e a ordenação [por Ele] aprovada, finalmente, é a subversão da boa ordem, de toda equidade e justiça. (KNOX, 1558, apud HILTON, 2016, p. 132 e 133).

Hilton revela que a rainha, apesar do escândalo que envolveu sua concepção, e das críticas que lhe eram impostas pelo simples fato de ser mulher, teria por força da tradição Tudor a autoridade para reger e se tornar *soberana*:

Como rainha, Elizabeth I enfatizou de modo consciente seu status de filha de Henrique VIII, tanto em palavras quanto em imagens. Isso não só se opunha à controversa legalidade do matrimônio de seus pais e às alegações de que ela nem mesmo era filha do rei, mas era uma forma de canalizar o poder feminino por intermédio da autoridade patrilinear. (HILTON, 2016, p. 131).

Por mais que seu séquito tenha sido formado exclusivamente por homens – visto que a lei não permitia mulheres nos conselhos – apenas ela detinha o poder por excelência e tradição para de fato conduzir o reino. Hilton analisa a questão da feminilidade que será o cerne de muitas discussões em torno da monarca: “como acontece hoje, ‘feminilidade’ invocava o engajamento em um intrincado feixe de expectativas culturais e normas sociais que, contudo, eram fixas e não transitórias” (HILTON, 2016, p. 127).

Mesmo que o ponto crucial de ser uma mulher em um reino hierarquicamente masculino, mesmo Elizabeth estando no topo dessa hierarquia, sua condição de rainha

lhe assegurava um “juízo” diferente das demais mulheres da época. Neste sentido, Hilton esclarece que “tratados europeus do século XV enfatizam que a mulher nascida para governar deveria ter direitos de educação que são negados às outras, que sua conduta e seu juízo devem ser os de um homem” (HILTON, 2016, p. 127 e 218).

Elizabeth detinha autoridade para reinar e toda a corte deveria se sujeitar ao seu domínio. Por ser soberana, o tratamento que lhe era imposto por lei era diferente das mulheres nobres. Hilton revela que as rainhas inglesas tinham um status legal excepcional, no qual “a lei comum reconhecia três estados de existência feminina, cada um definido em sua relação com a autoridade masculina: donzela, mulher e viúva” (HILTON, 2016, p. 128). Porém, há um limite para esta autoridade e o modo como deveria ser conduzida. Elizabeth é constantemente lembrada e amplamente estudada por não ter se casado e não ter gerado herdeiros ao seu próprio trono.

A rainha jamais sujeitou-se à autoridade de um homem ou colocou uma figura masculina ao seu lado como consorte. Sobre a liberdade de reger seu próprio destino, Hilton analisa que a mulher era liberada da “influência paternalista” do homem apenas na condição de viúva. Após enviuvarem, poderiam ser “oficialmente liberadas da guarda – ou da propriedade – masculina e conduzir seus próprios assuntos” (HILTON, 2016, p. 128). No que concerne à rainha especificamente, as monarcas eram mais independentes do que outras mulheres, no que Hilton considera dentro do conceito de *femme sole*, ainda que a rainha tivesse um marido.

A questão da feminilidade de Elizabeth I será aprofundada posteriormente neste trabalho, na medida em que o enfoque se volte para a análise dos retratos e da configuração de sua representação no cinema; o que nos importa neste primeiro momento é discutir a força que a imagem da monarca representou durante seu reinado de 45 anos. A *Golden Age* (Era de Ouro), como seu reino ficou conhecido por toda Europa, é um complexo jogo político que ela herdou de seu pai e soube aproveitar com excelência.

O retrato foi abundantemente produzido em seu reinado, dignificou sua imagem real, mas também foi usado como fator de propaganda política para assegurar em suas mãos as rédeas de seu trono. Suas feições foram representadas na pintura, na escultura, na numismática e também no desenho, e são, até hoje, reconstituídas em larga produção fílmica, na qual é retratada em diferentes interpretações, o que ocorre também no teatro.

Contudo, para entender como se deu este processo de transferência de imagem e as configurações de poder a partir do retrato, faz-se necessário uma abordagem sucinta do desenrolar da retratística no contexto europeu, considerando a circulação deste gênero da pintura entre cidades-estados italianas e a Flandres, tendo em vista a referência a este modelo para a configuração do retrato na corte inglesa, em um processo de perpetuação do poder real, eternizado em quadros e pinturas de gênero.

O gênero do retrato teve uma evolução importante dentro da história da pintura, tendo alcançado significativas mudanças dentro da cultura, principalmente na arte italiana e flamenga. Todo este amálgama de camadas de evolução, atrelados à incorporação de técnicas dos artistas flamengos, das mudanças dentro das cidades-Estados italianas, além das relações de patronagem e cortesia, definiram os rumos que a arte renascentista tomou no século XV e nos primeiros anos do século XVI. A retratística se transforma ainda mais nos anos subsequentes, tendo características específicas na corte Tudor, contribuindo para que a monarquia deificada pudesse estabelecer sua autoridade e poder regente através da circulação de sua própria imagem.

O século XVI nas cidades italianas é caracterizado por um aperfeiçoamento do retrato na pintura, levada a um extraordinário detalhamento. É neste cenário que Castelfranco insere o termo *State portrait* [retrato de Estado], que remete à “despersonalização” do retratado e o coloca em um patamar que envolve sua propagação pelo reino como fator político: “ressaltam-se mais os caracteres públicos que os privados” (CASTELNUOVO, 2006, p. 54). Castelfranco sugere que a grandiosa contribuição do pintor italiano Tiziano para a arte do retrato foi sem dúvida incomensurável. O pintor soube aproveitar o enlace social no qual estabeleceu e concebeu a maioria de suas obras e desta forma estabeleceu-se em Veneza, salvo algumas viagens, para ali refinar sua arte a serviço dos príncipes:

Não sendo originário de uma sociedade nem de uma cultura cortesãs, ele poderá fazer uma aposta surpreendente: rodear seu personagem de uma aura simbólica, sobriamente evocada por atributos, instrumentos, e objetos cheios de alusões, apresentando-o de modo que sua imagem ocupe inteiramente o campo dos significados alegóricos e supraindividuais que se quer atribuir-lhe, mas de maneira que ela não apareça despersonalizada e possa ser lida ao mesmo tempo como metáfora e história. (CASTELNUOVO, 2006, p. 56).

As questões levantadas por Castelnovo em relação a Tiziano não ser cortesão e nem estar em círculos de nobres pelas cortes italianas não foram um empecilho para que soubesse pintar as simbologias da vida na corte. As trocas com os artistas flamengos promoveram um advento de técnicas que foram essenciais no reino inglês. Há de se ressaltar que, no que tange à rainha Elizabeth I, sua imagem em retratos foi elaborada por vários pintores. Infelizmente a herança desta retratística que permeia museus e coleções privadas ao redor do mundo não possui muitas atribuições e os retratos que possuem assinatura foram concebidos por mãos de artistas como Hans Holbein – ativo artista germânico na corte de Henrique VIII.

A arte foi usada como respaldo para criar uma cadeia de relações diplomáticas entre as dinastias que comandavam seus súditos, dentre eles os pintores. A corte de Henrique VIII adotou a retratística, necessária para comandar o país e, posteriormente, conter as sanguinolentas batalhas que o rei travou ao romper os laços cristãos com a Sé Romana. O desafio que propôs aos pintores, principalmente Holbein, demonstra que a astúcia do rei estava focada no que as outras dinastias apresentavam em termos de arte propagandística, o que de fato se relaciona com a definição de *State portrait* de Castelnovo:

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, quem inserida numa série genealógica que testemunhava a continuidade da dinastia. (CASTELNUOVO, 2006, p. 103).

Ellen Clayton aponta que “a tentativa de traçar a história inicial da arte na Inglaterra, se é curiosa, é ainda uma tarefa ingrata. De fato, antes dos dias de Henrique VIII, nenhuma escola de arte existia neste país. Algumas belas obras pictóricas foram criadas, mas apenas por esforço isolado” (CLAYTON, 1876, p. 2, livre tradução). Foi com a ascensão de Henrique VIII que, de fato, o reino inglês pode desfrutar de uma série de mudanças em torno da produção de arte. O reino que havia se consolidado após fraticidas guerras sob o seu comando, em contrapartida, cuidou para que o legado artístico de seu reinado fosse perpetuado. Todavia, muito do que foi produzido era em grande parte genuinamente estrangeiro. Uma corte inglesa, um rei inglês e uma arte forasteira, que dependeu de artistas de outras culturas para florescer.

As pinturas foram concebidas por artistas oriundos de grandes centros de circulação e produção de artes, como a Flandres. Clayton discute Henrique VIII como um grande patrono, preocupado com o legado artístico de sua corte: “de um lado, patronizou talentos nativos e estrangeiros; do outro, enviou um pequeno exército de iconoclastas semelhantes a gafanhotos, para varrer da face da terra a rica colheita de obras deixadas pelo trabalho amoroso de cinco ou seis séculos” (CLAYTON, 1875, p. 4, livre tradução). Henrique VIII era um rei pomposo e queria que seu reinado se destacasse, visto que seus vizinhos, nas figuras de Francisco I da França e Carlos V do Sacro Império Romano-Germânico, vinham transformando suas cortes com um alto grau de refinamento artístico.

Da pouca arte que foi produzida na Inglaterra anterior a sua administração, ele tratou de se apoderar, garantindo assim uma “identidade artística” para a corte. Contudo, foi com a decoração de palácios e casas reais e principalmente com as pinturas de sua imagem que o rei obteve o sucesso almejado. Clayton pontua ainda que Henrique VIII “espalhou os convites mais atraentes transmitidos entre mestres italianos ou alemães, e foi o primeiro a adornar os palácios reais com imagens sobre temas clássicos” (CLAYTON, 1876, p. 4, livre tradução).

A transformação que Henrique VIII instaurou em sua corte após o rompimento com Roma teve auge quando o monarca, que se tornou a autoridade eclesiástica suprema para além do dever régio, inferiu sobre seus súditos e seus parlamentares sua figura como central na administração inglesa. O rompimento com a velha Fé não foi apenas em termos eclesiásticos pautados numa lei agora obliterada; ele mudou profundamente o cenário religioso dos templos, o que contribui para conjecturarmos tais mudanças artísticas. Sobre esta questão, Clayton ainda pontua

Sua Majestade ainda colocou o seu rosto como uma pedra contra os montes góticos imponentes e solenes, esculpiu e pintou “imagens”, escondeu janelas, peças de altar inestimáveis; e pelo seu mandato todos eles foram demolidos, queimados ou destruídos. Retratos de família tomaram o lugar de santa e anjo, Madonna e Apóstolo¹. Os pintores já não tinham licença para exercer a imaginação e habilidade ao serviço da Igreja: a masmorra, ou à estaca - ou ambas - eram apresentadas ameaçadoramente diante dos seus olhos; era um sacrilégio. (CLAYTON, 1876, p. 5, livre tradução).

¹ A mesma “troca” será evidenciada por Elizabeth I sob seu reinado.

A lei era pintar o monarca e sua glória como chefe de Estado e chefe Supremo da Igreja e seu triunfo só foi possível graças às habilidades de Hans Holbein, o Jovem, já mencionado, um pintor alemão nascido em Augsburgo em 1497 ou 1498. Holbein descendia de uma família envolvida diretamente com a produção de arte, tendo herdado o nome e sobrenome de seu pai, que foi um dos artistas da transição entre o Gótico e o Renascimento, na arte alemã. Referenciado pela arte flamenga, a partir de figuras como Memling, Van Eyck e Van der Weyden, Holbein projetou em seu filho a mudança que experimentou a partir da arte desta região, que foi decisiva para a formação do jovem. A fama que Holbein, o Jovem, adquiriu por suas incursões entre os reinos que visitou foi também decisiva para que Henrique VIII o trouxesse para sua corte, conferindo a ele o título de “pintor real”.

Independentemente de ter produzido obras sacras, foi o retrato que fez com que Holbein angariasse fama. O artista realizou várias viagens pela Europa, no sentido de buscar postos de trabalho e aperfeiçoar sua técnica. A primeira viagem importante feita por Holbein foi em 1515, de Augsburgo a Basileia, sendo um roteiro típico de jovens aprendizes. Bättschmann relata que alguns teóricos questionam sua passagem por Lucerna, na região Norte da Itália, mas que este foi um fator de grande importância, visto que Holbein absorvia as mudanças de padrão na arte de representar, em uma compreensão sobre a circulação de técnicas entre as regiões de Flandres e as cidades-Estados Italianas:

As ligações entre Augsburgo e Veneza eram estreitas, e devemos assumir que um conhecimento preciso da arte italiana no Norte foi fomentado por um tráfego econômico e artístico constante entre o Norte e o Sul - Jacopo de' Barbari, Albrecht Dürer, ou Hans Burgkmair, o Velho, atestam isto. (WEITNAUER, 1931; LIEB, 1952; MARTIN, 1993; LEVENSON, 1981 apud BÄTTSCHMANN, 2001, p. 48, livre tradução).

Suas incursões entre Lucerna, Basileia e possivelmente Veneza tiveram grande impacto em seu processo, visto que nas duas primeiras cidades ele teve contato com práticas da pintura a partir de formas e dispositivos italianos. Através de transformações e combinações, a utilização de modelos apropriados, Bättschmann indica um ponto importante que difere dos seus contemporâneos: Holbein recorreu a invenções fantásticas em vez do método mais rigoroso de fontes italianas. Segundo o autor, os

modelos aos quais ele tinha acesso configuravam um meio que o auxiliaria a chegar a um determinado fim na representação (BÄTSCHMANN, 2001, p. 48, livre tradução).

Muitos fatores devem ser levados em conta na discussão da ligação de Holbein à Itália. Acima de tudo, uma análise atenta da semelhança de algumas das suas obras com as pinturas italianas produz resultados interessantes; é necessário saber como os padrões e esquemas composicionais foram difundidos através de gravuras, desenhos e pinturas na arte italiana e do Norte. Também é possível imaginar como o artista viajou, de acordo com as necessidades da sua obra, e seguiu as conhecidas rotas que ligam o Norte e o Sul através da Suíça. Importante também é a própria compreensão de Holbein dos estilos no costume da época; vimos que ele os utilizou para fins específicos. (LIEBENAU, 1888; LAUBER, 1962; HERMANN, 1992, apud BÄTSCHMANN, 2001, p. 48, livre tradução).

Ao chegar na França, em 1524, tentou encontrar uma posição como pintor da corte, com Francisco I, porém, essa posição já era ocupada por Jean Clouet (1480-1541), como principal retratista. A sua breve estadia na França lhe rendeu aprendizados que o aperfeiçoaram: “Holbein adotou o retrato cortês de meia figura que mostra a face inteira da pessoa ou ligeiramente virada, trajada magnificamente” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 38, livre tradução), sendo esta sua primeira tentativa de reproduzir a figura humana. Influenciado pelos desenhos a giz colorido de Leonardo da Vinci na corte do rei Francisco I, Holbein começou a moldar a sua própria técnica para aplicá-la ao retrato. Alguns autores indicam que a técnica tenha advindo de Jean Clouet, porém é possível que Holbein de fato tenha se beneficiado da técnica dos círculos cortesãos em torno da obra de Da Vinci, como indica Bättschmann: “Em outras palavras, Holbein inseriu a nova técnica em seu repertório exclusivamente em nome do retrato” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 38, livre tradução).

Passando pela Antuérpia, na Flandres, Holbein viajou pela primeira vez até a Inglaterra em 1526, recomendada pelo famoso estudioso humanista Erasmo de Roterdã (1466/9 – 1536), fugindo das censuras iconoclastas que varreram a Basileia naquele mesmo ano. Ao pintar Erasmo de Roterdã [Fig. 1] para que a pintura fosse enviada “provavelmente a William Warham, Arcebispo de Cantuária, em 1524” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 38, livre tradução), o pintor “com o seu domínio do retrato cortês, alargou o leque do seu repertório que, após 1526, foi lentamente ajustado para se

adaptar às necessidades de uma clientela europeia na Inglaterra, Holanda, França e Milão” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 39, livre tradução).



Figura 1: Hans Holbein, o Jovem. Erasmo de Roterdã – *Eramus*, 1523, óleo sobre painel, 73,6 cm x 51,4 cm. Fonte: *The National Gallery*, Londres.

A pintura de Roterdã é considerada a primeira grande pintura de retrato produzida por Holbein e segundo o historiador da arte do museu *The National Gallery*, David Starkey, “este é o retrato mais importante da Inglaterra. É onde o retrato realmente começa. Este é um retrato do grande pintor alemão Hans Holbein do grande erudito classicista holandês, Erasmus” (STARKEY, THE NATIONAL GALLERY, 2010, n.p., livre tradução).

A figura de Roterdã possui uma sutileza de detalhamento, observada nas linhas das mãos sobre o livro, na posição do corpo sentado e na suntuosidade das vestes.

Starkey descreve Erasmo: “ele é o homem aqui que liga a Inglaterra ao mundo antigo. Ele conectou a Inglaterra ao mundo da Grécia e de Roma e encontrou este jovem extraordinário [Holbein], este pintor que pode fazer duas coisas” (STARKEY, THE NATIONAL GALLERY, 2010, n.p., livre tradução), ou seja, realismo e personalidade. A figura sentada foi uma solução muito utilizada por pintores italianos e, conforme Starkey, revela “esta obra surpreendentemente realista”, ou seja, a partir de tradições herdadas da pintura flamenga, o repertório de suas viagens italianas se funde na pintura de Roterdã, consagrando Holbein como o primeiro grande pintor na Inglaterra.

Com a esperança de se estabelecer na corte inglesa e recomendado por Roterdã, já que a sua estadia na França não lhe havia sido tão benéfica em termos de incumbências artísticas, Holbein produziu o retrato do estadista e membro do conselho privado de Henrique VIII, Thomas More (1478-1535), em 1527 [Fig. 2]. O famoso humanista e Chanceler de Henrique VIII teve um dos casos mais escandalosos de “traição” da história inglesa, sendo decapitado em 1535. Ao se recusar em legitimar o divórcio do rei com Catarina de Aragão em favor de Ana Bolena, More deixou o cargo em 1532 por ser um católico e conhecedor do direito canônico e das ligações sacras entre a coroa e Roma através do matrimônio.

Sua ação revelou a face mais obscura do rei, que o mandou prender na Torre de Londres e esperar por julgamento. Visto que seu Chanceler não havia outorgado e reconhecido o divórcio, Henrique VIII promulgou para si o título de Chefe Supremo da Igreja, sob o Ato de Supremacia. A sentença, já que Thomas More não iria trair o Papa Clemente VII, foi a decapitação. De certa forma o episódio foi decisivo na vida de Holbein, visto que foram os contatos com o Chanceler que o conduziram a Henrique VIII. Todavia, as questões políticas do reino Tudor não esmoreceram o brilhantismo de Holbein. A pintura foi assim descrita:

Este retrato é uma evocação impressionante da mente e do caráter de More e uma demonstração do ilusionismo de bravura de Holbein. Basta olhar para a barba por fazer e a textura sedutora das mangas de veludo. A proeminente corrente de ouro era um emblema de serviço ao rei, suas letras possivelmente representando o lema “Souvent me souvien”, que se traduz como “Pense em mim com frequência.” Como a carta que More segura em sua mão direita, este retrato pode ter sido destinado a um amigo. Foi documentado pela primeira vez no século XVII, no palácio da família Crescenzi em Roma. Um símbolo de amizade entre o artista, o modelo e talvez uma terceira pessoa, o retrato realiza o que o humanista Leon Battista

Alberti considerava o objetivo final do retrato - tornar o ausente, presente. (THE FRICK COLLECTION MUSEUM, 1968, n.p., livre tradução).



Figura 2: Hans Holbein, o Jovem. *Sir Thomas More*, 1527, óleo sobre painel de carvalho, 74,9 cm x 60,3 cm. Fonte: *The Frick Collection*, Nova York.

Apesar dos favores reais e do reconhecimento de Henrique VIII por seu trabalho, Holbein retornou à Basileia em 1528 e permaneceu a serviço do Conselho Municipal da cidade até 1532. Segundo Bächtmann, “o conselho municipal tentou obviamente convencer o artista a permanecer na cidade. Foi-lhe prometido um salário anual de 50 florins, para além de pagamentos por todas as suas obras” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 49, livre tradução). O contrato ainda previa que Holbein poderia manter contato com

reis, príncipes, aristocratas e realizar trabalhos para decoração de cidades. Todavia, lhe foi vetado o direito de sair da Basileia por longos períodos.



Figura 3: Hans Holbein, o Jovem. *Retrato de Henrique VIII da Inglaterra*, 1536, óleo sobre painel madeira, 28 cm x 20 cm. Fonte: Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Bätschmann ainda revela outra cláusula do contrato, no qual “as obras de arte que ele executará aqui (na Basileia), uma, duas ou três vezes, desde que sejam sempre executadas sob o nosso patrocínio e com a nossa permissão, e não nas nossas costas; ele pode vender essas obras a patrões estrangeiros na França, Inglaterra, Milão ou nos Países Baixos” (BÄTSCHMANN, 2001, p. 49, livre tradução). Apesar das restrições impostas pelo contrato, Holbein retornou à Inglaterra e viveu, trabalhou e produziu retratos por onze anos até sucumbir pela peste, vindo a falecer em 1543. Uma vez artista da corte de Henrique VIII, produziu as mais requintadas obras, da qual podemos destacar: o famoso *O retrato de Henrique VIII* (1536) [Fig. 3].

No auge do *Golden Age* – a Era de Ouro do reinado elisabetano – pintores como o belga Marcus Gheeraerts, o Jovem, além do famoso pintor italiano Federico Zuccari e do primeiro pintor inglês Nicholas Hilliard, foram expoentes do retrato que fixaram a imagem da rainha, estando envolvidos diretamente com as mudanças pelas quais a retratística passou. Neste contexto, o objetivo dentro da tradição do retrato foi o ensejo de nobilitar-se através da imagem, reafirmando perante os súditos uma ideia de presença ou força do estado, de poder simbólico, principalmente da rainha, diante de sua corte e seu reinado.

1.2. Uma rainha, um trono, dois corpos

Há todo um misticismo divino em torno das pinturas da rainha Elizabeth I, afinal a figura real era ungida por Deus para reinar. Em sua época, a monarca tinha ciência do que seria administrar o país que herdara através de uma política que tenderia a estar sempre no limite de tensões cortesãs, contendas religiosas e usurpação de seu trono. De acordo Jane Dunn, biógrafa de Elizabeth I, as primeiras palavras proferidas pela monarca em seu discurso após chegar ao trono foram:

Considerando que sou criatura de Deus, ordenada a obedecer a Sua vontade, daqui em diante cederei, desejando do fundo do coração que eu tenha a ajuda de Sua graça para ser o ministro de Sua celestial vontade neste cargo agora a mim confiado. E como não passo de um corpo naturalmente considerado, embora por Sua permissão um corpo político para governar, desejo que todos vós, meus lordes [...] sejais meus auxiliares. (DUNN, 2004, p. 143).

O discurso apresentado por Dunn revela a instrução refinada da governante inglesa e antecede a glória celestial e simbólica presente em seus retratos. Dunn ainda revela que a teoria *dos dois corpos do rei* foi evocada por Elizabeth I para ser um trunfo pessoal, no que concerne sua governabilidade como regente. A autora indica que

Elizabeth explicou em termos filosóficos a anomalia do governo feminino recorrendo à teoria medieval dos dois corpos do rei. Pressupunha a existência de um corpo natural e um corpo político. Não caso dela, o corpo natural, o eu corpóreo, como todas as fraquezas e deficiências que envolvia, era onde residia sua condição feminina. Mas, como rainha, também podia afirmar um corpo político, como todas as virtudes de discernimento, determinação, coragem e probidade que seu eu mulher estava condenado a não ter. (DUNN, 2004. p. 142-143).

Para entender este aspecto da divindade, consideramos a obra de Ernst Kantorowicz – *Os Dois Corpos do Rei* (1998) – na qual o autor apresenta definições de separação entre o corpo físico e o corpo místico da monarquia. Por mais que os soberanos fossem ungidos por Deus, esta dimensão celestial indica um aprofundamento, inclusive no que concerne ao uso destas definições em questões voltadas à administração da rainha e das leis. É o caso dos “relatórios de Plowden”, escritos sob o seu reinado. Kantorowicz utiliza das análises do historiador e jurista inglês F. W. Maitland (1850-1906), em seu estudo *The Crown as Corporation* [“A Coroa como corporação”]:

com um forte toque de sarcasmo e ironia (...) demonstrou as tolices a que a ficção do rei enquanto “corporação individual” poderia levar – e de fato levou – e, ao mesmo tempo mostrou a devastação que a teoria de um rei bicorporificado e de um reinado geminado fatalmente produziria lógica burocrática. (KANTOROWICZ, 1998, p. 17)

Kantorowicz estabelece, ao tecer sua tese sobre *Dois Corpos do Rei* através dos escritos de Maitland, “a primeira elaboração clara da fala mística com a qual os juristas da Coroa inglesa envolviam e burilavam suas definições da realeza e das capacidades reais” (KANTOROWICZ, 1998, p. 21). A este ponto específico verificamos a capacidade com a qual os juristas do período elisabetano dispunham de dispositivos jurídicos para julgar casos de improbidade administrativa de bens da coroa dentre os súditos mais abastados.

A definição apresentada por Kantorowicz sobre a divisão dos dois corpos do rei evidencia bem o papel que os advogados da coroa tinham ao desempenhar a aplicação das leis. Percebe-se um jogo intrincado e repleto de nuances, que Maitland rotula como “uma maravilhosa exibição de *nonsense* metafísico – ou, melhor dizendo, metafisiológico” (KANTOROWICZ, 1998, p. 17). Eis a definição da Escola de Direito Oficial sobre os Dois Corpos do Rei:

que pelo Direito Comum nenhuma Lei que o Rei decreta enquanto Rei, será invalidada por sua menoridade. Pois o Rei tem em si dois Corpos, a saber, um Corpo natural e um Corpo Político. Seu Corpo natural (se considerado em si mesmo) é um Corpo mortal, sujeito a todas as Enfermidades que ocorrem por Natureza ou Acidente, à Imbecilidade da Infância ou da Velhice e a Defeitos similares que ocorrem aos Corpos naturais das outras Pessoas. Mas seu Corpo político é um Corpo que não pode ser visto ou tocado, composto de Política e Governo, e constituído para a Condução do Povo e a Administração do bem-estar público, e esse Corpo é extremamente vazio de Infância e Velhice e de outros Defeitos e Imbecilidades naturais, a que o Corpo natural está sujeito, e, devido a esta Causa, o que o Rei faz em seu Corpo político não pode ser invalidado ou frustrado por qualquer Incapacidade em seu Corpo Natural (KANTOROWICZ, 1998, p. 21).

Este fato peculiar sobre a separação dos corpos da monarquia revela vicissitudes políticas que os Tudor empregavam em sua corte. Por mais que o rei ou a rainha possuíssem a deidade para exercer o poder real, não eram de todo poupados de leis que regulassem esta autoridade. Hilton sugere que “a condição de rei, portanto, com a divisão dos dois corpos, encerrava determinantes políticos e também espirituais que faziam crer na sempiternidade do corpo político real” (HILTON, 2016, p. 126). Para Dunn, “Elizabeth aprendera a usar essa ambivalência em proveito próprio, criando para si mesma, durante seu longo reinado, uma identidade andrógina, que lhe deu um extraordinário poder multiforme” (DUNN, 2004, p. 143).

Esta “identidade andrógina” referida por Dunn para indicar a ambivalência real de Elizabeth I quanto às noções de governabilidade – expressas na teoria de Kantorowicz – evidencia um aspecto fundamental na trajetória da monarca: a rainha como mulher, em um espaço exclusivamente masculino. Elisabeth herdou o trono de outra mulher, quando ambas haviam sido removidas e posteriormente reestabelecidas na

linha sucessória, o que revela a força que as últimas regentes Tudor tiveram para negociar e manter a Dinastia no poder.

Neste sentido, observa-se que Dunn optou por esta análise sobre a questão andrógina no intuito de referenciar os dois gêneros da rainha, um natural e um a partir de uma posição de poder: um corpo feminino atuando como intermediária de Deus para os súditos, mas moldada por uma erudição que à época era usada apenas na educação masculina; e o poder que ela detinha como monarca para reinar absoluta sobre um reino que, até então, fora preparado por Henrique VIII para ser herdado por um homem. De fato, Eduardo VI cumpriu essa tarefa, como desejo de seu falecido pai, mas a morte prematura legou às meias-irmãs a *árdua tarefa masculina* de manter o reino sob o signo da dinastia. Como mulher, Elisabeth sabia que suas decisões não eram de todo irrevogáveis e para se certificar de que era apropriada para o cargo conferiu a dois homens poderosos, no cenário inglês, os cargos de chefes conselheiros – *William Cecil* e *Francis Walsingham* – que tinham tanto conhecimento da causa monástica quanto ela própria. Assim, a definição de Dunn está associada diretamente ao conceito de Kantorowicz.

Elizabeth I estava alicerçada nas leis que poderiam beneficiá-la no julgo de sua própria governança e, acima de tudo, no peso que a coroa lhe conferia como rainha mortal e rainha deificada; esta dicotomia fundada nas leis de seu governo é o elo dinástico precioso que os artistas acessaram para elaborar sua representação e posterior circulação de sua imagem em obras pelo reino. É possível evidenciar aspectos celestiais e materiais nas pinturas que retratam a rainha a partir desta divisão elucidada por Kantorowicz. Esta referência aos dois corpos da rainha será elucidada mais adiante, ao abordarmos as pinturas e como elas foram estabelecidas como referências para os figurinos nas obras fílmicas posteriores.

É preciso acrescentar a esta análise do autor que as trocas culturais nas cortes constituíam outro fator de “inspiração” das feições do retratado. Esta percepção permite pensar essas pinturas na função de fator propagandístico, e a assimilação desta simbologia entra na representação no cinema. Ainda evocando a questão do *State portrait* cunhado por Castelnovo (2006, p. 54), percebemos o quanto da teoria dos *Dois Corpos do Rei* se aproxima da veiculação da divindade que foi apresentada nas telas. Sobre essa transformação, Castelnovo ressalta que prevalece

aquele tipo especial de retrato em que as características físicas são fixadas e exaltadas de modo extremamente minucioso, enquanto o modelo é instalado numa pose rigidamente áulica, quase hierática, que subtrai a figura às condições mutáveis do ato momentâneo e ao instável reflexo do estado da alma (CASTELNUOVO, 2006, p. 53).

Através da pintura “despersonalizada” e que desempenha um papel mais burocrático estatal do que uma função decorativa, a figura da rainha é composta de forma a passar a ideia de uma eternidade no retrato. Trata-se aqui da despersonalização na pintura, discutida por Castelnuovo, como uma fórmula para extrair a personalidade como um atributo do sujeito, dentro de um conceito estabelecido pelo artista, ao realizar um retrato. Mas esse artifício é, na conclusão de Castelnuovo, por vezes problemático e redutivo: sua alma, mais do que seu corpo, é o enfoque na representação, o que culmina em parte com as informações de divisão da teoria dos *Dois Corpos do Rei*, formulada por Kantorowicz.

Se esta divisão era usada com um viés político, na pintura ela seria acima de tudo realçada. Henrique VIII e posteriormente sua filha Elizabeth I usaram deste aparato divino e ao mesmo tempo terreno para veicular, pelas mãos dos artistas, sua imagem pelo reino. E mesmo após sua morte, o trono ainda possui a divindade que outro corpo natural pode vir a ocupar; porém, de acordo com Kantorowicz, “esta migração da ‘Alma’, isto é, da parte imortal da realeza, de uma encarnação para outra conforme expressa pelo conceito da transmissão do rei, é certamente um dos fundamentos de toda a teoria dos Dois Corpos do Rei” (KANTOROWICZ, 1998, p. 25).

O propósito de dar a si mesma o caráter de dignidade monárquica via veiculação de sua imagem por todo reino teve uma base não somente com seu pai, mas também com seu bisavô Eduardo IV. Sob este aspecto, o rei buscou no refinamento de Borgonha e na história de sua família o padrão para os hábitos e modos de sua corte, inclusive no aspecto de estímulo às artes. A relação com a cultura de Borgonha teve papel fundamental, e fez com que ele moldasse a vida e as regras que seriam impostas em seu curto reinado:

O que Eduardo IV absorveu durante sua estada na Borgonha foi todo um sistema de vida principesca, como hierarquias de status incorporadas em cada aspecto da vida da corte – não somente no cerimonial ou nos trajes, mas no mobiliário, na comida, nos objetos

usados e tocados, em tapeçarias, serviços de mesa, música e até na configuração do espaço. (HILTON, 2016, p. 232).

Estas características da corte de seu bisavô permaneceram e chegaram até Elizabeth I. Todavia, é preciso compreender o lugar da representação pictográfica em todo este refinamento oriundo da Borgonha. Muito daquilo que seu meio-irmão Eduardo VI concebeu enquanto jovem em um trono muito antigo, no qual herdara séculos de um refinamento módico, conservou-se no início do reinado da meia-irmã. Sua outra meia-irmã Maria I não era uma monarca adepta da representação de si mesma: a rainha estava mais preocupada com a constante ameaça protestante sob seu reinado. Além da missão, posteriormente infrutífera, de engendrar um herdeiro.

A difusão da arte de Borgonha e da França em solo inglês foi extremamente importante por séculos, porém a marcha do Renascimento foi um tanto quanto interrompida pela fratricida Guerra das Rosas (1455-85)², e o povo inglês permaneceu à margem do refinamento que se observava no resto da Europa. Hilton comenta o fato de que a arte sobrevivente em museus sobre o período não representa a totalidade do que se pensava ou se entendia no século XVI: “no entanto, a linguagem visual aperfeiçoada pelas cortes borgonhesas, ou por Elizabeth, não foi uma linguagem acessível aos críticos posteriores” (HILTON, 2016, p. 203).

Para a autora, os quadros eram considerados de interesse baixo, mas “os materiais mais requintados e a mais hábil arte artesanal eram usados para atingir objetivos políticos, sociais e religiosos” (HILTON, 2016, p. 233). Isto é, por mais que a influência da arte borgonhesa tenha adentrado sua corte, Elizabeth I não apenas desdenhava do patrocínio que muitos artistas precisavam, ao tentar chegar às cortes, o que repercutiu na forma como as suas pinturas foram concebidas, mas também na maneira como ela mesma pensava a sua imagem para ser retratada. Hilton alerta para o fato de que “a função dos retratos, no caso da rainha, era criar apenas um componente

² A Guerra das Duas Rodas, (1455-85), na história inglesa, foi uma série de guerras civis dinásticas cuja violência e conflitos civis precederam o forte governo dos Tudors. O conflito se deu entre as casas de Lancaster e York pelo trono inglês, as guerras foram nomeadas muitos anos depois a partir das supostas insígnias das casas em disputa: a rosa branca de York e a rosa vermelha de Lancaster. A guerra teve fim em 1485 quando Henrique VII derrotou Ricardo III, Coração de Leão. Henrique VII casou-se com Isabel de York e fundiu as duas insígnias sob seu autoridade, criando a famosa Rosa Tudor, símbolo dos Tudors até a morte de Elizabeth I em 1603. BRITANNICA, Encyclopaedia. *War of the Roses*. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Wars-of-the-Roses/The-ascendancy-of-Warwick>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

de magnificência, mas um componente no qual Elizabeth fez algo único” (HINTON, 2016, p. 233).

A teoria descritiva de Hilton sobre a arte renascentista dentro da corte elisabetana está embasada na interpretação de autores ingleses que já questionaram o modo como a arte se desenvolveu no reinado de Elizabeth I. A autora coloca que a influência e adoção do estilo renascentista italiano aconteceu de modo tardio em solo inglês, sendo adotado com delonga e apenas em uma parte (HILTON, 2016, p. 229).

Sobre este aspecto de difusão cultural italiana, a rainha sofreu críticas sobre o modo como patrocinava as artes, porque “sua atitude em relação à patronagem artística era decididamente mesquinha” (HILTON, 2016, p. 229). Enquanto outras cortes se beneficiavam do requinte artístico propiciado pelos mestres italianos, pela efusiva arte flamenga e acima de tudo pela influência direta da pintura retratística, a corte inglesa angariava para si a fama de não patrocinadora da arte e de fato, este quesito era um ponto amplamente debatido em sua corte.

Os mais próximos a ela, segundo Hilton, sofriam de uma lenta paciência para requerer algo dos seus cofres, entretanto, como aponta Hilton “com as personalidades estrangeiras enviadas por príncipes ela sempre se provou magnífica e pródiga, como é adequado à sua dignidade real” (BELOZERSKAYA, 2012, p. 115 apud HILTON, 2016, p. 231). Ou seja, Elizabeth poderia ser a rainha mesquinha com quem estivesse muito próxima dela tentando requerer favores e status na sua corte, mas com estrangeiros e enviados, o tratamento era completamente diferente. De certa forma, a atitude da rainha corrobora com a de seu pai Henrique VIII, que angariou para sua corte artistas estrangeiros para nobilitar a nobreza e a simbologia típicas da Inglaterra.

A arte elisabetana é perpassada por uma simbologia que reflete muito bem essas aspirações da coroa e tais estratégias de divulgação com o uso de mão de obra oriunda de outras localidades. Hilton indica, porém, um ponto conflitante nesta relação: a falta de *patronagem*. Ou seja, apesar do desejo de manter na corte um séquito artístico ativo e próspero como seu pai o fez, Elizabeth I, em si, não dava a mesma importância que seu pai aos artistas que rodeavam sua corte, mesmo que fosse para retratá-la. Hilton relata que “a corte elisabetana tem sido frequentemente criticada por seu ‘atraso’ em termos de arte” (HILTON, 2016, p. 229).

No caso de Elizabeth I, os diversos retratos, miniaturas, panfletos, selos e moedas indicam um paradoxo, já que a rainha exigia sua imagem sendo veiculada com um padrão a ser seguido quanto aos seus traços físicos, todavia, não estava tão interessada em dispor de recursos da coroa para tal empreendimento. Apesar de Hilton elencar esta falta de padronagem da rainha em sua própria corte, outros autores como Roy Strong, autoridade inglesa em retratística elisabetana, e Ellen Clayton sugerem o contrário. Strong, coloca que a tendência dos artistas da corte era conceber retratos com a profusão dos símbolos que nutriam o imaginário de poder da realeza e isso deveria ser habilmente copiado pelos artistas:

Não há provas de que Elizabeth tivesse muito gosto pela pintura; mas ela adorava quadros de si própria. Não há um único retrato dela a que se possa chamar bela. A profusão de ornamentos com que são carregados são marcas do seu contínuo gosto pelos vestidos, enquanto excluem por completo toda a graça, e não deixam mais espaço para a genialidade de um pintor do que se ele tivesse sido empregado para copiar uma boneca indiana, totalmente composta de mãos e colares. Um pálido nariz romano, na cabeça os cabelos carregados de coroas cravejadas de diamantes, um vasto rufo, uma vasta anágua armada com barbatanas de baleia e um alqueire de pérolas são as características pelas quais cada corpo conhece de imediato os quadros da rainha Elizabeth. (WARPOLE apud STRONG, 2019, p. 32, livre tradução).

Clayton, por sua vez indica também que os artistas que migravam para a corte inglesa deveriam seguir os restritos padrões de pintura impostos pela corte para compor a rainha através das pinceladas que iriam dignificá-la. Neste sentido ela indica que:

A maioria dos seus artistas vieram dos Países Baixos. Um eminente italiano, Zuccherò, e dois ingleses, Hilliard e Oliver, ajudaram a formar uma série nobre de retratos representando quase todas as grandes personagens históricas que fizeram o reinado da Rainha Virgem tão ilustre. Artistas, talvez, não dotados de uma imaginação muito brilhante, mas sim copiadores próximos e cuidadosos da natureza. A imaginação era uma qualidade não muito necessária. A rainha desprezava severamente quadros históricos ou sagrados, sob qualquer aspecto ou forma, por uma questão de princípio. (CLAYTON, 1876, p. 10, livre tradução).

