

DOMÍNIOS DA IMAGEM



**ENTRE A
ACURACIDADE
HISTÓRICA E A
LIBERDADE CRIATIVA:
O FIGURINO NO ARCO FINAL
EM ELIZABETH: A ERA DE
OURO**

Marcos Aurélio de Mato

Submissão: 11/10/2024

Aceite: 10/11/2024





ENTRE A ACURACIDADE HISTÓRICA E A LIBERDADE CRIATIVA: O FIGURINO NO ARCO FINAL EM *ELIZABETH: A ERA DE OURO*

BETWEEN HISTORICAL ACCURACY AND CREATIVITY: COS- TUME DESIGN IN THE FINAL ARC OF *ELIZABETH: THE GOLDEN AGE*

MARCOS AURÉLIO DE MATO¹

Este artigo tem por objetivo analisar os figurinos concebidos pela figurinista Alexandra Byrne para as cenas finais presentes na obra cinematográfica *Elizabeth: A Era de Ouro*, do diretor Shekhar Kapur. Procura-se investigar a reconfiguração dos trajes através de uma concepção contemporânea, subvertendo o padrão representado nos retratos da monarca inglesa, apresentando as escolhas da designer quanto aos elementos vestíveis e a relação psicológica entre o traje e a dramatização da cena. Com efeito, o artigo pretende indicar a relevância 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.

Palavras-chave: Figurino; Retrato; Elizabeth I; Filme Biográfico.

The aim of this article is to analyse the costumes designed by costume designer Alexandra Byrne for the final scenes in the film *Elizabeth: The Golden Age*, by director Shekhar Kapur. The aim is to investigate the reconfiguration of the costumes through a contemporary conception, subverting the pattern represented in the portraits of the English monarch, presenting the designer's choices of wearable elements and the psychological relationship between the costume and the dramatisation of the scene. In effect, the article aims to indicate the relevance of research into these relationships, which combine portrait analysis with costume design, in a new interdisciplinary study that deals not only with the reconfiguration of the image, but also with the techniques used to create clothes and costumes in different periods, using different materials.

Keywords: Costume; Portrait; Elizabeth I; Biopic.

¹ Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória – ES e Pós-Graduado em Moda, Arte e Cultura pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora – MG. Email: aurelio.matomarcos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1612-2400>.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





PREMISSAS HISTÓRICAS, UMA INTRODUÇÃO TUDOR

2

O presente artigo tem como proposta a análise de alguns figurinos presentes no arco final da obra fílmica *Elizabeth: A Era de Ouro*, de 2007, assinados pela premiada figurinista Alexandra Byrne, com roteiro de William Nicholson e Michael Hirst e dirigido pelo cineasta paquistanês-britânico Shekhar Kapur. O drama é estrelado por: Cate Blanchett, como a *Rainha Elizabeth I*; Clive Owen, como o almirante *Sir Walter Raleigh*; Geoffrey Rush, que interpreta *Sir Francis Walsingham*, o conselheiro chefe da espionagem; Jordi Mollà, como *Rei Filipe II da Espanha*; Samantha Morton interpreta a prima da rainha Elizabeth, a escocesa *Mary Stuart*; e Abbie Cornish dá vida à dama de companhia *Bess Throckmorton*. O filme ganhou um Oscar de Melhor Figurino.

Por ser uma figura histórica controversa, visto que se manteve no trono por 45 anos², sem casar-se ou engendrar um herdeiro, a rainha Elizabeth I suscita importantes investigações histórico-contemporâneas do ponto de vista da História da Indumentária. A suntuosidade dos trajes presentes em suas famosas representações retratísticas são relevantes pontos de partida para a criação de figurinos em obras cinematográficas de estilo biográfico; logo, existem muitas adaptações sobre sua figura, principalmente no cinema.

Filha do enlace entre Henrique VIII (1491-1547) e Ana Bolena (c. 1500/1507-1536), Elizabeth cresceu em um contexto excludente, à margem da corte de seu pai; entretanto, foi criada aos moldes de “um príncipe”. Portanto, podemos discutir relações de gênero e poder feminino em um contexto social exclusivamente masculino. Os retratos de Elizabeth I carregam muitos símbolos, códigos e indicam mudanças na padronagem do vestir seguindo o que estava em voga na corte inglesa da época.