Ao fim do reinado de Maria I, Elizabeth I novamente reestabeleceu o Ato de Supremacia instaurado por seu pai, tomando para si o poder de comandar o povo e a

igreja e isso refletiu diretamente na produção de suas pinturas. Neste sentido, cabe ressaltar que a falta de uma patronagem substancial não era um impeditivo real para que a monarca exigisse representações de si muito bem elaboradas. A produção e circulação da imagem da rainha seguiria uma premissa de ressaltar as qualidades da monarca, no que concerne para si a virtuosidade e vaidades exacerbadas.

Elizabeth I ficou conhecida por suas incursões pelo território inglês para que fosse conhecida pelos seus súditos, “um propósito político de dar ao povo um reforço visual de sua autoridade” (HILTON, 2016, p. 229). Ao suceder sua meia-irmã no trono, a rainha fez questão de mostrar seu rosto nos cantos mais longevos do centro da corte, para ter certeza de que cada súdito conheceria sua face. Moedas foram cunhadas e muitos folhetos, contendo seus traços, eram reproduzidos e enviados para a nobreza e súditos. Este artifício de propaganda tem por finalidade mostrar que os rumos da Inglaterra estavam por mudar e que a nova governante teria que mostrar força e imagem de poder manter o trono.

As pinturas foram ricamente elaboradas para celebrar a sua magnificência, mas também serviram de triunfo para seu reinado, legitimando seu poder. Tal preocupação com a imagem forçava os artistas a retratarem Elisabeth sempre jovem e impassível ao tempo, o que foi compreendido por Roy Strong a partir do conceito de *Mask of Youth* [Máscara da Juventude], que será explorado no capítulo 2. Neste ponto específico, durante a Era de Ouro que compreendeu seus quarenta e cinco anos de reinado, Elizabeth I criou no imaginário popular a casta aura da virgem em associação à Virgem Maria, por não ter se casado, mantendo seu trono vazio de rei consorte e mostrando às outras nações ascendentes que a mulher solitária poderia reinar sem ser subjugada a um homem:

As imagens da rainha assim criadas, a roupa, a maquiagem, as joias, ainda nos saltam da página ou da tela mesmo após quase quinhentos anos. Embora o lema de Elizabeth, tirado do *Semper Eadem* (Sempre a mesma) de sua mãe, reflita na compacidade dos retratos sua imutabilidade aparentemente atemporal, ele era parte de uma imagem que estava em constante transformação. Elizabeth tinha grande interesse pessoal na difusão de sua aparência, e solicitava-se que essa aparência, como corporificação da nação, se alterasse segundo as necessidades da nação. (HILTON, 2016, p. 234).

A ideia ou conceito de um quadro elisabetano era algo que relegava reflexão por parte dos artistas e implicava na forma como a rainha deveria ser apresentada: “Em um nível, ela era a vitória sobre a natureza; em outro a ‘imortalidade’ da imagem da rainha se correlacionava com a de sua governança – enquanto uma durasse, a outra não estaria ameaçada” (HILTON, 2016, p. 235).

A imutabilidade narrada por Hilton é um aspecto importante nos retratos de Elizabeth I. Fazendo uma análise geral de suas feições³ [Fig. 4], fica evidente a singularidade da posição do corpo, o delineamento de sua face – jovem, bela e acima de tudo impassível – e uma profusão de luxo e soberba, ingredientes então pincelados com o intuito do retrato de Estado e a teoria do corpo natural e divino, se fundindo pelas habilidades do artista. Cada pintura possui especificidades características que cada pintor tentou exprimir de acordo com a encomenda, mas todos eles de algum modo trazem o mesmo conceito tão bem analisado por Hilton: a imutabilidade a favor da governança. Clayton revela que Elizabeth expurgava de seu reino quem não seguisse as diretrizes impostas por ela para reproduzir sua imagem de maneira jovial:

Sua Majestade ficava muito zangada contra qualquer um que não a tornasse muito bonita, e ordenou que todos os retratos da sua temível pessoa feitos por mãos inábeis ou pouco lisonjeiras fossem queimados, e, dois anos após esta lei ter sido feita, emitiu uma proclamação proibindo todas as pessoas exceto “pintores astutos especiais” de desenharem a sua imagem. Aos astuciosos ela deu instruções para que o seu quadro fosse feito com a luz que não vinha nem da direita nem da esquerda, sem sombras, numa animada luz de jardim. Finalmente ela detestava o seu próprio espelho, por trair a devastação fatal do tempo; e as donzelas de honra costumavam fugir assustadas com os espelhos dos aposentos da rainha. (CLAYTON, 1876, p. 12, livre tradução).

Muitos biógrafos de Elizabeth I revelam que a velhice era para ela algo que a incomodava profundamente. Podemos conjecturar que sua imagem deveria ser imortalizada e que apenas uma rainha jovem e com plena consciência de seu poder e dever para com seus súditos poderia reinar, inclusive para subverter o tempo. Há nesta relação entre a falta de patronagem da monarca e ao mesmo tempo a imposição da maneira como deveria ser pintada, uma dicotomia.

³ As pinturas serão analisadas mais à frente nos capítulos.

A rainha não estava disposta a gastar dos cofres da coroa estipêndios para artistas, todavia, gostaria que sua imagem fosse alçada ao patamar de deidades e veiculada por todo reino, incluindo nesta demanda noções plenas de refinamento para o retrato. Para responder tal contradição pode-se estimar que muitas das pinturas que retrataram a rainha tenham provindo de dignitários afoitos em estar nas graças de sua majestade, ou seja, conseguir um posto na corte ou usufruir de favores reais, como já nos indicou Clayton.

Hilton revela que a obra de Gian Paolo Lomazzo, o *Trattato dell'arte dela pittura* (1584) teve mais apelo entre ingleses do que o famoso *Vite* [Vida dos Artistas] de Vasari, sendo muito popular entre os artistas na corte inglesa: “Lomazzo destacava a importância da ideia contida num quadro, mais do que a superfície” (HILTON, 2016, p. 235). Segundo Lomazzo, a cultura elisabetana estava imersa em uma lógica de emblemas, não apenas como forma de decoração, mas um conjunto de relações simbólicas. Essa transferência de simbologias era a chave utilizada pelos pintores para conferir a aura casta, sacra e virgem atribuída à rainha no período em que reinou:

As leituras simbólicas podem encher (e enchem) volumes inteiros. A pretensão de originalidade nos retratos de Elizabeth é limitada, mas, ao mesmo tempo, eles eram ousados a ponto de serem revolucionários. Imagens da Virgem Maria têm sido identificadas como a mais consciente fonte para a pintura de propaganda Tudor, mas foi Elizabeth, e não seus antecessores, quem ousou se postar diretamente no santuário da arte sacra. (HILTON, 2016, p. 236).

Se antes os artistas aceitavam encomendas para pintar cenas sacras, inserindo doadores e figuras públicas, como analisaram Burckhardt e Castelnovo sobre a configuração do retrato no contexto italiano, a corte de Elizabeth I e sua figura personificaram a imagem da virtuosidade sacra, internalizando nos quadros a aura virginal: “[Elizabeth] oferecia seu corpo feminino para invocar o poder icônico da própria Virgem Maria, escolhida por Deus [...] podia tão prontamente tornar-se a mãe de seu povo, quando desejava transmitir amor e cuidadosa nutrição (DUNN, 2004, p. 143).

A rainha era a reprodução, para seu povo, da força feminina, em um governo formado exclusivamente por homens. Porém ela soube aproveitar o momento para configurar os símbolos que deveriam revelar esta fina linha entre a simbologia sacra e a

rigidez do trono: “monarcas como Elizabeth não só encomendavam arte, eles eram arte. O efeito desejado não era menos que o sublime” (HILTON, 2016, p. 233). E, para ela, a questão do matrimônio, um empenho ferrenho de auxiliares do seu séquito íntimo, tinha apenas uma única definição, proferida por ela em 10 de fevereiro de 1559: “já estou unida a um marido, que é o reino da Inglaterra” (DUNN, 2004, p. 34). A simbologia virginal, a dualidade andrógina de reinar, o misticismo divino, o repúdio ao matrimônio e posteriormente as vitórias e desgraças provenientes de embates pessoais e dinásticos, configuram a inspiração que os artistas utilizaram para personificar a figura da *Gloriana*⁴.

1.3. A Apoteose da inocência

Ao caminhar pela Abadia de Westminster em 15 de janeiro de 1559, Elizabeth estava alicerçando com sua imponência juvenil os novos rumos que a Inglaterra exerceria sobre a Europa, em reconfiguração de poder. Sabe-se por fontes históricas que Elizabeth reinou, ora por imposição de sua voz frente as investidas de William Cecil para que se casar e gerar um herdeiro, ora por resiliência própria ao tomar decisões, como a decapitação da prima e rainha escocesa Mary Stuart e a derrota da Invencível Armada do rei espanhol Felipe II.

Este momento da apoteose da rainha foi capturado e eternizado na pintura o *retrato da Coroação* [Fig. 4] que foi produzido por volta de 1600, ou seja, 41 anos depois da data específica deste evento, que ocorreu em 1559. A jovem rainha foi retratada com um suntuoso traje de Estado, usado anteriormente por sua meia-irmã Maria Tudor e que foi ajustado para ela. A peça é feita em seda dourada, “estampada” com símbolos monárquicos, como a Rosa Tudor, que aparece por todo tecido. O ponto do corpete é agudo formando um “V”, que comprime a cintura de Elizabeth. Na base do corpete, um cinto em ouro, cravejado com rubis e safiras, ornam o vestido. Preso ao corpete o drapeado da seda dourada ampliam o tecido com a ajuda do *farthingale* [anquinha].

⁴ O título *Gloriana* está associado à glória real de ser a mística rainha virgem. Elizabeth manteve a coroa sobre sua cabeça sendo uma rainha solitária, ao mesmo tempo forjou através de sua própria imagem a deidade angelical, sacra, para se equiparar à glória celeste. Sendo ela uma rainha ungida e escolhida por Deus para reinar, não seria descomedido conjecturar que *Gloriana* nada mais era do que a personificação através do nome de uma monarca eterna.



Figura 4: Autor desconhecido – O Retrato da *Coroação*, cerca de 1600, óleo sobre painel, 127,3 cm x 99,7 cm. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

Uma capa também de seda forrada com pele de arminho lhe cobre as costas. Ela está ornada com um grande colar de ourivesaria e há a presença das mesmas gemas e pérolas. Um outro colar menor e mais delicado rente ao pescoço, guarnecem o rufo simples, no qual foram sutilmente pintados abaixo do ponto do queixo. As gemas em profusão, junto com as muitas pérolas, foram retratados nos objetos do poder estatal, cetro, orbe e coroa. A rainha foi pintada com um ar jovial, delicado, como os cabelos soltos e repartidos ao meio. Uma característica que será drasticamente modificada em outros retratos, após eventos traumáticos de sua corte⁵.

⁵ Esta interpretação será mais bem interpretada nas análises dos figurinos mais à frente.

De acordo com a *National Portrait Gallery*⁶, a obra foi incluída em seu acervo apenas em 1978, proveniente do Castelo Warwick⁷, uma fortaleza erigida por Guilherme I em 1068, passado de dinastia a dinastia, até o reinado de Elizabeth, que o visitou em duas ocasiões: 1566 e 1572. Como monarca, ela estabeleceu para o cuidado da propriedade o III Conde de Warwick, Ambrose Dudley. Não há evidências ou registros que comprovem como o *retrato da Coroação* foi colocado no castelo; é possível presumir que, a partir de duas visitas da rainha ao castelo, a pintura possa ter sido concebida para impressionar a monarca, quando fez as incursões na propriedade. A pintura original passou por um processo de restauro, quando ainda estava nesta coleção do Castelo Warwick, após um incêndio que ocorreu em 1871, como parte de uma reconstituição empreendida pelo arquiteto inglês Anthony Salvin⁸, contexto no qual recebeu uma nova moldura.

Um estudo realizado em 1977 pela Universidade de Oxford⁹ foi a base para uma investigação a fim de elucidar uma questão acerca da *miniatura da Coroação* [Fig. 5] de Nicholas Hilliard (1547-1619) ser comparada ao *retrato da Coroação* de 1559: segundo Jane Arnold, “a miniatura da ‘Coroação’ de Nicholas Hilliard tem sido geralmente descrita como uma cópia da pintura deste artista desconhecido [entende-se por desconhecido o artista que concebeu em 1559 o original base para o *retrato da*

⁶ A *National Portrait Gallery* é hoje a instituição britânica com o maior acervo público de retratos da Era Tudor, além de conservar e manter em exposição os retratos mais famosos de Elizabeth I. Utilizaremos da abreviação “NPG” ao nos referirmos à instituição ao longo do texto.

⁷ Sob os Tudors, Eduardo VI passou o castelo às mãos do I Conde de Warwick, John Dudley, quando o título foi reestabelecido pela segunda vez. Este auxiliou o jovem e frágil rei até sua morte, porém deixou o castelo em ruínas, pois sua preocupação estava mais na regência do que com o cuidado da propriedade. Dudley, com receio de que a Maria I assumisse o trono e subvertesse seus planos de manter a Inglaterra sob seu domínio, elevou sua nora Lady Jane Grey como rainha. Maria Tudor reclamou seu direito ao trono, por questões da linha sucessória instaurada por Henrique VIII e condenou não só Dudley à decapitação, como também Jane Grey e seu esposo Lorde Guilford Dudley. A família Dudley só retornou aos favores reais quando Elizabeth assumiu o trono. A monarca então concedeu o título a Ambrose Dudley, III Conde de Warwick. Ambrose era o segundo dos nove filhos que John Dudley (I Conde) teve com Jane Guilford. Robert Dudley (o favorito de Elizabeth I), o quinto filho de John Dudley nunca assumiu as posses do castelo, pois com a morte de Ambrose em 1590 o título de Conde de Warwick foi extinto e o Castelo voltou às posses da coroa. Apenas em 1604, um ano após a morte de Elizabeth I, que Jaime I, seu sucessor, passou a propriedade para Sir Fulke Greville.

⁸ A NPG revela ainda que, de acordo com Jacob Simon: “A moldura é uma elaborada variação do século XIX sobre o estilo Sansovino, popular em Veneza, muito na altura na época em que o retrato foi pintado, por volta de 1600, mas é mais pesada e grandiosa do que os seus protótipos venezianos” (NPG, 1997, s/p, livre tradução).

⁹ Segundo Jane Arnold, o primeiro trabalho de investigação sobre a datação e originalidade da pintura após ter sido adquirido pela NPG foi empreendido pelo Dr. John Fletcher do Laboratório de Arqueologia e História da Arte da Universidade de Oxford em 1977 (ARNOLD, 1978, p. 727, livre tradução).

Coroação de 1600] (ARNOLD, 1978, p. 727, livre tradução). Arnold ainda explica que há diferenças muito perceptíveis que reforçam a teoria do erro comparativo.

Existem diferenças consideráveis entre os detalhes do traje retratado por Hilliard e os do grande retrato. Alguns são causados por diferentes técnicas e suportes, alguns por limpeza e restauro da pintura, enquanto outros parecem ser o resultado de outra sessão, ou pelo menos um segundo arranjo de mantos e *regalias*. Quando relacionadas com as provas documentais que sobreviveram, estas diferenças parecem indicar que o quadro [1600] é uma cópia não da miniatura de Hilliard, mas de outro quadro, provavelmente pintado em 1559, ou pouco depois, agora desaparecido. (ARNOLD, 1978, p. 727, livre tradução).



Figura 5: Nicholas Hilliard – Rainha Elizabeth I – *Miniatura da Coroação*, cerca de 1571, 8,9 cm por 5,5 cm. Fonte: *The Portland Collection* na *The Harley Gallery*, Nottinghamshire.

A investigação do painel de madeira usado para pintar *retrato da Coroação* (1600) [Fig. 4] identificou que foi pintado muitos anos depois da cerimônia de coroação de Elizabeth. Segundo Bolland,

este retrato pode ter sido feito como parte destas celebrações anuais [da ascensão da monarca em 17 de novembro de 1558], pois a análise dendrocronológica¹⁰ mostra que o painel de madeira em que [o retrato] é pintado foi feito a partir de uma árvore que foi cortada depois de 1589, trinta anos após a coroação de Elizabeth” (BOLLAND, 2018, p. 32, livre tradução).

A partir do estudo foi possível presumir, portanto, que a *miniatura da Coroação* [Fig. 5] de Hilliard pintado por volta de 1570-1571 foi talvez um dos primeiros registros da cerimônia de 1559, feito a partir do original perdido. Arnold revela que “é provável que no final de 1570, ou no início de 1571, o jovem Hilliard tenha sido contratado para pintar a miniatura da Rainha nas esplêndidas vestes douradas”. A autora ainda revela que o suporte para qualquer miniaturista era um desafio dado à textura do material e as dimensões para reproduzir tantos detalhes (ARNOLD, 1978, p. 728, livre tradução).

As feições de Elizabeth baseadas nestes primeiros registros pós coroação seriam a base para se “imprimir” o rosto da monarca em futuras demandas de reprodução, divulgação e circulação de sua imagem pelo reino, conforme nos relatou Hilton, Dunn e Clayton. Este fato nos remete à função propagandística assimilada por Elizabeth como trunfo pessoal, estabelecendo a comparação com o conceito de *State portrait* situado anteriormente por Enrico Castelnuovo. Neste sentido, Arnold explica que “quando Hilliard pintou a miniatura, ela [monarca] tinha trinta e sete anos, então ele certamente deve ter copiado o rosto de uma pintura anterior, talvez a do retrato original da ‘Coroação’ [1559], embora isso só possa ser conjecturado” (ARNOLD, 1978, p. 728, livre tradução). Sobre a questão da imagem que deveria ser o padrão usado pelos artistas na confecção das pinturas, Strong revela dois acontecimentos determinantes:

¹⁰ Conforme a engenheira florestal Mariana Coelho: “etimologicamente, dendrocronologia vem do grego, “dendros”, que significa árvore, “cronos”, expressa tempo e “logos” que quer dizer ciência. Em outras palavras, a dendrocronologia representa o ramo da ciência que se dedica ao estudo da datação dos anéis de crescimento. A dendrocronologia é um método que permite fazer uma retrospectiva da história de uma árvore, bem como também de uma floresta. (COELHO, 2022, s/p). COELHO, Mariana. Dendrocronologia: a história que as árvores contam. Disponível em: <https://matanativa.com.br/dendrocronologia-a-historia-que-as-arvores-contam/>. Acesso em: 01 de maio de 2022.

Duas crises sobre a produção de retratos no seu reinado nos dá uma ideia muito clara da mecânica que condiciona a divulgação da sua imagem. A primeira foi em 1563, para a qual existe um projeto de proclamação que proíbe a produção de imagens degradadas da Rainha até ela ter posado para um artista e assim estabelecer um padrão autêntico a ser copiado. Uma crise semelhante ocorreu em 1596, quando os retratos degradados, que por sua “grande ofensa”, foram destruídos. Estas são provas tanto da falta de talento artístico como da quebra do sistema de padrões, em que a Rainha posou para um artista cujo retrato continuou a ser a fonte para todos os outros artistas que produziam os seus quadros. Embora as máscaras faciais básicas da Rainha sejam poucas, não existem praticamente dois retratos exatamente idênticos. Parece, portanto, ter havido um entendimento tácito, não escrito, de que o traje deveria ser sempre diferente. (STRONG, 1969, p. 101, livre tradução).

Sobre as indicações de crise nos padrões há duas questões muito importantes a serem ressaltadas. A primeira concerne ao que Lisa Hilton estabeleceu, na biografia de Elizabeth, como “imutabilidade da face da monarca”, em que a forma do rosto e os traços angelicais permanecem os mesmos em uma grande variedade de retratos. Strong analisa essa característica como “máscaras faciais” da monarca, ou seja, a rainha era produto da fabricação de um ideal de imagem que deveria ser replicado em todos os formatos de reprodução, consumo e circulação. Outro ponto importante é que apesar da face ser invariavelmente a mesma, o padrão da vestimenta era arrebatador, do ponto de vista do efeito almejado, da finalidade da obra e acima de tudo para garantir que Elizabeth estivesse sempre reproduzida com dignidade, altivez, sacralidade e eternidade.

A indumentária da Rainha, tanto no *retrato da Coroação* (1600), quanto na miniatura de Hilliard (c. 1571), traz indicações importantes de uma padronagem de vestimenta que subverte a forma do corpo, amplia a riqueza e a profusão dos detalhes, criando assim o ideal da representação de Elizabeth I. Como Peter Burke relata “os modelos geralmente vestem suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam aconselhados a tratar retratos pintados como evidência do vestuário cotidiano” (BURKE, 2017, p. 43).

A partir da análise de Strong sobre o ato de Elizabeth “posar” para o artista, imprimindo apenas um padrão a ser seguido, é possível compreender que os retratos da rainha confluem para formar um conjunto de informações, símbolos e indumentárias, um cenário organizado, com um figurino adequado – a melhor roupa – para a composição do retrato, com a aprovação ou não do retratado. Como os pintores partiam

de dados vistos, através de negociações entre o retratado e o artista, caso não agradasse a soberana, os quadros eram então destruídos. Como o sociólogo Erving Goffman descreveu, o ato de pintar como “a apresentação do eu”, processo no qual, segundo o autor, tornava cúmplices artista e modelo, como também nos relata Burke (2017, p. 43). Uma cumplicidade que para a rainha não existia, seu acesso era limitado, inexecutável.

Se a sacralidade para Elizabeth era algo a ser evidenciado nas suas pinturas, os primeiros registros de sua face após a coroação apresentam esta dimensão. A frontalidade, a aparência jovial na maioria dos retratos, a reprodução de sua face seguindo moldes semelhantes à da Virgem Maria. Burke nos chama atenção ao fato de que “retratos de Elizabeth I como a Rainha Virgem, produzidos em massa com o auxílio de matrizes no final do século XVI, substituíram retratos da Virgem Maria e podem ter desempenhado algumas funções, preenchendo o vácuo psicológico criado pela Reforma” (YATES, 1975 apud BURKE, 2017, p. 94).

Mesmo que o *retrato da Coroação* (1600) tenha sido produzido 41 anos depois do ato político, a preocupação dos artistas era evidente. Manter as feições da rainha jovem era uma questão indiscutível, como já apresentamos. Entretanto, ao final do seu reinado, alguns artistas foram hábeis em mostrá-la com os sinais da velhice, mesmo que sutis. Esta relação entre o tempo moldado através das pinceladas dos pintores, revela que nem mesmo a primeira grande monarca da história inglesa poderia se ver livre da implacabilidade da velhice. Esta construção será observada quando relacionarmos como os efeitos que os problemas de sua corte, as decepções amorosas e as ameaças de guerra corroeram sua imagem imutável.

A apoteose da inocência, o estabelecimento do reino, e a consequente deterioração do tempo, são os elementos fundamentais para que o diretor indiano, Shekhar Kapur, recontasse a história da monarca inglesa em dois longa-metragem, *Elizabeth* de 1998 e *Elizabeth The Golden Age* de 2007. Por fim, como um contraponto à análise da imagem da rainha neste dois filmes, colocamos o filme da diretora inglesa Josie Rourke, *Mary Queen of Scots* de 2018, que lança luz a uma nova interpretação sobre a vida monárquica na corte elisabetana, com foco em Mary Stuart e sua tentativa de estabelecer uma relação com a prima inglesa.

2. A MONARQUIA TUDOR NA *BIOPIC* DE KAPUR

“Em meados do século XVI na Europa um número notável de mulheres havia ascendido ao supremo poder governamental” (QUILLINGAN, 2022, p.9).

Elizabeth é um drama biográfico que aborda a vida da rainha Elizabeth I, sua ascensão ao trono e as diversas contendas político-religiosas pelos quais seu reino passou, após tê-lo herdado de sua meia-irmã católica. A obra foi dirigida pelo cineasta indiano Shekhar Kapur¹¹, com roteiro de Michael Hirst¹² e figurinos de Alexandra Byrne¹³. O filme foi estrelado pela atriz australiana Cate Blanchett como *Elizabeth I*; Geoffrey Rush, como *Sir Francis Walsingham*; Christopher Eccleston como o *Duque de Norfolk*; Kathy Burke como *Rainha Maria I da Inglaterra*; Joseph Fiennes como *Robert Dudley* (eterno amante de Elizabeth), *Earl of Leicester*; Richard Attenborough como *Sir William Cecil*. O filme foi lançado em 1998 e foi indicado a 10 *BAFTAS*, 6 *Academy Awards* (Oscar) e 4 *Golden Globe*.

¹¹ Shekhar Kapur nasceu a 6 de dezembro de 1945 em Lahore, Punjab, Índia Britânica [agora Paquistão]. É um diretor e ator, conhecido por *Elizabeth* (1998), *As Quatro Plumas* (2002) e *Elizabeth: A Era de Ouro* (2007). É qualificado como contabilista do *Institute of Chartered Accountants in England & Wales* no início da década de 70 em Londres, Reino Unido. Desiludido e desmotivado com esta carreira convencional, abandonou a sua profissão para prosseguir os seus interesses artísticos. KAPUR, Shekhar. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0001408/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 02 de maio de 2022.

¹² Michael Hirst nasceu em 21 de setembro de 1952 em Bradford, West Yorkshire, Inglaterra, Reino Unido. Ele é escritor e produtor, conhecido por *Vikings* (2013), *Elizabeth* (1998) e *The Tudors* (2007). Cresceu em Ilkley, foi educado na Bradford Grammar School e frequentou a *London School of Economics*. Recebeu um diploma de primeira classe em inglês e Literatura Americana pela Universidade de Nottingham e estudou Henry James no Trinity College, Oxford. HIRST, Michael. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0386694/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 02 de maio de 2022.

¹³ Alexandra Byrne nasceu em 1962, em Hampshire, e cresceu em meio a muitas influências artísticas. Ela foi criada em Stratford-upon-Avon, onde a *Royal Shakespeare Company* está sediada. Começou a carreira no teatro. Pensava em ser decoradora de sets, mas optou por figurino e tornou-se especialista em filmes de época. Ganhou o Oscar por *Elizabeth: A Era de Ouro* (2007) e também foi indicada por *Hamlet* (1996), *Elizabeth* (1998) e *Em Busca da Terra do Nunca* (2004). Desde 2011 tem trabalhado em filmes da Marvel, como *Thor* (2011), *Guardiões da Galáxia* (2014) e *Vingadores: Era de Ultron* (2015) e *Doutor Estranho* (2016). [Adaptado] MULHERES NO CINEMA. Mulheres no Oscar: conheça as indicadas ao prêmio na categoria de melhor figurino. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/especiais/mulheres-no-oscar-conheca-as-indicadas-ao-premio-na-categoria-de-figurino/>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

2.1. Cerzindo a personalidade de Elizabeth no cinema

A primeira parte a ser analisada e teorizada a partir da obra de Kapur é a da *Coroação*. A cena se inicia dentro da Abadia de Westminster, local em que vários reis e rainhas foram coroados. O primeiro corte, ao som de um coro de vozes, nos mostra o teto da abadia e *Thomas Howard* interpretado por Christopher Eccleston segurando a coroa e anunciando ao Norte e ao Sul do reino a nova rainha. Depois, a cena corta para uma tomada aberta em que William Cecil puxa a procissão com Elizabeth em seus trajes de coroação segurado pelas damas de companhia. Em outro corte, a câmera se aproxima do trono e duas figuras ao lado dele. Logo após a câmera capta o rosto de perfil de Elizabeth ainda caminhando com uma expressão de ansiedade aparente [Fig. 6].



Figura 6: *Still*¹⁴ de duas cenas da coroação. A primeira mostra Elizabeth caminhando rumo ao trono, sua expressão denota ansiedade. Na segunda imagem, a princesa olha para cima, prestes a ser coroada pelas mãos do bispo. Fonte: *Acervo pessoal*.

¹⁴ Imagens descritas como *Still*, são *print screens* de tela dos filmes recortadas de acordo com o propósito do texto e o local onde elas se inserem.

Por sua vez, com uma mudança do ângulo da cena, a câmera então capta o fundo desfocado do trono e o cortejo rumo a ele. Em novo ângulo agora vista um pouco acima do trono, mostra a rainha se aproximado dele. De costas, ela sobe uma pequena escada, vira-se e a câmera capta sua imagem em 3/4 quando ela se senta. A câmera então se aproxima e foca (*close*) em seu rosto misturando a impassividade da cena e ao mesmo tempo o peso do ato, em que Elizabeth respira fundo e aguarda.

O bispo toma a coroa nas mãos, ela recebe a pesada joia, ajeita em sua própria cabeça, um sinal de Kapur como quebra de protocolo real, colocando a rainha como uma personalidade a ser moldada. Há um novo corte, mostrando as damas de companhia e outro que retorna a ela, para receber primeiro o cetro e depois o orbe das mãos do bispo. Antes, porém, deste fragmento de tempo, a câmera capta o rosto de *Robert Dudley* interpretado por Joseph Fiennes. Com as joias em mãos e uma tomada mais ampla, a câmera a capta no trono, *congela* por instantes a imagem e recria o visual visto na pintura o retrato da *Coroação* [Fig. 7].

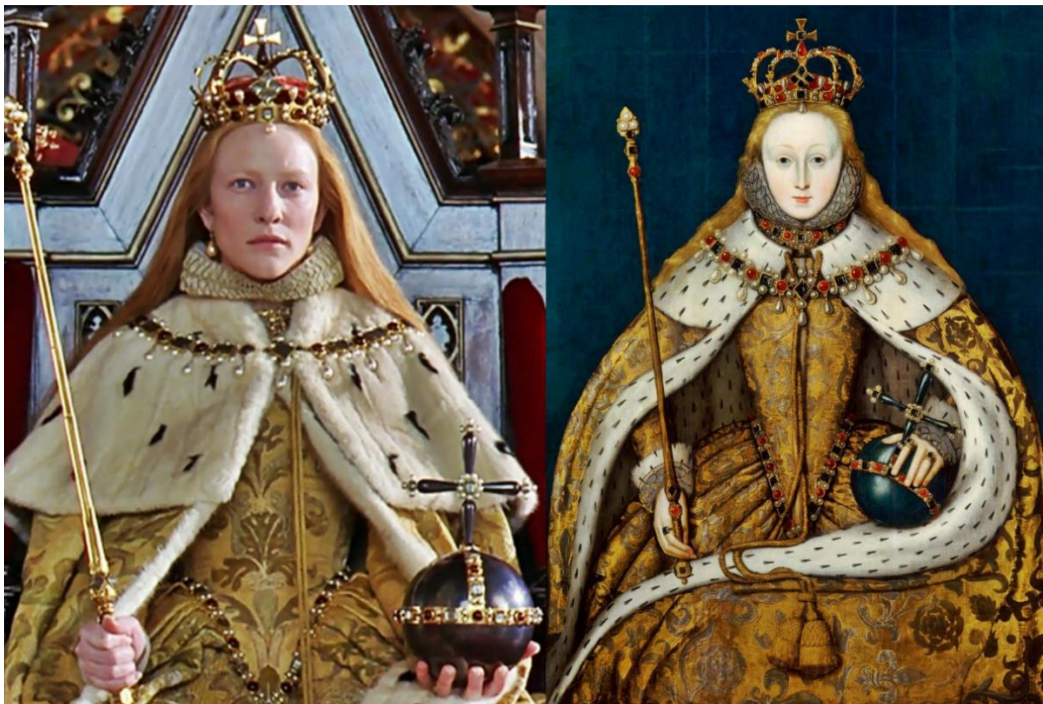


Figura 7: A representação da rainha interpretada pela atriz Cate Blanchett ao lado da pintura *O Retrato da Coroação de 1600*, com as referências entre o figurino e pintura, montagem. Fonte: *Working Title Films e NPG*.

Para pensar a narrativa cinematográfica de Kapur em *Elizabeth*, é necessário estabelecer a linha de comparação entre a pintura do gênero retrato praticado na corte

elisabetana e seu uso, ou não, por Kapur, nas obras fílmicas. No caso do filme de Kapur, o comparativo entre a pintura e as cenas em si é dado pelo *quadro*, também conhecido como *frame*, conceituado por Jacques Aumont, de acordo com o seu propósito: “existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela – começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada pelo *quadro*” (AUMONT, 2012, p. 19).

É possível verificar o quadro através do olhar de enquadramento da câmera para compor a imagem pretendida pelo diretor. Logo, Aumont sugere que “o quadro desempenha, em graus bem diferentes, dependendo do filme, um papel muito importante na composição da imagem – especialmente quando a imagem *é imóvel* (tal como a vemos, por exemplo, quando de uma ‘parada na imagem’)” (AUMONT, 2012, p. 20). Para o filme de Kapur na cena específica da coroação, logo no início da narrativa, o movimento da câmera e seus cortes são importantes para delimitar o ato da coroação e conseqüentemente enquadrar o rosto de Elizabeth elevando a face da atriz a um patamar que sugere o retrato da *Coroação* (1600) como um elemento que foi transposto para tela. Este recorte entre quadro específico do filme e a comparação com a pintura foi estabelecido com o objetivo de verificar proximidades ou ressignificações entre dois campos das artes aparentemente distintos, mas que foram intercambiados para criar o visual final nos filmes de Kapur.

Kapur concebeu um filme com nuances históricas, em um tipo de narrativa que foi analisada por Cristiane Freitas como “mediadora, permitindo que uma coisa que não estivesse aqui no momento (a realidade) voltasse sob uma outra forma (a imagem)” (FREITAS, 2002, p. 27). Ou seja, os filmes históricos têm o poder de transportar o espectador para uma realidade que não vivenciou, apenas estando sentado em uma sala de cinema ou de frente para TV ou como um conceito moderno, *streamings*. Para o crítico de cinema André Bazin, o cinema reestabelece um novo conceito quando transporta uma pintura para a grande tela, argumentando que “para utilizar a pintura o cinema a trai” (BAZIN, 2020, p. 225), promovendo uma experiência cinematográfica que distancia o espectador da experiência do quadro, como ele analisa ao observar filmes que levam pinturas como de Van Gogh. Essa crítica contribui para a argumentação sobre as representações da rainha no retrato e no cinema.

Ao fazer este trabalho de transpor, o cineasta tem a árdua tarefa de materializar um conceito estético totalmente diferente daquilo já consolidado no retrato, de ampla circulação. Bazin ainda argumenta que “a unidade dramática e lógica do filme estabelece cronologias ou vínculos fictícios entre obras por vezes muito afastadas no tempo e espírito” (BAZIN, 2020, p. 225), ou seja, a pintura, e neste caso o retrato da *Coroação* (1600), está tão distante da realidade fílmica de Kapur, que há um esforço do diretor, com artifícios técnicos e conceitos do cinema, para recriar a cena e recontar a história de Elizabeth de maneira quase “idêntica” à pintura que, por fim, funciona como documento histórico sobre o evento, já que não havia outras formas de registros visuais, a não ser em desenho, transformado sucessivamente em pintura e gravura.

No caso de *Elizabeth*, um filme de 1998, as tecnologias da época permitiram criar o visual da corte inglesa do século XVI sem perder a essência da história, ao adaptar uma realidade longeva, “levando-se em conta o aspecto subjetivo das imagens e relacionando-as com a [...] técnica, [...] como uma interação obtida entre a construção de um produto originado de condições materiais específicas e a autonomia do filme como produção artística” (FREITAS, 2002, p. 27). Desta forma, Freitas nos lembra que a produção de Kapur visa criar o elo de interação entre obra midiática – conceitualizada entre pintura e materialização via figurino – e o espectador.

Aumont por sua vez, ao citar Bazin, revela-nos que “qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como uma realidade cotidiana” (BAZIN, 1972, p. 66-67 apud AUMONT, 2012, p. 74). Ainda de acordo com a explicação dada por Bazin retomada por Aumont, esta ilusão esconde uma fraude essencial, pois a realidade oculta um espaço contínuo e a tela de cinema apresenta pequenos fragmentos, chamados de *planos* (idem, ibidem). Todavia, estes planos são cortados e emendados para dar a noção de movimento e amplidão da cena. Quando assistimos ao desenrolar da cena da coroação em *Elizabeth*, percebemos que a pintura do retrato da *Coroação* ganha uma dimensão tridimensional [Fig. 7], não verificada no retrato. Kapur “volta no tempo” da pintura, reimagina a cena antes dela ser eternizada com a rainha sentada no trono, segurando o orbe e o cetro.

Nesta transposição, Bazin argumenta que “os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode ser desmascarada por parte da realidade” (BAZIN, 2020, p. 227).

Ao contemplarmos o retrato da *Coroação* e por conseguinte assistirmos a cena em *Elizabeth*, Kapur funde ilusoriamente pintura e *frame* da imagem e cria uma realidade histórica crível que transporta o telespectador para o momento da apoteose da inocência que é então deixada de lado por Elizabeth para ser tornar a rainha do reino inglês.

Para esta análise, faz-se necessário entender os artifícios de como transpor o retrato, ou pintura, para uma imagem com movimento e profundidade. Neste ponto Oliveira Junior utiliza a seguinte frase de Aumont, “o retrato nunca se tornou um gênero¹⁵, e o que se aproxima dele é cuidadosamente mantido nas margens da indústria, na sombra da História”, para discutir esta característica da relação entre retrato e cinema (AUMONT, 1992, p. 33 apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 184). O que o autor sugere é pautado por ele como uma espécie de intercâmbio entre o retrato e sua expressão no cinema. Entretanto, ele revela que não há consenso entre o que de fato seria o retrato cinematográfico, feito a partir de meios expressivos e materiais do cinema (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 184). Oliveira Junior percebe que Aumont sugere que o entendimento acerca do retrato no cinema deve buscar o contexto em que o gênero nasceu, ou seja, a pintura, já que “o retrato se organiza em torno de uma figura, uma representação centrada sobre o rosto e o olhar que ele contém” (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 185).

A duração estabelecida por Oliveira Junior como elemento para construção cinematográfica está alicerçada na carga narrativa. Esta por sua vez condiciona o movimento em cena como elemento no qual “busca-se o retrato filmado somente na estase [estado de impotência, incapacidade de agir], na sequência sem ação, o que seria uma aplicação demasiado direta e simplista da teoria pictórica do retrato” (OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 187).

Como foi analisado anteriormente, o retrato da *Coroação* foi realizado quarenta e um anos após o evento ter ocorrido. Neste sentido, evocamos a questão do tempo, também expressada por Aumont, a partir da qual o autor considera que “a narrativa é esse ponto crucial em que a pintura e o cinema parecem irremediavelmente separadas, menos pelo movimento do que pelo tempo” (AUMONT, 2022, p. 139). Neste ponto específico Aumont sugere diferenças entre o movimento na pintura em comparação ao

¹⁵ Oliveira Junior se refere ao retrato como gênero narrativo dentro da indústria cinematográfica, em que, ao evocar Jacques Aumont, sugere: “uma história do cinema rapidamente engessada pelas onerosas exigências da indústria” (AUMONT apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 184).

cinema. Apesar do retrato da *Coroação* (1600) possuir uma causalidade, de um acontecimento específico, ele está, no entanto, estagnado no tempo.

Quando pensamos a cinematografia na obra de Kapur, a dimensão do tempo estagnado da pintura é subvertida pela materialização do retrato via figurino e interpretação, com o movimento em cena e *frames* [quadros] específicos do momento de subida ao trono de Elizabeth I. Este movimento da cena no filme em si pode ser compreendido pelo que Aumont analisa a respeito da expressão fílmica no conceito de causalidade a acontecimento, já que, para o teórico “na imagem fílmica mais bruta, a causa é sempre imaginada ao mesmo tempo que o acontecimento é percebido” (AUMONT, 2022, p. 139).

De certa forma, a narrativa, segundo Aumont, “informa o espaço, e *marca-o*; e, portanto, que todo espaço é, ao menos virtualmente, marcado pelo narrativo” (AUMONT, 2022, p. 141). O autor esclarece que estas marcas do narrativo são percebidas em toda parte: “no uso da profundidade de campo fotográfica, no jogo dos enquadramentos, portanto dos ângulos e das distâncias, e é claro, no próprio corpo, nos gestos, nos olhares dos figurantes” (AUMONT, 2022, p. 141). Ainda cabe destacar, como elemento principal para se perceber os elementos narrativos, a interpretação mediada pelo conjunto do vestuário que, no caso de *Elizabeth*, contribui para que a atriz dê vida a uma pintura que é caracterizada pela pose rígida, parada no tempo, trazendo movimento e fluidez para a narrativa, por fim.

Ao observar o retrato da *Coroação* (1600) [Fig. 4], somos levados a uma percepção pelo olhar com a pintura de frente; a cena da *Coroação* em *Elizabeth* demanda do espectador um pouco mais de atenção para percorrer não apenas os detalhes da roupa e ornamentos da rainha que estão no retrato, mas o detalhamento da cena, que apresenta a figura em movimento, no espaço dado pelo cenário, em nova ambientação. Na composição da cena [Fig. 7], o diretor cria e estabelece uma narrativa que projeta para um espaço além do retrato, ou que o retrato não revela. Neste sentido, Bazin evoca a conceitualização da moldura no qual “polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2020, p. 227). Para o teórico, a moldura do retrato limita uma percepção ampla do acontecimento ali eternizado, pois quando tal

evento histórico é levado para o cinema, há uma ampliação do evento, uma materialização da história.

Para Aumont “por mais fragmentada, ou, ao contrário, duradoura e contínua, que seja a obra, o filme, ela é sempre retotalizada por seu espectador, que, ao menos tanto quanto na duração, a apreende na sequência, à custa da percepção incessantemente modificada do *conjunto*” (AUMONT, 2022, p. 140). Ao sentar-se no trono para receber a coroa, o cetro e o orbe, a câmera capta as feições da atriz e revela o que está por desenrolar com a coroação da nova rainha. A imagem de Blanchett é eternizada nesta captação do tempo, no *frame* que remete à pintura, e à forma como foi concebida [Fig. 7]. A sobreposição ocorre e as similaridades entre as duas linguagens se revelam. A projeção, no filme, do tempo e representação trazidos pelo retrato da *Coroação* é dada também, além das técnicas cinematográficas, pela caracterização da atriz, que envolve maquiagem e, principalmente e o mais importante, o *figurino*.

2.2. Pesquisar, adaptar e costurar, o figurino e suas nuances

Se levarmos em consideração que o papel da/do figurinista vai além do trajar um ator/atriz para compor um personagem, Byrne o confirma com a referência histórica como observamos anteriormente. Entretanto, esse papel vai muito além de trajar atrizes e atores para uma sequência fílmica, seja ela histórica ou futurista. Considerando a afirmação sobre o papel do figurinista indicado por Emilia Duncan em entrevista,

O segredo da arte de fazer figurinos é a transformação. Ou a reapropriação, um termo comum no vocabulário do figurino, o que implica retrabalhar os códigos da moda e os símbolos da indumentária com o único intuito de traduzir para os telespectadores quem é aquela pessoa do outro lado da tela e o universo em que ela vive. “Nós figurinistas, decodificamos e recodificamos um figurino para o público atual. [...] Daí o uso de licenças poéticas, tão comuns aos trabalhos dos figurinistas. (MEMÓRIA GLOBO, 2007, p. 16).

A definição de recodificação explorada acima por Duncan é um dos estágios da adaptação. Se no caso particular da cena da coroação em Elizabeth, Byrne optou pela representação pictográfica histórica, para o restante da trama ela tomou as liberdades poéticas para contar a história através da personalidade da rainha, eixo da construção de Kapur, e definida na visão de figurino dada por Martin e Betton, analisada por Costa

sobre *figurinos realistas*. Assim, “o figurino, nas palavras de Elia Kazan, deve ‘parecer uma expressão da alma da personagem’” (KAZAN, 2009, p. 271 apud HORNADAY, 2020, p. 118). Esta expressão de Kazan revela a intencionalidade do figurinista ao criar um figurino.

É preciso, portanto, ir além do apenas *costurar uma peça*, para uma concepção de figurino. As pesquisas em torno de construção de imagem via figurino precisam expressar o que se quer contar através das peças de roupa. Um infinidade de fontes podem ser utilizadas e, acima de tudo, o espectador deve sentir ao observar que aquela construção de códigos em forma de vestuário foi arquitetada no sentido de dar fluidez à trama e construir o personagem. Segundo Hornaday, “o figurinista trabalha com silhuetas, caimento, cores e texturas para reforçar e expressar esses personagens” (HORNADAY, 2020, p. 117). A roupa é parte fundamental da atuação nos casos em que há a necessidade do trajar, sem ela o ator fica sem um aparato material, quando é transportado para a trama. Em casos específicos, como os filmes históricos, os figurinos revelam muito da trama, das sequências e das experiências que o ator ou atriz passam na construção da narrativa.

O papel do figurinista é relativamente recente, a primeira premiação concebida pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas foi em 1948. A primeira vencedora da categoria em filmes de cor foi Dorothy Jeakins (1914-1995) e Barbara Karinska (1886-1983) pelo filme *Joana d’Arc*, dirigido por Victor Fleming e roteiro de Maxwell Andersen e Andrew Solt. Até 1967, a Academia distinguiu filmes de cor das produções em preto e branco. No ano seguinte, a vencedora foi a recordista de premiações, Edith Head (1897-1981), pela obra *A Herdeira* de Willian Wyler, com roteiro de Augustus Goetz e Ruth Goetz. Head dividiu o prêmio com o figurinista Gile Steele (1908-1952), foi indicada a 35 Oscars e venceu oito vezes uma das maiores honrarias do cinema norte-americano.

Antes de haver uma categoria que premiasse o esforço de designers em criar figurinos autênticos para as produções, a história do figurino cinematográfico tem um passado no *glamour* que a moda desprendia para roupas luxuosas e peças finamente elaboradas seguindo conceitos da *haute couture* [alta costura]. Como nos aponta Hornaday

A moda e o cinema estão simbioticamente entrelaçados desde a criação deste último: começando com os cinejornais falando sobre alta

costura e continuando com sequências de desfiles de moda em voga e montagens de transformações de visual, assistir nossos atores [e atrizes] favoritos em roupas maravilhosas é uma parte enorme da experiência estética de ir ao cinema. (HORNADAY, 2020, p. 118).

Desta forma, antes do profissional ganhar seu espaço de atuação dentro da indústria cinematográfica, as roupas eram feitas por estilistas; compradas ou emprestadas aos estúdios. De acordo com o Instituto de Cinema de São Paulo, “parcerias com grandes nomes do mundo da moda e marcas mundialmente conhecidas já aconteceram em produções hollywoodianas, a exemplo do filme *O Grande Gatsby*, que teve diversas peças dentre acessórios e vestidos feitos por Miuccia Prada”¹⁶ (IdCSP, s/d, n.p.). O *remake* dirigido por Baz Luhrmann em 2013 e protagonizado por Leonardo de Caprio e Carey Mulligan, contou com a colaboração da estilista junto com a figurinista Catherine Martin. De acordo com a *Vogue*, “algumas das produções criadas foram inspiradas nos próprios arquivos da Prada, com reinterpretações de itens marcantes das coleções de verão 2011 e inverno 2012 – e também da Miu Miu” (VOGUE, 2013, n.p.). Martin, ao conceder entrevista para *Vogue* revela que “o resultado de nossa colaboração com a Prada para o filme traduz o estilo de inspiração europeia usado pelos aristocratas da costa leste do Estados Unidos na década de 20 junto com os vestidos glamorosos e sofisticados da época” (VOGUE, 2013, n.p.).

As produções ganham tanta notoriedade que se tornam parte do vestuário dos espectadores, cria tendências quando bem executado e ganha as ruas, os guarda-roupas dos indivíduos, gerando identificação e aquecendo a economia da moda. Segundo o IdCSP¹⁷ “quem não se lembra da calça jeans surrada e da jaqueta vermelha de James Dean, em *Juventude Transviada* (1955). Esse estilo de se vestir conquistou muitos jovens nas décadas de 50 e 60 e até hoje simboliza rebeldia e liberdade” (IdCSP, s/d, n.p.). Este é um exemplo clássico de um figurino que foi feito para uma produção e tornou-se símbolo de uma época.

O vestido usado por Audrey Hepburn em *My Fair Lady* (1965), foi leiloadado em 2011 por 3,7 milhões de dólares. Um vestido que ganhou tanta notoriedade que virou uma peça de requinte, símbolo de uma *Era* hollywoodiana de glamour das produções do gênero. Para a figurinista multipremiada Edith Head “o que o figurinista faz é um

¹⁶ Miuccia Bianchi Prada é a designer-chefe italiana da Prada e a fundadora de sua subsidiária *Miu Miu*.

¹⁷ Instituto de Cinema de São Paulo.

cruzamento entre magia e camuflagem. Nós criamos a ilusão de mudar os atores em algo que eles não são. Nós pedimos ao público que acredite que cada vez que eles veem um ator no palco ele se tornou uma pessoa diferente” (VIANA, 2014, p. 24).

Assim, o aparato simbólico da vida da rainha Elizabeth I está em parte nas pinturas, que registraram sua atuação como monarca. Para compor os trajes que foram utilizados na produção de 1998, o diretor Shekhar Kapur e a designer de figurinos Alexandra Byrne aproveitaram referenciais históricos em um primeiro momento, para recriar a cena da coroação em *Elizabeth*. Lisa Bolding analisou em sua tese de mestrado o filme de Kapur a partir das notas da produção. Segundo a autora, “na cena da coroação de Elizabeth, Kapur estabelece que ele pôde fazer ‘precisão histórica’ melhor do que ninguém. Antes da coroação, os trajes de Blanchett são desenhados ao estilo da época, mas não duplicam o vestido de Elizabeth em nenhum dos retratos.” (BOLDING, 2005, p. 11, livre tradução). Vale ressaltar que autenticidade histórica aqui se refere à retomada de cenas e eventos da vida de Elisabeth de forma fidedigna nas cenas do filme, olhando para a ambientação das mesmas a partir do retrato ou outras referências. No que tange ao figurino em si, que em algumas cenas reproduz visualmente a configuração dos vestidos registrados no retrato, ele é realizado com materiais contemporâneos, que confirmam a aparência dos vestidos originais. De certa forma, a precisão histórica é uma questão que ele estabelece em momentos específicos dos seus filmes, e no caso de *Elizabeth* de 1998, ele o fez na referenciada cena inicial e posteriormente na fusão das cenas finais do longa-metragem. Algumas evidências desta largada e retomada da autenticidade histórica serão exploradas no capítulo 3.

Como Bolding revela, Kapur fez da cena da coroação uma fusão entre o documento histórico, retrato da *Coroação – 1600* e figurino [Fig. 7], via confecção de um padrão estabelecido e acurado para materializar o quadro. A cena que se desenrola é, do ponto de vista do figurino feito com materiais atuais, tão autêntica que o espectador se vê diante do retrato ampliado, tridimensional e em movimento. A partir deste instante no filme, toda iconografia da rainha é assentada como base para recontar a história da monarca. Bolding ainda destaca que:

No momento em que ela se torna rainha, no entanto, é como se o espectador olhasse para o retrato da *Coroação* através da moldura da câmara. Como Byrne explica, esta imagem serve como um “marco” na jornada de Elizabeth: “tentaríamos traçar várias fases chave, além

de sabermos que havia momentos do retrato que iríamos alcançar, como a Coroação e o ícone, por isso esses foram os marcos” (BOLDING, 2005, p. 11, livre tradução).

Ou seja, se nos figurinos utilizados no decorrer do filme, Byrne e Kapur optaram por construir o ideal de juventude e ícone de Elizabeth sem reproduzir meticulosamente seus vestidos tal como suas representações pictográficas, para a cena da coroação, que é o alicerce da vida da monarca, eles tiveram que, de alguma forma, subverter a liberdade criativa e recriar o vestido nos moldes do retrato da *Coroação* (1600) [Fig. 7]. Assim, consegue-se fundamentar a base ideológica via figurino para conduzir o filme. Após analisar a documentação do filme, via notas da produção, Bolding frisa que Kapur trabalhou a cena da coroação de maneira meticulosa, acurada, trazendo para o momento de apoteose de Elizabeth os detalhes da sua iconografia virginiana e celeste.

Portanto, quando a cinematografia a retrata em roupas que reproduzem ou pelo menos se referem a retratos específicos, eles apropriam-se de imagens que foram concebidas para mascarar o corpo real de Elizabeth, que envelheceria e morreria, e apoiam a sua imagem pública de juventude, beleza e poder eterno de Deuses. (BOLDING, 2005, p. 4, livre tradução)

Em entrevistas realizadas por Bolding, Byrne ainda revela os motivos para criar o visual da rainha trajada pela atriz Cate Blanchett em *Elizabeth* de maneira geral, contando todos os vestidos que são apresentados na trama. Segundo Bolding, “[o filme] *Elizabeth* foi uma oportunidade para reexaminar o período, interpretá-lo e não ser representada de uma forma definida’. O ‘definir a forma de fazer’ do filme de época, naturalmente, envolveu grande atenção à criação de um ‘autêntico’ *mise-en-scène* (encenação)” (BOLDING, 2005, p. 10, livre tradução). O “reexaminar o período” expresso por Byrne entende-se pelo que Bolding aponta como um elemento de estudo para uma reinterpretação dos filmes históricos.

A autora, antes de entrar na discussão do filme de Kapur, estabelece um debate sobre a produção de filmes históricos ingleses na década de 1980. Segundo Bolding, desde tal período, o termo “filme patrimonial” foi utilizado para descrever diferentes tipos de produções. Segundo a autora, “durante os últimos vinte anos, filmes com o *mise-en-scène* (encenação) do período [histórico] ‘preciso’ tornaram-se ‘automaticamente categorizados como um filme patrimonial’, sugerindo uma

preocupação pouco saudável e conservadora com a nostalgia” (MCKECHNIE, 2002, p. 219 apud BOLDING, 2005, p. 2, livre tradução).

Bolding coloca que com o passar dos anos os filmes de patrimônio inglês não continham a crítica necessária e em alguns casos eram propaganda política patriótica. A discussão culminou com os Atos de 1983 do Governo da Primeira-Ministra Margareth Thatcher, em que uma política conservadora de leis patrimoniais foi criada para “uma indústria patrimonial definida pela preservação das paisagens e propriedades privadas do passado, através da sua mercantilização e exploração” (MONK, 2002, p. 187-188 apud BOLDING, 2005, p. 3, livre tradução).

Isso se deu em parte porque os filmes de patrimônio não refletiam os anseios históricos britânicos e em sua grande maioria valorizava uma classe alta que não era de interesse do público geral. Assim, “no final dos anos 80, os amigos do governo Thatcher nos meios de comunicação social tinham definido enfaticamente tanto o panorama político britânico como o campo da produção cultural britânica – e, por conseguinte, o cinema – em termos altamente polarizados e combativos” (MONK, 2002, p. 188 apud BOLDING, 2005, p. 3, livre tradução). Por fim, a autora defende que estas polarizações políticas voltadas à exacerbação, controle e exploração do patrimônio inglês, promovidas pelos Atos de 1983, simplificaram e culminaram com uma desatenção por parte de cineastas em produções com uma crítica aos padrões ingleses e que trouxessem reflexões sobre a história do Reino Unido.

Este debate defendido por Bolding está atrelado ao fato de que Byrne, possivelmente consciente da exploração do patrimônio histórico em filmes anteriores a *Elizabeth*, trabalhou com Kapur no intuito de reinterpretar o período e trazer novos elementos para se contar a mesma história. Entretanto, o que vemos em cena é a princípio um cuidado em reestabelecer um comparativo histórico através da cena da coroação e posteriormente romper com este mesmo “cuidado” ao rejeitar a *precisão histórica*; uma dicotomia. A rejeição se dá justamente através do figurino, pois as cenas posteriores e os vestidos que Cate Blanchett usa no decorrer do filme não são fidedignos ou não reproduzem detalhadamente os vestidos nos retratos, apesar de lembrarem em forma e cores os quadros da rainha.

Bolding revela que a equipe da produção rejeitou a autenticidade histórica que outras produções estiveram preocupadas em retratar. Destas produções elencadas por

Byrne, a mais famosa seria *The Virgin Queen*¹⁸ de 1955 dirigido por Henry Koster, no qual temos Bette Davis [Fig. 8] no papel da monarca. A obra de Koster coloca Elizabeth I como uma monarca já com a idade mais avançada, disputando a atenção com Sir Walter Raleigh. O comandante de sua frota naval queria ao mesmo tempo os favores reais, mas como a monarca não correspondeu a suas insinuações, investiu seu tempo na dama de companhia da rainha, Bess Throckmorton. A trama estabelecida por Koster revela uma rainha amargurada pela idade e sendo substituída por uma jovem donzela. Esta vertente que Koster escolheu não se difere muito em termos de enredo da produção de Kapur. Em ambas as produções de 1998 e posteriormente a sequência de 2007, tem como pano de fundo central as relações de amor cortês que eram muito presentes na vida da corte elisabetana.

Logo, mesmo que Byrne tenha tentado reinterpretar o período, ela seguiu uma linha de narrativa em termos de figurino muito bem fundamentada. Sua impressão sobre a época, por mais que suas declarações revelam um distanciamento das fontes históricas, como os retratos, são simplificações em termos de indumentária, que a figurinista Mary Wills (1914-1997) foi hábil em estabelecer para *The Virgin Queen*. Quando analisamos o figurino [Fig. 8] que foi usado por Bette Davis, percebemos que a abordagem de Wills foi mais assertiva ao elaborar os vestidos usados no filme. De acordo com sua *bio* na página do IMDb¹⁹ (*Internet Movie Database*), Wills ficou conhecida pela interpretação histórica que imprimia em suas criações:

Ela ficou conhecida como ‘a fabulosa Miss Wills’ por sua excelência na criação de trajes autênticos, dança e folclore para filmes de prestígio como Hans Christian Andersen (1952) e A Rainha Tirana (1955). Seus intrincados esboços de lápis [Fig. 9] frequentemente incluíam fundos sutis, o que forneceu uma medida de contexto adicional. (IMDB, s/d, n.p., livre tradução).

¹⁸ Interessante é que a produção recebeu o título em português de A Rainha Tirana devido ao envolvimento amoroso do almirante Sir Walter Raleigh com sua dama de companhia Beth Throckmorton. O ‘tirana’ deve-se ao interesse que Sir Raleigh teve pela rainha, que já com idade avançada o rejeitou devido aos problemas amorosos que teve no passado com Robert Dudley, e o marinheiro então envolveu-se com a dama de companhia que tinha maior proximidade com a monarca; pela lei da época, damas de companhia não podiam ter interesses amorosos sem o consentimento da rainha. A premissa de envolvimento entre o marinheiro, a rainha e sua dama de companhia, foi a mesma utilizada por Kapur na sequência de 2007 *Elizabeth: The Golden Age*.

¹⁹ O site do IMDb é uma base de dados online sobre filmes, séries de TV, músicas e games e pertence à Amazon.



Figura 8: Vestido usado pela atriz Bette Davis em *The Virgin Queen* (1955) e o sketch assinado por Mary Wills - guache, lápis, caneta sobre papel, 50,8 x 38,1 cm.

Fonte: Wikipedia Commons e LACMA (Los Angeles County Museum of Art).



Figura 9: Sketches para vestidos da rainha Elizabeth do filme *The Virgin Queen* de 1955, assinados por Mary Wills (1914-1997) - guache, lápis, caneta sobre papel, 44,45 x 35,56 cm (sketch azul) - 51,44 x 38,74 cm (sketch listrado). Fonte: LACMA (Los Angeles County Museum of Art).

Diferente do que Byrne propõe para a produção de Kapur com vestidos menos requintados e com cortes mais modestos²⁰ e, segundo a designer, não se apropriando de “autenticidade histórica” para o decorrer da produção, Wills optou em criar um padrão de similaridade com o retrato [Fig. 10] em relação ao seu formato. Todavia, o vestido que Bette Davis usa em *The Virgin Queen* se difere na cor, pois na pintura o vestido é dourado com uma capa preta. Para o longa-metragem, o vestido foi feito todo em vermelho [Fig. 8], com o rufo engomado branco no pescoço e nos punhos, que se assemelha ao retrato da rainha que foi pintado após sua morte.

De acordo com a NPG, o retrato possui um nome genérico – Rainha Elizabeth I [Fig. 10] – não possui autoria e foi pintado no século XVIII. A análise dendrocronológica informou que a madeira que originou o painel é de aproximadamente 1604, um ano após a morte da rainha. Ainda segundo a NPG

O uso da radiografia X revelou que no retrato original a rainha usava grandes “asas” decorativas com fio para fora nas costas e um véu que caiu pelas costas. Este traje estava particularmente na moda na década de 1590, mas deve ter sido considerado bastante estranho mais de cem anos depois em que foi pintado. (NPG, s/d, n.p., livre tradução).

²⁰ Os vestidos serão apresentados no texto conforme as análises e comparações entre pintura e figurino se efetivarem.



Figura 10: Artista desconhecido. *Retrato da Rainha Elizabeth I*, séc. XVIII, óleo sobre painel de madeira, 85,1 cm x 67 cm. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

Conforme podemos observar no retrato [Fig. 10] há sobre o tecido dourado uma aplicação de outro tecido branco. Na pintura é possível ver que esta aplicação pode ter sido feita de duas maneiras. A primeira delas é o conhecido estilo “esfaqueado/golpeado/talhado”, muito apreciado pela realeza e cortes principescas no século XVI. Este estilo herdado da região de Flandres, segundo Bronwyn Cosgrave, especialista em história da moda, foi resultado da derrota de Carlos, o Temerário [Duque de Borgonha], em 1477: “quando os suíços atacaram suas tropas em Nancy, celebraram a vitória cortando tendas, estandartes luxuosos que pertenciam ao exército de Borgonha e atando esses trapos rasgados às próprias roupas” (COSGRAVE, 2012, p.

123). Outra possibilidade é a colocação de faixas sobre o tecido, que são então arrematadas com a incrustação das joias. Dependendo do ângulo que se observa o retrato, esse estilo pode ter sido adotado ou não pelo pintor. É mais cabível que a aplicação tenha sido realizada sobre o tecido e não ter sido revelado através das fendas do estilo esfaqueado.

O tecido do vestido dourado pode ser seda, cetim ou tafetá. O forro branco, podemos conjecturar ser cetim ou linho, cria padrões em “x”, cravejados no centro com gemas preciosas que certamente são rubis e safiras, assim como observados no retrato da *Coroação* (1600) [Fig. 4]. Uma profusão de pérolas também está presente como incrustações no vestido, em joias pelo pescoço, cabeça e corpo. O rufo em renda e com formato de leque margeia o pescoço e o punho da monarca e foram pincelados de maneira delicada, criando padrões de simetria que se assemelham a este mesmo detalhe em outras produções do gênero.

O tecido escuro, talvez veludo preto, arremata as costas do corpete e possivelmente se estende até a bainha do vestido formando uma capa que cobre o corpo da monarca. O formato do *farthingale* [anquinha] em roda, que, de acordo com Cosgrave, era conhecido como *bourrelet*, originado na França, pode ser observado através do drapeado que se apresenta na parte mais abaixo da pintura. Este detalhe da anquinha é diferente do retrato da *Coroação* (1600) por não possuir o formato em “V”, comprimindo a cintura da retratada. Cosgrave ainda revela que o torso modelado da mulher era obtido pelo uso da *basquine*, “feita de tecido rígido, essa roupa de baixo parecida com um funil, suprimindo as formas naturais arredondadas do busto e forçando-o para cima” (COSGRAVE, 2012, p. 126). Apesar da pintura datar do século XVIII, segundo a NPG, o artista seguiu o padrão elisabetano da posição do corpo da rainha e colocou sobre suas mãos os objetos de poder de sua coroação, o cetro e orbe.

Segundo notas de Sarah Lorraine do site *Frocks Flicks*, o figurino vermelho usado por Davis foi confeccionado em seda. Lorraine cita na matéria sobre o filme *The Virgin Queen*, em que ela analisa os figurinos, que um catálogo de uma coleção privada de trajes de Debbie Reynolds²¹, informava que o vestido vermelho era descrito como

²¹ Debbie Reynolds (1932-2016) foi uma atriz, cantora, empresária e historiadora do cinema e humanitarista. Foi também uma colecionadora de artigos cinematográficos que incluíam vestidos usados por lendas do cinema como Elizabeth Taylor e Judy Garland. Durante muitos anos, Reynolds “implorou” a Academia de Artes Cinematográficas que a ajudasse a conservar as peças, principalmente os figurinos.

seda rosa. Porém quando analisamos as imagens, percebemos que não há a presença da cor mencionada, mas sim um vermelho apagado, puxado para um tom alaranjado. Para o figurino, os cruzamentos em “X” foram drapeados junto ao tecido. Se na pintura o estilo “esfaqueado” pode ou não ser interpretado, este não foi adotado por Wills, que optou por arrematar faixas de tecido sobre o corpete e mangas criando a ilusão do esfaqueado, arrematando os “Xs” com gemas preciosas, talvez rubis adornados com pequenas pérolas em volta.



Figura 11: Comparação entre o figurino trajado por Bette Davis e o Retrato de Elizabeth I.
Fonte: *Frock Flicks* e *National Portrait Gallery*, Londres.

Percebemos pelas imagens que se contrapõem que a profusão de detalhes é extravagante [Fig. 11], assim como nos retratos de Elizabeth. O que difere o padrão de Wills de Byrne é tentar relevar a “autenticidade/precisão histórica” de imagens de uma época através do figurino, com adaptação de materiais. Neste sentido a narrativa do diretor Koster de 1955 está mais próxima do debate sobre filmes patrimoniais

Entretanto eles recusaram sua oferta cinco vezes. Após sua morte em 2016, um dia depois da sua filha Carrie Fisher [a eterna Princesa Leia da Saga Star Wars], a Academia [que inaugurou um museu próprio dedicado a preservação da história e da memória do cinema em 2021] solicitou ao seu filho Todd Fisher que emprestasse algumas peças valiosas da coleção da mãe para compor o acervo do museu. Artigo por Brooks Barnes do site *The New York Times*, adaptado para o site de Debbie Reynolds. Fonte: REYNOLDS, Debbie. *Academy Museum Gives Debbie Reynolds Her Due as a Costume Conservator*. Disponível em: <https://www.debbiereynolds.com/>. Acesso em 02 de maio de 2022.

estabelecido pela análise de Bolding. O que podemos conjecturar em termos de análise sobre Kapur e Byrne em suas tentativas de recontar a mesma história é o distanciamento da precisão histórica apenas depois da cena da coroação. A trama em *Elizabeth* (1998) segue o amor cortês, os desafios da regência e o disputado coração da rainha por Robert Dudley. Assim, os vestidos apresentados por Byrne refletem uma evolução da monarca em termos de decepções amorosas, contendas político-religiosas que tentaram usurpar e sobrepujar seu poder. Isso se reflete no filme como um todo. Nas notas da produção ao qual Bolding teve acesso, Byrne ressalta ainda que

Sempre que lia um livro de referência... Shekhar dizia-me para fechá-lo e jogá-lo fora, porque não queria que estivéssemos ligados ao fato e à realidade do mesmo. Senti que precisava inicialmente de fazer com que o público se sentisse seguro num mundo que esperaria de um filme de época. (BOLDING, 2005, p. 10, livre tradução).

Se a produção, como sugere Byrne ‘rejeitou a autenticidade histórica’, deve-se levar em consideração três definições muito pertinentes que um designer de figurinos deve ter em mente. Francisco Costa, ao cotejar informações sobre concepção de figurino, via Marcel Martin²² e Gérard Betton²³, estabelece três categorias distintas para classificar figurinos:

Figurinos realistas: comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; *para-realistas*: quando o “figurinista se inspira na moda da época” para realizar seu trabalho, “mas procedendo de uma estilização” onde “a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples” (MARTIN apud COSTA, 2002, p. 38); *simbólicos*: quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de “traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou ainda de criar efeitos dramáticos ou psicológicos” (BETTON apud COSTA, 2002, p. 38).

²² Marcel Martin foi um dos grandes críticos, ensaístas e historiadores de cinema na França. Foi autor de várias obras dedicadas ao cinema, entre as quais se devem destacar *Charlin Chaplin*, *Jean Vigo*, *Le Cinéma Français depuis la Guerre*, *Le Cinéma Soviétique de Hhrouchtchev à Gorbatchev*. Foi crítico e fundador de algumas revistas que tiveram uma influência decisiva na imprensa internacional e foi presidente de honra da “*Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*” (Fipresci). (ANTÓNIO, 2005, p. 8 apud MARTIN, 2005, p. 8).

²³ Gérard Betton foi um crítico francês, quem em sua *Esthétique du cinéma* (1983), sistematizou elementos fundamentais da linguagem cinematográfica, apontando ferramentas teórico-metodológicas para análise de filmes. LISBOA, Edimara. Estética do cinema. Disponível em: <http://aapedradetoque.blogspot.com/2012/11/estetica-do-cinema.html> Acesso em: 09 de setembro de 2022.

Byrne concebe o vestido nos mesmos moldes do retrato da *Coroação* (1600) [Fig. 7], seguindo uma paleta de cores muito próxima e possivelmente tecidos semelhantes, categorizando seu trabalho com a definição de *figurino realista* expresso por Martin como uma categoria que poderia ter sido seguida pela figurinista em relação a concepção do figurino para *Elizabeth*. Infelizmente não há fontes específicas ou dados precisos que demonstram qual tecido ela usou, mas podemos conjecturar que talvez seja um brocado ou *jacquard*²⁴.

Hebert Norris, autor de um manual de indumentária sobre o período da Dinastia Tudor, descreve a peça como um tecido em seda dourado com fio de prata e ouro. Mas se compararmos a pintura com o figurino através de *frames* específicos, temos o efeito da ilusão pensado por Byrne, a partir de dois materiais específicos: o *brocado* (que pode ser de seda, tafetá, cetim e sarja) e *jacquard*. O arremate da peça foi todo feito com aplicação de algum material para substituir a pele de arminho, usada à época de Elizabeth, mas provavelmente Byrne deve ter optado por uma pele sintética, para criar a ilusão da pele de arminho.

Apesar de *Elizabeth* ser uma obra fílmica que retrata e adapta a vida da monarca, as liberdades criativas tomadas por Kapur e sua equipe são evidentes, como Bolding nos sugere. Se a realidade histórica foi reinterpretada, a cena da coroação em si, por sua vez, foi reproduzida tal qual a pintura sugere e estabelece uma relação simbiótica entre os efeitos dramáticos e psicológicos da personagem. De fato, ao ser trajada com os paramentos estatais criados por Byrne, a história de Elizabeth ganha uma nuance de peso histórico, no qual a herdeira Tudor recebe este dever²⁵, ao ser coroada e, a partir daquele ponto, o filme discorre sobre fatos que transformariam a face jovem de Elizabeth no “homem do estado”.

Esta qualidade da produção por si só revela as intenções dos autores em trazer para o público uma história de uma rainha rodeada por homens que tentariam de todas

²⁴ Segundo o Enciclopédia da Moda, o *jacquard* é uma “tecelagem decorativa criada por um tear de jacquard em brocados, damascos e malharias desde meados do século XIX, foi criado pelo engenheiro mecânico francês Joseph-Marie Jacquard (1752-1834) que inventou um acessório para teares mecânicos que tecia estampas complexas, mediante o entrelaçamento de fios” (CALLAN, 2007, p. 169).

²⁵ O termo “Duty” – dever – é central para compreender o discurso da corte inglesa na relação com o poder. Segundo o dicionário Collins de língua inglesa significa: *uma tarefa ou ação que uma pessoa é obrigada a realizar por razões morais ou legais*. Desta forma, o dever do soberano estabelece uma relação de cumplicidade não somente com a Coroa e os deveres reais, mas com a manutenção deste sistema de poder que perdura até os dias atuais. DUTY. Dictionary Collins. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/duty> Acesso em: 19 de setembro de 2022.

as formas conduzi-la para o que seria a forma correta de reinar, segundo as convenções da época. Todavia, a expressão da feminilidade é mais evidente na cena em si no filme do que a própria pintura evidencia. De acordo com Elizabeth Ford e Deborah Mitchell, a trama do filme se sustenta em dois atos políticos distintos que são o ápice da narrativa:

o filme se apoia em duas rebeliões. A primeira, a Rebelião Wyatt em 1554, uma conspiração protestante para depor Mary Tudor e colocar Elizabeth no trono, leva à prisão, tortura, e execução de Thomas Wyatt. A segunda, a Rebelião do Norte em 1569, uma conspiração católica para depor Elizabeth e pôr Mary Stuart no trono, resulta na decapitação de Thomas Howard, o Duque de Norfolk, em 1572. (FORD, MITCHELL, 2009, p. 277, livre tradução).

Neste caso, as autoras indicam que a intenção de Kapur se baseia em uma interpretação, não da história, mas da personalidade da rainha Elizabeth I (FORD, MITCHELL, 2009, p. 278, livre tradução). Para Kapur, antes mesmo de conceber a história de Elizabeth transportando-a para o cinema, ele se questionou sobre o peso da simbologia da monarca e como isso afetaria sua história. Ford e Mitchell indicam tais preocupações:

Como Elizabeth tornou-se a Rainha Virgem? O que é que levou à criação de um ícone? Que parte do seu eu pessoal Elizabeth sacrificou para se tornar uma monarca absoluta e um ícone para o seu povo? O que acontece quando o poder se torna absoluto? Com efeito, a jornada de uma mulher permite a Kapur abordar preocupações mais universais: O que significa ser humano? A escolha ou o destino domina? Como é que chegamos ao divino? (FORD, MITCHELL, 2009, p. 278, livre tradução).

O interessante desta passagem de Ford e Mitchell sobre os anseios de Kapur é a sua preocupação em não reproduzir mais do mesmo, em mais um filme sobre a monarca. O que isso significa? Se, em termos de figurino, Kapur reconfigura a condição histórica da rainha, na narrativa cinematográfica e na condução da história, para ele, estes elementos - vida pessoal, amor cortês, revoltas político-religiosas, propaganda política via retratos de Estado – *State portrait*, possuem um peso que ele queria transportar para a tela. Provavelmente, o diretor externou junto com Hirst, seu roteirista, que a história deveria revelar nuances do passado da monarca e ao mesmo tempo criar as ilusões de amores ora correspondidos através de galanteios, ora deixar que as marcas do tempo e as dores pelas quais Elizabeth passou moldassem sua personalidade.

Neste sentido, Hirst adverte que “escrever um roteiro e escrever um livro de história são duas coisas diferentes. ‘É preciso empurrar as coisas [com o filme]’, ele explica. ‘Precisava de empurrar o filme para a frente; precisava de empurrar o drama, a tensão e o amor’” (FORD, MITCHELL, 2009, p. 278, livre tradução). Ou seja, a história está mais pautada no romance com pinceladas de acontecimentos históricos do que o contrário. Ele explora também outros elementos oriundos do seu simbolismo histórico e os transporta para a trama, tais como: sua virgindade, como Elizabeth se tornou um ícone, os sacrifícios pessoais ao qual ela se sujeitou para se manter no trono como uma rainha sem um rei, em favor exclusivamente de seu povo.

Segundo Ford e Mitchell “um dos debates de estudiosos elisabetanos é se Elizabeth e Robert Dudley foram amantes. De forma apaixonada para alguns, não existe nenhuma prova de uma forma ou de outra” (FORD, MITCHELL, 2009, p. 278, livre tradução), ou seja, se Hirst e Kapur optaram por criar o enlace amoroso entre os dois, ao final da trama ele desfaz este nó de amor cortês e conduz Elizabeth para o que a biógrafa Jane Dunn retomou de uma passagem proferida pela rainha em 10 de fevereiro de 1559: “já estou unida a um marido, que é o reino da Inglaterra” (DUNN, 2004, p. 34).

Neste sentido, unindo os anseios de Kapur e a trajetória da rainha via roteiro, o amor cortês é a base que sustenta a trama, o que por sua vez revela a criação da personalidade cambiante de Elizabeth. Ao final do filme, somos convidados a assistir a prova cabal de que a personalidade romântica da monarca dá lugar à personalidade arquitetada por Kapur e Hirst quando transformam a rainha na máscara da juventude, elevaram-na ao conceito de *Virgin Queen*. Esta transformação se dá diante os anseios não correspondidos pelos quais sofreu ao descobrir a traição de Robert. Por fim, ela rompe com o amor cortês e une-se em matrimônio político com o reino, como nos rememorou Dunn. Como ressaltaram Ford e Mitchell, “(...) seus filmes [de Kapur] são lugares expressionistas em que o diálogo e os detalhes históricos muitas vezes se curvam à vontade de estilo e forma, e as grandes musas encontram as limitações humanas” (FORD, MITCHELL, 2009, p. 277, livre tradução).

Se Kapur e sua equipe tinham a intencionalidade de retratar a rainha através de sua personalidade, e não da linearidade factual histórica, a cena da coroação, entretanto, é irreversivelmente histórica do ponto de vista da semelhança com a pintura. “No modo

sincrônico, o figurino molda o ponto histórico em que a narrativa se insere: um figurino realista resgata com exatidão e cuidado as vestimentas da época cujo filme visa retratar” (COSTA, 2002, p. 39). Francisco Costa define que a opção de Byrne por não mudar o figurino na primeira grande cena de Elizabeth cria com o público o elo de verossimilhança tão necessário em filmes históricos. O que decorre da coroação em diante, são interpretações da história com a construção da personalidade da rainha que culmina com uma mudança drástica ao final da trama, como será discutido mais à frente.

Referenciados pelas questões técnicas da produção de um figurino e alicerçados pelas nuances estabelecidas pelas produções de Kapur e contribuição de Byrne, podemos afirmar que o discurso político no primeiro ato de poder real em Elizabeth, personificado através da atriz, da cena e principalmente da simbologia, são transportados para a tela com a referência da pintura do retrato da *Coroação* (1600), materializando a história que contribui para o enredo da trama de forma sistemática.

Como apontado pela análise de Ford e Mitchell sobre acontecimentos políticos entrelaçados com o amor cortês entre a rainha e Robert Dudley, a intenção de Kapur era reproduzir a personalidade de Elizabeth, mas em uma construção pensada a partir de suas feições e dos fatos que regeram a vida da rainha. A cena da coroação possui uma alteridade e uma tradição baseadas nos códigos de celebrações em atos de coroação. O que vem a seguir, pós ato, as frivolidades, a dança e o sorriso da rainha com seus convivas, cria uma dimensão que sai da esfera histórica do retrato, reinterpreta a história e acrescenta camadas aos eventos, que podemos apenas conjecturar se de fato existiram ou não, e que são criadas pelo cineasta.

Este poder de transpor os limites do fato histórico, rompendo com algo que está engessado, como o caso do retrato, é o que faz do cinema uma arte tangível, que materializa conceitos e cria conexões com os espectadores capazes de despertar em nós sentimentos de perplexidade, alegria e espanto. Desta forma, Bolding esclarece que o rosto da rainha é mutável entre uma cena e outra:

O rosto de Elizabeth é pálido tanto no filme como nos retratos, as expressões neutras com um toque de gravidade; no filme, esta imagem é justaposta ao seu riso durante a cena de festa de celebração e dança que se segue à coroação. Se Kapur e os seus colegas quiserem mostrar que podem reproduzir a história, certamente esta cena subverte a

noção de “acertar com os figurinos”, em um novo nível. (BOLDING, 2005, p. 11, livre tradução).