² Elizabeth I (1533–1603), reinou entre 1558 e 1603, período conhecido como *Era Elisabetana*.
Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.
DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





Por meio de um rigoroso controle de como a imagem da monarca deveria ser retratada, dado seu viés político, social e econômico, recupera-se sua reconfiguração no cinema contemporâneo para promover adaptações do vestuário que, embora marcadas pela linguagem e pela estética cinematográficas, permitem refletir sobre como o passado é constantemente revisitado e ressignificado pela cultura visual. Assim, mais do que descrever o “figurino” da rainha na pintura, este estudo busca compreender as representações fílmicas como construções simbólicas que dialogam criticamente com a História da Indumentária, revelando os modos pelos quais o cinema reinterpreta e reatualiza códigos de poder e distinção social.

A estrutura desta análise visa entrelaçar estudos e pesquisas em torno do figurino através de leituras do campo da moda, da História da Arte e do Cinema, entrevistas com Alexandra Byrne, cotejadas através de canais de mídia e notas museológicas das instituições Compton Verney, em Warwickshire, e da Biblioteca Folger Shakespeare, em Washington – D.C. Como referência, foram consultadas obras de Ann Hornaday, Beth Filipecki, Bronwyn Cosgrave, Elizabeth Ford e Deborah Mitchell, Gilda de Mello e Sousa, Jane Dunn, Lisa Bolding, Marcel Martin, Marília Carneiro, Melissa Leventon, Perry Anderson, Rodney Lisboa, Roy Strong e Sarah Bendall.

Considero contribuir com uma nova perspectiva sobre a relação retrato e figurino que visa à ampliação de debates e pesquisas acerca da interdisciplinaridade entre a moda, a História da Arte e o Cinema, visando a construção simbólica da indumentária em representações fílmicas.



1.1 Luz, câmera, ação: de volta a corte Tudor

Shekhar Kapur retorna à corte de Elizabeth I para uma nova produção sobre a vida da monarca inglesa. Diferente do primeiro longa, *Elizabeth*, de 1998, *A Era de Ouro* narra as intempéries enfrentadas pelo trono inglês diante de dois eventos históricos que foram a base para expressar as angústias e, em contrapartida, o poder da rainha: a ameaça de usurpação do seu trono por sua prima escocesa Mary Stuart (1542-1587) e a investida de Filipe II (1554-1558) da Espanha, que queria destruí-la. O rei compeliu toda sua força vital e armamentista para expurgar os ingleses da cólera do protestantismo engajado de Elizabeth³.

A produção de Kapur em *Elizabeth: A Era de Ouro* subverteu totalmente o conceito de acuracidade histórica⁴ em relação à aproximação dos figurinos com os retratos elisabetanos. A simbologia expressa nos vestidos que Byrne concebeu nos remete diretamente às definições de Marcel Martin, dentro da ideia de *figurinos simbólicos*, no qual o autor explica: “quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de traduzir simbolicamente caracteres, os tipos sociais e os estados de alma” (Martin, 2005, p. 77). Desta forma, cada vestido utilizado por Elizabeth na produção de Kapur,

³ De acordo com Weir, *apud* Lisboa, “a desgastada relação entre Inglaterra e Espanha se complicou quando Elizabeth I, ignorando séculos de diferenças históricas, uniu-se à França e aos rebeldes protestantes contra o controle espanhol, sobre as sete Províncias Unidas dos Países Baixos – que correspondiam aos atuais Estados de Holanda, Bélgica, Luxemburgo, partes da França e da Alemanha –, em virtude das alianças matrimoniais de conveniência realizadas entre as monarquias feudais europeias com o objetivo de garantir o poder, os Países Baixos, por direito de herança, passaram a ser regidos pela coroa espanhola a partir de 1515” (Weir, 2004, p. 200 *apud* Lisboa, 2009, p. 95). “Em 1588, apoiado pelo Papa, o rei espanhol Filipe II resolveu investir contra a Inglaterra sob alegação de acabar com a heresia protestante e destruir as bases corsárias que atacavam seu império colonial no Atlântico” (Lisboa, 2009, p. 95).