Neste sentido, a comparação do retrato da *Coroação*, materializada na cena dirigida por Kapur [Fig. 7] com o figurino de Byrne e a interpretação da atriz Cate Blanchett estabelecem o que Oliveira Junior discute no sentido da diferença de posição - frontalidade e movimento: “o retrato no cinema tem dificuldade em se contentar com a fixidez de um rosto diante de uma câmera, tem a dificuldade em retomar o disposto da imagem pictural. É preciso ocupar o plano, por conseguinte seu espaço e sua duração” (DOUCHET apud OLIVEIRA JUNIOR, 2017, p. 192).

Este plano é dado no filme pela majestosa sequência de Cate Blanchett caminhando na Abadia de Westminster para ser coroada com todo o seu séquito de homens de Estado e damas de companhia, que carregam seu manto [Fig. 12]. Há uma sequência de *frames*, no qual Elizabeth se senta no trono, a câmera foca em seu rosto e eterniza o momento em que Blanchett “funde a linha entre a atriz e a personagem” (FORD, MITCHEL, 2009, p. 282, livre tradução) e revela o mesmo olhar onde se mesclam a autoridade, a pureza, a força e a legitimidade da primeira grande monarca inglesa, no entanto esta legitimidade será testada ao final da trama [Fig. 13].



Figura 12: *Still* de cena mostra a rainha entrando na Abadia de Westminster para o ato da coroação.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 13: *Still* de cena da rainha no trono pronta para ser coroada. Fonte: *Working Title Films*.

As cenas finais de *Elizabeth* marcam a transformação da jovem rainha na mulher de Estado, em um evento que se passa em seus aposentos privados. Elizabeth se transforma, na cena, na força propulsora que levará o reino ao primeiro grande patamar da monarquia inglesa. O discurso político que se estabelece na cena de Kapur é o total enlace com a divindade, com a sacralidade e acima de tudo com a virgindade atemporal, com a qual a rainha será retratada em *Elizabeth: A Era de Ouro*.

Apesar da rainha ainda ser muito jovem quando subiu ao trono, todas as contendas pelas quais passou no decorrer dos seus primeiros anos de monarca fizeram com que seu envelhecimento fosse “mascarado” por uma série de artifícios. Maquiagem, joias e vestimenta são os detalhes clássicos que surgem em suas pinturas após os primeiros anos de monarca e tendo que enfrentar uma série de problemas de cunho político ao mesmo tempo administrando suas relações afetivas. A pressão pelo matrimônio e o engendramento de um herdeiro, corroeram de certa forma a imagem mácula de Elizabeth. Kapur então volta sua atenção aos fatos, envolve a produção em um narrativa de amor, rebeldia e revoltas e ao final, revela uma nova Elizabeth.

2.3. *The Mask of Youth*, revertendo a personalidade de Elizabeth

Como observado anteriormente, Kapur e Byrne optaram por reproduzir o *retrato da Coroação (1600)* em sua riqueza de detalhes para estabelecer o primeiro grande ato

de Elizabeth na produção cinematográfica. Desta forma, foi fundamental manter os aspectos mais característicos da obra como base para criar o figurino visto em cena. Mesmo que a produção tenha tentado rejeitar a “precisão histórica”, o efeito de esplendor e similaridade ficou evidente.

A trama central do filme é marcada por dois conflitos, a Revolta de Wyatt em 1554, liderado por Thomas Wyatt contra o governo de Maria I que havia anunciado em 1553/54 a união das coroas inglesa e espanhola ao se casar com Felipe II. Wyatt e seus seguidores temendo que a Espanha pudesse subjugar o Reino inglês ao seu poderio, como haviam feito com os Países Baixos, por exemplo, rebelaram-se contra Maria I e seus apoiadores católicos. Havia uma conspiração que envolvia Lady Elizabeth, então princesa à época, no qual seu nome estava envolvido em depor Maria do trono em favor de si mesma. O boato então foi desmentido por Wyatt sob tortura e Elizabeth inocentada.

A Rebelião do Norte em 1569 foi um ato de católicos ingleses do Norte, ligado a Mary Stuart, rainha da Escócia, para depor Elizabeth do trono. Estes partidários da rainha Mary não reconheciam a legitimidade do trono de Elizabeth. A conspiração foi então derrotada, os partidários católicos de Mary Stuart foram decapitados e muitos padres também tiveram o mesmo fim.

Este foi o primeiro grande teste político de Elizabeth como monarca. A partir destas contendas envolvendo seu reinado, a rainha passou por conflitos que culminariam por corroer a imagem eterna que foi transportada para as telas. Apesar dos atos proclamados pelo reino para tentar manter um padrão de suas feições, o efeito não foi totalmente assimilado pelos pintores. Muitos retratos foram destruídos e os que sobreviveram hoje são um esforço dos seus conselheiros em controlar a boa imagem da rainha pelo reino. De acordo com Roy Strong, “em julho de 1596, o Conselho Privado ordenou aos oficiais públicos que ajudassem o Pintor Oficial da Rainha a procurar retratos indecorosos que fossem para sua ‘grande ofensa’ e que, portanto, fossem deformados e não fossem produzidos mais retratos” (STRONG, 2003, p. 14 apud BOLDING, 2005, p. 5, livre tradução).

Desta forma, como Strong relata, o cuidado com a aparência da rainha é elevado a um patamar que demonstra, através dos quadros, uma similaridade de forma, poses, indumentária e simbologia, criando o efeito e culminando com o conceito de *Mask of*

Youth [Máscara da Juventude] (STRONG, 2003, p. 147 apud BOLDING, 2005, p. 5, livre tradução). A máscara que cobrirá o rosto da rainha, um efeito que foi obtido ao usar uma espreça camada de maquiagem sobre o rosto, foi transposto para tela. Os retratos da rainha, seguindo os padrões estabelecidos pelo Pintor Oficial, desprendiam a aura jovem, impassível pelo tempo, e eterna. De acordo com Cosgrave, o uso de maquiagem pelas mulheres das cortes renascentistas foi popularizado por Catarina de Medici, que “era membro de uma sociedade de beleza que experimentava novos produtos e fórmulas” (COSGRAVE, 2012, p. 136).

Com o auxílio da maquiagem, Elizabeth manteria uma sobriedade e impassividade, que foram materializadas em alguns quadros. A máscara contribuía para subverter o tempo que viria expresso em sua face pelos diversos conflitos que aconteceram em seu reino. Cosgrave relata que “o efeito desejado da maquiagem era um incremento sutil da beleza natural, entretanto, o hábito de aplicar pó branco a base de chumbo à face para obter uma tez pálida continuou durante o Renascimento” (COSGRAVE, 2012, p. 139). O conceito definido por Strong como *Mask of Youth* tem dimensão simbólica e estética, revela este artifício da monarca para subverter o tempo, e ter o controle de sua própria imagem, que seria apresentada formalmente na corte, mas também com uma permanência dada pelos retratos.

Há uma diferença na construção da imagem de Elizabeth no começo do filme e na cena final. A cena da coroação revela não somente a autenticidade do poder da rainha – após ser absolvida do seu suposto envolvimento com a Revolta de Wyatt – como veicula sua imagem como sendo uma donzela, virgem e pura que assume o trono inglês. Em uma ampla cena final que culmina com sua incursão pela sala do trono, Elizabeth está em seus aposentos com sua amiga íntima, governanta e senhora de quarto Katherine Astley, conhecida como Kat Astley. Na cena, a monarca está sentada e atrás de si, Kat está em pé aos prantos enquanto executa cortes aleatórios nos longos cabelos ruivos de Elizabeth.

A cena se configura da seguinte maneira: a tomada, carregada por um tom sóbrio, ditado pela trilha sonora austera, íntima e dramática. A câmera capta a ação de Kat que está de costas cortando os cabelos de Elizabeth [Fig. 14], depois corta para um *close* no rosto da rainha [Fig. 15] e em sequência a mostra segurando as madeixas que caem sobre seu colo [Fig. 16]. As demais damas de companhia assistem a cena,

impressionadas. Com um corte delicado, a câmera capta o momento em que uma das damas prepara o pó branco em um pilão que depois será aplicado em seu rosto.

Em novos cortes e *closes*, ora os cabelos são mostrados sendo cortados pela tesoura [Fig. 17], ora foca no rosto da rainha, que transmite impassividade e atenção. Neste momento, uma série de *flash backs* se passam, ela se lembra de todos os problemas pelos quais passou desde que foi coroada. Uma cena específica de memória mostra o amor cortês entre ela e seu amado Robert Dudley. Logo após, a cena volta para os aposentos, a trilha sonora então retumba um coro de vozes. A câmera então capta o momento em que as damas preparam a maquiagem. Em novo corte, mostra as damas testando uma pequena porção sobre as mãos já pálidas de Elizabeth [Fig. 18]. Por fim, a cena muda, mostra Elizabeth acariciando o rosto choroso de Kat. Em um close do seu rosto, agora com os cabelos curtos, os olhos vermelhos pelo choro [Fig. 19], Elizabeth chama sua dama e proclama: *I have become a Virgin* [Tornei-me uma Virgem].



Figura 14: *Still* da cena: a rainha tem seus cabelos naturais sendo cortados pela sua dama Kat Astley.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 15: *Still* da cena: *close* no rosto da rainha que tem seu cabelos sendo cortados.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 16: *Still* da cena: foco nas mãos da rainha que tem nas mãos as mechas que lhe caem no colo.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 17: *Still* da cena: um *close* na tesoura que talha os cabelos da rainha. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 18: *Still* da cena: depois da maquiagem pronto, uma porção é testada na mão de Elizabeth.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura19: *Still* da cena: depois de ter os cabelos cortados, a rainha chorosa declara que se tornou virgem.
Fonte: *Working Title Films*.

A cena carrega toda a simbologia da vida da rainha. O importante, nesta construção dirigida por Kapur, é o espectador adentrar os aposentos reais, acompanhar de perto esta transformação profunda que por fim culmina com a cena da sala do trono. A rainha se transforma e cria uma *máscara* para si que a tornará um símbolo do poder real, um ícone histórico recriado por Byrne na construção do figurino. A mudança enfatiza uma reconfiguração psicológica, da imagem de Elizabeth, que sai de uma aura pura e frágil, para a impassível e determinada rainha, que manterá seu trono custe o que custar. Em termos de figurino, Elizabeth veste um suntuoso vestido branco e prata. Sua face está maquiada, seu cabelo curto e natural agora está escondido por uma elaborada peruca cravejada de joias [Fig. 20]. Segundo Bolding, a inspiração de Byrne para a concepção do vestido [Fig. 21] para a cena final envolveu dois famosos retratos de Elizabeth. O Retrato *Ditchley* [Fig. 22] pintado por volta de 1592 pelo jovem pintor flamengo, Marcus Gheeraerts²⁶ (1561-1636), e o Retrato da *Armada* [Fig. 23], atribuído a George Gower²⁷ (1546-1596) em 1588.

²⁶ Nascido em Bruges, Marcus Gheeraerts, o Jovem foi para Londres em 1568 com o seu pai, um pintor que escapou à perseguição protestante na Flandres. Pouco se sabe sobre os primeiros anos de Gheeraerts ou sobre a sua formação artística. Os primeiros quadros conhecidos de Gheeraerts datam de cerca de 1592 e incluem o seu famoso retrato da Rainha Elizabeth I. Em 1611 Gheeraerts tinha se tornado um dos preferidos da Rainha Ana da Dinamarca, esposa do Rei James VI e I. Pintou vários retratos reais, mas em 1618 foi suplantado por uma nova geração de artistas holandeses formados. Embora Gheeraerts tenha continuado a pintar ao longo da década de 1620, os seus modelos tornaram-se consideravelmente menos distintos. (NATIONAL GALLERIES, s/d, n.p., livre tradução). Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/marcus-gheeraerts-younger>. Acesso em: 26 de setembro de 2022.

²⁷ George Gower se tornou pintor real em 1581. Após ser nomeado para tal posição, Gower realizou trabalhos de decoração de mobília, pintou retratos da nobreza e passou a ser responsável por inspecionar outros oficiais que retratavam a dignidade da rainha. Pouco se sabe sobre seu treinamento e suas



Figura 20: *Still* da cena de Elizabeth. Na imagem forjada, revela-se uma nova monarca, trajada com magnificência e estabelecendo o conceito de *Mask of Youth*. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 21: Foto do vestido em exposição na Catedral Ely usado por Elizabeth na cena final. Os detalhes expressos por Byrne são reconfigurações do retrato *Ditchley* e *Armada*, visto na cena da figura 3. Fonte: *Daily Mail*.

primeiras obras documentadas são retratos pintados em 1573. Sabe-se que possuía destreza ao manusear as texturas de tecidos finos como sedas, bem como sutileza para pintar peles e joias. (MATO, 2017, p. 50).



Figura 22: Marcus Gheeraerts. *Retrato Ditchley*, 1592, óleo sobre tela, 241,3 cm x 152,4 cm.
 Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.



Figura 23: Atribuído a George Gower, *Retrato da Armada*, 1588, óleo sobre painel de carvalho, 133 cm x 105 cm. Fonte: *Long Gallery* em *Woburn Abbey*, Bedfordshire.

Segundo a NPG, O retrato *Ditchley* [Fig. 22] foi uma encomenda de Sir Henry Lee, campeão da rainha de 1559 a 1590. O título de *Campeão da Rainha* era uma honraria concedida a Lee pelos torneios anuais organizados em favor da data de ascensão de Elizabeth ao trono. As comemorações eram as mais famosas da década de 1580 da corte elisabetana. Nesta mesma época, Lee também foi Mestre do Arsenal da rainha, posto que ocupou até sua morte. O retrato *Ditchley* é uma concepção puramente alegórica que representa o *perdão*²⁸.

²⁸De acordo com Charlotte Bolland para a NPG, em 1592, “Sir Henry Lee encenou um elaborado concurso para Elizabeth I em sua casa em Ditchley em Oxfordshire e no palácio próximo em Woodstock. Isso foi planejado como uma celebração do perdão da rainha a Lee por escolher viver com sua amante Anne Vavasour após sua aposentadoria como Campeão da Rainha. [...] Este famoso retrato provavelmente foi criado para o concurso em Ditchley. Seu tema simbólico é o perdão; enquanto Elizabeth está no globo, sinalizando seu direito divinamente sancionado de governar, ela bane a escuridão tempestuosa. Seu posicionamento sugere que ela personifica a Inglaterra, e sua semelhança mostra uma

Trajada com um esplêndido vestido branco, Gheeraerts retratou a monarca com um corpete aberto na altura dos seios [Fig. 22], rodeado por uma profusão de pérolas que descem até a base da cintura. O vestido brilhante, de seda, é construído com um padrão geométrico, inter cruzando tecidos com incrustações de joias, com rubis e safiras. No meio deste padrão há a aplicação de pérolas no tecido. Este mesmo padrão pode ser observado no quadro *Rainha Elizabeth I* pintado no século XVIII, citado anteriormente [Fig. 10]. O *farthingale* [anquinha] possui o formato francês de tambor, sendo arrematado na barra com pérolas. Diferente de muitos retratos de Elizabeth, em que podemos apenas apreciar o corpo da rainha da cintura para cima, no *Ditchley* não só o observamos de corpo inteiro, mas também a sutileza da ponta dos sapatos é revelada.

As mangas bufantes trazem em seu comprimento a geometria com as joias incrustadas, sendo arrematado por uma delicada renda²⁹. A pesada capa que lhe cobre todo o corpo e chega aos pés possui uma padronagem interna que pode ser interpretada como “arabescos” dourados. Este detalhe pode ser observado na porção central do retrato, logo atrás da cintura da rainha, estando alocado sobre o *farthingale*, além da barra da capa que está levemente virada para fora no canto esquerdo da imagem. A rainha segura em uma das mãos um leque³⁰ e na outra um par de luvas. O rufo rendado em forma de leque aberto margeia seu pescoço perolado e atrás de si uma delicada aureola finaliza a representação da monarca. O adorno de cabeça é uma joia ricamente

mistura de fantasia e realismo: ela usa a roupa jovem de uma mulher solteira, mas, em vez de simplesmente replicar tipos de retratos existentes que ignoravam qualquer sugestão de mortalidade de Elizabeth, Marcus Gheeraerts, o Jovem, sensivelmente criou uma imagem que reconhece a passagem do tempo. O soneto à direita pode ter sido composto por Lee e se refere a Elizabeth como o ‘príncipe da luz’; pode ter sido lido em voz alta como parte do entretenimento. Os navios que cercam a costa fornecem tanto uma linha de defesa quanto um meio de exploração e comércio com o mundo além das fronteiras da Inglaterra”. (NPG, s/d, n.p., livre tradução).

²⁹ De acordo com Cosgrave, sobre a renda: “tem-se debatido muito acerca da origem da renda, e muitos historiadores da moda atribuem sua invenção ao Antigo Egito. Christopher Froschauer, em seu livro sobre moda impresso em 1536, assegura que a renda era italiana, e que havia sido levada para a Suíça por comerciantes venezianos. Em *Lace, History and Fashion*, Annie Kraatz estabelece que venezianos e flamengos (ao redor da Antuérpia) aperfeiçoaram os métodos de trabalho da renda ao final do primeiro quarto do século XVI. O uso da renda na fabricação de vestimentas elegantes foi sendo ampliada ao longo do Renascimento. Na Itália se denominava *merletto*; na Alemanha *spitze* (pontas); e na França *dentelle*” (COSGRAVE, 2012, p. 131).

³⁰ Em relação ao leque, Cosgrave relata que: “Leques e lenços eram acessórios fundamentais no Renascimento. As viagens do descobrimento – da China ao Novo Mundo – levaram de volta os leques à Europa. [...] A rainha Elizabeth, foi responsável pela sua popularização na Inglaterra. Ela preferia leques feitos de plumas com cabos adornados com joias e eram feitos para combinar com seus ricos trajés. O número de leques de Elizabeth chegava a 31, alguns dos quais eram exemplares muito valiosos (COSGRAVE, 2012, p. 124).

elaborada presa na peruca, seu rosto neste retrato já apresenta algumas leves marcas do tempo.

Sobre este ponto específico da pintura, Gheeraerts optou por reverter o processo de deidade de Elizabeth e lhe conferiu alguns traços da velhice. À época da execução do retrato, a rainha estava com 59 anos, fica claro como o tempo, apesar de toda suntuosidade e simbologia da imagem, confere à rainha um ar de poder atemporal. Mesmo não optando por representá-la como uma jovem, Gheeraerts rompe com um padrão não observado nas outras pinturas. Podemos conjecturar que ele, um pintor de corte renomado, poderia estar apto a retratar de fato quem era a mulher com a qual teve que lidar nesta encomenda de Sir Henry Lee, em vez de apenas descrevê-la como uma donzela. Ele a reafirma como chefe de estado e lhe confere através dos traços o poder que emanava de si e que foi habilmente reconfigurado na tela.

A outra pintura que Bolding faz referência é o retrato da *Armada* [Fig. 23] atribuído ao pintor George Gower e produzido por volta de 1588. O retrato possui este nome porque é uma alegoria da vitória do exército de Elizabeth contra a frota de galeões de seu ex-cunhado, Felipe II da Espanha, a *Invencível Armada*. Três motivos principais levaram Felipe a querer invadir a Inglaterra: em primeiro lugar a coroa espanhola enfrentava rebeliões em pontos estratégicos do continente herdados de seu pai Carlos I. Territórios como Países Baixos, Bélgica e Luxemburgo, estes últimos dois pertenciam à região de Flandres, eram locais de enfrentamento entre o exército espanhol e os holandeses, estes apoiados pelos ingleses. Um segundo motivo era um embate pelos Países Baixos, um ponto de manutenção estratégico para o comércio espanhol.

A derrocada final para o rei Felipe, católico fervoroso e aliado político e militar de Roma, era tentativa de expurgar a onda calvinista que se espalhava pela Europa. A rainha Elizabeth apoiava as províncias da região de Flandres em operações navais. De certa forma, a disputa por estes territórios era de extremo interesse de Felipe e a rainha inglesa, com seu apoio político-militar e religioso, era um entrave em seus negócios. Por fim, a decapitação de Mary Stuart, da qual falaremos no terceiro capítulo, uma figura considerada entre os católicos como a única herdeira legítima do trono inglês, foi a gota d'água nestas tensões. A morte de Mary fez com que Felipe se rebelasse, unisse uma esquadra de 130 embarcações e migrasse para a costa inglesa. Sir Francis Drake era o almirante responsável por comandar as frotas inglesas. Numa sucessão de erros

espanhóis e intempéries do clima, a frota espanhola foi derrotada e isso gerou uma onda de problemas para o rei Felipe.

Gower concebeu o retrato em toda grandeza do poderio de Elizabeth, símbolos que ele referenciou ao pintar a coroa, o trono atrás da rainha e o globo com uma das mãos pousadas sobre, uma clara referência ao poder imperial da descendente Tudor. As cenas que se desenrolam ao fundo são referências à derrota espanhola da *Invencível Armada* de Felipe II. Do lado esquerdo vemos a frota inglesa sobre os mares calmos da costa e do lado oposto, uma tempestuosidade marítima que destrói os galeões, relegando a eles o fundo escuro do mar inglês. O traje que Elizabeth usa neste retrato [Fig. 23] é uma profusão de tecidos, joias e ornamentos. Amplo e espalhafatoso, Gower retratou a monarca na glória da vitória. Segundo Herbert Norris “[o vestido] mostra a rainha em traje completo, como ela usava ao conceder audiências ou em qualquer outra ocasião cerimonial” (NORRIS, 1997, p. 1463, livre tradução). Para a ocasião, Gower escolheu uma combinação de roupa cerimonial com traje de guerra.

Ao observamos atentamente a pintura [Fig. 23], vemos que Elizabeth está trajando um vestido e uma capa. O corpete em formato rígido em “v”, comprime a cintura, formando um longo ângulo para baixo adornado com um cinto cravejado de rubis, safiras trabalhadas em ourivesaria. A peça principal que lhe cobre o corpo é de veludo preto, interligada ao corpete que se abre para revelar um vestido branco bordado com fios de ouro, safiras e pérolas pregadas em bordados em formato de “sol”, flores em duas cores, verde ou amarelo e formas geométricas. Um detalhe interessante é a presença de ombreiras, enfeitadas com laços de cetim em tons de rosa claro, também cravejados de gemas, safiras e rubis. Os laços margeiam o veludo preto e possivelmente vão até a barra da abertura da saia e da capa. Esta é também de veludo e seu forro pode ter sido arrematado com pele de animal ou de tafetá, cetim ou seda brilhante.

Os punhos são adornados com um rufo simples e uma renda finamente elaborada. Um leque de plumas está seguro em suas mãos. Presente também ao redor do pescoço, o rufo rendado tem uma amplitude que não permite que nenhuma parte do corpo seja vista. Nos cabelos há alguns alfinetes encimados com pérolas e um adereço de cabeça completa o traje. Este detalhe de pequenos alfinetes enfeitando seus cabelos diz muito sobre a forma como o rosto de Elizabeth era emoldurado antes da pintura ser devidamente finalizada. Sobre esta afirmação, Bolding cita os estudos de Strong:

O processo de padrões é importante, na medida em que explica como tantas mãos diferentes poderiam produzir a mesma máscara facial. Nenhum padrão em particular era monopólio exclusivo de um único estúdio, e vários podem ter produzido o mesmo tipo simultaneamente. O modelo tornou-se uma figura de estúdio que foi periodicamente invertida ou reatribuída [...]. A cabeça recortada é coberta com alfinetes, seguindo as linhas características principais [...]. À volta [da] cabeça o artista, com a ajuda dos seus aprendizes e assistentes, construiria o retrato. (STRONG apud BOLDING, 2005, p. 5, livre tradução).

Strong se refere ao processo de produção dos retratos, em que um padrão/modelo era utilizado para delimitar o formato do rosto da rainha antes da pintura ser realizada. Como observamos nos retratos da monarca, esta padronização da posição evidencia-se como algo a ser copiado pelos estúdios, o que promovia uma facilidade em recriar, mesmo sem o modelo vivo, as feições reais e forjar a *máscara facial*.

No filme, a cena se desenrola da seguinte maneira: a corte está reunida na sala do trono, com suas damas e membros do Parlamento; ao fundo, um pequeno patamar recortado por grossas cortinas está iluminado com uma luz branca intensa. A câmera capta o movimento de Elizabeth, que adentra o recinto com passos leves e ritmados [Fig. 24], como se estivesse levitando. A câmera caminha pela audiência focando nos rostos de Robert Dudley, depois em Sir William Cecil e por último em Sir Francis Walsingham, todos se ajoelham enquanto esperam pela rainha, que para no alto da pequena escada para ser admirada. A confusão no rosto dos presentes se faz visível. A rainha, que antes tinha um ar jovial e natural, apresenta agora uma face coberta por grossa maquiagem, peruca, uma profusão de joias e ornamentos [Fig. 25].



Figura 24: *Still* da cena: a rainha chega na sala do trono, rodeada de luz. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 25: *Still* da cena: Elizabeth parece estar amargurada e ao mesmo tempo decidida enquanto caminha. Fonte: *Working Title Films*.

A trilha sonora entoada em um coro de vozes dita o ritmo em que a cena é conduzida. A câmera então abre a cena, se afasta de Elizabeth em um corte sutil. Logo após ela desce as escadas delicadamente e começa seu cortejo solitário rumo ao trono, passando pelos convivas que estão surpresos e com a cabeça em posição de reverência para a sua rainha. Ela então para diante de William Cecil, estende sua mão, e proclama: *Observe, Lord Burghley. I am married... To England* [Observe, Lorde Burghley, eu estou casada... Com a Inglaterra]. Sir William Cecil se levanta, toma a mão da rainha e a beija fazendo novamente uma reverência [Fig. 26]. Depois a cena fecha em um ângulo que foca o rosto da rainha com o olhar voltado para um ponto específico. A cena reabre novamente e tem um foco no rosto de Robert Dudley [Fig. 27] que vê sua eterna amada passar diante de si. Elizabeth caminha austera e impassível. Uma dama toca na capa de Elizabeth enquanto ela passa.

Por fim a rainha termina seu cortejo chegando até o trono [Fig. 28], a câmera dá um *close* em seu rosto antes dela virar-se de costas. Sobe um pequeno patamar, vira-se, encara uma audiência perplexa e senta-se no trono. A câmera capta seu rosto mascarado e realiza o mesmo movimento que na cena da coroação. Entretanto, o efeito obtido é totalmente o inverso da cena de abertura do filme: no começo da trama, a rainha está tensa, ansiosa e temerosa pelo que vai encontrar. Na cena final, tendo passado por tantas contendas, mascara-se, rompe com o amor cortês, une-se em matrimônio com a Inglaterra e estabelece para si o conceito de *Virgin, Gloriana, Ícone*. Nesta parte da cena, ela encarna o que Strong conceituou como *Mask of Youth* [Fig. 29].



Figura 26: *Still* da cena: momento em que a monarca se dirige ao seu conselheiro Lord Burghley.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 27: *Still* da cena: o olhar de suplica e derrota estampado no rosto de Robert Dudley.
Fonte: *Working Title Films*.



Figura 28: *Still* da cena: momentos antes da subida no trono. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 29: Still da cena: *The Mask of Youth* conceituado por Roy Strong e deliberadamente assimilado por Shekhar Kapur. Fonte: *Working Title Films*.

A partir das referências dos retratos, Byrne fundiu as duas pinturas na construção do figurino revelado na cena final em Elizabeth. Se o começo do reinado da monarca é marcado pela apoteose da inocência, na cena de desfecho que Kapur recriou, via caracterização da atriz Cate Blanchett, fica evidente a máscara da juventude, porém em uma rainha que se tornou impassível. Toda a narrativa fílmica estabelecida pelo diretor e sua equipe seguem uma construção de personagem, da inocência ao poder, estabelecida uma vez no retrato, via pintura, mas que culmina neste momento de mostrar, via figurino e maquiagem a expressão deste poder. A singela e dramática cena de corte dos cabelos pela sua dama de companhia e conseqüentemente a aplicação da pesada maquiagem demonstram o que está por vir: um reino forte, com todo o poder centralizado pela monarca.

Como vimos, o vestido criado por Byrne [Fig. 21, 24, 28, 30] para a cena final são referências às pinturas *Armada* e *Ditchley*. Mas quais referências foram utilizadas de cada retrato? A princípio a cor branca e prateada destaca-se com a luminosidade da cena. Claramente Kapur tentou elevar o simbolismo elisabetano ao fundir uma rainha viva, um corpo vivo, como conceituado por Kantorowicz, com a *deidade*. Este efeito destaca-se com o reflexo da luz sobre o tecido. Elizabeth caminha e resplandece, a cor e o brilho são inspiradas no retrato *Ditchley* que, além do branco, tem um sol ao fundo [Fig. 22]. Para Bolding, a autenticidade expressa entre o traje da coroação e o vestido branco da cena final do filme, são similaridades:

O figurino de Elizabeth na cena final é uma ilusão que joga sobre as expectativas do espectador de ver Elizabeth como um ícone particular.

Reconhecemos os figurinos da Coroação como “autênticos”, por isso quando vemos um grande vestido branco, assumimos que o figurino é, ou pelo menos representa, o famoso vestido branco do [retrato] *Ditchley*. (BOLDING, 2005, p. 12-13, livre tradução).

Entretanto, por mais autêntico que o vestido branco possa parecer, por ser uma referência clara a dois quadros famosos da rainha, ele não possui a mesma precisão histórica que o vestido da coroação. Quanto à forma/corte, Byrne optou por fazer um vestido no formato igual ao apresentado no retrato da *Armada*. De acordo com Bolding, a saia em formato de “V” é nomeada como *forepart*³¹, a forma como Byrne concebeu a elaborada peça denota o que a figurinista revelou sobre criar o ícone, assim a autora frisa que “quando se repara nos laços em cascata no corpete, mangas e abertura do *kirtle*³², tanto a alusão como a ilusão tornam-se claras” (BOLDING, 2005, p. 12, livre tradução). Esta alusão e ilusão são conceitos que se referem diretamente ao ícone no qual a equipe de Kapur estava empenhada em criar para o papel que Blanchett assumiu como rainha Elizabeth. Ou seja, o efeito esperado na cena final, juntamente com a *Mask of Youth* [Fig. 20], é a transformação evidente que a monarca passou, tornando-se *Ícone*.

Outros detalhes são aparentes alusões ao retrato da *Armada* [Fig. 23]: as ombreiras, arrematadas com joias e laços, no qual Byrne os concebe em branco e prata respectivamente. Os laços também são pregados alinhados com pérolas e vai até a barra do *forepart*. As mangas são bufantes com um tecido elaboradamente bordado com formas geométricas e cravejados com gemas circulares, o mesmo tecido está presente na *kirtle* por baixo do *forepart*. No rufo pode-se observar dois tipos, um mais simples e com o drapeado mais espaçado rente ao queixo da atriz e outro mais elaborado, com o franzido que lhe circunda o pescoço. Na cabeça, Blanchett usa uma elaborada peruca com pérolas e na parte de trás podemos notar uma espécie de coroa com as pontas em pérola presa nos cabelos.

³¹ *Forepart*: “é peça triangular de tecido que preenchia a secção central separado da saia” (ASHELFORD, 1988, p. 151 apud BOLDING, 2005, p. 12, livre tradução). No vestuário de classe alta, é frequentemente feito de um tecido sumptuoso e altamente aparado e com joias.

³² *Kirtle*: é uma espécie de vestido solto de uma mulher, popularizado na Idade Média. Embora antiquado, era frequentemente usado no período elizabetano sob uma *surcote* espanhola para conforto de uma senhora enquanto estava em casa ou nos seus próprios aposentos. *Kirtle* também pode ser um termo permutável para uma saia.



Figura 30: Figurino da cena final em *Elizabeth* (1998) confeccionado por Alexandra Byrne. Fotografia da Exposição *Dressed By Angel* 2015, da empresa Angel Costumes, fundada em 1840 por Morris Angel. Empresa britânica especializada em figurinos para a indústria do cinema.
 Fonte: *Blog de moda "Sarah is in love with..."*

No figurino construído para cena da coroação, Byrne revelou que não pretendeu recriar minuciosamente os trajes de Estado. Todavia o levantamento e a análise revelaram que ela não só o fez, como paradoxalmente utilizou como base direta o retrato da *Coroação* (1600). Como apontado anteriormente por Costa nas definições de figurino, para a cena da coroação, Byrne concebeu o vestido que se define como *figurino realista*. Para a cena final, no entanto, ela de fato deixa de lado a precisão

histórica e recria um traje que está mais alicerçado no conceito de *figurino simbólico* conjecturado pelo autor: “ao mesmo tempo em que estas roupas são significantes de características psicológicas dos personagens, elas são realistas, cabíveis e esperadas para pessoas com os traços sociopsicológicos destes personagens” (COSTA, 2002, p. 38).

Costa refere-se ao que Ford e Mitchell estabeleceram em suas análises quando Cate Blanchett *funde a linha entre o personagem e a atriz*. Ou seja, a caracterização torna-se tão presente, o arrebatamento da cena é tão autêntico, que mesmo que se trate de uma representação, o espectador é convidado a se deparar com a rainha Elizabeth concebida tal qual suas famosas pinturas. Por fim Bolding acrescenta:

Se o objetivo da cena final é simplesmente enfatizar o papel da virgindade na transformação de Elizabeth em ícone deliberadamente construído, então colocá-la em uma réplica do vestido *Ditchley* serviria certamente para esse propósito; os produtores, contudo, apropriam-se do vestido representado no retrato da *Armada*, apenas alterando-o e tornando-o branco. (BOLDING, 2005, p. 13, livre tradução).

Podemos conjecturar por fim que Kapur e sua equipe unem duas simbologias em um único vestido. Quando se trata do retrato da *Armada*, Kapur comete certo anacronismo. Se levarmos em conta a linha temporal do filme *Elizabeth* de 1998 e a produção de 2007, *Elizabeth: The Golden Age*, os acontecimentos em torno dos eventos contra Felipe II da Espanha e a derrota da sua Invencível Armada só se desenrolam no segundo filme e como ato final da trama. Logo, Kapur se antecede a este fato histórico e juntamente com Byrne refletem no vestido o drama do evento e prenunciam que a nova Elizabeth, da cena final da narrativa de 1998, não será a mesma que subiu ao trono, materializada na cena da coroação.

Outro possível anacronismo é a alusão ao retrato *Ditchley*. Este retrato que foi concebido quatro anos depois (1592) da derrota de Felipe II e no qual claramente o pintor Marcus Gheeraerts expressa alguns traços da velhice de Elizabeth, denota por parte de Kapur uma tentativa de criar o ícone de virgindade, pois é um dos raros quadros da rainha em que ela está de corpo inteiro em um vestido totalmente branco, a cor da castidade. Segundo Bolding, o público geralmente associa castidade com o corpo totalmente coberto, o que vemos no vestido final em *Elizabeth*. Entretanto, a autora segure que virgens tradicionalmente usavam decotes baixos, uma moda presente no

retrato *Ditchley*, que a monarca explora até sua morte (BOLGIND, 2005, p. 13, livre tradução).

Outro fator totalmente interessante e que não está presente na análise de Bolding se dá pelo fato de que, quando rememoramos o envolvimento de Elizabeth com seu Conde de Leicester, a trama de Kapur o coloca em um infame envolvimento para depor sua amada do trono. Sendo o retrato *Ditchley* uma alegoria do perdão, a cena final, em que Elizabeth passa por Robert Dudley, é uma alusão clara de que a monarca o perdoa, mas que ele deve manter-se na corte e ver com os próprios olhos no que sua amada se tornou. A cena em si é potente quando pensamos nestes elementos simbólicos e isso é evidente no olhar de Dudley para seu amor perdido.

Desta forma, por mais que a simbologia do vestido branco em *Elizabeth* remeta a uma autenticidade que arrebatou o espectador conforme relatado por Bolding, em termos de precisão histórica, ele rompe totalmente com a cronologia dos eventos, levando em conta a liberdade criativa, para por fim criar o efeito de *Virgindade e Poder monárquico* na cena final de *Elizabeth*. Esta é a ponte que une as duas produções de Kapur, de 1998 e 2007, a fim de recriar depois uma rainha altiva, determinada e combatente no segundo filme.

3. SOB A ÉGIDE DO FIGURINO CONTEMPORÂNEO

“O figurino está a serviço da narrativa” (FILIPECKI, 2007, p. 18 apud VIANA, 2014, p. 24).

Nas análises empreendidas anteriormente, podemos constatar que a realidade em trazer para a trama do cinema pinturas renascentistas, conferindo-lhe autenticidade, é uma tarefa desafiadora para o/a figurinista. As escolhas estabelecidas por Kapur e sua equipe revelam seu desejo de contar a história da monarca como uma narrativa arquitetada no sentido de trazer drama e personalidade à vida de uma das mais famosas figuras históricas do mundo. Para nos ajudar a compreender como se deu esta tarefa, Alexandra Byrne concedeu uma entrevista para a jornalista Elizabeth Snead do *Los Angeles Times* em 2007.

A designer revelou detalhes do processo de criação dos figurinos e o que a levou a fazer determinadas escolhas, principalmente no que tange às cenas finais da produção. Ao longo do capítulo, exporemos as opiniões da figurinista, a fim de trazer referência técnica e conceitual aos vestidos produzidos para *Golden Age*. Segundo Snead, as transformações pelas quais a monarca passou começam na cena final de *Elizabeth*, de 1998, em que “há uma passagem de tempo e voltamos a ela, 27 anos mais tarde, por volta de 1585, como uma monarca poderosa e confiante que encontrou o seu caminho e estabeleceu o seu estilo” (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução). Snead questiona sobre escolhas e mudanças no tom do filme:

Mas os fatos e as cores do novo filme são radicalmente diferentes dos do primeiro. “Shekhar não está subordinado a uma precisão histórica”, explicou Byrne. “Ele queria que este filme tivesse um aspecto muito diferente, muito mais leve, com uma corte mais feminina”. “Ele falou da viagem emocional e, instintiva”, [...] “Foi um desafio e tanto. Mas foi ótimo porque tive de repensar, e não apenas transpor do primeiro filme para o segundo. Esta é uma história diferente, e o meu trabalho era ajudar a contá-la”. (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução).

Para a sequência em 2007, *Elizabeth The Golden Age* [Elizabeth: A Era de Ouro], Kapur retorna à corte da Rainha Virgem, para contar outra faceta da soberana, que a fez ainda mais famosa. Ford e Mitchell analisam esse dado a partir da interpretação do diretor: “Kapur permite-nos ver Elizabeth por sua vez sem adornos,

vulnerável, ansiosa, volátil, invejosa, orgulhosa, fraca, vaidosa, indulgente, resignada, e sublime” (FORD, MITCHELL, 2009, p. 291, livre tradução). Ou seja, o diretor leva a questão de criar uma *biopic* sobre personalização da rainha a um nível extremo. Neste capítulo discutiremos materializações no cinema e outras narrativas sobre a rainha.

3.1. Da política aos antecedentes para morte sob o último suspiro

Dois eventos históricos foram a base para expressar as angústias e, em contrapartida, o poder da rainha. A ameaça de ter seu trono usurpado por sua prima escocesa Mary Stuart e a investida de Felipe II da Espanha, que queria destruí-la, por ser uma herege protestante. Ambos foram mencionados no capítulo anterior, sobretudo no caso Felipe, por conta da síntese de retratos utilizados para o figurino final do filme de 1998. Felipe compeliu toda sua força vital e armamentista para expurgar os ingleses da cólera do protestantismo engajado de Elizabeth. Apesar do tom de guerra que o filme tem como pano de fundo, Kapur se vira novamente para colocar um enfoque no amor cortês, ao flertar os desafortunados personagens em uma trama que não poderia dar certo. Elizabeth e Sir Walter Raleigh, o mestre dos mares e comandante das frotas de sua majestade.

Diferente do que se observa no filme *Elizabeth* de 1998, a produção de Kapur no segundo filme subverteu totalmente o conceito de autenticidade histórica em relação aos figurinos. A simbologia expressa nos vestidos que Byrne criou remete-nos diretamente às definições de Marcel Martin de Gérard Betton trazidas por Francisco Costa, dentro da ideia de *figurinos simbólicos*. Cada vestido utilizado por Elizabeth na produção de Kapur procura refletir um momento psicológico da rainha, em interpretação que engendra uma nova narrativa. O modo de filmar também foi alterado pela produção: se em *Elizabeth* temos cenas menores e mais intimistas, em *Golden Age*

Kapur usa cores exuberantes e eróticas, ângulos altos, mudanças na chave de iluminação, cortes transversais, câmara lenta, disparos desfocados, e movimentos de câmara rodopiantes para contar a sua história da transformação de Elizabeth, de monarca em *madona*. Se lermos o filme de Kapur com expectativas de precisão histórica, estamos destinados a ficar desapontados, pois, como diz Roger Ebert, o filme é “pesado pelo seu próprio esplendor”, colocando Elizabeth “no centro da história que é categoricamente simplificada,

descaradamente alterada, e impulsionada pelo romantismo e pela ação” (FORD, MITCHELL, 2009, p. 287-288, livre tradução).

Para a discussão neste capítulo optamos por três sequências muito fortes da “dramaturgia kapuriana”. As cenas são: a inicial, em que ela usa um vestido vermelho, a cena da decapitação de Mary Stuart com os vestidos verde e roxo e, por fim, a sequência de cenas da derrota da Invencível Armada, de Felipe II, com os vestidos dourado e prata, respectivamente. Em alguns momentos, a paleta estabelecida pela narrativa enfatiza as mudanças pelas quais Elizabeth passou, de uma general comprometida com seu povo e seu reino, a uma fragilidade emocional que beira o colapso de suas forças. Para este último capítulo de análise, abordaremos primeiro os vestidos, com o propósito de comparação com as pinturas, para analisar semelhanças ou diferenças.



Figura 31: Figurino de vermelho [foto oficial], usado por Cate Blanchett sentada no trono.
Fonte: *IMDb. (Internet Movie Database).*

A primeira cena de Elizabeth em *Golden Age* revela-nos uma monarca trajada com um vestido vermelho bordado [Fig. 31]. A discussão na sala do trono do seu conselho privado enfoca diretamente as ameaças ao trono provindas de Felipe II da Espanha e a influência de sua prima Mary Stuart sobre o catolicismo em solo inglês [Fig. 32]. Elizabeth está dividida entre manter-se forte no trono e salvaguardar a religiosidade do seu povo, não permitindo que sejam punidos por suas crenças. O conselho vê, no entanto, que cada católico no país é uma ameaça à soberania da regente Tudor. No que concerne ao figurino, Byrne optou por usar o mesmo tipo de tecido, que pode ser observado na maioria dos vestidos trajados por Elizabeth na produção, uma seda adamascada, com cortes e bordados diferentes. O visual completa-se com as joias, a maquiagem e o penteado.



Figura 32: *Still* da primeira cena de Elizabeth em *Golden Age* reunida na sala do trono com seus conselheiros. Cate Blanchett está usando um elaborado vestido vermelho bordado, primeiro figurino da obra de Kapur assinado por Byrne. Fonte: *Working Title Films*.

De acordo com a entrevista ao *Los Angeles Times*, a construção dos figurinos estabelecida por Byrne é algo incomum entre os profissionais do setor. A grande maioria utiliza os *sketchs* [croquis] antes de materializar as peças. No entanto, Byrne trabalha de modo diferente, não recorrendo aos croquis. Em vez disso, reúne amostras de tecido para criar o que ela chama de “quadros de disposição”, ou seja, ela dispõe as amostras para criar combinações que podem ser úteis quando a ideia de um figurino, alicerçado no roteiro, lhe vem à mente (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução).

A designer ainda revela que, com os quadros de disposição, o trabalho fica mais orgânico, mas excitante e ao mesmo tempo assustador. Isso porque, juntamente com a equipe criativa do filme, os figurinos, sobretudo os de época, geram uma expectativa que transcende o ato de criar um figurino; é como se o designer tivesse a obrigação de ser assertivo para gerar a identificação do público com a produção. Desta forma, como a crítica Ann Hornaday nos lembra “[o figurino] exerce uma força igualmente poderosa para atrair a identificação do público, convidando os expectadores a imaginarem a si mesmos no lugar das pessoas a quem assistem na tela” (HORNADAY, 2021, p. 119).

Por mais que Kapur tenha solicitado que a artista não se preocupasse com a autenticidade histórica, em algum momento isso precisa ser elucidado com criatividade para não se cometer muitos anacronismos. Por fim, Byrne conclui que o primeiro figurino sempre é assustador; passado este momento, ele se torna instintivo e extraordinário, no entanto ela alerta que é necessário rever os próprios estilos de produção e concepção para não se cair em uma mesma tangente (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução).

A fim de tentarmos identificar padrões que inspiraram Byrne na criação do vestido vermelho, o retrato *Hampden* [Fig. 33] nos fornece uma chance de examinarmos com mais clareza o abandono da autenticidade histórica promovida pela designer ao contar a história da monarca em *Golden Age*, na reinterpretação da imagem. No retrato, Elizabeth foi pintada em um suntuoso vestido vermelho de cetim. As mangas apresentam o estilo “esfaqueado” presentes em outras pinturas do período de nobres da corte elisabetana. O “esfaqueado” revela o forro de gaze branca e pontuada por esmeraldas, pérolas e rubis. O decote possui um corte quadrado em que é possível observar a *chemise* bordada que lhe sobe até o pescoço sendo arrematado com um rufo escarlata simples e delicado que o combina com a cor do vestido.



Figura 33: George Gower. *Retrato Hampden*, 1567, óleo sobre painel, transferido para tela, 196 cm x 140 cm. Fonte: *Coleção Privada* [digitalizado do Catálogo da Shoteby's em 2007].

Sobre o peito, Elizabeth carrega joias tanto no decote quanto no corpo do vestido, sendo o cetim vermelho inteiramente incrustado de pequenos losangos. O corpete em formato de “V” não possui um ângulo muito acentuado como observamos nos quadros da rainha analisados anteriormente, como por exemplo, no retrato da *Armada* [Fig. 23]. O *forepart*, do mesmo cetim vermelho cravejado, se abre do ponto da cintura e revela uma saia com o mesmo padrão. Um cinto longo de pérolas com um elaborado pingente vai até a barra da saia cuidadosamente bordada com fios dourados. Na mão direita, Elizabeth segura um cravo – símbolo para um futuro noivado; na mão

esquerda, por sua vez, ela segura uma luva de tons terrosos, que simboliza pureza e poder.

O retrato *Hampden* é uma incógnita histórica. Ele recebe este nome por ter pertencido à família Hampden, importantes membros da corte elisabetana que remonta a séculos de dinastia³³. Anteriormente, Roy Strong atribuíra o retrato a Steve van der Meulen, sendo um dos raros retratos de Elizabeth de corpo inteiro. De acordo com informações da casa de leilões Sotheby's, onde este quadro foi leiloado em 2007 – atualmente pertence a uma coleção privada, Van der Meulen foi um influente pintor flamengo estabelecido na Inglaterra, nos primeiros anos da corte elisabetana. (SOTHEBY'S, s/d, n.p., livre tradução).

Não há fontes muito precisas sobre a data do seu nascimento, contudo estima-se que Van der Meulen tenha nascido na cidade de Antuérpia, tendo falecido em Londres em 1563. Segundo a Sotheby's, que estabeleceu a trajetória do artista amparada pelos estudos de Strong, ele também pintou outros nobres europeus, como indica o retrato de Erik XIV da Suécia [Fig. 34], hoje na coleção do Castelo Gripsholm, na Suécia, e provavelmente o retrato de Frances Sidney, Condessa de Sussex, atualmente coleção do Sidney Sussex College, em Cambridge. A pintura *Hampden* foi associada a Van der Meulen por ser parecida, no estilo, com o retrato de Eric XIV.

Pesquisas mais recentes colaboram também para uma atribuição mais precisa da autoria do retrato *Hampden* [Fig. 33]. O historiador da arte Edward Town identificou, através de análises de infravermelho na pintura da Condessa de Sussex, que um esboço do retrato *Hampden* estava por baixo das camadas de tinta do retrato. Em artigo publicado em 2020 para revista *The Burlington*, intitulado “*George Gower: portraitist, Mercer, Serjeant Painter*”³⁴, o estudioso identificou que os traços presentes no infravermelho são semelhantes ao que se revela no retrato *Hampden*, ou seja, Town corrige anos de informações equivocadas, inclusive de Strong, sobre a autoria, e atribui a George Gower, outro pintor influente da corte elisabetana, a autoria do retrato.

³³ De acordo com informações da Sotheby's “O retrato *Hampden* é pouco conhecido, tendo permanecido na Hampden House por muitos séculos. Por tradição familiar era de propriedade de Griffith Hampden, Xerife de Buckinghamshire, a quem havia sido apresentado pela Rainha em visita à Hampden House, sua bela mansão do século XVI. É possível que através de laços de casamento e heranças, os Hampdens tenham adquirido tanto este retrato quanto o distinto grupo de quatro retratos jacobinos completos, anteriormente na Hampden House, que foram vendidos na Sotheby's em 1976” (SOTHEBY'S, s/d, n.p., livre tradução).

³⁴ George Gower: retratista, comerciante, Pintor Oficial, livre tradução.



Figura 34: Comparação entre o retrato de Erik XIV da Suécia e o *Hampden* de Elizabeth I atribuído posteriormente a George Gower. Erik foi pintado por Van der Meulen, 1561, óleo sobre tela, 186 cm x 104 cm. Fonte: *Nationalmuseum*³⁵, *Coleção do Castelo Gripsholm*, Suécia.

Diante da análise trazida por Town, subentende-se que o retrato *Hampden*, apesar de muito semelhante ao retrato de Erik XIV da Suécia atribuído ao estilo de Van der Meulen, é um típico trabalho de George Gower, que pintou outro célebre retrato da rainha, o retrato da *Armada*, já referenciado em nossas análises. Segundo Town, a partir desta nova informação sobre atribuição de obra a um pintor, data-se o *Hampden* como pintado por volta de 1567. Ou seja, Van der Meulen já havia morrido nesta época.

A curadoria da Sotheby's nos fornece outra informação importante sobre o retrato *Hampden*: o fato de ter sido concebido exclusivamente como uma elaborada imagem de Elizabeth, como mulher e rainha, para um futuro rei consorte, uma prática

³⁵ Coleção Ständish, Marwell Hall, Winchester; doada em 1932 pelo *Marchand* [comerciante de arte] David Nasiell, Estocolmo. As razões pelas quais o retrato *Hampden* foi atribuído a Van de Meulen podem ser conjecturadas pela técnica em pintar a vestimenta. Percebe-se através de uma análise atenta, que a riqueza precisa dos detalhes no bordado do gibão são impressionantes. Na mesma medida de delicadeza que se apresenta no *Hampden*, contudo, Gower também conseguia exprimir a mesma delicadeza e minúcia. Vide retrato da *Armada*.

que era comum à época, entre as cortes, a troca de retratos pintados entre famílias para arranjo dos casamentos. Este quadro subverte os outros retratos no quesito ícone, deidade. O cravo no retrato faz referência direta ao matrimônio, discussão que marcou a corte nos primeiros anos de reinado da monarca. A preocupação com a linha sucessória no reinado de Elizabeth sempre foi algo que preocupou seus conselheiros, tanto William Cecil quanto Francis Walsingham³⁶ tiveram um penoso trabalho em angariar pretendentes para a rainha. Todos fracassaram.

Para comparação com a pintura, o vestido no filme faz referência a dois detalhes presentes no retrato *Hampden*, o que por sua vez justifica sua escolha. A primeira é exclusivamente pela paleta de cores, o tom vermelho, cor apreciada na corte e o bordado, presente tanto no quadro quanto no figurino. O segundo detalhe remete a algo mais simbólico e interpretativo, um paralelo entre a simbologia do retrato e a materialização, via narrativa no filme, da obra em si.



Figura 35: *Still* da cena do barco dourado no Tâmisia em *Golden Age*. Fonte: *Working Title Films*.

O retrato *Hampden* é uma apresentação da rainha para um futuro marido. No longa-metragem há uma reconfiguração da simbologia do retrato narrado diretamente na cena em que a rainha está em seu barco dourado velejando pelo Tâmisia [Fig. 35], com suas damas de companhia e Sir Francis Walsingham. Na cena, seu conselheiro lhe apresenta propostas de matrimônio, das quais Elizabeth desdenha e evita todas as suas investidas [Fig. 36]. A simbologia presente na cena, no que tange à discussão sobre casamento e herdeiros, é uma perspectiva simbólica do retrato *Hampden*.

³⁶ Historicamente tanto Walsingham quanto Cecil estiveram ao lado da rainha até suas respectivas mortes. Para os filmes (1998 e 2007), Kapur dá mais destaque a Cecil no primeiro e conseqüentemente sem a presença dele no segundo, o papel de conselheiro chefe fica a cargo de Walsingham.

Desta forma a narrativa do barco visualmente não reproduz soluções no retrato. Entretanto a relação entre o fundo dourado do retrato e o barco dourado da rainha, a cor vermelha, tanto do figurino quanto na representação nos sugere esta interpretação, visto que esta dualidade, entre um retrato que lhe apresenta para outro possível monarca enfatiza o paralelo simbólico. A posição da rainha no embate político com a Espanha e a Escócia obliteram de sua perspectiva uma possível relação matrimonial. Estas camadas complexas entre a hereditariedade do trono e ao mesmo tempo as ameaças que sofria enquanto monarca é um elo precioso de análise, que faz com que o filme de Kapur e as escolhas de Byrne reflitam uma psicologia embutida entre as tramas do tecido, costurados com fatos históricos via retrato, que reconstroem a primeira aparição de Elizabeth em *Golden Age*.



Figura 36: *Still* da cena no barco dourado com Elizabeth rodeada de suas damas de companhia e seu conselheiro em *Golden Age*. Fonte: *Working Title Films*.

Ao tecermos comparações entre o vestido de Byrne e o retrato *Hampden* [Fig. 37], em um primeiro olhar destaca-se a cor vermelha. Na cena da sala do trono, associada a outros elementos do cenário, tal paleta baseada nesta cor primária reafirma o

poder monárquico, de uma rainha que se apresenta com um semblante altivo, refletindo superioridade e poder sobre decisões. Kapur e Byrne materializam uma imagem de rainha que sabe ponderar entre a esfera política e os jogos da corte, uma relação de poder que está ausente no retrato, já que ele reflete um objetivo distinto – atrair o olhar masculino para um acordo matrimonial, ou seja, há um viés de delicadeza, um recurso a certa feminilidade.

Diferente do retrato, o corpete do vestido lhe sobe até o pescoço sendo fechado com um rufo vermelho com uma circunferência mais suntuosa do que do retrato. O tecido de seda do vestido apresenta um padrão de bordado com motivos florais e arabescos [Fig. 37], pontuados com gemas tanto na parte frontal do corpete quanto nas mangas e principalmente na saia, que se unem ao vestido com pequenas e quase imperceptíveis ombreiras. A saia é uma peça única que se une ao corpete com drapeados sobre uma anquinha em forma de sino. Todas estas similaridades fazem deste vestido e do retrato elos intrínsecos do poder monárquico de Elizabeth para as cenas que se desenrolam no drama de Kapur.



Figura 37: Figurino de vermelho, mostra em detalhes a “estampa” de arabescos e os bordados; ao lado o retrato *Hampton* [Fig. 33]. Fonte: *Tumblr Costume Lovers*.

O filme ganha contornos mais sombrios com o desenrolar da trama que culmina com a morte da rainha Mary Stuart. A narrativa elaborou um jogo de cenas intrigantes que mudavam do protagonismo de Elizabeth e seus assuntos de Estado à prisão de Mary no Castelo Fotheringhay. Sendo formalmente indiciada por estar envolvida na Conspiração de Babington, Mary Stuart foi presa em 11 de agosto de 1586. A situação havia se tornado caótica desde a Rebelião do Norte (1569), em que Mary tentara desesperadamente conquistar o trono inglês para si, porém a revolta fora esmagada. Em meados de 1568, após a morte de seu segundo marido, Henry Stuart, então Lorde Darnley, Mary Stuart fugiu para o reino inglês a fim de solicitar proteção de Elizabeth. Em um episódio que ceifou a vida de seu esposo, os lordes escoceses acusaram a rainha de tê-lo matado. Voltaremos à narrativa de Mary Stuart ao final deste capítulo.

Elizabeth permite sua entrada no reino, porém a ajuda não é efetivada, pois a monarca escocesa foi mantida trancafiada por cerca de 18 anos, sendo levada de castelo em castelo, até ter seu destino selado em Fotheringhay. A situação de Mary Stuart em solo inglês se deteriorou. Quando ela uniu-se com Henry Stuart, gerando um herdeiro, a coroa inglesa ficou temerosa que, tendo direitos sobre o trono, Mary tentasse destronar sua prima. De fato, muitos eventos foram arquitetados com tal efeito devastador, mas a mão inglesa Tudor pesou sobre todos os dissidentes e os planos foram rescindidos.

Assim, uma vez prisioneira de Elizabeth, Walsingham e um seleto grupo de espões ligados a Elizabeth encurraram Mary Stuart e tentaram obter provas de sua tentativa de destruir Elizabeth. Documentos criptografados, cartas e sonetos supostamente não assinados e encontrados em meio aos pertences de Mary Stuart foram a prova de que a jovem rainha escocesa estivesse em tramas contra a monarca inglesa. Entretanto, muitos estudiosos e historiadores não atestam que estas fontes tenham de fato pertencido ou terem sido escritas por Mary Stuart. Fato que, mesmo em condições análogas à sua própria força, mesmo tendo sido apoiada em muitos momentos pelos católicos ingleses, seu fim foi o cadafalso. Elizabeth temia que a vida de Mary Stuart estivesse por um fio. Desesperada com o fato de ter que assinar a ordem de decapitação de outra monarca ungida por Deus, Elizabeth colapsou.

Neste sentido, a narrativa de Kapur, roteirizada com o intuito de demonstrar a fragilidade emocional de Elizabeth e, em contrapartida, a resignação de Mary Stuart ao subir o cadafalso, forma um equilíbrio de poder antagonizado pela caracterização de

cada monarca via figurino, maquiagem e a atuação de Cate Blanchett e Samantha Morton, respectivamente Elizabeth e Mary. Byrne opta por simplificar as vestes da rainha [Fig. 38], junto com a composição de maquiagem e peruca, que removem dela o brilho, a presunção e a força, demonstrados anteriormente.

A designer escolhe um vestido simples de seda adamascada com o mesmo padrão arabesco presente em outros figurinos. A peça é uma composição única, com um corte frontal fechado por botões, que sobe até o busto e abre-se em um decote em forma de “V”, que lhe circunda o pescoço. Na abertura, é possível ver a *chemise* rendada, em preto. A mesma amarração de costura presente na frente no vestido é aplicada nas mangas até o pulso. Sobre este detalhe de amarração em uma única peça, Cosgrave nos revela que era um hábito muito comum, a fim de diversificar o guarda-roupa. A autora indica que “as mulheres usavam roupas com mangas removíveis ou duplas. Primeiro havia uma manga justa que era presa ao vestido e então uma manga mais ampla era fixada no corpete do vestido” (COSGRAVE, 2012, p. 124). Apesar do figurino sugerir que a peça fosse um corte único, a prática de trocas de partes de um figurino, conferindo flexibilidade de composição dos vestidos de Elizabeth, foi também incorporada por Byrne.



Figura 38: *Still* do figurino de verde, Elizabeth caminha sem rumo por entre os corredores do castelo na corte enquanto o destino de Mary é selado. Fonte: *Tumblr Costume Lovers*.

Cosgrave ainda nos revela que a prática de haver várias mangas para compor o mesmo conjunto de indumentária era uma hábito das mulheres italianas “que com dois vestidos e dez pares de mangas obtinham um vestuário versátil” (COSGRAVE, 2012, p. 124). Um detalhe importante é a cor verde do vestido. Não há evidências que demonstrem a intenção de Byrne em utilizar esta cor, a única menção que a figurinista fez foi na Entrevista ao *Los Angeles Times*, indicando que Kapur solicitou figurinos mais coloridos, intercambiando as cores com a psicologia das cenas. Ao considerar o dado histórico de que Elizabeth teria ficado em dúvida sobre as acusações que pesavam sobre sua prima, podemos sugerir que o verde, símbolo da esperança, fosse uma escolha simbólica da designer, a fim de demonstrar a fragilidade da rainha inglesa diante de

eventos tão desumanizadores. Em seu íntimo, de alguma maneira, Elizabeth acreditava que poderia haver esperança de remissão de Mary Stuart pelos seus pecados contra a coroa. Entretanto, não há uma relação na construção desta imagem com nenhum retrato conhecido da rainha. A opulência e magnificência que as pinturas demonstram, contrastam fortemente com a fragilidade imposta pela cena, composta com este vestido.

A sequência das cenas mostra a rainha envolta em documentos e cartas [Fig. 39]. A equipe criativa de Kapur apresenta Elizabeth em sua privacidade, dentro de seus aposentos, lendo e relendo o que pode ser interpretado como as cartas de Mary Stuart, interceptadas por Walsingham e seus espiões. Elizabeth está pálida, preocupada, sem brilho, com olhos vermelhos. As joias, aparatos e todo e qualquer esplendor foram removidos. O efeito de tristeza e recolhimento indica o sofrimento da monarca em não acreditar na possibilidade da traição.



Figura 39: *Still* de Elizabeth em cena. A monarca está rodeada de papeis que são as supostas provas do envolvimento de Mary na traição. Fonte: *Working Title Films*.

Por mais que a lei a obrigasse a assinar o documento, ela relutou em fazê-lo. Sobre este ponto específico, a biógrafa Maureen Quilligan comenta que “Elizabeth recusou-se a considerá-la culpada de assassinato. Ainda assim, manteve a ‘rainha irmã’ aprisionada, como uma ameaça potencial para seu trono” (QUILLIGAN, 2022, p. 48). A monarca relutou em vão, pois a pressão do seu conselho a dobraram contra sua própria vontade. Em uma cena posterior à dos aposentos reais, Elizabeth está sentada no trono com a ordem de execução nas mãos; por sua vez, Walsingham está “obrigando” a rainha a assinar o documento, que contesta a anuência de seu conselheiro. Na sequência

do diálogo entre Walsingham e Elizabeth, percebemos que a monarca não está acima da lei, como supunha.

Walsingham: – Mary Stuart deve morrer. / Elizabeth: – Deve? Mary Stuart deve morrer! Onde está escrito? Quem disse, eu ordenei? / Walsingham: – Majestade agora não é hora para ter misericórdia. / Elizabeth: – Não me diga o que fazer, maldito ancião! / Walsingham: – A lei deve prevalecer, seguir seu caminho! / Elizabeth: – A lei é para o povo e não para monarcas. / Walsingham: – A lei sua majestade, é para proteção do seu povo! (HIRST, 2007 apud KAPUR, 2007, n.p., livre tradução).

Enquanto a pressão política sela a vida de Mary Stuart, Elizabeth caminha sem rumo pelos salões da corte [Fig. 40], sendo amparada por suas damas de companhia, seu choro, que ecoa pelas paredes do castelo, demonstrando o desespero que se apossa dela. Walsingham então reúne o conselho privado e, escondido de Elizabeth, envia seus comissários ao Castelo Fotheringhay e executa a pena. A perda da suntuosidade e do poder real é definida pela mudança na cor e por posicionamentos na cena [Fig. 40], em que os detalhes do vestido “da esperança” ficam mais evidentes.



Figura 40: *Still* de Elizabeth em cena, o sofrimento e os detalhes do vestido verde são mais evidentes.
Fonte: *Working Title Films*.

A partir desta sequência perturbadora, o filme ganha um tom mais sombrio, a mudança física e emocional de Elizabeth atingem níveis extraordinários de culpa e medo pelo seu ato contra uma rainha coroada e ungida, assim como ela. Segundo a biógrafa Jane Dunn, ao receber a notícia da culpa de Mary, a rainha “se ajoelhou e permaneceu orando por pelo menos 15 minutos. Rogou a Deus que ‘a inspirasse a agir pela maior grandeza de Seu nome, pela maior proteção de seu reino, e pela maior segurança de sua pessoa’” (DUNN, 2004, p. 449).

A sequência de imagens [Fig. 40] demonstram que o medo havia tomado conta da rainha por completo, e Cate Blanchett transparece esse pesar através de sua atuação. O peso do *duty* [dever] foi aterrador: se por um lado a monarca acreditava que Mary era de fato culpada, outro lado seu queria mantê-la viva. Esta ambivalência deve ter sido seu maior sofrimento, entretanto ela deveria manter a coroa acima de qualquer questão puramente pessoal ou familiar. Dunn reitera que, na prece que Elizabeth fez na presença de seus conselheiros, a rainha lamentava “mandar para morte uma mulher, uma Rainha Soberana semelhante a ela, parente de todos os Príncipes do mundo, e intimamente aliada a si mesma por sangue [...] e a de coração mais compassivo da terra” (DUNN, 2004, p. 449-450). Apesar de toda dor e pesar, a ameaça de guerra espanhola forçaram a rainha a agir.

3.2. *The Golden Age*: das intermitências da guerra à glória deificada

Após a decapitação de Mary Stuart, a notícia se espalhou pela Europa e o grande reino da Inglaterra, que desafiou até as vontades de Deus quando rompeu os laços com Roma na impífia vontade de Henrique VIII, finalmente pagaria pelo ultrage da arrogância do rei Tudor. Em um diálogo na presença do seu conselheiro Walsingham, Elizabeth teme ser punida por Deus, demonstrando que seu futuro à frente da Inglaterra está abalado. Seu chefe da espionagem, mesmo sabendo das dores que compadecem sua soberana, a bombardeia com notícias vindas da Espanha.

Em termos de figurino, para a elaborada sequência de ação da parte final da produção, Byrne opta por um vestido roxo simples [Fig. 41], sem ostentação e com corte modesto em um primeiro momento. À medida que as cenas vão evoluindo, o

vestido evolui junto. Ao ser questionada na entrevista ao *Los Angeles Times* sobre qual era seu vestido preferido, Byrne foi enfática:

O meu favorito é o vestido roxo, que tem quatro³⁷ fases. Usou-o primeiro após a execução de Maria, quando está diminuída e esgotada. O vestido cresce então em escala à medida que ela se torna mais forte para enfrentar a guerra que se aproxima. Quando ela caminha pela corte³⁸, o vestido está na sua maior forma. Foi a primeira vez que pensei que isto poderia funcionar. Fiquei tão aliviada. Ainda hoje, quando vejo essa cena, os meus ombros ainda caem um pouco! (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução).



Figura 41: Primeira versão do figurino roxo para a sequência de cenas pós morte de Mary Stuart.
Fonte: *17th Annual Art of Motion Picture Costume Design* via BIZBASH.

³⁷ Em nossas análises o vestido muda apenas três vezes, é estranho que Byrne tenha revelado em entrevista que a mudança tenha ocorrido quatro vezes. No entanto, podemos supor que seja pela adição de detalhes aos vestidos e não em relação ao corte ou caimento.

³⁸ Neste ponto, Byrne se refere à cena em que Elizabeth está caminhando com Walsingham, ditando ordens sobre o que deveria ser feito rumo à capela para seu momento de prece. Inclusive é a cena em que ela perdoa Raleigh.

No vestido [Fig. 41], o corpete é fechado até a altura do pescoço com uma leve abertura em “V”, na qual uma renda roxa foi aplicada. Diferente de praticamente todos os retratos de soberanos europeus e dos próprios retratos de Elizabeth, Byrne mais uma vez escolhe a liberdade criativa em detrimento da autenticidade histórica. Se por um lado a indumentária real era precedida pelo rufo rendado como ornamento para pescoço e punhos sempre em tons claros, neste figurino Byrne o coloca em um tom de roxo mais escuro, como um desenho simples que será observado na reconfiguração do vestido na cena sequencial do filme. Sobre a renda e seu incremento no vestuário renascentista, Cosgrave nos revela que era extremamente popular e existiam dois tipos, a bilro³⁹ e a renda de agulha. Segundo a autora “a renda era produzida por ateliês familiares, conventos e orfanatos e vendidas em armarinhos. [...] sua popularidade era resultado, em parte, do fato de serem muito usadas em rufos” (COSGRAVE, 2012, p. 132).

Byrne ornamenta os ombros com um faixa de veludo roxo escuro para unir mangas e corpete, este por sua vez possui um ângulo agudo até a cintura. A saia é feita em seda e parece ter uma textura ou iridescência em linhas horizontais. Este padrão foi aplicado em poucos figurinos para o filme. Sem joias ou aparatos, a peruca presa para trás com pequenos cachos na testa, é pontilhada por contas de gemas roxas, provavelmente algum cristal ou zircônia, já que o uso de matéria-prima contemporânea em adaptações históricas é uma forma de adequação. Dado este que se justifica devido a questões orçamentárias presentes em qualquer produção cinematográfica, ou seja, é necessário adaptar.

³⁹ Segundo o *Enciclopédia da Moda*, a renda de bilro “é criada pela manipulação de fios, cada um deles preso a um bilro (peça de madeira semelhante a um fuso), sendo em geral trabalhada sobre um almofada. A de agulha é confeccionada dando-se laçadas com o fio (estando uma extremidade presa a uma agulha e a outra presa a uma base) com pontos simples ou complexos, o que resulta num padrão ou desenho preestabelecido”. Acredita-se que a renda de bilro seja originária de Flandres e a de agulha, da Itália. (CALLAN, 2007, p. 266).



Figura 42: *Still* de Elizabeth em cena, detalhe que mostra os ombros com aplicação do veludo, o pequeno decote. Fonte: *Working Title Films*.

Elizabeth está de luto, sofrendo e esses sentimentos da rainha são reforçados pelo vestido usado por Blanchett [Fig. 42]. Como Hornaday nos recorda “o figurino depende de sua autenticidade para dar certo ou ser um fracasso” (HORNADAY, 2021, p. 119). Tal autenticidade discutida pela crítica é abordada por Byrne na produção. No momento em que a situação no reino beira o total colapso guerril, a designer adiciona elementos ao figurino nas cenas em que removem a rainha forçosamente do luto e a colocam em uma posição de chefe comandando o conselho de guerra. Ou seja, Byrne reconfigura o mesmo vestido roxo, porém pequenos detalhes são recolocados, no sentido de indicar a magnificência da figura, com a aplicação de outros elementos. Nas cenas seguintes do filme [Fig. 43], vemos uma Elizabeth enérgica caminhando sobre o mapa do reino, rodeada por seus conselheiros, traçando planos para impedir Felipe II e sua *Armada*. Para esta cena, Byrne já faz a transição para um novo vestido [Fig. 44].



Figura 43: *Still* de Elizabeth em cena, mostra a rainha caminhado sobre o mapa do reino sendo aconselhada sobre as rotas que possivelmente Felipe II pode fazer para tentar invadir a Inglaterra.
 Fonte: *Working Title Films*.



Figura 44: Figurino roxo na segunda fase para as cenas sobre o mapa do reino.
 Fonte: *Working Title Films e Costumers Guide*.

A reconfiguração do vestido é feita sobretudo na parte superior. O ângulo do corpete foi diminuído e na altura do busto há um recorte quadrado com a mesma aplicação do veludo roxo que margeia o decote, além da renda que agora tem o papel de uma *chemise*. Blanchett usa um colar sobre a renda dourada em tonalidade escura. As

mangas são as mesmas do vestido da cena anterior, para as quais Byrne provavelmente utilizou a técnica de amarração expressa por Cosgrave, tão comuns à época, para tornar o vestido versátil.

Com clima de guerra declarada, o filme caminha para seu desfecho final. Elizabeth seria considerada a maior heresia pelos erros sucessivos de seu pai, entretanto para segurar a coroa e o reino sob sua proteção, ela agiu. Dunn revela que “a planejada vingança pela heresia da Inglaterra, pelas depredações piratas inglesas dos navios-tesouro espanhóis e das colônias no exterior, e pela intransigência de Elizabeth foi suscitada pela projetada execução de Mary” (DUNN, 2004, p. 450).

A rede de intrigas estava preparada, e os informantes e embaixadores dos outros reinos na corte inglesa disparavam suas mensagens criptografadas aos quatro cantos da Europa, enquanto Felipe II esperava pacientemente pela ação. A derrocada final dramatizada na produção é um dos atos mais famosos da história naval tanto inglesa quanto espanhola. E o medo da derrota é algo expresso por Elizabeth assim que os *galeões* espanhóis são avistados na costa inglesa. Sobre esta questão da marinha espanhola e inglesa, o historiador Perry Anderson esclarece que,

durante o reinado de Eduardo VI, [...] houve um grande declínio da força marítima nas décadas seguintes, quando o design naval espanhol e português ultrapassou o inglês com a invenção do *galeão*, muito mais veloz. Mas, de 1579 em diante, o mandato de Hawkins no Conselho Naval assistiu a uma rápida expansão e modernização da frota régia: os galeões de baixo calado ganharam canhões de longo alcance, o que os transformou em plataformas de tiro altamente manobráveis, projetadas para afundar o inimigo à máxima distância, em batalhas dinâmicas” (ANDERSON, 2016, p. 142-143).

Como historicamente referenciado, a derrota da Invencível Armada de Felipe II foi um dos maiores golpes que o império espanhol sofreu. Segundo Anderson “o começo de uma guerra marítima contra Espanha, longamente ensaiada pelos piratas ingleses no mar do Caribe, demonstrou a superioridade técnica desses navios” (ANDERSON, 2016, p. 144). Apesar dos esforços de Felipe em construir uma frota que pudesse aniquilar os navios ingleses, a sorte e o clima não lhe foram favoráveis. Comandando seu exército de conselheiros e dando ordens para que o reino se preparasse para o enfrentamento, Elizabeth realizou um discurso na sala do trono, em que conclama:

Meus súditos, não posso lhes dar mais do que palavras que expressem minha dor, esta armada se dirige a nós, carrega a Inquisição em suas entranhas. Deus proíba que ele ganhem! Senão, não haverá mais liberdade na Inglaterra de consciência e pensamento. Não podemos ser derrotados. (HIRST, 2007 apud KAPUR, 2007, n.p.).

Nesta cena em específico, vemos a última modificação no vestido roxo de Elizabeth [Fig. 45]. Todo aparato de forma e corte se mantém os mesmos. A saia possui um drapeado na altura do corpete, que faz com que a peça amplie o quadril deixando o vestido mais solto e com dobras mais dramáticas. A *forepart* se abre revelando a *kirtle* com um bordado de renda e aplicado sobre o veludo em formato de faixa em “T” invertido⁴⁰. O que muda nesta nova configuração de vestido são os acessórios adicionados e o decote, que adquire uma forma mais trapezoidal e as faixas presentes na outra versão do vestido foram afuniladas, permitindo que a renda fique mais evidente, comprimindo o papel de uma *chemise*. Vemos que a renda por dentro do corpete muda para um formato com geometria mais espaçada [Fig. 45], provavelmente a mesma utilizada nas mangas desde o princípio. Aqui ela ganha uma ampliação que lhe sobe até o pescoço formando um tipo de rufo.



Figura 45: Montagem de Elizabeth em cena, com detalhes do vestido roxo na sua última fase.
Fonte: *Working Title Films e Costumers Guide*.

⁴⁰ Nas cenas que se seguem como uso do vestido, os detalhes são mais visíveis.



Figura 46: Montagem do figurino roxo, com detalhes do recorte no busto e das rendas na sua última fase.
Fonte: *Costumers Guide*.

Na base do pescoço Byrne aplicou alguns bordados [Fig. 46], encrustados por lantejola ou paetê e arrematado com miçangas ou pequenos cristais, que também podem ser zircônias, apenas para criar a ilusão de pedrarias. A imagem do vestido fora da cena do filme⁴¹ deixa evidente a presença da matéria-prima contemporânea, usada como adaptação dos materiais mais caros do passado. E o efeito é finalizado com um colar de contas rente ao pescoço e um acessório, espécie de “cinto” invertido que lhe é preso no ombro direito e cruza o corpete na frente e possivelmente nas costas.

⁴¹ Entre a figura 45 e a 46 há uma diferença no decote. No filme, o decote trapezoidal aparece de maneira evidente, como podemos observar. Mas nas figuras 46 e 47 vemos que o decote é o da segunda versão do vestido para a montagem da exposição no qual as peças foram colocadas para divulgar o filme. Foram muitas exposições em diferentes locais, as mais proeminentes foram no *ArcLight Hollywood*, *Universal Studios Hollywood*, *FIDM Museum de Los Angeles*.



Figura 47: Montagem do figurino, com detalhes do vestido roxo na sua última fase. Detalhes da saia drapeada e do cinto. Fonte: *Costumers Guide*.

O acabamento do cinto à altura do ombro é em pedraria [Fig. 47], com formatos quadrados e retangulares; abaixo há uma estrela de sete pontas que prende uma série de cinco cordões de contas, finalizado com um grande broche que lembra a rosa Tudor presa sobre o drapeado do vestido na altura do ângulo do corpete. Em uma sequência que sai da sala do trono e vai para os corredores do castelo em direção à capela, Elizabeth manda soltar todos os prisioneiros, todos devem pegar em armas e defender o reino [Fig. 48]. Ao se aproximar do altar, ela respira fundo, fecha os olhos e pede a Walsingham que liberte Raleigh da prisão⁴². Este por sua vez, irá comandar os navios ingleses na defesa da costa. Em tais cenas, a escolha da produção dobra o roxo em diferentes formatos para indicar, de um lado, o luto e, de outro, uma nova relação de poder.

⁴² Esta cena está conectada a um desfecho dramático de amor cortês entre a dama de companhia da rainha Elizabeth (Bess) Throckmorton e Walter Raleigh. Eles se casam em privado e quando a rainha recebe a notícia, destila toda sua cólera sobre eles. Enlutada, a monarca está totalmente desesperada, havia mandado matar uma rainha e prima, perdera seu amor, sua dama de companhia. Além de tudo, pesava sobre seus ombros o ataque de seu ex-cunhado que a queria destruída. Neste momento, ela manda Walsingham prender Raleigh na Torre e dispensa os serviços de Bess, agora grávida, condenada a sair da corte.



Figura 48: *Still* de Elizabeth em cena ladeada de seus conselheiros, ditando ordens para que as providências para a guerra contra Felipe II fossem tomadas. Fonte: *Working Title Films*.

Quando analisamos algumas cenas de *Elizabeth* de 1998, não poderíamos supor que toda a filmografia de Shekhar Kapur fosse exclusivamente voltada para a representação iconográfica de Elizabeth via personalidade, transformando-a no *Ícone*. Kapur rompeu barreiras da indústria cinematográfica e promoveu uma reviravolta histórica ao recontar, da sua maneira, como uma das maiores ícones da cultura e da história inglesa sobreviveu aos 45 anos de seu reinado. A Era de Ouro, tão popularmente estudada e referenciada, tem seu clímax em uma sequência de cenas que é a conclusão de um projeto que se iniciou em 1997. Foram cerca de dez anos para contar a história da monarca.