⁴ O filme de Kapur brinca com a questão: ora a designer de figurinos cumpre o papel de estabelecer acuracidade histórica, visando aproximar os figurinos criados aos retratos elisabetanos, ora ela subverte esta autenticidade histórica criando uma nova simbologia expressa através das cores impressas nos trajes que a atriz Cate Blanchett usa no decorrer final da trama kapuriana.



procura refletir um momento psicológico da rainha, em interpretação que engendra uma nova narrativa. O modo de filmar também foi repensado pela produção em *A Era de Ouro*, de acordo com Elizabeth Ford e Deborah Mitchell

Kapur usa cores exuberantes e eróticas, ângulos altos, mudanças na chave de iluminação, cortes transversais, câmera lenta, disparos desfocados, e movimentos de câmara rodopiantes para contar a sua história da transformação de Elizabeth, de monarca em Madonna. Se lermos o filme de Kapur com expectativas de precisão histórica, estamos destinados a ficar desapontados, pois, como diz Roger Ebert ^[5], 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, *tradução nossa, grifos das autoras*).

Para a discussão neste artigo, opto pela sequência final da “dramaturgia kapuriana”, que transcorre pela dramática cena do luto pós-decapitação de Mary Stuart, *Queen of Scots*. A notícia da execução se espalha pela Europa, e o grande reino da Inglaterra – que havia rompido os laços com Roma sob a controversa vontade de Henrique VIII⁶ – parece aguardar a punição divina. Forçada a abandonar a dor e o pesar por ter infringido à outra rainha ungida um fim tenebroso, Elizabeth I move-se como uma general junto de seu Conselho, preparando-se para a iminente guerra com os navios espanhóis.

Em uma cena carregada de drama, a monarca, junto ao seu conselheiro Francis Walsingham, expressa temor perante Deus, enquanto seu chefe da espionagem, conhecendo suas aflições, a bombardeia com notícias vindas da Espanha. O figurino da rainha, sua postura, vestes escuras e o ambiente austero, atua como símbolo de culpa e poder fragilizado, ao mesmo tempo em que a paleta

⁵ Robert Ebert (1942-2013) foi um crítico de cinema e roteirista norte-americano.

⁶ Historicamente, o rompimento com o Catolicismo Romano ocorreu quando Henrique VIII (1491–1547) solicitou a anulação de seu casamento com Catarina de Aragão (1485–1536), com quem teve sua primeira filha, Maria I (1516–1558). Como a Igreja não atendeu ao pedido, o rei rompeu relações com a Sé em Roma e assumiu o controle da religiosidade inglesa, estabelecendo a Igreja Anglicana.



de cores e a composição narrativa enfatizam sua transição da fragilidade emocional para a figura de uma general comprometida com seu povo e seu reino.

As análises não se limitam às descrições dos trajes, mas busca compreender como o vestuário protagoniza a representação de ameaça, redenção e autoridade numa trama visual que revisita o passado histórico sob o olhar contemporâneo. A construção visual da rainha no cinema dialoga com o imaginário criado a partir do vestuário Tudor. Compreender essa base histórica é essencial para reconhecer as estratégias de verossimilhança e as licenças criativas adotadas pela figurinista Alexandra Byrne em *Elizabeth: A Era de Ouro*.