No que tange ao nosso objeto de análise, os figurinos criados por Byrne refletem não somente a importância de uma caracterização voltada para servir à história e à narrativa, como estabelece, como muitos outros profissionais do setor, a celebração da arte do figurino como sendo o elo principal entre os *filmmakers* e a audiência, o público. Nas palavras do figurinista Allan Ferc, que assinou os designs do especial da TV Globo *Hoje é dia de Maria* (2005), “um bom figurino precisa antes de tudo comunicar a identidade visual da personagem em cena, mesmo que seja clichê em cores e formatos. Aprendi que um bom figurino só vem complementar a obra do ator e da direção. Minha função como figurinista é corresponder a essa expectativa.” (FERC apud VIANA, 2014, p. 132). Como Gilda de Mello e Souza nos recorda, o “costureiro” também é artista

Hoje como ontem, fechado em seu estúdio, o/a costureiro (a) [o/a estilista, o/a figurinista], ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores e ritmos. Como o escultor ou o pintor ele/ela procura, portanto, uma Forma que é a medida do espaço e que, segundo Focillon, é o único elemento que devemos considerar na obra de arte. (MELLO E SOUZA, 2019, p. 33). Harmoniza o drapeado de uma saia com o talhe das mangas, traçando um “conjunto coerente de formas unidas por uma conveniência recíproca”. (FOCILLON, 1939, p. 15 apud MELLO E SOUZA, 2019, p. 33). Respeita o destino da matéria, a sua “vocação formal”, descobrindo aquela perfeita adequação entre a cor e a consistência do tecido e as linhas gerais do modelo. Como qualquer artista, o criador de modas inscreve-se dentro do mundo das Formas. E, portanto, dentro da Arte. (MELLO E SOUZA, 2019, p. 33).

Logo, o profissional do figurino muitas vezes desempenha o equivalente ao artista; é na criação e na resolução de conflitos estilísticos, históricos e principalmente na adaptação da história da indumentária que a expertise se faz pungente. O final da produção de Kapur chega a seu revés com Elizabeth comandando o exército com as próprias mãos. Byrne transforma o conceito em obra de arte. São quatro figurinos que fundamentam a personalidade da soberana: *resoluta/preocupada*, *combativa*, *aliviada* e por fim *trajada em “glória”*⁴³. Nesta sequência de cenas a rainha reclusa pelo pesar dá lugar a uma monarca aguerrida. O seu amor pelo povo a move da proteção do castelo em Londres para a costa de Tilbury. Kapur testa novamente a personalidade da monarca, ao retratá-la como uma general, preocupada com o bem-estar do seu povo e temerosa de que Felipe II obtivesse sucesso. Os figurinos são uma evolução e uma reviravolta da história elisabetana, em que Kapur extrapola a história da rainha e a insere diretamente junto de seus conselheiros no coração da guerra.

Em um primeiro momento temos uma rainha *resoluta/preocupada* vestida [Fig. 49] com um corpete/cota de malha de metal e no pescoço um rufo simples rendado por baixo de um *gorjal*, espécie de colar de metal preso abaixo do elmo. O mesmo rufo está presente nos punhos com uma joia que lembra muito *spikes*⁴⁴, que são pequenas peças de metal usados como ornamento em roupas. O sobrevestido com gola ampla de seda

⁴³ Estes quatro estados de espírito de Elizabeth associados aos vestidos demarcam a construção do ideal de deidade no fim do longa-metragem de Kapur. Desta forma, o figurino com cota de malha cinza, revela uma Elizabeth *resoluta/preocupada*, já o figurino da armadura denota uma rainha *combativa*, ao vencer a guerra e subir a colina para ver os galeões naufragarem, vemos o figurino simples da túnica em que a percebemos *aliviada* e por fim, os vestidos dourado e prata das sequências revelam sua majestade *trajada em glória*. Estas denominações serão pontuadas ao longo das descrições nos figurinos.

⁴⁴ Outra adição contemporânea de Byrne ao figurino. Além é claro de fazer um sobrevestido com uma gola reta que lembra lapela de casacos.

cinza que lhe cobre o corpo está ajustado na cintura com um leve drapeado e se abre revelando uma saia prateada com um padrão de bordado arabesco. Nos cabelos uma peruca simples presa para trás em coque baixo, com pinças em pontas em formato de pequenas cruces. Uma sutileza, pois o clima era de *guerra santa*.



Figura 49: Figurino de Elizabeth e ao lado ela trajada em cena (*still*) dentro da cabana de guerra.
Fonte: *Working Title Films*.

Logo após as primeiras notícias de baixas dos galões ingleses adentrarem a tenda onde seu conselho de guerra está reunido, a rainha toma uma decisão ao amanhecer. Ela é então vestida com uma armadura e torna-se a *combativa* Elizabeth [Fig. 50]. Ao ser questionada na entrevista já citada, Byrne alega que “Cate sentiu-se instintiva em relação à armadura. Queríamos que fosse uma imagem icônica. Na linha do que tínhamos feito, parecia ser a solução certa. Obviamente, é um aceno para Joana D’Arc”⁴⁵ (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução). A cena se abre para um campo aberto, onde uma Elizabeth surge à frente do seu exército para lhes dirigir o discurso, trajada com um conjunto completo de armadura [Fig. 51]⁴⁶, em seu cavalo branco. Como nos lembra Ford e Mitchell

⁴⁵ Joana D’Arc é um filme de 1999 do diretor francês Luc Besson, protagonizado por Milla Jovovich, que narra a história da heroína francesa.

⁴⁶ Ao lado da imagem do filme inserimos a imagem de uma réplica de brinquedo [*figure action*], lançado em 2007 pela empresa chinesa *Poptoys*; nela pode-se observar com mais detalhes o conjunto completo de armadura [Fig. 51]. Hoje em dia este tipo de réplica é muito comum, principalmente de filmes

O seu discurso no acampamento de Tilbury e a sua ‘Imagem Pré-Rafaelita de Joana D’Arc’ enviam ondas de adoração e admiração através das suas tropas. Durante a noite, acima da batalha, ela vela por elas, um anjo de branco mandando os ventos levantarem-se contra o inimigo. (FORD, MITCHELL, 2009, p. 292, livre tradução).



Figura 50: *Still* de Elizabeth em cena e ao lado a réplica do *figure action* pela Poptoys em 2007.
Fonte: *Fórum One Sixth Figures*.

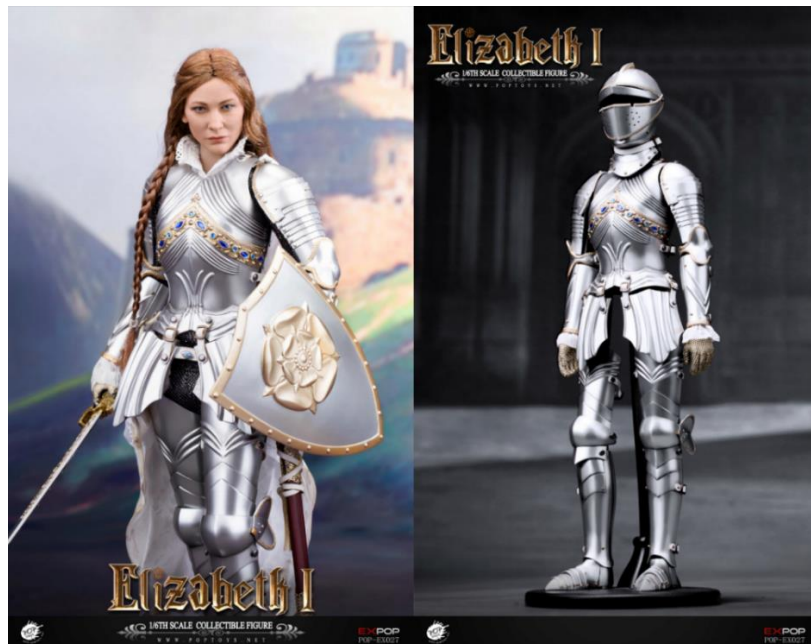


Figura 51: Réplica do *figure action* pela Poptoys em 2007. Fonte: *Fórum One Sixth Figures*.

blockbusters de super-heróis. A própria Byrne já assinou figurinos para a Marvel Studios, neste sentido, as peças criadas por ela são recriadas em riqueza de detalhes juntamente com o personagem e são objetos de desejo da cultura geek e pop de colecionadores pelo mundo todo. Atualmente a maior empresa de *figure action* é a *Iron Studios*.

No mar, o almirante Francis Drake e Walter Raleigh estão manobrando os galeões para tentar um novo plano a fim de destruir a frota espanhola. No horizonte, uma tempestade se aproxima, deixando o mar tempestuoso e instável. Elizabeth comanda as tropas em Tilbury lhe direcionando a palavra. Sua armadura, com a peruca de cabelos longos, remete-nos à figura de uma amazona.

De acordo com Ford e Mitchell e nas análises de Lisa Bolding, a construção de uma Elizabeth guerreira cria uma conexão direta com o retrato da *Armada* de George Gower [Fig. 23]. A pintura é um triunfo simbólico da vitória de sua majestade sobre o rei Espanhol. Neste sentido, a alegoria expressa pelo figurino medieval, somado à atuação de Blanchett e à construção meticulosa do cenário, contribui para criar não somente o *Ícone*, como também faz alusão à *Virgem Maria*, uma vez que Elizabeth também é comparada, nesta cena, à combatente personagem histórica Joana D’Arc, que lutou pela Igreja e foi canonizada pelo Vaticano, tornando-se santa.

Todos estes elos fazem da produção de Kapur, em detrimento de outras do gênero anteriores, uma construção de camadas de simbologia que são essenciais para gerar identificação com o público, como nos lembra Hornaday. Neste ponto lembramos o que Byrne afirmou a respeito dos filmes serem “uma oportunidade de reexaminar o período”. Logo, o figurino, por mais que foge totalmente da autenticidade histórica, cumpre seu papel com maestria. No filme, quando Elizabeth se reúne com seu exército em terra, clama em discurso:

Meu amado povo. Vemos as velas dos inimigos se aproximarem, ouvimos os canhões sobre a água! Muito em breve os veremos cara a cara. Estou decidida em favor da batalha. A viver ou morrer entre todos vocês. Desde que permanecemos juntos, nenhum invasor nos vencerá. Que venham com o seu exército do inferno e quando este dia de batalha terminar ou nos veremos no céu ou no campo, como nossa vitória! (HIRST, 2007 apud KAPUR, 2007, n.p.).

De acordo com Teague, o discurso: “eu sei que tenho o corpo de uma mulher fraca e débil, mas tenho o coração e o estômago de um rei” (TEAGUE, 1992, p. 67 apud BOLDING, 2005, p. 19, livre tradução)⁴⁷, é uma ação intencionada de Elizabeth de cavalgar junto de suas tropas. Neste sentido, se no longa seu discurso é um chamado

⁴⁷ Em “Queen Elizabeth in Her Speeches” (1992) [A Rainha Elizabeth e seus discursos, livre tradução], Fran [Frances] Teague, professora e pesquisadora de Teatro e Cinema da Universidade de Geórgia, analisa (assim como muitos outros acadêmicos) a veracidade de tal discurso proferido em Tilbury.

para vencerem a guerra, Bolding alude que a intensão da rainha é um filtro da memória cultural de uma Elizabeth amazona em um cavalo branco rumo ao combate. Entretanto a célebre frase, parte de uma oração, é hoje amplamente debatida por historiadores sobre sua veracidade.

A derrota de Felipe II foi um dos maiores trunfos da rainha. Na última cena impactante do filme ela despe a armadura, remove a peruca, sai para o vento tempestuoso que começa a se dissipar e vê com os próprios olhos o fim da tirania do rei espanhol afundando em águas inglesas [Fig. 52]. Como nos lembrou Anderson, a frota inglesa sob o comando de Drake e Raleigh, determinou historicamente o poderio inglês sobre os mares. O autor conclui que “em 1588, Elizabeth I era a senhora da marinha mais poderosa que a Europa já vira” (MATTINGLY, 1959, p. 175 apud ANDERSON, 2016, p. 144). A simbologia da cena é tão poderosa, que alude a uma deusa da guerra que testemunha finalmente o fim do conflito, enquanto celebra internamente seu momento de glória, sua *Era de Ouro*, pessoal e íntima. “A armada sucumbiu ante as semicolubrinhas inglesas e se perdeu em meio à névoa e à tempestade. A segurança insular estava garantida, e as fundações do futuro império, firmadas” (ANDERSON, 2016, p. 144).

Byrne concebeu um figurino simples [Fig. 52], uma túnica leve, esvoaçante, pura na cor branca, símbolo da paz que lhe custou tão caro, que contrasta com a amplidão dos vestidos e com a soberba dos aparatos, joias e apetrechos de cenas anteriores. Na cena, Elizabeth *aliviada* caminha descalça, sobe a colina e vê no horizonte os galeões espanhóis naufragarem. A câmera abre o ângulo e enquadra a rainha no alto do penhasco, depois com um *close* rápido a mostra triunfante e feliz, pois finalmente o terror havia padecido. Em sua biografia, Dunn reitera que “Elizabeth ergueu-se magnificamente à altura do seu novo papel de rainha guerreira, não mais a sempre vigilante e ambígua, como Jano, mas Atena, a deusa da sabedoria e da guerra” (DUNN, 2004, p. 466).

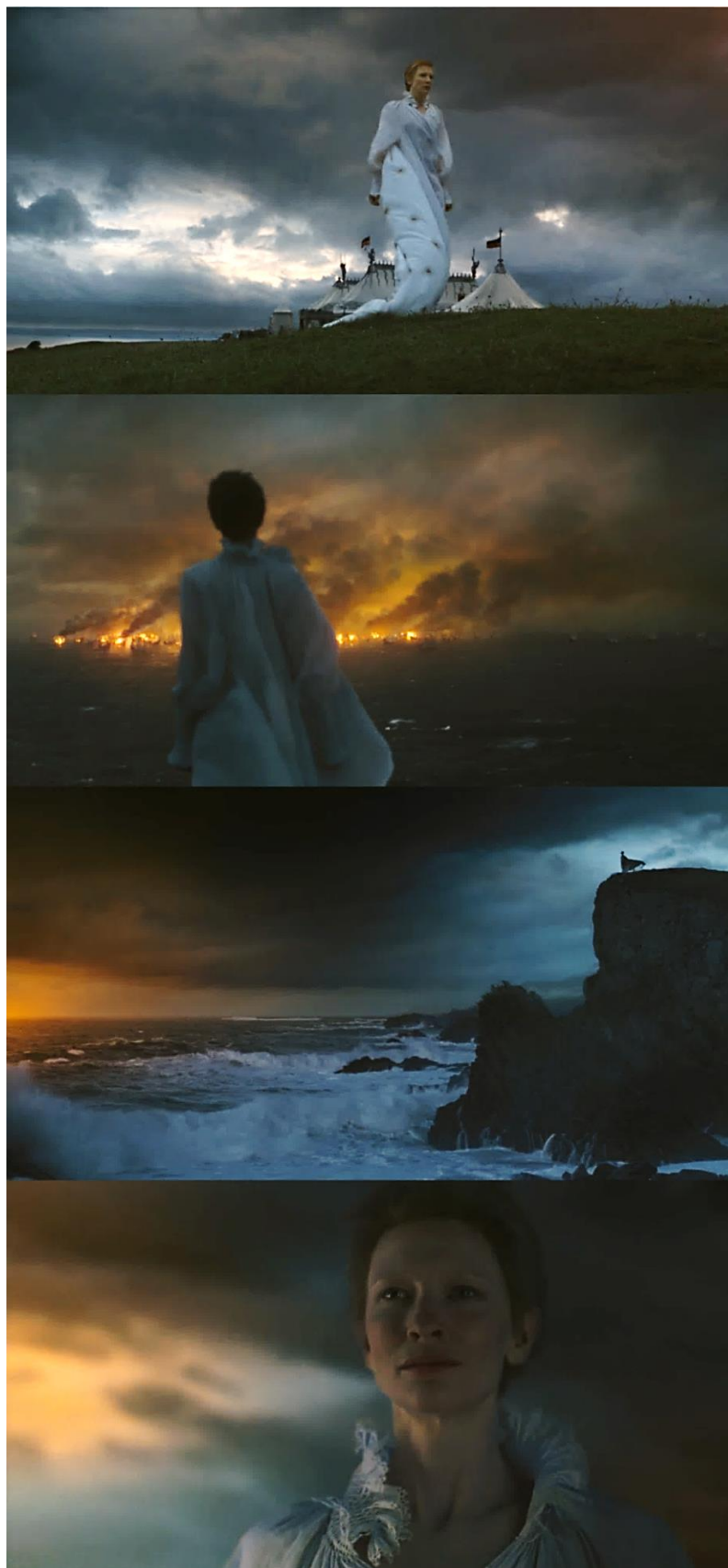


Figura 52: *Still* de Elizabeth em cena, ela está sobre o penhasco em Tilbury vendo ao longe os galeões espanhóis naufragarem. Fonte: *Working Title Films*.

Os figurinos criados por Byrne para o fim de *Golden Age* são uma construção que começa com a cena do acampamento de guerra e culmina com a última cena da rainha segurando o bebê de Bess Throckmorton, em que a simbologia atinge níveis ainda mais dramáticos, costurados com vestidos, atuação e roteiro. Três quadros da rainha, incluindo os já referenciados ‘Armada’ [Fig. 23] e ‘Ditchley’ [Fig. 22], somados ao Retrato ‘Sieve’ [Fig. 53], contribuem para essa simbologia da *Rainha Virgem*, do *Ícone* tão bem transposto para o cinema por Kapur e Byrne. Segundo Bolding:

Claro que o vestido da *Armada* ajuda a ilustrar a manipulação do tempo do filme, particularmente porque o retrato marca um momento na produção da iconografia de Elizabeth quando o seu poder é literalmente trazido para a vanguarda. Como Roy Strong explica, “no retrato ‘Sieve’ a Inglaterra é retratada brilhando misteriosamente num globo ao fundo atrás da Rainha; no retrato ‘Armada’ esse globo é trazido à frente e ela segura-o; no retrato ‘Ditchley’ a Rainha, a coroa e a ilha tornam-se uma só. Elizabeth é a Inglaterra, mulher e reino são permutáveis” (STRONG, 2003, p. 136 apud BOLDING, 2005, p. 20, livre tradução).

Para além dos outros retratos supracitados de Elizabeth que lhe retratam triunfante, o retrato conhecido como *Plimpton Sieve* (1579) [Fig. 53] atribuído a George Gower, contribui para ampliar e compreender a construção simbólica arquitetada por Kapur e sua equipe criativa. Os retratos não fornecem informações visuais que possam ser interpretadas como próximos aos figurinos no filme, entretanto são uma fonte poderosa de simbologia para a construção da personagem. Na entrevista concedida ao *Los Angeles Times*, Byrne explica que esses três retratos, de todo modo, foram inspirações:

Li cartas escritas por visitantes da sua corte, exaltando a sua extraordinária aparência. E li livros, incluindo “Gloriana” de Roy Strong e “O culto de Elizabeth: ostentação e retratística elisabetana”, obras acadêmicas que mergulham no simbolismo dos seus retratos. Ela estava incrivelmente consciente da sua aparência. Realizou estrategicamente o golpe magistral de substituir a Virgem Maria da Igreja Católica por ela própria como ícone da Inglaterra Protestante. (SNEAD, 2007, n.p., livre tradução).



Figura 53: George Gower. *Retrato Plimpton Sieve*, 1579, óleo sobre painel, 104,4 cm x 76,2 cm.
 Fonte: *Biblioteca Folger Shakespeare*, Washington, DC.

Desta forma, como nos apontou Strong, o retrato *Plimpton Sieve* é uma alegoria à virgindade de Elizabeth. Atualmente, o retrato encontra-se no acervo da *Biblioteca Folger Shakespeare* em Washington, DC. A biblioteca faz parte do conjunto arquitetônico do Capitólio e possui um dos maiores acervos de obras impressas de Shakespeare, além de ser um repositório de materiais raros que compreendem os anos de 1500-1750. Após o período elisabetano, a pintura havia pertencido a George Arthur Plimpton, 1855-1936, passando depois, através de testamento, ao seu filho Francis

Taylor Pearsons Plimpton, 1900-1983. Foi entregue à Biblioteca Folger em 1997. A pintura foi batizada de *Plimpton Sieve* por conta do sobrenome de seu primeiro proprietário e por “sieve”, que traduzido diretamente significa “peneira”, alusão direta à peneira que Elizabeth segura nas mãos. Segundo Strong o retrato *Plimpton Sieve* e o retrato *Siena Sieve*⁴⁸

são as primeiras provas de retratos que fundem deliberadamente Elizabeth pela primeira vez não só como rainha mas também como Rainha Virgem. Todos eles mostram a rainha apertando uma peneira na mão, um emblema de discernimento, neste caso apontado pelo lema italiano nela inscrito: *A terra il ben mal dimora insella* (O bom cai ao chão enquanto o mau permanece na sela). William Camden escreveu que este era o seu aparato mais comum, no qual a Virgem Vestal Romana Tuccia⁴⁹ que, ao ser acusada de impureza, tomou uma peneira e, enchendo-a de água, correu do rio Tibre para o Templo Vestal sem derramar uma gota. Ela, entre outros, celebrou pela sua castidade, simbologia presente no Triunfo da Castidade de Petrarca.⁵⁰ (CAMDEN, 1870, apud STRONG, 2019, p. 48, livre tradução).

Neste retrato *Plimpton Sieve* [Fig. 53] a rainha está trajada com um vestido vermelho que possivelmente pode ser de seda ou veludo. O ponto do corpete não possui angulatura tão aguda como verificamos no retrato *Armada* [Fig. 23], no qual possui um decote quadrado todo bordado com fios de ouro, prata e pedrarias. Os ornamentos incluem multiplas pérolas, sutilmente pintadas para compor a ilusão da castidade. Sobre o busto, a *chemise* está aparente com um padrão que remete a pequenos losangos.

As ombreiras duplas que seguram as mangas possuem o estilo “esfaqueada”, em que o forro branco fica visível e recebeu o mesmo bordado presente no corpete. As mangas são amplas e possuem recortes que se sobrepõem formando uma espécie de

⁴⁸ O retrato *Siena Sieve*, que atualmente está na Pinacoteca de Siena, foi encontrado em 1895 no sótão do Palazzo Reale, sede dos Grão-Duques Medici da Toscana. De acordo com Strong, não se sabe como este retrato foi parar lá. Ele foi concebido por Quentin Massys, membro de uma família de pintores flamengos, cujo pai tem o mesmo nome. Strong ainda revela que Massys viveu em Langbourn Ward em Londres por volta de 1581, a pintura então foi datada e assinada por ele em 1583. (STRONG, 2019, p. 47, livre tradução).

⁴⁹ Esta alegoria foi pintada por Jacopo del Sellaio (1441/2–1493), *Trionfo dell'Amore e Trionfo della Pudicizia*, [Triunfo do Amor e Triunfo do Castidade] cerca de 1480-1485, têmpera sobre painel, nas dimensões 75,5cm X 89,5cm e 76cm X 86,5cm, e está atualmente no Museu Bandini, Fiesole.

⁵⁰ De acordo com Isabel Hargrave Silva “Petrarca estudou atentamente textos antigos, realizou leituras de Plutarco, Sêneca, Cícero, e suas considerações sobre a passagem do tempo certamente estão relacionadas às desses autores. Escritos por volta de 1350, os Triunfos não tratam apenas do tempo. A obra é composta por seis poemas que louvam, na sequência, o Amor, a Castidade, a Morte, a Fama, o Tempo e a Eternidade. Cada um dos triunfos celebrados supera aquele abordado anteriormente. Desse modo, o Tempo triunfa sobre todos os outros, exceto sobre a Eternidade”. (SILVA, 2011, p. 228).

escama, bordadas em fios de ouro que termina com um rufo pequeno nos punhos. No pescoço, Elizabeth usa um dispendioso colar, um pingente incrustado por uma safira e pérolas. Um rufo muito rente, finaliza a composição. No alto dos cabelos há uma espécie de coroa, que se parece muito com as ombreiras no formato e bordado, preso nela um véu escuro lhe cai nas costas em formato de cascata.

Toda esta simbologia expressa via retratos é observada por Byrne, configurando elementos que traduzem os anseios da figurinista ao retratar Elizabeth no filme. Ela busca construir uma imagem, ora de magnificência por ser uma monarca de uma linhagem controversa, ora reflete os anseios, medos e paixões da rainha, e por fim, ao juntar tudo isso, concebe uma Elizabeth combativa, ativa, apenas para lembrar-nos que todo este jogo de vestidos e armadura são necessários para o desfecho da história. O retrato *Plimpton Sieve* é uma alusão em duas cenas que decorrem após derrota da Invencível Armada de Felipe II em que ela se apresenta com os vestidos, dourado e prata respectivamente e que finalizam a construção da personalidade intensionada por Kapur no qual vemos a rainha vestida “em glória”, vencido o luto, o inimigo, os amores, soberana, por excelência [Fig. 54].



Figura 54: Still de Elizabeth em cena usando os vestidos dourado e prata, eles representam a união dos retratos *Armada*, *Ditchley* e *Sieve*. Fonte: *Working Title Films* e *Tumblr Costume Lovers*.

Ainda que Kapur reconfigure a história da rainha para servir ao seu propósito de uma biografia que revela camadas da personalidade política, social e principesca de Elizabeth, ele traduz via representação nos vestidos o que poucas adaptações conseguiram retratar. Ao lembrar que o diretor indiano não quis estabelecer uma acuidade histórica e se optou por um roteiro mais centrado na criação de uma personagem mais humana, nos deparamos com certa contradição entre vontade e realização ao final da obra fílmica. De fato, a história que Kapur apresenta não possui, em termos de figurino e roteiro histórico, o peso do que de fato foi a vida da monarca, mas entre as tramas da história, ele usa a simbologia como o elo que unifica as cenas, contrói, desconstrói e reconstrói a monarca para o desfecho. Neste sentido, a simbologia presente nos retratos e retomada em algumas cenas configura uma acuidade histórica. Pode não estar fielmente retratada, mas está ali, mediando a narrativa e servindo ao seu propósito.



Figura 55: *Still* de Elizabeth em cena, sala do trono trajada em “glória”. Fonte: *Working Title Films*.

Após a batalha, com a colaboração de Byrne, Kapur reconstrói a magnificência da Rainha e cria o *Ícone*, a *Gloriana*, a *Rainha Virgem* em uma cena na sala do trono onde ela aparece *trajada em “glória”* [Fig. 55]. Como Ford e Mitchell colocam “uma imagem icônica de Elizabeth marca o fim de Espanha e o início da ‘Era de Ouro’” (FORD, MITCHELL, 2005, p. 292, livre tradução). Elizabeth está vestida com um rico vestido dourado, a luz que resplandece sobre si, reflete o brilho e transcende a rainha ao patamar da deusa Atena, como nos lembrou Dunn. Com os braços ligeiramente abertos, as palmas das mãos voltadas para cima, a cena é uma clara referência a Cristo. O vestido, de seda, possui um drapeado acima da saia que amplia a circunferência - mudando a anquinha do formato de sino para o de roda francesa, fazendo alusão direta aos retratos da rainha que foram pintados desta forma, como o retrato *Armada* [Fig. 23].



Figura 56: Detalhe do figurino dourado que Elizabeth usa na sala do trono após a derrota da Invencível Armada. Fonte: *Costumers Guide*.

O corpete em um ângulo agudo tem a ponta um pouco abaixo do drapeado, criando a ilusão de que a cintura de Elizabeth é muito fina [Fig. 56]. A frente dele é ricamente bordada e coberta com fileiras de pérolas, renda dourada e folhas. As mangas mais bufantes foram bordadas com gemas, cristais e cruzeiros com pérolas e ourivesaria dourada. No punho um rufo simples e rente tem o mesmo material rendado que lhe

guarnece o pescoço. Ele se abre em forma de leque e recebeu bordados de pequenos pontos de luz, que possivelmente podem ser cristais, lantejoulas ou miçangas douradas.

Por fim, o arrebatamento do visual é finalizado pelas auréolas atrás de si [Fig. 57], uma simbologia das asas de anjos, ou as auréolas dos santos e santas. Na cabeça, a caracterização é completada por uma peruca que sai do tom avermelhado, sendo substituída por uma peruca com fios encaracolados e dourados. A coroa possui sete pontas, mas não há registro sobre o que levou Byrne a usar este tipo de aparato na rainha. Entretanto, há um culto mariano conhecido com a Coroa das Sete Alegrias de Maria ou Coroa Franciscana⁵¹. Se a imagem de Maria foi substituída pela de Elizabeth durante seu reinado, a simbologia da Coroa das Sete Alegrias cabe muito nesta concepção de Rainha Virgem deificada de Kapur.

⁵¹ Em 1442, no tempo de São Bernardino de Siena, se difundiu a notícia de uma aparição da Virgem a um noviço franciscano. Este, desde pequeno, tinha o costume de oferecer à bem-aventurada Virgem uma coroa de rosas. Quando ingressou entre os Irmãos Menores, sua maior dor foi a de não poder seguir oferecendo à Santíssima Virgem esta oferenda de flores. Sua angústia chegou a tal ponto que decidiu abandonar a Ordem Seráfica. A Virgem apareceu para consolá-lo e lhe indicou outra oferenda diária que lhe seria mais agradável. Sugeriu-lhe recitar a cada dia sete dezenas de Ave Marias intercaladas com a meditação de sete mistérios gozosos que ela viveu em sua existência. Desta maneira teve origem a coroa franciscana, Rosário das sete alegrias. A coroa franciscana medita os sete gozos de Maria: a anunciação, a visita a Santa Isabel, o nascimento de Jesus em Belém, a adoração dos Magos, a apresentação de Jesus no templo e a manifestação de sua divindade entre os doutores do templo, a ressurreição de Jesus e sua aparição à Virgem, a vinda do Espírito Santo, a Assunção de Maria em corpo e alma ao céu, e a coroação de Maria como rainha do céu e da terra, medianeira de graças, mãe da Igreja e soberana do Universo. CFFB. Conferência da Família Franciscana no Brasil. *Coroa das 7 alegrias de Nossa Senhora ou Coroa Franciscana*. Disponível em: <https://cffb.org.br/coroa-das-7-alegrias-de-nossa-senhora-ou-coroa-franciscana/>. Acesso em: 30 de outubro de 2022.



Figura 57: *Still* de Elizabeth em cena, sala do trono, glorificada. Fonte: *Working Title Films*.

Muitos retratos da rainha abordam com auréolas nas costas [Fig. 58], como são retratações da simbologia de sua vida, e como vimos que cópias eram feitas a fim de espalhar a imagem da monarca pelo reino, um retrato com autoria desconhecida se assemelha ao figurino criado por Byrne. Ele tem quase as mesmas informações simbólicas e o usamos para criar um contraponto com o figurino. A pintura data de 1590, de acordo com Strong possui o mesmo padrão de posição da rainha, verificável em outros retratos, ora para esquerda, ora para direita. Pintada sempre da cintura para cima, posição de três quartos [Fig. 58]. Logo, a oficina responsável pela obra cria um modelo um tanto menos sofisticado em termos de técnica. Strong não nomeia o retrato, ou traz alguma informação relevante sobre ele. Para diferenciá-los dos outros retratos aqui discutidos, nomeamos como *Compton Verney*, local onde atualmente este retrato está exposto.



Figura 58: Autor Desconhecido. *Retrato "Compton Verney"*, cerca de 1590, óleo sobre painel, 114 cm x 88 cm. Fonte: *Instituição Compton Verney*, Warwickshire.

O artista optou por pintar uma Elizabeth já com traços da velhice, apesar de tênues, eles são verificáveis no contorno dos olhos, principalmente. O vestido é um brocado branco, bordado com fios de ouro que remetem às rosas Tudor e outras flores, possui um drapeado sobre a saia, não tão dramático e amplo como no figurino de Byrne, mas é discernível na pintura. Por todo tecido, vemos a incrustação de joias, rubis e safiras, além das muitas pérolas, tão comuns pelo corpete, saia e mangas. Para o figurino, Byrne concentra o bordado apenas na frente do corpete. As mangas são amplas e fecham-se nos punhos com um rufo pequeno rendado e simples. A renda está presente

em todo o corpete formando um bordado em “V”, segundo informações da Instituição *Compton Verney*⁵²

Elizabeth usa uma coroa aberta representando sua soberania, e abaixo dela está o grande diamante central conhecido como o “Espelho de Portugal”. Ela segura um leque de penas de avestruz e seu vestido é decorado com pérolas, símbolos de pureza. Em seu corpete há uma joia em forma de lua, evocando Diana, deusa da caça e da castidade. (COMPTON VERNEY, s/d, n.p., livre tradução).

A partir deste ponto no filme, a produção ganha traços de despedida. Kapur encerra a trajetória da monarca em sua *biopic* com duas cenas carregadas de simbologia. Na primeira delas, Elizabeth adentra os aposentos reais de Walsingham que, acamado depois de anos de serviço à coroa, recebe as bênçãos da rainha, numa cena dramática [Fig. 59]. Segundo mencionado em Ford e Mitchell, a produção coloca Elizabeth neste momento como “anjo da misericórdia” que vem dar o beijo de despedida na têmpora do seu fiel servo, permitindo que este parta desta terra com todos os seus pecados expurgados. Elizabeth é o anjo, ela é retratada como tal. Quando o ângulo da câmera se abre para mostrar a rainha deixando o recinto, podemos observar na parede ao fundo uma pintura da rainha, o *Retrato do Arco-Íris*⁵³ [Fig. 60] A pintura atemporal e cheia de simbologia, assiste à cena, de sua moldura, enquanto a rainha deixa seu fiel conselheiro junto da esposa e da filha chorosas.

⁵² A *Compton Verney* tem uma coleção permanente diversificada. Considerada a melhor da Europa fora do Museu Capodimonte em Nápoles, possui uma coleção de arte napolitana da Idade de Ouro da Pintura Barroca (1600-1800). A coleção designada de bronzes chineses arcaicos é uma das três melhores da Europa e existe uma pequena mas fina coleção de retratos britânicos e uma das melhores coleções de escultura e pintura do Norte da Europa, desde o final da Idade Média até o final da Renascença na Inglaterra. *Compton Verney* é também o lar da maior coleção de Arte Folclórica Britânica na Grã-Bretanha; e um legado de objetos da designer têxtil Enid Marx e da historiadora Margaret Lambert. COMPTON VERNEY, *Art UK*. Disponível em: <https://artuk.org/visit/venues/compton-verney-3459>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

⁵³ O *Retrato do Arco-Íris* será abordado com mais detalhamento ao fim da dissertação como anexo.



Figura 59: *Still* da cena em que Elizabeth concede sua bênção final ao seu fiel conselheiro Francis Walsingham. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 60: *Still* da cena em que Elizabeth deixa os aposentos de Walsingham e ao fundo, percebemos o Retrato do Arco-Íris. Fonte: *Working Title Films*.

Por fim, trajando um vestido prata [Fig. 61], criação de Byrne para o fim desta jornada, Elizabeth está em uma sala na casa de Walter Raleigh. Este espera pela entrada da esposa, Bess Throckmorton que traz nos braços uma criança chorosa, seu filho. O episódio de traição tanto de Bess quanto de Raleigh, que gerou a cólera da rainha contra o casal, estava perdoado. Historicamente, Bess retomou seu serviço na corte da

soberana e ficou ao seu lado até a morte. Ao se aproximar da rainha, Elizabeth estende as mãos e toma a criança de modo que lhe concedesse sua benção.



Figura 61: *Still* de Elizabeth usando o traje prata (cena cortada do filme) e ao lado o vestido exposto.
Fonte: *Tumblr Costume Lovers* e *Costumers Guide*.

O figurino absorve todo brilho, todo glamour da cena. Ele foi pensado estrategicamente para conceber o final e fundir todo o simbolismo que o filme carrega desde a primeira cena, da configuração de poder à bondade [Fig. 61]. Trajada de prata, o vestido é todo em seda, recoberto com tule⁵⁴, um tecido fino e contemporâneo, que foi fundido com as dobras do tecido e que em cena quase não se percebe sua presença. Há um elaborado bordado tanto na frente do corpete quanto na saia, que vai até a barra do vestido e foi concebido com materiais bem contemporâneos; miçangas, lantejoulas e pequenas pérolas completam o intrincado desenho feito sobre o tule [Fig. 62]. A saia é

⁵⁴ De acordo com o *Enciclopédia da Moda*, o tule, originalmente feito de gaze ou seda é um tecido fino de malha hexagonal, utilizado em adornos de vestidos, em chapelaria e em vestidos de noiva. No século XX, costumava ser feito de náilon. Acredita-se que tenha surgido em Tulle ou Toul ambas na França no século XVIII. (CALLAN, 2007, p. 313).

drapeada nas laterais e permite que a frente do vestido seja visto um *forepart* com a *kirtle*, como presente em outros figurinos.



Figura 62: *Still* com detalhes do bordado no corpete, na barra e o drapeado da saia.
Fonte: *Costumers Guide*.

As mangas são feitas de renda ou tule tecido com fios pratas e possuem a aplicação de pequenos cristais sobre flores de renda branca endurecidas com goma para criar o efeito mais “seco” [Fig. 63]. A capa que lhe cobre as costas presa no corpete sugere ser de tafetá, visto que é tom mais escuro de prata e possui um caimento mais pesado. As laterais são arrematadas com um tipo de renda prata, presente também nos punhos que, no filme, funde-se à composição de cor que a designer criou.

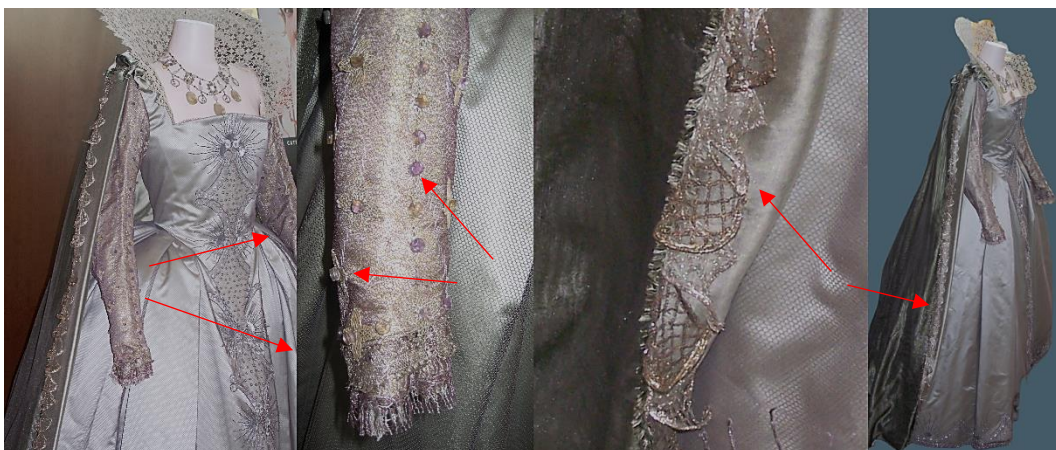


Figura 63: *Still* do vestido prata onde observa-se a manga na esquerda, as setas indicam as flores brancas engomadas presas com miçangas, na direita o bordado da capa. Fonte: *Costumers Guide*.

No decote do figurino [Fig. 64] vemos um rufo rendado, aberto, formado uma espécie de gola alta. Ele não possui as dobras do rufo comum e abre-se em torno do pescoço como um leque. Para mantê-lo esticado e fixo, uma estrutura de metal é presa nele por trás. Por fim, o visual se completa com a peruca presa atrás em um coque e nos cabelos há plumas brancas e o colar que lhe cobre o busto é desenhado com grandes gemas, miçangas e pequenos cristais.



Figura 64: Detalhe do figurino prata que mostra o decote, o colar e o rufo aramado.
Fonte: *Costumers Guide*.

Ao tomar o jovem cortesão nos braços [Fig. 65], o filme funde a imagem de Elizabeth ao das muitas Madonas com o menino Jesus no colo. Ela olha o bebê e seu choro cessa; neste momento sublime, “Kapur os banha à luz branca, selando o momento e a mensagem, virtualmente cinzelando a madona e a criança na nossa memória” (FORD, MITCHELL, 2005, p. 292-293, livre tradução). Por fim, a criança fecha os olhos e a câmera começa a girar, a luz vai ganhando outros contornos no rosto da rainha. A câmera então para, Elizabeth gira o corpo lentamente, levanta a cabeça e o olhar aos

poucos, neste movimento de giro da câmera, um *voice-over* acompanha a trilha sonora com o movimento da atriz Cate Blanchett que como uma prece conclama:

I am called the Virgin Queen. Unmarried, I have no master. Childless, I am mother to my people. God give me strength to bear this mighty freedom. I am your Queen. I am myself. [Sou chamada de a Rainha Virgem. Não casada, não tenho senhor. Sem filhos, sou a Mãe do meu povo. Deus dá-me forças para suportar esta poderosa liberdade. Eu sou a vossa Rainha. Eu sou eu mesma]. (FORD, MITCHELL, 2005, p. 293, livre tradução).



Figura 65: *Still* de Elizabeth em cena com o filho de Bess e Raleigh nos braços eternizando a simbologia da *Madona com o Menino Jesus*. Fonte: *Tumblr Costume Lovers*.

3.3. A subversão da História, o *jeans* entra em cena

Onze anos depois de Alexandra Byrne vencer o Oscar por sua atuação como figurinista em *Elizabeth: The Golden Age*, a vida da monarca retorna aos cinemas sob seus cuidados, com concepções de figurinos mais modernos, ousados e subversivos – em determinados momentos – à autenticidade histórica. Desta vez o foco não está exclusivamente nas camadas da história de Elizabeth, mas na conturbada relação entre duas rainhas disputando a legitimidade do poder real sob o trono inglês. Antagonista na sua própria história, Elizabeth é vivida por Margot Robbie enquanto sua prima e rainha escocesa Mary Stuart é interpretada pela jovem Saoirse Ronan, personagem principal da trama cinematográfica que foi adaptada do livro de Jonh Guy, *Queen of Scots: The True Life of Mary Stuart* (2004).

Mary Queen of Scots foi dirigido pela inglesa Josie Rourke e produzido em 2018. A história ganha contornos mais intensos da vida de Mary. Diferente do filme de Kapur, a história está focada no retorno de Mary à Escócia, viúva de rei francês Francisco II. A jovem e bela Mary retorna ao posto de chefe suprema da Escócia, onde seu meio-irmão James Stuart reinava através de conselheiros. A fim de requerer seu posto, a rainha não somente toma seu lugar de direito consanguíneo, como estabelece uma relação conturbada com Elizabeth, uma tentativa da trama arquitetada por Rourke para sustentar o filme até o fim.

A produção traz questões atuais que vão além dos fatos históricos. Três pontos são importantes em *Mary Queen of Scots*: o *casting* [elenco], a atuação [encontro] de Mary e Elizabeth e o figurino. A produção foi rodada em Londres e no interior da Inglaterra, em locações antigas como Hardwick Hall em Derbyshire e a Catedral de Gloucester do século XI, antes de se mudar para os castelos e vales da Escócia e nas *Highlands* escocesas. A diretora, acostumada com os palcos do teatro londrino *Donmar Warehouse*⁵⁵, revelou em entrevista à jornalista Charlotte Higgins, do *The Guardian*,

⁵⁵ O Donmar Warehouse “é um teatro sem fins lucrativos de 251 lugares em *Covent Garden*, liderado pelo diretor artístico Michael Longhurst e pelo diretor executivo Henny Finch. Conquistamos mais de 100 prêmios em nossos 29 anos de história. Em nosso armazém convertido, reunimos o público – nunca mais de quatro fileiras de distância de um ator – para experimentar artistas de classe mundial e estrelas em ascensão criando um teatro emocionante e imperdível. Ensaíamos a vida, imaginamos o futuro e exaltamos a capacidade de as histórias efetuem mudanças. Celebramos o poder da performance ao vivo e da arte visionária para nos desafiar, entreter, mover e inspirar”. DONMAR WAREHOUSE. *About us*. Disponível em: <https://www.donmarwarehouse.com/about/>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

como foi mudar da direção de uma peça de teatro para um filme. Com tomadas amplas, a equipe teve certas dificuldades por conta do clima escocês e da altitude, no qual a diretora revela que “eu estava tentando dirigir mais atores do que podem caber até mesmo no [teatro] *Donmar*, enquanto chovia torrencialmente no meu ouvido” (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução).

Sob uma perspectiva de direção ousada, Rourke revelou que tentava colocar um período histórico atual em um filme de época. Além de elementos oriundos da contemporaneidade, como as adaptações no figurino, a diretora insere, através dos personagens, mudanças socioculturais que não existiam na época, pela escolha de uma atriz e dois atores. A primeira é a atriz britânico-chinesa Gemma Chan, que interpreta *Bess Throckmorton*, dama de companhia da rainha Elizabeth, o segundo é ator inglês negro Adrian Lester, que dá vida a *Lorde Rudolph*, um enviado inglês e chanceler da monarca Elizabeth, e por fim, o ator porto-riquenho Ismael Cruz Córdova, que encarna o secretário particular italiano de Mary, *David Rizzio*⁵⁶, e também amante de Lorde Darnley, esposo de Mary.

Alguns críticos de cinema não gostaram das modificações impostas pela diretora ao trazer mudanças étnicas em personagens históricos, contudo Higgins observa que as escolhas de *casting* são importações do teatro, a partir do qual Rourke tinha terreno fértil de atuação. Higgins explica que este tipo de escalação é chamada de *colour-blind casting*, ou seja o diretor de elenco Alastair Coomer não estava preocupado com a cor da pele de nenhum ator ou atriz, ou sua ascendência étnica, quando fez as escalações.

Neste sentido, quando se assiste ao filme, o figurino de Byrne, a maquiagem e a atuação fundem completamente os três personagens na trama, sem que estes detalhes de etnia sejam um entrave para o desenrolar da história. Na entrevista, Rourke é enfática: “às vezes sinto que a reação das pessoas a uma pessoa de cor em um filme é mais um índice de seus preconceitos do que sobre ter um problema real com a autenticidade” (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução). O importante nestas questões de autenticidade histórica com atores e atrizes contemporâneos é exclusivamente um contraponto para o figurino. De certa forma, quando a construção das características físicas do ator e da atriz são trabalhados com minúcia pelo designer de figurinos, estes detalhes passam despercebidos. O importante é servir ao propósito do filme.

⁵⁶ No filme *Rizzio* é declaradamente gay e tem um caso extraconjugal com o esposo de Mary na noite do seu casamento.

Em entrevista a Fausto Viana (2014, p. 84), a figurinista Desirée Bastos indicou: “sempre que eu vou assistir alguma coisa e eu não percebo o figurino de uma forma muito impositiva, eu acho que é porque ele está no lugar correto”. Bastos coloca o que realmente o figurino deve ser, fundir-se e não destacar-se na trama. O figurino e a atuação extraordinária dos atores supracitados em cena são tão naturais que as críticas impostas ao filme são meras formalidades, afinal, como Rourke frisa a Higgins, “transformar uma história em um filme já é um exercício de faz-de-conta. Representação é um ato da imaginação” (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução).

Para além das etnias de atores e atrizes em *Mary Queen os Scots*, algo que é muito bem intercambiável em um filme que visa inserir “um tempo histórico dentro de outro”, são as camadas mais sensíveis de intimidade de Mary que chamam a atenção para a perspectiva de Rourke. Na verdade, o efeito que a diretora conseguiu foi trazer cenas de intimidade feminina para os aposentos reais de Mary, exemplificadas por uma cena em que ela fica menstruada, ou uma cena de sexo oral com seu esposo, Lorde Darnley. Estas camadas de personalidade feminina, que não são intrinsecamente reveladas em produções do gênero, são pontos de partidas de mudanças que Rourke promoveu no seu longa-metragem. Higgins revela que

Rourke tenta apresentar uma história mais sutil, não apenas sobre “mulheres fortes”, mas sobre duas pessoas que também eram “gigantescamente vulneráveis, às vezes confusas sobre o que fazer, tentando descobrir o que era o cenário político, lutando pelos direitos de seus próprios corpos – coisas que fazemos agora que às vezes estão faltando nessas narrativas”. (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução).

Desta forma, Rourke nos mostra como *Mary Queen of Scots* pode ser atemporal e contribuir para discussão sobre questões muito pontuais sobre poder feminino e suas nuances. Para a diretora, dramatizar estas esferas íntimas de uma personagem pública e histórica, eram “discussões instrutivas sobre como estávamos sendo honestos sobre o corpo das mulheres e o que elas fazem, o prazer das mulheres e o que isso é, e o corpo de uma rainha como uma tela política” (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução).

Quando Rourke toca na questão do corpo político de uma rainha, nos remete às concepções de realeza política da própria Elizabeth. A rainha, como já referenciamos, não se casou ou deixou herdeiros. Sua vida foi em favor de governar, não se dobrando às convenções da época. Portanto, ela transformou a si própria, o seu corpo em

instrumento de política, não permitindo que o universo de homens que a rodeava ditasse o que era ou não aconselhável para uma governante fazer. Por fim, a diretora diz “senti que isso era algo que eu não tinha visto antes, que eu realmente queria mostrar. Não há muitos de nós que sabem como é ter uma cabeça coroada na Europa, mas o que sabemos é como é lutar pelos direitos de nossos corpos” (HIGGINS, 2019, n.p., livre tradução).

Ainda que *Mary Queen of Scots* traga uma nova abordagem à vida de duas das mais famosas monarcas da Europa renascentista, as escolhas da direção e da equipe de arte revelam as complexas camadas de poder feminino expresso, neste caso, via figurino assinado novamente por Byrne. No quesito autenticidade histórica, o filme brinca com a questão, alterando em momentos-chave os trajes usados pelas monarcas a uma liberdade criativa que, segundo a designer, possui fundamentação histórica. Em entrevista ao *Focus Features*, produtora de *Mary Queen of Scots*, Byrne relata como se deu o retorno de Mary à Escócia, despojada de sua vida na França. Segundo a figurinista

Ela voltou para a Escócia viúva, tendo perdido seu título, suas joias e seu estilo de vida. Na época, a Escócia era muito pobre, sem exército permanente. Ela dependia dos senhores escoceses, que eram muito apegados a seus clãs e muito empenhados em fazer coisas para seu próprio ganho. Quando ela desembarca na costa escocesa, você pode ver o índigo [azul anil] de sua anágua sangrando – que se torna a cor da Escócia. Há uma espécie de viagem através de suas roupas. (FOCUS FEATURES, 2018, n.p., livre tradução).

Quando refletimos sobre o uso da cor azul como elemento para criação de vestidos de Mary, devemos levar em consideração que Byrne pode ter feito uma associação à bandeira da Escócia, que possui uma cruz branca sobre um fundo azul. Quando ela se refere a “uma espécie de viagem através de suas roupas”, isso implica que os vestidos são uma volta no tempo para se contar a história da monarca escocesa, enfatizando o azul como símbolo escocês. Como Rosie Hardman esclarece para o Portal *Viva*, em entrevista com a figurinista, “o azul é a tonalidade chave em muitos dos trajes de Mary, aumentando a saturação à medida que ela cresce na sua autoridade e autoestima” (HARDMAN, 2019, n.p., livre tradução). Os vestidos usados por Mary seguem uma linha mais austera, seca e sem muito glamour. A paleta de cores vai de azuis ora apagados ora mais intensos, cinzas [Fig. 66] e preto, enlameados e destruídos

pelas intempéries do espaço onde as filmagens foram feitas. Byrne usa os tons escuros e frios na corte de Mary para contrapor as cores mais quentes na corte elisabetana.



Figura 66: *Still* da cena inicial de *Mary Queen of Scots*, em que a rainha desembarca na costa escocesa com sua damas, após uma longa viagem de retorno da França. Fonte: *The Hollywood Reporter*.

Através das cores, há o desejo de moldar a personalidade das rainhas via caracterização, sendo o mesmo recurso expresso por Byrne ao compor os trajes de Elizabeth em *Golden Age*. Todavia, fica evidente como a construção dos figurinos tem a propensão de indicar exatamente o lugar em que cada rainha atua e o que elas precisam enfrentar para manter o poder. Francisco Costa nos lembra desta função de inserir elementos para construir a narrativa:

A roupa é parte do sistema retórico da moda e argumenta para nos convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este num certo período da história [...], do ano [...], ou mesmo do dia [...]. De modo semelhante, as roupas de um personagem trabalham para demonstrar que este se encontra no deserto, na cidade, no campo, na praia. (COSTA, 2002, p. 39)

Desta forma, a cor é algo importante em *Mary Queen of Scots*, elas estabelecem uma relação simbiótica com os vestidos de Mary, particularmente, visto que Byrne escolhe uma matéria-prima que tem a função de “convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo”, como nos lembra Costa. A cor azul de seus vestidos, uma cor muito requintada em cortes europeias, ganha notoriedade na expressividade de

Mary. De acordo com Baxandall “depois do outro e da prata, o azul ultramarino⁵⁷ era a cor mais cara e a mais difícil de se empregar” (BAXANDALL, 1991, p. 20). O autor revela que o azul era algo tão raro e caro que o uso do pigmento em retratos e pinturas diversas era estipulado através de contrato entre o cliente e o pintor, para que não houvesse erro em relação a sua tonalidade. Em sua grande maioria o azul ultramarino era o mais frequente.

Logo a popularidade do uso do azul nas cortes tornou-se maior com as Grandes Navegações, no qual o azul índigo, importado da Índia passou a ser usado no tingimento dos tecidos, conferindo-lhes um status de luxo. Neste sentido, Byrne ciente da importância do azul, promove os vestidos azuis como se fossem um personagem à parte da trama, que carregam o peso da atuação de uma rainha que tenta desesperadamente, ao longo do filme, ganhar, lutar e manter sua posição de chefe suprema da corte escocesa enquanto visa o trono da prima inglesa.

⁵⁷ Ainda segundo Baxandall, a cor azul ultramarino “era fabricado a partir do pó do lápis-lazúli, importado a altos custos do Oriente; o pó era diluído em líquido várias vezes para se extrair a cor, sendo que o primeiro extrato obtido – azul violeta intenso – era o melhor e o mais caro. O azul alemão nada mais era que o carbonato de cobre; sua cor era menos brilhante e, o mais grave, seu uso se revelava instável, particularmente em afrescos” (BAXANDALL, 1991, p. 20). Segundo o historiador Leandro Vilar “o azul índigo é extraído da anileira (*Indigofera tinctoria*), um arbusto de belas flores lilases, nativo da Ásia, conhecido desde a Antiguidade por produzir pigmento azul, inclusive até mais intenso do que o pastel-dos-tintureiros, fato esse que se o índigo não for diluído ele pode gerar um tom de azul marinho ou até preto” (VILAR, 2022, n.p.). VILAR, Leandro. *Ouro azul: o valor do azul na tinturaria europeia (XIII-XVIII)*. Disponível em: <https://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2022/03/ouro-azul-o-valor-do-azul-na-tinturaria.html>. Acesso em: 30 de setembro de 2022.



Figura 67: *Sketch* para o filme, que demonstra como o vestido usado por Mary na cena de chegada à Escócia sofrerá com as adições de elementos naturais como, neste caso, o sal do mar preso ao tecido quando ele secar. Fonte: *The Hollywood Reporter*.

Assim, o que vemos em cena, tanto nos vestidos de Mary, quanto nas roupas dos demais personagens, principalmente os masculinos, é o uso de uma matéria-prima, impensável para a época, uma audácia contemporânea que serviu bem aos moldes do filme. Byrne utilizou o famoso *jeans* e ela explica o porquê do uso do tecido na produção:

“Filmamos na Escócia e o tempo é um grande fator. Mary vivia lá e era uma mulher vigorosa, ao ar livre, por isso queria um tecido em que ela realmente se tornasse melhor [com o desgaste] [Fig. 67]. A terra e a patina tornaram-se a decoração das suas roupas; lama, sal por estar num barco e a ferrugem por causa da armadura do seu corpo”. [...] Usar jeans e reinterpretá-lo nos detalhes e silhueta do século XVI foi mais desafiante do que Alexandra tinha previsto. “Particularmente com os homens”, diz ela. “Temos tanto jeans na nossa língua hoje em dia. O que percebi quando começamos a trabalhar com ele foi que tinha de equilibrar essa modernidade com o século XVI e conciliar essa justaposição. Queria a acessibilidade e a modernidade que o jeans

trazia, mas isso se tornou um equilíbrio muito bem afinado para se fazer corretamente”. (HARDMAN, 2019, n.p., livre tradução).

Há uma cena ao final do filme que mostra Mary de costas, à frente de uma baía [Fig. 68], conversando com um pescador e indagando-o que a costa escocesa não é tão diferente da inglesa. Neste ponto da história, Mary está desesperada e tenta fugir do seu país para buscar apoio e proteção de sua prima inglesa. Os elementos naturais que Byrne queria que fossem adicionados ao vestido por seu uso são visíveis na imagem, pois neste ângulo vemos que a saia está tomada de sal e lama.



Figura 68: *Still* de uma tomada ampla: Mary está olhando para a costa inglesa ao longe, o vestido mostra a ação do tempo e do lugar, com a saia tomada de lama. Fonte: *Working Title Films*.

Ainda que o jeans seja um trunfo contemporâneo intercambiável com a história de Mary em sua corte, esta matéria-prima quando pensada para a produção de Rourke cumpre bem seu papel. Diferente de Elizabeth, que vivia rodeada de joias, vestidos presunçosos, maquiagem pesada e perucas elaboradas, Mary era um espírito livre. A escala de tomadas amplas nas *Highlands* escocesas mostram como os figurinos de Byrne são essenciais para causar essa impressão sobre o cotidiano que acompanha a trajetória da monarca nas características específicas do tempo e local na Escócia. Outros elementos contemporâneos podem ser discerníveis na cena [Fig. 69], como os *ilhoses*⁵⁸

⁵⁸ Segundo o Google Patentes: “a primeira máquina de pregar ilhós foi registrada em 15 de novembro de 1859 por William H. Rodgers em Nova York, possui o número de registro: US26134A”. Fonte: RODGERS. Disponível em: <https://patents.google.com/patent/US26134A/en>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

usados para fechar o corpete nas costas, as costuras decorativas e de junção nos ombros, que foram feitas com ponto duplo⁵⁹ em máquina de costura conhecida como *fechadeira*.



Figura 69: Detalhe de Mary de costas para a câmera na mesma cena anterior [Fig. 68], em que se pode observar com detalhes os recursos contemporâneos de matéria-prima utilizado por Byrne. As setas indicam os detalhes, verdes: ilhoses, rosas: pesponto duplo, e as elipses: as manchas de ferrugem.

Fonte: *Portal Viva (Reproduzido de Focus Features, Liam Daniel)*.

Um ponto interessante é que Byrne usa as costuras de modo a ficar visível, algo que não existia na indumentária da época. A junção de parte de um vestido era feita à mão, totalmente artesanal, visto que as primeiras máquinas foram criadas durante a

⁵⁹ Este tipo de costura é feita em máquina conhecida como *fechadeira* de duas agulhas ou máquina de braço. A costura se caracteriza como pesponto, é geralmente usada como acabamento e união de partes. No jeans esta costura é muito utilizada, pois reforça a costura ao mesmo tempo em que decora. As primeiras peças de jeans usavam uma cor caramelo de pesponto. Hoje em dia há uma infinidade de combinações entre a cor do jeans e as linhas usadas no pesponto.

Revolução Industrial, entre de 1760-1840. As mangas na sua parte superior possivelmente foram *tricotadas* [Fig. 69] e unidas ao jeans. Não há registros da escolha do tecido das mangas, mas como Byrne optou por elencar matéria-prima contemporânea nas peças, ela provavelmente deve ter pensado nos fios que se entrelaçam para formar o *tartan* [tecido de lã leve], típico tecido escocês xadrez usado nas peças estilo *kilt*, traje tradicional da Escócia. As *kilts* têm origem gaélica e remontam a meados do século XVI. Hoje em dia são feitas de sarja tecida com fios patenteados de lã.

O corpete é separado da saia, possui uma gola alta e punhos que lembram as clássicas camisas de botão; é possível observar também as manchas avermelhadas de ferrugem, oriundas do uso da armadura [Fig. 70] sobre o corpete [Fig. 69]. Os acessórios que apareceram no figurino dos filmes anteriores, como o rufo e as rendas, não estão presentes na peça, demonstrando as diferenças entre luxo e sobriedade, na contraposição da corte inglesa e escocesa. Byrne procura demonstrar que a combativa rainha Mary precisava ser apresentada de forma diferente do caráter de frivolidade que pode ser entendido como característica de outras cortes europeias, algo demonstrado pelas roupas dessas cortes, como as de Elizabeth, elencando camadas de personalidade que diferem as duas rainhas.



Figura 70: *Still* de uma cena com Mary trajando a armadura sobre o corpete. As cenas da baía anteriores (figuras 68 e 69) são posteriores a esta. Fonte: *Focus Features*, créditos *Liam Daniel*.

Nesta chave de uma ideia de simplicidade, Mary está usando o mesmo vestido e sobre ele a armadura [Fig. 70], sendo preparada para o enfrentamento das tropas contra seu meio-irmão, que ora cuidava de seus desejos em ser rainha da Escócia e da Inglaterra, ora tramava contra ela e seu trono. A cena em si é uma deturpação deste amor devoto de seu consanguíneo, uma trama para derrubar Mary do trono, pois ela se casara com um enviado inglês, protestante, indo contra os lordes católicos escoceses. A cena mostra em detalhes o corpete de metal, associado ao vestido jeans, que deixa marcas da ferrugem, algo que Byrne quis que ficasse evidente em cena.

Ao comparar Mary com a armadura, e rememorar Elizabeth com seu traje completo em *Golden Age* [Fig. 50]⁶⁰ na cena do ataque da *Armada* de Felipe II na costa de Tilbury, é possível estabelecer um intercâmbio de poder expresso nas duas cenas, pelas duas personagens. Ambas estão trajadas para guerra, ambas estão defendendo seu trono em total deturpação por homens que as querem mortas. Mary está contra seu meio-irmão James Stuart e Elizabeth, por sua vez, foi obrigada a voltar sua ira contra o rei espanhol. Esta teia complexa de poder feminino se apresenta como ambições enfatizadas por Byrne, ao conceber as armaduras. Se em *Golden Age* este uso cinematográfico tinha um caráter simbólico, apenas para demonstrar a liderança da rainha, em *Mary Queen os Scots* ocorre o contrário, pois Mary pega em armas momentaneamente [Fig. 71], o que demonstra a total diferença entre as duas rainhas.



Figura 71: *Still* de Mary Stuart em cena trajando a armadura sobre o corpete, pegando em armas para enfrentar seu meio-irmão. Fonte: *Historic Environment Scotland*.

⁶⁰ Ver figura na página 123.

Na entrevista que Byrne concedeu a Booth Moore, do *The Hollywood Reporter*, a designer diz que foi muito difícil trabalhar o jeans nas peças do vestuário, houve momentos em que ela pensou que não daria certo, tanto que o começo da adaptação do tecido se deu no gibão masculino, depois ela levou o tecido para as roupas de Mary. Byrne explica que “o que tinha de fazer era usar o jeans como [elemento] histórico e trabalhar num equilíbrio entre o antigo e o moderno. Saí do tecido por momentos-chave porque queria localizar a história na história” (MOORE, 2018, n.p., livre tradução).

A designer também revelou que o jeans não foi usado totalmente em todas as cenas, e que por vezes ela teve que voltar a outras fontes para reorganizar as coisas em torno da adaptação. Por fim, ela conclui trazendo o dado sobre a correlação com a retratística: “utilizamos momentos do retrato para sublinhar a passagem do tempo, desde quando Mary regressa a Inglaterra, até ao período de 25 anos, passamos pelas mudanças de feições de Elizabeth para sublinhar isso” (MOORE, 2018, n.p., livre tradução). O que ela explica é que a passagem de tempo no filme se evidencia com o figurino na corte inglesa e principalmente com as mudanças que são feitas na caracterização de Elizabeth.

Em relação a Mary, o longa-metragem a mostra sempre jovem e com os vestidos em uma mesma paleta de cor, como se a distante e fria Escócia fosse uma dicotomia com as cores presentes exclusivamente nos vestidos elisabetanos. A impressão que se tem é que, enquanto o tempo passa para Elizabeth, com a mudança de saturação de suas vestes e a varíola, Mary mantém-se impassível ao envelhecimento. A naturalidade da maquiagem colocada sobre Saoirse Ronan é menor se comparado com Margot Robbie, em que este elemento é enfatizado via maquiagem após a doença no intuito de esconder as marcas e dialogando com o conceito de *Mask of Youth* expresso por Strong. O que nos interessa neste tópico é que esta mesma passagem de tempo e o fato de Byrne voltar ao retrato para marcá-la, está evidenciada nas cenas finais do filme, com Elizabeth usando três vestidos que remetem diretamente a dois retratos da monarca, abordados mais à frente.

Quando comparamos as duas atuações e a forma como cada reprodução da rainha foi concebida para filmes completamente diferentes, percebemos que a construção de Elizabeth por Blanchett é mais austera, dramática e viva. Inclusive a voz grave que a atriz australiana utilizou nas cenas revela uma autoridade que combina com

o desenrolar da trama em *Golden Age*. Margot Robbie encarna, por sua vez, uma Elizabeth dominada pela inveja e pelo temor do tempo. Isso é mais do que evidente quando ela está com varíola, seu rosto está desfigurado, sua peruca desarrumada e suas roupas perderam o brilho, a cor e principalmente o glamour que se apresenta nos retratos. Robbie nos revela uma Elizabeth fraca, mais subjugada, seu entrosamento com Robert Dudley deixa tal característica evidente. Como espectadores, percebemos que o efeito masculino sobre a personagem de Robbie é mais pungente do que a monarca encarnada por Blanchett.

Durante todo o desenrolar de *Mary Queen of Scots*, os vestidos de Elizabeth seguem uma paleta de cores um pouco mais vivas que os vestidos jeans de Mary. Entretanto, quando a monarca é acometida pela doença, seu visual muda drasticamente, o rosto de Robbie ganha uma pesada maquiagem para cobrir as marcas deixadas pela varíola [Fig.72]. Como Byrne reforça “nesta fase, ela estava doente e minada por relatos sobre a beleza de Mary. Ela teve uma perda de autoestima, e é aí que removo a cor da sua roupa enquanto ela passa despercebida” (HARDMAN, 2019, n.p., livre tradução). Este “passar despercebida”, é na verdade uma alusão ao fato de que Elizabeth tem menos tempo de tela do que Mary, ou seja, entre as tomadas de Mary na Escócia e a monarca inglesa na corte em Londres, o tempo passa, os figurinos são trocados e a cor vai se esvanecendo no desenrolar da história.



Figura 72: *Montagem* a comparação do rosto de Elizabeth antes e depois da varíola, em que há a presença maciça de maquiagem para atenuar as marcas. Fonte: *Working Title Films*.



Figura 73: Montagem uma comparação do conceito de *Mask of Youth*, com as maquiagens dos filmes *Elizabeth* (1998), *Golden Age* (2007), e *Mary Queen of Scots* (2018). Fonte: Working Title Films.

Se compararmos as faces da monarca em *Elizabeth* (1998), *Golden Age* (2007), e *Mary Queen of Scots* (2018) [Fig73], a soberana Tudor foi reproduzida nos filmes com o conceito de *Mask of Youth*, mas interpretado de diferentes formas nos filmes, em um, na perda da inocência e consciência do poder, o segundo, força, permanência e domínio e, o último, uma máscara que deixa transparecer uma fragilidade ou insegurança, ausente nos outros dois. Apenas em *Golden Age*, a maquiagem é mais tênue do que nos outros dois filmes. Isso de certa forma evidencia a preocupação das produções em serem assertivos historicamente com relação à forma como Elizabeth está retratada nas pinturas e como tal visualidade deveria ser reproduzida nos filmes.

Os figurinos seguem a mesma linha de mudança. As cenas iniciais de Elizabeth em *Mary Queen of Scots* nos apresenta uma jovem rainha, trajada com vestidos mais casuais, cabelos presos com mechas soltas pelos ombros e maquiagem tênue. Após as reviravoltas na trama, a doença e antes da prisão e execução de Mary, o derradeiro encontro entre as personagens se revela como o momento de maior tensão do filme.

Historicamente isso nunca aconteceu, entretanto, a liberdade arquitetada por Rourke aumenta a tensão entre as monarcas deliberadamente antagonizadas como rivais e concebem no espectador um grau elevado de expectativa com o desfecho da situação embaraçosa. Segundo Rourke, em entrevista para Alex Ritman do *The Hollywood Reporter*, a cena foi filmada depois das tomadas feitas em Londres com Robbie, pois a

produção foi dividida em duas escalas, uma em Londres e outra na Escócia. Por fim, o encontro das duas ocorreu como relata Rourke:

elas haviam deliberadamente evitado qualquer comunicação uma com a outra nas semanas que antecederam aquele momento. Mesmo durante o dia da filmagem – mesmo quando elas estavam na mesma sala – elas ficaram fora do alcance dos olhos uma da outra, escondendo-se atrás de lençóis brancos pendurados em vigas, quando finalmente chegou a hora de ficarem cara a cara, elas estavam se vendo pela primeira vez (RITMAN, 2018, n.p., livre tradução).



Figura 74: Vestidos usados por Mary Stuart e Elisabeth na cena do encontro. Fonte: *Working Title Films* e *Daily Mail*.

O figurino usado por Mary [Fig. 74] é o desgastado vestido azul citado anteriormente. Elizabeth usa, por sua vez, uma reconfiguração menos glamorosa [Fig. 74] do vestido que está no retrato *Darnley* [Fig. 75]. Ele possui o mesmo recorte, porém é de um tom terroso simples e sem ornamentação. O retrato *Darnley* é uma das pinturas elisabetanas que pertence ao acervo da NPG. Segundo Strong, este retrato era exposto

originalmente em Cobham Hall⁶¹, sede de William Broke, 7º Barão de Cobham, que segundo o autor teria comissionado a obra como um presente a rainha em ocasião de suas visitas à propriedade. A primeira visita foi de 18 a 21 de julho de 1559 e a segunda foi em 24 de setembro de 1573. Broke era filho do 6º Barão de Cobham (cerca de 1497-1558), este era proprietário de terras no condado de Kent e teve uma vida ativa na corte Tudor (STRONG, 2019, p. 41, livre tradução). Tanto Strong quanto as informações dispostas no site da NPG, não revelam a origem do nome Darnley, apenas citam que o retrato adquirido pelo museu em 1925, provavelmente recebeu este nome por ligação com o proprietário anterior.



Figura 75: Artista desconhecido. *The Darnley Portrait*, cerca de 1575, óleo sobre painel. 113 cm x 78,7 cm. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

⁶¹ Hoje o prédio é sede da Escola Cobham Hall para garotas entre 11 e 18 anos.

O retrato *Darnley* é uma obra pintada quase que exclusivamente com Elizabeth ainda reinando. A posição “sentada”, levemente virada para o artista, sugere que Elizabeth posou para esta pintura. Segundo Strong, a análise refletográfica da pintura demonstra que o desenho controlado da rainha era obtido apenas quando o processo de transferir para o painel fosse feito em sessão com a rainha presente (STRONG, 2019, p. 44, livre tradução). O autor ainda afirma que os contatos do Barão Cobham com a região de Flandres possibilitou que o artista desconhecido pudesse ter ido até a corte para realizar a pintura.

Outra alusão que Strong faz em relação à pintura é o “desbotamento” dos pigmentos originais. De certa forma, isso contribui ainda mais com o seu conceito de *Mask of Youth*, pois segundo ele, “as mudanças no pigmento degradaram o que teria sido um semblante muito mais rosado” (STRONG, 2019, p. 45, livre tradução). A monarca usa um vestido de seda decorado com motivos florais, a análise empreendida demonstra que as cores eram ouro e carmesim, com o passar do tempo as cores perderam o tom original.

O vestido não apresenta corte frontal como em outras representações da rainha. Seu corpete é fechado até a altura do pescoço com abotoaduras terminadas em pequenas e delicadas franjas que lhe sobem da cintura até rente ao “colarinho”, sendo arrematado por um rufo rendado branco. As mangas são bufantes com ombreiras no estilo “esfaqueado” presente de maneira muito sutil junto à costura de amarração. Os “punhos” são levemente ajustados e decorados com rufo plissado no mesmo material e cor do rufo no pescoço, possivelmente seda, linho ou gaze branca com goma.

Elizabeth usa um cinto de pérolas na base da cintura em ouro, cravejado de pérolas e talvez esmeraldas. O ponto do ângulo em “V” é menos dramático que os demais quadros da monarca, o que lhe confere uma silhueta mais harmônica e não tão fina. Um colar de pérolas flanqueia seu corpo, sendo preso em um ponto do corpete. Segundo Strong, o pingente cuidadosamente colocado à esquerda sobre o vestido deve ter sido presente “de ano novo, quando ela visitou a casa em setembro de 1573, o rubi central tem em seu cume Minerva, deusa da sabedoria, e as figuras flanqueadas são Marte e Vênus com o Cupido, enquanto abaixo está Jupiter” (STRONG, 2019, p. 45, livre tradução). Na mão direita há um leque de plumas coloridas. Os cabelos ruivos

estão ornados com pérolas e joias e preso a ele um véu que lhe cai às costas completam o traje da monarca.



Figura 76: O figurino baseado no retrato *Darnley* exposto para divulgação do longa.
Fonte: *Tudor Costume*.

Para a cena em que Elizabeth caminha dentro da locação da Catedral de Gloucester, enquanto o destino de Mary é selado no Castelo Fotheringhay, Byrne concebeu um traje [Fig. 76] com uma precisão histórica, com a mesma riqueza de detalhes presente no figurino da Coroação do filme *Elizabeth* de 1998 [Fig. 7]⁶². Quando analisamos a pintura de perto e vemos os detalhes expressos pelo artista e os comparamos com o figurino construído de maneira meticulosa [Fig. 77], percebemos uma preocupação da figurinista em aproximar a produção da época através do figurino. Historicamente observado, o vestido no filme é a materialização do retrato *Darnley* e, de acordo com Byrne, a ideia no processo seria “criar um mundo que tenha credibilidade através do qual o espectador possa facilmente transportar-se para a

⁶² Ver figura na página 53.

história. *Mary Queen of Scots*, com as suas paisagens épicas e roupas inspiradas, é um banquete para os olhos” (HARDMAN, 2019, n.p., livre tradução).



Figura 77: Montagem (*still* de cena) comparando o figurino de Byrne ao Retrato *Darnley*.
Fonte: *Working Title Films* e *National Portrait Gallery*.

Na imagem de bastidores [Fig. 78] vemos uma Margot Robbie totalmente diferente do que o público está acostumado. Aqui Robbie encarnou todo o sofrimento da velhice, da inveja da juventude de Mary e os resquícios da varíola, que eclipsaram sua beleza de uma vez por todas.



Figura 78: Bastidores, Margot Robbie “desmontada” de Elizabeth. Fonte: *The Mirror*.

Na sequência de imagens [Fig. 79] podemos ver a devassidão e o desespero de ambas as rainhas. O contraste tão evidente expresso nos figurinos fica ainda mais aterrador com a cena na cabana. Sem a peruca em um ponto alto da cena, é discernível os cabelos ralos, a maquiagem pesada e a saturação da cor estabelecida por Byrne. No encontro, quando Mary lhe implora por suporte e apoio para derrubar o exército do seu meio-irmão James e dos lordes escoceses, a rainha indaga a Elizabeth se elas serão, como mulheres, subjugadas por homens como estes que tentam destruí-las. Ao que Elizabeth responde aos prantos: “eu sou mais homem do que mulher agora”.

A fala da monarca repercute como um ponto chave da história da regente Tudor quando lembramos o fato de que ela foi educada aos moldes de um príncipe. Ela rejeita a investida de Mary, porém confere-lhe proteção, mas não se rende à súplica desesperada da prima. Mary destila sua cólera sobre Elizabeth, que mostra, arrancando a peruca, o que a regência fez com sua imagem e com sua autoestima. Por fim, Elizabeth vai embora, deixando uma Mary sozinha, desamparada e sem suporte para reaver seu reino.



Figura 79: *Still* das cenas do encontro improvável entre Mary e Elizabeth. Fonte: *Working Title Films*.

Outro detalhe da cena do encontro é a proximidade entre a data do retrato *Darnley* (por volta de 1575) [Fig. 75] e o desenrolar dos eventos que culminaram com a morte de Mary Stuart (as conspirações que vão de 1571 até 1586). Para a biógrafa Jane Dunn, o xeque-mate de Francis Walsingham para incriminar de vez a rainha escocesa foi uma longa carta que ela recebeu de Antony Babington, um agente duplo que atuava a serviço de Walsingham e ao mesmo tempo secretário particular de Mary e, conseqüentemente, sua resposta que a incriminava. Nas palavras de Mary, a rainha responde “tudo que se exigirá de minha parte para toda a realização de suas boas intenções” (DUNN, 2004, p. 437). Era o fim da rainha, Walsingham tinha a prova cabal de seu envolvimento para matar Elizabeth. No filme de Rourke, diferente de *Golden Age* de Kapur, este desfecho de cartas interceptadas e incriminatórias são narrados em *voice off* por Elizabeth, enquanto Mary caminha para a sua execução.

Para a cena final em *Mary Queen of Scots* a monarca usa um vestido preto estampado com motivos de arabesco [Fig. 80], provavelmente um *jacquard*. Um elaborado bordado em fios dourados em duas faixas paralelas, cravejadas de joias que adornam a frente do corpete e se estende até a saia. Pelas cores das gemas, podemos supor que são safiras ou esmeraldas e rubis cravejados em ourivesaria. Há também a presença de pérolas negras intercalando-se com cada gema incrustada. Um colar suntuoso com as mesmas pérolas está preso na frente do corpete com um pingente elaborado em formato de coração com uma gema que pode ser, topázio, berilo, zircônia, turmalina, granada ou safira. O cinto possui um acabamento de pérolas e ourivesaria com as mesmas pedras e desce até uma altura da saia.



Figura 80: Fotos dos figurinos exposto no Museu FIDM em 2019. Fonte: *Hollywood Movie Costumes*.

As mangas foram confeccionadas em dois tecidos, um branco estampado com motivos florais e bordados com as mesmas joias do corpete e saia, e por cima dele percebe-se um outro tecido translúcido, talvez organza ou chifon, que completam o efeito. Os punhos são arrematados com uma delicada renda e um rufo simples e pequeno. No pescoço o acessório é maior, mais dramático e acinzentado, sendo arrematado com renda nas pontas. No seu interior, bem rente ao pescoço, Byrne colocou mais um pequeno rufo plissado. É quase imperceptível, mas as mangas são presas com joias junto ao corpete. Na cabeça uma peruca ruiva com joias incrustadas entre os cabelos finalizam o figurino. Em fotografia de bastidores, é possível ver a rainha de corpo inteiro antes da cena ser gravada [Fig. 81], na qual o diretor de fotografia, John Mathieson, enquadra seu rosto para a tomada.



Figura 81: *Making of* com Margot Robbie sendo dirigida John Mathieson diretor de Fotografia para a cena final de *Mary Queen of Scots*. Fonte: *British Cinematographer*.

Para este figurino, novamente Byrne recorreu à ideia de autenticidade histórica. Segundo a designer, em entrevista para a jornalista Nicole Kliet da Revista *Who What Ware*, “para qualquer filme, eu faço sempre a minha pesquisa, [...] Com um período como este, é preciso conhecer e compreender a história, a história social, o que se passava no mundo, e o que era o mundo para estas mulheres” (KLIEST, 2018, n.p., livre tradução). Ou seja, é dentro da pesquisa que se molda o figurino, e como ela não realiza

croquis e sim “quadros de comparação” como já referenciamos, criar um panorama geral sobre as cenas baseados em pinturas, configura um ato de aproximar o público, através do figurino, aos eventos elisabetanos.