1.2 A indumentária Tudor: estrutura e significados históricos

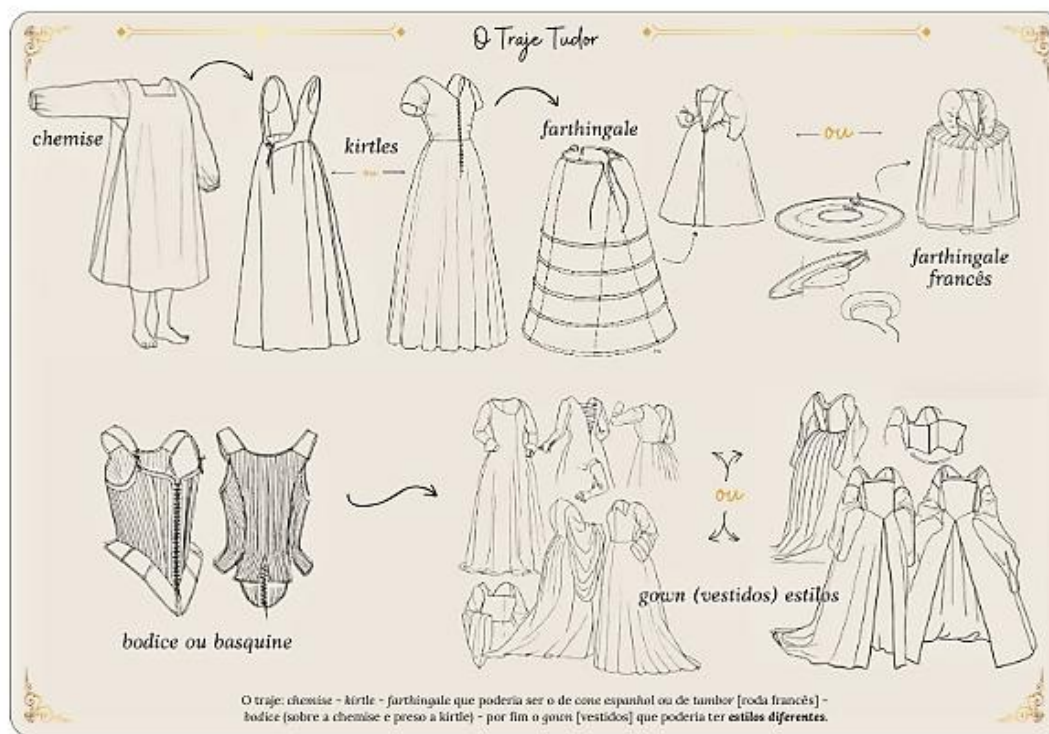
A intensidade simbólica das cenas no longa-metragem também se constrói pelo figurino, cuja composição remete às referências do vestuário Tudor. Para entender as escolhas visuais de Alexandra Byrne, convém retomar brevemente as principais características da indumentária inglesa do século XVI. Possivelmente, a figurinista utilizou as bases construtivas típicas desse período para conferir verossimilhança às suas criações. Nesse sentido, torna-se relevante destacar tais elementos.

O traje usado na corte elisabetana possuía entre cinco e seis estágios: a *chemise*, feita de linho ou seda cobria o corpo nu, juntamente das meias que eram presas com as *jarreteiras* (espécie de fita) na altura dos joelhos. Por sobre a chemise era colocado a *farthingale* ou *verdugado*, elemento que, conforme explica Melissa Leventon, “por volta de 1530, as mulheres vestiam corpetes apertados que moldavam o torso em forma de cone invertido, e em torno de 1545 também adotaram a anquinha [verdugado] no estilo espanhol” (Leventon, 2013, p. 132, *grifo nosso*). Este conferia amplidão para a *kirtle* (peça comprida, espécie de túnica, e estruturada com ou sem o *forepart* – elemento decorativo visível pela



abertura da *kirtle*), que cobria o torso e ia até os pés, sendo adaptado com ou sem mangas, dependendo do estilo do vestido que seria utilizado por cima [Imagem 1]⁷.

Imagem 1 – O traje Tudor



Fonte: *The Tudor Tailor Shop*.

Alguns historiadores da moda associam ao período o uso da *basquine* nas cortes [Imagem 2]. Cosgrave nos explica que “[a basquine era] feita de tecido rígido; essa roupa de baixo parecia com um corpete, se ajustava ao corpo e gradualmente o modelava como um funil, suprimindo as formas naturais arredondadas do busto, forçando-os para cima” (Cosgrave, 2012, p. 126, *grifo nosso*). Nas pesquisas empreendidas, encontrei fontes que colocam a *kirtle* e a *basquine* como camadas do vestuário que podiam ser usados juntos ou separados, dependendo do propósito e da modelagem final do traje. A historiadora da moda Sarah

⁷ Importante ressaltar que todas as imagens presentes neste artigo foram adaptadas para melhor compreensão do texto.



Bendall⁸, em seu blog, esclarece uma confusão em torno da *basquine* e sua denominação. Ela explica que



as *vasquines* e as *basquines* não eram *corsets*, mas sim um tipo de *petticoat* ou de *kirtle* de origem espanhola, que consistia frequentemente numa saia com um corpete ligado. É possível que os corpetes destas peças de vestuário tenham sido endurecidos com bainhas ou barbata-nas de baleia, especialmente no final do século XVI. No entanto, não se trata de espartilhos na verdadeira acepção do termo, pelo que não devem ser designados como tal (Bendall, s/d, *tradução nossa, grifo nosso*).