De certa forma isso gera identificação e autenticidade, para citarmos a crítica Ann Hornaday. Não há muitas notas de produção que revelam o porquê de Byrne sair da liberdade criativa e finalizar o filme com autenticidade histórica. Nos filmes de Kapur e praticamente em todo o desenrolar do longa-metragem em *Mary Queen of Scots* esta preocupação foi colocada de lado, até os momentos finais. No entanto a pintura usada como fonte de inspiração por Byrne é um retrato, novamente sem autoria, presente hoje na NPG, produzido entre 1585-1590 [Fig. 82].



Figura 82: Artista desconhecido. *Retrato da Rainha Elizabeth I*, por volta de 1585-1590, óleo sobre painel. 95,3 cm x 81,9 cm. Fonte: *National Portrait Gallery*, Londres.

A pintura é da mesma leva de retratos produzidos entre 1585 e 1590, visto que as mudanças na posição e na vestimenta eram os únicos detalhes com os quais os pintores se preocupavam. Logo, de acordo com Strong, esta padronagem indica inclusive o acesso dos artistas ou intermediários ao guarda-roupa da rainha. O historiador descreve o vestido da seguinte maneira, “vestido de veludo preto com uma faixa de joias descendo pela frente, usado com mangas de linho bordadas em preto e protegidas por mangas de gaze” (STRONG, 2019, p. 45, livre tradução).

Podemos observar que a descrição de Strong é sucinta e não leva em consideração a riqueza dos detalhes que a pintura apresenta. Deste modo, ao compararmos o retrato com o figurino, vemos que a adaptação de Byrne revela a diferença no tecido preto da saia e do corpete e provavelmente no tecido das mangas. Byrne provavelmente usou o *jacquard*, e as mangas podem ter recebido tecidos mais nobres como a organza ou o chifon. Outro elemento presente é a auréola com a gaze decorada com faixas douradas presa nos cabelos por uma espécie de tiara com rufo que para além da sua função já conhecida, nesta pintura aparece ornando a tiara cravejadas de joias e pérolas. Há também a presença do leque de plumas com o cabo de ouro cravejados com as mesmas gemas do vestido. A indumentária foi adaptada habilmente por Byrne.

Em uma cena junto do seu conselho Elizabeth assina a ordem de execução de Mary trajando a suntuosa criação acurada historicamente de Byrne. Se em *Golden Age*, o peso do ato de assinar o documento foi materializado com um vestido simples verde e sem muita ostentação [Fig. 38], para o longa tanto Rourke quanto Byrne optaram por transferir da pintura para as telas do cinema o poder real expresso via caracterização. O efeito é dramático e pesado.



Figura 83: *Stills* com cenas do filme *Mary Queen os Scots*, mostram a sequência da assinatura da ordem de execução de Mary. Fonte: *Working Title Films*.

Na pintura Elizabeth está sentada no trono, no filme, após ela assinar a ordem de execução de Mary [Fig. 83], ela se dirige ao trono vira-se para o conselho privado e senta-se para ser reverenciada. Depois do ato, Elizabeth deixa o conselho e segue para uma cena externa ladeada por Cecil, e chora momentaneamente a morte de Mary. Na interpretação, Robbie está colocando todo o peso da história sobre os seus ombros ao encarar a câmera. As cenas são intercaladas entre a monarca inglesa, com a máscara da juventude aparente pelo uso da pesada maquiagem e o rosto jovem de Mary [Fig. 84].



Figura 84: Montagem com *stills* dos rostos de Elizabeth e Mary. Fonte: *Working Title Films*.

Ao fim da obra de Rourke fica evidente o protagonismo de Mary Stuart interpretada por Saoirse Ronan. Infelizmente a tentativa de construir a relação entre as rainhas, não se concretizou. Em nossas análises optamos por descrever o filme sempre no seu título original, em vez da tradução “Duas Rainhas”, o que o torna ambíguo, levando o espectador a interpretar esta relação, o que de fato não ocorre. O que resta para Margot Robbie é encarnar a amargurada Elizabeth, o que faz com maestria, em seu pouco tempo de tela.

Nos últimos minutos de tela, Mary Stuart sobe o cadafalso, o vestido preto que lhe cobre o corpo é arrancado pelas damas de companhia. Neste momento, a ação revela que Mary está usando uma túnica vermelha, simbolizando seu martírio e o sacrifício que

ela está prestes a realizar. Antes de deitar seu pescoço no cadafalso, ela ora por seu filho: “James, my only son, I pray that with your life you will succeed where I could not and for which I am about to give my life, in my end is my beginning. I shall be watching you from Heaven, as your crown one day unites two kingdoms and we shall have peace”⁶³ (WORKING TITLE, 2018, n.p., livre tradução). A câmera então capta o rosto da rainha e com um último suspiro retido e sôfrego de Mary Stuart a trama finaliza. É sob a coroa de James VI da Escócia & I da Inglaterra, que as ilhas se unem formando o reino da Grã-Bretanha, sendo o início da Era Stuart e fim da Dinastia Tudor.

No que tange aos figurinos, Byrne conseguiu novamente elencar elementos oriundos da contemporaneidade para recontar esta história, o que lhe rendeu uma indicação ao Oscar de 2019. Se compararmos as três produções do gênero, lembramos o que a designer disse sobre “repensar o período”, desta forma, os figurinos de *Mary Queen of Scots* estabelece um novo patamar para dramas de época em que a criatividade alicerçada ao conhecimento técnico criam um visual capaz de nos transportar para uma época na qual não vivenciamos, esta é a magia do cinema.

⁶³ James, meu único filho, rogo para que com a tua vida tenhas sucesso onde eu não consegui e pelo qual estou prestes a dar a minha vida, no meu fim será o meu começo. Estarei a observar-te do Céu, pois a tua coroa unirá um dia dois reinos e alcançaremos a paz.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa empreendeu uma análise comparativa entre as pinturas e sua reconfiguração no cinema via figurino, no sentido de demonstrar o retrato como referência e suas transformações na materialização da soberana. A simbologia presente nos retratos da rainha Elizabeth I é, do ponto de vista da pesquisa histórica, material rico que possibilita ressignificados e reinterpretações que colaboram para desmistificar e acurar a vida de uma das mais controversas figuras históricas da monarquia inglesa.

Diante dos últimos acontecimentos, com a morte da rainha Elizabeth II, o anseio por “revirar” os acervos museológicos e documentais da vida dos monarcas ingleses suscita curiosidades, críticas, revoltas e paixões. De fato, a monarquia inglesa incute, mesmo para quem não a aprecie, curiosidade em tentar compreender como, em pleno século XXI, este sistema de governo ainda perdura. A História não encerra esta questão, apenas contribui com camadas de ressignificados ao que antecede estas figuras e como se mantém no poder.

Com efeito, entender os limites da pintura do gênero retrato e como se deu a fundamentação de um reino pautado na imagem da rainha, implica em uma análise atenta e acurada que ainda hoje, com a ajuda da tecnologia, pode auxiliar a recontar esta história monárquica, no sentido da crítica e da reflexão. A história britânica é cheia de acontecimentos que são um banquete à indústria cinematográfica. Não apenas por recontar de diversas maneiras o mesmo acontecimento, como também o Reino Unido contribui para que a indústria do cinema se desenvolva e estabeleça um contraponto com a produção hollywoodiana.

Neste sentido, a pesquisa em torno do figurino em filmes do gênero *biopic*, demonstrou a riqueza do campo do designer de figurinos que visa ampliar os horizontes tanto do cinema, da história e principalmente, no que tange a esta pesquisa, da história da monarquia inglesa na figura da rainha Elizabeth I. O Renascimento produziu tantos elementos artísticos que, ainda hoje, são recuperados em criações atuais, com reinterpretações que empreende mais pesquisas históricas, por vezes suscitando novos dados ou problematizações, justificando pesquisas que visam contribuir para um olhar atual sobre o legado da Arte, da História e da Cultura no mundo.

Os argumentos construídos neste trabalho são resultado de uma pesquisa minuciosa que, em partes, devido ao limite do recorte, não pode abarcar todos os elementos levantados ao longo da pesquisa, o que possibilita dar continuidade, em pesquisas futuras, a questões abertas. De certa forma aprender a olhar uma pintura com um apuro técnico e acadêmico foi um dos maiores desafios. Ao mesmo tempo, estar aberto às mudanças que esta tarefa impõe, são experiências enriquecedoras, intrínsecas à formação.

A união das pinturas e do figurino era parte de um anseio que só foi possível graças a uma orientação acurada e precisa. Desta forma, o resultado que não esgota o tema, inaugura uma interpretação que visa a sua contínua pesquisa em projetos posteriores. O cinema e principalmente os figurinos e a função do designer são elos intercambiáveis com a história, logo são indissociáveis. Esta união propicia o deleite, a emoção e a felicidade de se assistir a uma produção cinematográfica com um olhar totalmente novo após esta jornada.

Infelizmente, a experiência da pesquisa para esta dissertação foi atravessada por uma pandemia global, por questões de cunho particular que visaram uma reordenação do resultado apresentado. Cortar, mudar, adaptar, refazer, rir, chorar, foram as ações orquestradas a fim de construir um texto com coesão e acima de tudo amor pelo tema. A roupa, a indumentária, a moda, o figurino são parte da minha trajetória de vida e refletem o lugar de futuro tanto acadêmico quanto profissional. Poder contribuir com a história da indumentária, da moda e principalmente com cinema foi, é e será sempre recompensador.

A Arte está presente em muitos lugares, sob diversos signos, culturas, etnias. A roupa faz parte do nosso ser social, político, cultural, econômico, artístico, religioso, transcendental. O cinema tem o poder de unir todos estes elementos e recontar, através de narrativas diversas, a história, e o figurinista tem o peso sobre os ombros de ser o profissional que irá estabelecer o elo de autenticidade e identificação com o espectador.

No que concerne ao fim deste ciclo de estudos, resta a certeza de que tanto a pintura quanto o figurino podem ser um veículo potencial de aprendizado que desloca o ofício do historiador tradicional para um olhar mais delicado, atento, diverso, plural e acima de tudo autêntico. A História passa, muda, reconfigura, destrói, reconstrói, mas a *Arte* ela atravessa, permanece, encanta, impacta e *emociona*.

5. REFERÊNCIAS

- AINSWORTH, Maryan W. *The Businee of Art: Patrons, Clients, and Art Markets*. In: From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art Publisher, 1999, p. 23-37 (versão digital).
- ALIGHIERI, Dante. *Monarquia*. São Paulo: Lafonte, 2017, 125 p. Tradução de Ciro Mioranza.
- ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. São Paulo: UNESP, 2016, 651 p. Tradução de Renato Prelorentzou.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012, 304 p. Tradução de Marina Appenzeller.
- BÄTSCHMANN, Oskar. *Holbein and Italian Art*. Studies in the History of Art, vol. 60, National Gallery of Art, 2001, p. 36–53, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42622760>. Acesso em: 17 de outubro de 2021.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1991, 253p. Tradução de Maria Cecília Preto R. Almeida.
- _____. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 248p. Tradução de Vera Maria Pereira.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* São Paulo: Ubu, 2018, 448 p. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, 282 p. Tradução de João Barrento.
- BOLDING, Lisa Ward. *Addressing the Queen: costumes in Elizabeth I film*. 2005, 54 p. (Master in Arts). University of Georgia. Georgia, 2005.
- BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na pintura italiana do Renascimento*. Campinas, SP: Unicamp Editora, 2012, 213p. Tradução, organização e apresentação de Cássio Fernandes.
- BURKE, Peter. *O Renascimento Italiano: Cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 1999, 344p. Tradução de José Rubens Siqueira.
- _____. *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp. 318 p. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos.

CALLAN, Georgina O'Hara. *Enciclopédia da Moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 353 p. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho e Maria Ignez França.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 263p. Tradução de Franklin de Mattos.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018, 353p. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada.

CHADWICK, Whitney. *Woman, Art and Society*. 5th ed. London: Thames & Hudson Publishers, 2012.

CHAPUIS, Julien. *Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives*. In: From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art Publisher, 1999, p. 3-23 (versão digital).

CHRISTIANSEN, Keith. *The View from Italy*. In: From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art Publisher, 1999, p. 39-61 (versão digital).

CLAYTON, Ellen Creathorne. *English Female Artists*. London: Tinsley Brothers, 1876, 486p. (versão digital).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante da Imagem*. São Paulo: 34 Editora, 2013, 360 p. Tradução de Paul Neves.

DUGGAN, Christopher. *História concisa da Itália*. São Paulo: Edipro, 2016, 367p. Tradução de Natalia Petroff.

DUNN, Jane. *Elizabeth & Mary: primas, rivais, rainhas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, 489p. Tradução de Alda Porto.

ECO, Umberto (Org.). *História da Beleza*. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007, 438 p. Tradução de Eliana Aguiar.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 312 p. Tradução de Pedro Sússekind.

FERNANDES, Cássio. *Apresentação: O lugar de O retrato na pintura do Renascimento na obra de Jacon Burckhardt*. In: O retrato na pintura italiana do Renascimento. Campinas, SP: Unicamp Editora, 2012, p. 21-50.

FORD, Elizabeth A; MITCHELL, Deborah C. *Royal portrait in Hollywood: filming the lives of queens*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009, 327 p.

GOMES, Luiz. V. N. *Desenhismo*. 2 ed. Santa Maria: Editora da Universidade Federal de Santa Maria, 1996, 120p.

GLOBO, Memória. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007. 399p.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016, 259 p. Tradução de Daniel Mirando e William Oliveira.

HILTON, Lisa. *Elizabeth: uma biografia*. São Paulo: Zahar, 2016, 399p. Tradução de Paulo Geiger.

HORNADAY, Ann. *Como falar sobre cinema: Um guia para apreciar a sétima arte*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021, 319 p. Tradução de Carolina Simmer.

JACOBS, Lynn. *Guilds and the open Market*. DELIA, Gaze (org.) In: Dictionary of Women Artists. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 28-36. (versão digital).

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

KANTOROWICZ, Ernst. H. *Os Dois Corpos do Rei – Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 552p. Tradução de Cid Knipel Moreira.

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

MASCELLI, Joseph V. *Os Cinco Cs da Cinematografia: Técnicas de Filmagem*. São Paulo: Summus Editorial, 2010, 287 p. Tradução de Janaína Marcoantonio.

NOCHLIN, Linda. “Why are there no great women artists?”. In, *Women in sexist society – Studies in Power and Powerlessness*. Ed. Vivian Gornick e Barbara K. Moran. NY: Basic Books, 1972. pp. 480-510.

NOCHLIN, Linda. HARRIS, Ann Sutherland. *Women Artists: 1550-1950*. Catálogo de Exposição. NY: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

NORRIS, Herbert. *Tudor Costume and Fashion*. Mineola: Dover Publications, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005, 334 p.

MATO, Marcos Aurélio de. *Sob a Égide do requinte: a Indumentária das rainhas Elizabeth I e Catarina de Medici*. 2017. 82 p. (História). ICHS/UFOP Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2017.

QUILLINGAN, Maureen. *Quando as mulheres governavam o mundo: Criando a Renascença na Europa*. São Paulo: Vestígio, 2022, 302 p. Tradução de Eliza Nazarian.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: moda no século dezenove*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019, 247p.

STRONG, Roy. *The Elizanethan Image*. London: Yale University Press, 2019, 223 p.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina (Orgs.). *Traje de cena, traje de folguedo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 352 p.

WARNKE, Martin. *O Artista da Corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo Editora, 2001, 395p. Tradução de Maria Clara Cescato.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: SESC Edição São Paulo, 2017, 317p.

_____. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro/São Paulo, 2021, 212 p.

5.1. ARTIGOS

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *Retratos em movimento*. ARS (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo). 2017, vol.15, n.31, pp.183-208. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141282>. Acesso em: 28 nov. 2022.

FEITAS, Cristiane. *O cinema e as “novas” tecnologias: o espetáculo continua*. Revista FAMECO, Porto Alegre, v. 9, nº 18, 26-34 pp., ago/2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3165>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

COSTA. Francisco Araújo da. *O figurino como elemento essencial na narrativa*. Revista FAMECO, Porto Alegre, v. 7, nº 8, 38-41 pp., ago/2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/775>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

QUÍRICO. Tamara. *A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo Final*. Revista de História da Arte e Arqueologia. São Paulo: Unicamp, n. 20, p. 55-80, jul/dez de 2013. Disponível: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15278>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2021.

SILVA, Isabel Hargrave Gonçalves da. *A reflexão sobre a passagem do tempo e suas representações no Renascimento*. VII Encontro de História da Arte. Campinas, UNICAMP, 552 p. 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/ATAS.pdf>. Acesso em: 29 de setembro de 2022.

5.2. SITES CONSULTADOS

BOLLAND, Charlotte. *The Ditchley Portrait: Tudor & Jacobean Portraits*, Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=10>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

BRITANNICA, Encyclopaedia. *Cennino Cennini*. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Cennino-Cennini#ref288789>>. Acesso em: 01 de junho de 2021.

_____. *War of the Roses*. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Wars-of-the-Roses/The-ascendancy-of-Warwick>. Acesso em: 28 de outubro de 2022.

COELHO, Mariana Ulian. *Dendrocronologia: A História Que As Árvores Contam*. Disponível em: <https://matanativa.com.br/dendrocronologia-a-historia-que-as-arvores-contam/>. Acesso em: 01 de maio de 2021.

CFFB. Conferência da Família Franciscana no Brasil. *Coroa das 7 alegrias de Nossa Senhora ou Coroa Franciscana*. Disponível em: <https://cffb.org.br/coroa-das-7-alegrias-de-nossa-senhora-ou-coroa-franciscana/>. Acesso em: 30 de outubro de 2022.

COMPTON VERNEY, *Art UK*. Disponível em: <https://artuk.org/visit/venues/compton-verney-3459>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

DONMAR WAREHOUSE. *About us*. Disponível em: <https://www.donmarwarehouse.com/about/>. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

DUTY. *Dictionary Collins*. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/duty>. Acesso em: 19 de setembro de 2022.

FEATURES, Focus. *Power Outfits: Alexandra Byrne Dresses Mary Queen of Scots: A Q&A with the Academy Award-winning costume designer*. Focus Features, 2018. Disponível em: https://www.focusfeatures.com/article/costume-design_alexandra-byrne_mary-queen-of-scots. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

_____. *Retelling History: Who's Who in Mary Queen of Scots*. Focus Features, 2018. Disponível em: https://www.focusfeatures.com/article/mary-queen-of-scots_whos-who_characters. Acesso em 10 de outubro de 2022.

HARDMAN, Rose. *How Costume Designer Alexandra Byrne Brought A Modern Twist To 'Mary Queen Of Scots'*. Viva, 2019. Disponível em: <https://www.nzherald.co.nz/viva/fashion/how-costume-designer-alexandra-byrne-brought-a-modern-twist-to-mary-queen-of-scots/KX3PFRBSXPBUR5Q3VZIFFAH3WA/>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

HIGGINS, Charlotte. *Josie Rourke: 'I was fighting to put a period in a period movie'*. The Guardian, 2019. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/jan/02/josie-rourke-interview-mary-queen-of-scots-2019-arts-preview>. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

IMDB. *Michel Hirst: Biography*. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0386694/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 02 de maio de 2022.

_____. *Shekhar Kapur: Biography*. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0001408/bio?ref_=nm_ov_bio_sm. Acesso em: 02 de maio de 2022.

LISBOA, Edimara. *Estética do cinema*. Disponível em: <http://aapedradetoque.blogspot.com/2012/11/estetica-do-cinema.html>. Acesso em: 09 de setembro de 2022.

MIUCCIA Prada revela croquis do figurino de “O Grande Gatsby”. Vogue – O Globo. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2013/01/prada-divulga-primeiros-croquis-do-figurino-de-o-grande-gatsby.ghtml>. Acesso em: 7 de outubro de 2022.

MULHER NO CINEMA. Mulheres no Oscar: conheça as indicadas ao prêmio na categoria de melhor figurino. Disponível em: <https://mulhernocinema.com/especiais/mulheres-no-oscar-conheca-as-indicadas-ao-premio-na-categoria-de-figurino/>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

NATIONAL GALLERIES. Marcus Gheeraerts. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/marcus-gheeraerts-younger>. Acesso em: 26 de setembro de 2022.

MOORE, Booth. *Costuming 'Mary Queen of Scots' Denim-Clad Queens*. The Hollywood Reporter, 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/style/costuming-mary-queen-scots-denim-clad-queens-1167112/>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

P.S.M.O., Ana Clara. *Profissionais do cinema: figurinista*. Instituto de Cinema de São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/profissionais-do-cinema-figurinista>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

SERVANO, Marcela. *A importância do figurino dentro de um filme*. Instituto de Cinema de São Paulo. Disponível em: <https://www.institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-importancia-do-figurino-dentro-de-um-filme>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

VILAR, Leandro. *Ouro azul: o valor do azul na tinturaria europeia (XIII-XVIII)*. Disponível em: <https://seguindopassoshistoria.blogspot.com/2022/03/ouro-azul-o-valor-do-azul-na-tinturaria.html>. Acesso em: 30 de setembro de 2022.

5.3. FICHA TÉCNICA DOS FILMES

Título: Elizabeth (Original)
 Ano de Produção: 1998
 Dirigido por: Shekhar Kapur
 Figurinista: Alexandra Byrne
 Duração: 123 minutos
 Gênero: Biografia, Drama, História, Romance.
 País de Origem: Reino Unido.
 Produzido por: Working Title Films.



Título: Elizabeth: The Golden Age (Original)
 Ano de Produção: 2007
 Dirigido por: Shekhar Kapur
 Figurinista: Alexandra Byrne
 Duração: 114 minutos
 Gênero: Biografia, Drama, Guerra, História
 País de Origem: Estados Unidos, França, Reino Unido.
 Produzido por: Working Title Films.



Título: Mary – Queen of Scots (Original)
 Ano de Produção: 2018
 Dirigido por: Josie Rourke
 Figurinista: Alexandra Byrne
 Duração: 125 minutos
 Gênero: Biografia, História
 País de Origem: Estados Unidos, Reino Unido.
 Produzido por: Working Title Films.



5.4. REFERÊNCIAS DE IMAGENS

BIZBASH. *F.I.D.M. Debuts Oscar-Nominated Costume Designs*. Disponível em: <https://www.bizbash.com/production-strategy/event-production-fabrication/article/13228416/fidm-debuts-oscardominated-costume-designs>. Acesso em: 20 de março de 2022.

COLLECTION, Frick. *Sir Thomas More*. Disponível em: [https://collections.frick.org/view/objects/asitem/items\\$0040:100](https://collections.frick.org/view/objects/asitem/items$0040:100). Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

COMMONS, Wikipédia. *Portrait of Elizabeth I of England the Armada Portrait*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_\(Armada_Portrait\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_I_(Armada_Portrait).jpg). Acesso em: 16 de julho de 2022.

_____. Debbie Reynolds Auction - Bette Davis “Queen Elizabeth I” royal gown from “The Virgin Queen”. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debbie_Reynolds_Auction_-

[_Bette_Davis_%22Queen_Elizabeth_I%22_royal_gown_from_%22The_Virgin_Queen%22_\(5852145842\)_2\).jpg](#). Acesso em: 10 de junho de 2022.

_____. *Erik XIV, 1533-1577, rei da Suécia* (Steven van der Meulen) – Nationalmuseum. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erik_XIV,_1533-1577,_king_of_Sweden_\(Steven_van_der_Meulen\)_-_Nationalmuseum_-_38906.tif](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Erik_XIV,_1533-1577,_king_of_Sweden_(Steven_van_der_Meulen)_-_Nationalmuseum_-_38906.tif). Acesso em: 20 de setembro de 2022.

COMPTON VERNEY, *Art UK*. Disponível em: <https://artuk.org/visit/venues/compton-verney-3459>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

COSTUME LOVERS. *Rainha Elizabeth I (Cate Blanchette) red dress*. Disponível em: <https://costumeloverz71.tumblr.com/post/183645759288/queen-elizabeth-i-cate-blanchette-orange-dress>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

_____. *Rainha Elizabeth I (Cate Blanchette) green dress*. Disponível em: <https://costumeloverz71.tumblr.com/post/183645759288/queen-elizabeth-i-cate-blanchette-orange-dress>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

_____. *Rainha Elizabeth I (Cate Blanchette) silver dress* [Fig. 54]. Disponível em: <https://costumeloverz71.tumblr.com/post/183645759288/queen-elizabeth-i-cate-blanchette-orange-dress>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

DAILY MAIL. *Margot Robbie looks stylist Stripes*. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-4866492/Margot-Robbie-looks-stylish-stripes-TIFF.html>. Acesso em: 20 de março de 2022.

ELIZABETH. *Cate Blanchett: Elizabeth: A Era de Ouro (2007)*. IMDb. Disponível em: <https://m.imdb.com/title/tt0414055/mediaviewer/rm1949734912>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

FLICKR. *A miniature of the Coronation Portrait of Elizabeth I*. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/60861613@N00/3407769417/>. Acesso em: 20 de março de 2021.

FLICKS, Frock. *TBT: The Virgin Queen (1955)*. Disponível em: <https://www.frockflicks.com/tbt-the-virgin-queen-1955/>. Acesso em: 02 de maio de 2022.

GALLERY, National The. *Erasmus Roterdã*. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-erasmus>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

GALLERY, The National Portrait. *Queen Elizabeth I (Coronation Portrait)*. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=12>. Acesso em: 20 de março de 2021.

_____. *Queen Elizabeth I*. Disponível em:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02082/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=13>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

_____. *Queen Elizabeth I (The Ditchley portrait)*. Disponível em:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02079/Queen-Elizabeth-I-The-Ditchley-portrait?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=10>. Acesso em: 11 de junho de 2022.

_____. *Queen Elizabeth I*. Disponível em:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02078/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=7>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

_____. *Queen Elizabeth I. (The Darnley Portrait)*. Disponível em:
<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02075/Queen-Elizabeth-I?LinkID=mp01452&search=sas&sText=elizabeth+I&role=sit&rNo=5>. Acesso em: 25 de julho de 2022.

HARDMAN, Rose. *Mary Costume* [Fig. 69]. Viva, 2019. Disponível em:
<https://www.nzherald.co.nz/viva/fashion/how-costume-designer-alexandra-byrne-brought-a-modern-twist-to-mary-queen-of-scots/KX3PFRBSXPBUR5Q3VZIFFAH3WA/>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

KINDON, Frances; VINE, Lucy. *Off with her HAIR! Margot Robbie is unrecognisable as a pockmarked, BALDING Queen Elizabeth I*. The Mirror. Disponível em:
<https://www.mirror.co.uk/3am/celebrity-news/margot-robbie-queen-elizabeth-i-11117275>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

KLIEST, Nicole. *Everything You Want to Know About the Mary Queen of Scots Costumes*. Who What Wear, 2018. Disponível em:
<https://www.whowhatwear.co.uk/alexandra-byrne-costume-designer-mary-queen-of-scots>. Acesso em: 30 de novembro de 2022.

LACMA. *Costume Sketch of Bette Davis as Queen Elizabeth I in the 20th Century Fox Production, 'The Virgin Queen'*. Disponível em:
<https://collections.lacma.org/node/224508>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

_____. *Costume Sketch of Bette Davis as Queen Elizabeth I in the 20th Century Fox Production, 'The Virgin Queen'*. Disponível em:
<https://collections.lacma.org/node/224813>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

_____. *Costume Sketch of Bette Davis as Queen Elizabeth I in the 20th Century Fox Production, 'The Virgin Queen'*. Disponível em:
<https://collections.lacma.org/node/224509>. Acesso em: 10 de junho de 2022.

LIBRARY, Folger Shakespeare. Sieve Portrait. Disponível em: https://luna.folger.edu/luna/servlet/workspace/handleMediaPlayer?qvq=q%253AGeorge%25bGower%253Bsort%253Acall_number%252Cmpsortorder1%252Ccd_title%252Cimprint%253Blc%253AFOLGERCM1%257E6%257E6&trs=1242&mi=0&lunaMediaId=FOLGERCM1~6~6~29241~102094. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

MORGAN, Jason. Queen Elizabeth I costume worn by Margot Robbie in Mary Queen of Scots. Hollywood Movie Costumes, 2018. Disponível em: <https://hollywoodmoviecostumesandprops.blogspot.com/search/label/Mary%20Queen%20of%20Scots>. Acesso em: 29 de outubro de 2022.

MOORE, Booth. *Sketch* [Fig. 67]. The Hollywood Reporter, 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/style/costuming-mary-queen-scots-denim-clad-queens-1167112/>. Acesso em: 12 de outubro de 2022.

MEULEN. Steve van der. Important British Paintings. Sotheby's. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-british-paintings-107123/lot.4.html>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

ONE SIXTH FIGURES. *New Product: Poptoys: 1/6 Queen Elizabeth I Single & Deluxe Edition & War Horse (EX027)*. Disponível em: <https://onesixthfigures.forumotion.com/t2281-new-product-poptoys-1-6-queen-elizabeth-i-single-deluxe-edition-war-horse-ex027>. Acesso em: 24 de agosto de 2022.

PATENTS. Google. *RODGERS*. Disponível em: <https://patents.google.com/patent/US26134A/en>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

PINTEREST. *Vestido Roxo primeira fase*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/555139091581950967/>. Acesso em: 20 de março de 2022.

PRINCE, Ron. *Sovereigh States*. John Mathieson BBC / Mary Queen of Scots. British Cinematographer. Disponível em: <https://britishcinematographer.co.uk/john-mathieson-bsc-mary-queen-of-scots/>. Acesso em: 30 de outubro de 2022.

REYNOLDS. Debbie. Academy Museum Gives Debbie Reynolds Her Due as a Costume Conservator. Disponível em: <https://www.debbiereynolds.com/>. Acesso em 02 de maio de 2022.

RICHARDSON, Hayley. Stunning period costumes worn by A-list stars including Cate Blanchett in the film Elizabeth: The Golden Age and Claire Foy in The Crown go on display at Ely Cathedral. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-7953225/Stunning-historical-costumes-worn-list-stars-display-Ely-Cathedral.html>. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

SARA. *Exposição: Vestidas de Anjos – 175 Anos de Trajes*. Blog Sara is in love with... 2015. Disponível em: <https://saraisinlovewith.com/2015/11/03/exhibition-dressed-by-angels-175-years/>. Acesso em: 15 de agosto.

SNEAD, Elizabeth. *A golden age of costumes*. Los Angeles Times, 2007. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-nov-21-en-style21-story.html>. Acesso em: 16 de agosto de 2022.

STARKEY, David. *Erasmus – Hans Holbein the Younger*. The National Gallery. Disponível em: <https://bityli.com/shKO9O>. Acesso em: 01 de novembro de 2021.

RITMAN, Alex. *Making of ‘Mary Queen of Scots’*: “It’s a Renaissance Version of ‘Heat’”. The Hollywood Reporter, 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/inside-making-mary-queen-scots-margot-robbie-saoirse-ronan-1163394/>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

RONAN, Saoirse. *Saoirse Ronan who plays Mary Stuart firing a gun and Eileen O’Higgins in the background who plays her attendant, Mary Beaton*. Historic Environment Scotland, 2018. Disponível em: <https://www.historicenvironment.scot/visit-a-place/filming/mary-queen-of-scots/on-location/behind-the-scenes/>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

THYSSEN-BORNEMISZA, Museo Nacional. *Hans Holbein the Younger: Portrait of Henry VIII of England*. Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/holbein-hans-joven/portrait-henry-viii-england>. Acesso em: 20 de janeiro de 2021.

TUDOR COSTUME. *Vestido de Ouro de Elizabeth I - Baseado No Retrato De Darnley, 1575. (Mary, Queen Of Scots, 2018)*. Disponível em: <https://tudorc Costume.tumblr.com/post/182635430834/elizabeth-is-golden-gown-based-on-the-darnley>. Acesso em: 20 de março de 2022.

VERNEY, Compton. *Queen Elizabeth I*. Disponível em: https://www.comptonverney.org.uk/cv_collections/queen-elizabeth-i/. Acesso em: 20 de setembro de 2022.

5.5. FIGURAS do COSTUME GUIDE

Imagens dos vestidos roxo, prata e dourado nas figuras: 44, 45, 46, 47, 56, 61, 62, 63, 64 foram tiradas do mesmo site e repositório. Disponível em: http://www.costumersguide.com/cr_elizabeth2.shtml. Acesso em: 10 de junho de 2021.

ANEXO



Atribuído a Isaac Oliver. *Retrato do Arco-Íris*, cerca de 1600-1602, óleo sobre tela, 127cm x 99,1 cm. Fonte: *Hatfield House*, Hatfield.

O *Bacton Altar Cloth* e o retrato do Arco-Íris

Entender os motivos que o diretor Shekhar Kapur, Guy Hendrix Dyas, design de produção e o decorador de set, Richard Roberts promoveram com a alocação do Retrato do Arco-Íris na parede dos fundos dos aposentos de Francis Walsingham em sua cena final em *Elizabeth The Golden Age*, é uma incógnita. Entretanto, os elementos históricos e simbólicos de um dos retratos mais complexos de Elizabeth podem ajudar a solucionar o mistério no filme. Primeiro que há um erro nas datas, pois o chefe da espionagem da rainha morreu em Barn Elms, local de sua residência nos arredores de Londres em 1590. O retrato, no entanto, foi confeccionado por volta de 1600-1602 de acordo com a curadoria da Hatfield House, hoje pertencente à Marquesa de Salisbury.

A pintura foi atribuída a Isaac Oliver (1556-1617), que idealizou a monarca em uma representação repleta de simbolismos. De acordo com Strong⁶⁴, a obra foi encomendada possivelmente por Robert Cecil, 1º Barão de Salisbury. Este é filho de William Cecil, que foi conselheiro chefe do governo de Elizabeth. Com a morte da rainha em 1603, Robert teve o trabalho de transição das Coroas para o então aclamado rei James VI (filho de Mary Stuart e Henry Stuart), este por sua vez unificou os reinos da Escócia e da Inglaterra pela primeira vez. Robert Cecil construiu Hatfield House para si e seus descendentes, a atual propriedade tem como anexo o *Old Palace* que pertenceu a Henrique VIII, lar de Elizabeth durante sua infância e juventude. O *Old Palace* foi onde ela recebeu a notícia de sua ascensão ao trono.

Elizabeth está trajada como um vestido branco com um decote margeado por rendas, e no corpete foram bordadas madressilvas, amores-perfeitos e cravos. (STRONG, 2019, p. 189, livre tradução). Por sobre o corpo um manto dourado com olhos e narizes é acariciado por sua mão esquerda. A margem do tecido está cravejada de pérolas, estas estão presentes também no extenso colar, nos punhos rendados e no aparato (toucado) sobre a cabeça da rainha. Um rufo delicado de renda que circunda seu pescoço está aberto e preso no decote. Por fim, as famosas auréolas estão presas como asas de um anjo. Strong revela que Elizabeth parece emergir da pintura, o mais significativo dos elementos simbólicos é sua mão direita segurando o arco-íris no qual o

⁶⁴ Referências: STRONG, Roy. *The Elizabethan Image*. London: Yale University Press, 2019, 223 p.

autor sugere que “ela avança para o observador como uma aparição, a sua mão direita apertando um arco-íris, acima do qual está inscrito “NON SOLE SINE IRIS” [Nenhum arco-íris sem o sol]” (STRONG, 2019, p. 189, livre tradução).

Para a cena, Kapur deve ter levado em consideração que os olhos e ouvidos presentes na pintura remetem ao trabalho incansável de espionagem de Walsingham, como já referenciamos neste trabalho. Neste sentido a simbologia presente no retrato visa criar um elo com a história e a vida do conselheiro da rainha. Ainda de acordo com o *Historic Royal Palaces* “os olhos e as orelhas do vestido deixavam claro que ela via tudo, enquanto Elizabeth era também o sol, dando vida ao arco-íris que segurava na mão direita: só a Rainha poderia garantir a paz e a prosperidade.” (HRP, s/d, n.p., livre tradução). Assim sendo, apesar de anacrônico, o quadro, uma sutileza que pode passar despercebida no filme, cumpre um papel simbólico. A rainha eterna e sempre presente.

Outro dado interessante e atual sobre o retrato *Arco-Íris* é a sua relação com uma peça de tecido chamada de *Bacton Altar Cloth*. Segundo a especialista em arte Tudor, Eleri Lynn, a peça foi associada a Blanche Parry, uma das damas de honra de Elizabeth, sendo umas das mais antigas servas da majestade. Parry havia cuidado dela enquanto criança e depois de adulta, no episódio em que contraiu varíola. O tecido, transformado em peça de altar, foi identificado por Lynn na Bacton Church nos arredores rurais de Herefordshire, onde havia sido conservado em um painel exposto na parede da igreja. De acordo com a historiadora Ruth Richardson, pesquisadora da vida de Blanche, a igreja pertencia aos descendentes de Parry, ou seja, em algum momento Elizabeth concedeu como presente um dos vestidos ou peças pessoais para Blanche Parry, sendo este transformado em peça de altar.

Após um intenso trabalho de restauro, o *Bacton Altar Cloth* foi exposto juntamente com o Retrato *Arco-Íris* na *Hampton Court Palace*⁶⁵, em uma exposição chamada de *The Lost Dress of Elizabeth I*⁶⁶, local onde ela havia sido mantida em prisão domiciliar pelas conspirações contra sua meia-irmã Maria Tudor. Uma ligação extremamente poderosa de simbologia, depois de mais de quatrocentos anos, o tecido histórico volta para Hampton Court onde tudo aconteceu historicamente.

⁶⁵ O *Hampton Court Palace* é um dos palácios reais mantido pela instituição *Historic Royal Palaces* (HRP). As referências para este texto foram obtidas do site. ELIZABETH I. *Was Elizabeth's 44-Year Reign Really A 'Golden Era' Of English History?* Disponível em: <https://www.hrp.org.uk/hampton-court-palace/history-and-stories/elizabeth-i/#gs.jgby28>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

⁶⁶ O último vestido de Elizabeth I, tradução livre.

Os bordados presentes no *Bacton Cloth* se assemelham ao bordado do corpete de Elizabeth no retrato do *Arco-Íris*, Lynn revela que a o tecido de seda foi bordado com fios de ouro e prata, em tons de azul (índigo) da Índia e vermelho (proveniente do atual México) pigmentos para tingir os fios usados para bordar plantas e animais. Esta excentricidade com os pigmentos era usada apenas por camadas mais elevadas da corte elisabetana (HRP, s/d, n.p., livre tradução). Este pode ser um item proveniente da coleção de vestes reais da rainha Elizabeth, extremamente raro⁶⁷, visto que as roupas quando eram descartadas pelos monarcas, podiam ser doadas ou ganhava uma nova finalidade, o que ocorreu com o *Bacton Altar Cloth*. Assim o retrato do Arco-Íris ganha uma nova camada de simbologia e história. O *Bacton Altar Cloth* de certa maneira, contribui para a história da indumentária e da moda, visto que os elaborados bordados presentes na peça revelam o que era a voga em termos de requinte quanto ao que Elizabeth I vestia na sua corte.



Exposição *The Lost Dress of Elizabeth I* (2019-2020) na *Hampton Court Palece*, a imagem mostra o tecido exposto sendo observado pela curadora Eleri Lynn e ao fundo o retrato do Arco-Íris.

Fonte: *Historic Royal Palace*.

⁶⁷ Praticamente os mais de 1900 vestidos inventariados da rainha foram destruídos no grande incêndio de Londres em 1666 e posteriormente o Incêndio em Whitehall em 1698.