Imagem 2 – Blanchett vestida de *chemise* e da *basquine*



Fonte: Blog *Boullan* – Tudo sobre Ana Bolena e a Era Tudor (2011). Imagem de bastidores.

Por fim, temos o *gown* (sobreveste), que cobre todos os outros elementos, além do corpete onde as *sleeves* (mangas) eram amarradas. De acordo com Cosgrave, “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). A aparência final era arrematada com joias, conferindo soberba ao traje Tudor.

⁸ Sarah A. Bendall é historiadora de moda, cultura material e gênero, além de professora sênior de História na ACU – *Australian Catholic University* [Universidade Católica da Austrália].

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





1.3 Vestida para a guerra: um vestido, quatro fases

Para a elaborada sequência de ação da parte final da produção, Byrne opta primeiramente por um vestido roxo simples [Imagem 3], sem ostentação e com corte modesto em um primeiro momento. A monarca então, sofria de pesar pela execução de sua prima, entretanto à medida que as cenas vão evoluindo, o vestido evolui junto. Ao ser questionada na entrevista que concedeu a Elizabeth Snead, do *Los Angeles Times*, sobre qual era seu vestido preferido, Byrne foi enérgica

O meu favorito é o vestido roxo, que tem quatro fases. Eu o uso primeiro após a execução de Mary [Stuart], 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 [...]. Foi a primeira vez que pensei que isto poderia funcionar. Fiquei tão aliviada. (Snead, 2007, tradução nossa, grifo nosso).

Imagem 3 – Pesar



Fonte: Figura I – Exposição do 17th *Annual Art of Motion Picture Costume Design*, em 2007, via Blog *InNova* por João Lima Jr (dez/2010). Figura II – Foto de cena de Shekhar Kapur via *TimeOut* por Eurico de Barros (jan/2019).

No vestido, o corpete é fechado até a altura do pescoço, com uma leve abertura em “v” formando uma pequena gola [Imagem 3]. Byrne ornamenta os ombros com uma faixa de veludo roxo escuro para unir mangas e corpete. Este, por sua vez, possui um ângulo agudo até a cintura. O figurino foi concebido em

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



seda moiré, que possui uma certa iridescência quando movimentado. Diferente de praticamente todos os retratos de soberanos europeus e dos próprios retratos de Elizabeth, Byrne recorre a liberdade criativa em detrimento da acuracidade histórica.

Se, por um lado, a indumentária real era precedida pelo rufo rendado como ornamento para pescoço, neste primeiro modelo do figurino ela não o apresenta, optando apenas por aplicar uma pequena gola do mesmo veludo, também em “v”, por dentro da abertura do corpete, rente ao pescoço da rainha. Os punhos, por sua vez, sempre em sua maioria são representados em retratos em tons claros. Neste figurino, Byrne escolhe uma renda em tom de roxo mais escuro para cumprir este papel, com um desenho simples que será observado na reconfiguração do vestido no arco sequencial da trama.

Sobre a renda e seu incremento no vestuário renascentista, Cosgrave nos revela que era extremamente popular e existiam dois tipos: a bilro⁹ 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). A peruca¹⁰ é presa para trás com pequenos cachos na testa, sendo pontilhada por

⁹ 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 uma 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).

¹⁰ Elizabeth I utilizava perucas por diversas razões. Em 1562, contraiu varíola, que causou cicatrizes faciais e queda de cabelo, especialmente na região frontal, motivando o uso de perucas para preservar sua imagem pública. Além disso, o apetrecho permitia à rainha manter uma aparência jovem e imponente, disfarçando cabelos grisalhos e sinais de envelhecimento, em consonância com sua preocupação com a autoridade e o poder simbólico. De acordo com Cosgrave “as melhores perucas eram produzidas na Itália e na França, feitas de seda ou cabelo humano fornecido por camponeses e freiras, e comercializado em leilões públicos especializados. O tom loiro era considerado ideal, e as mulheres aplicavam alvejante ou tinturas para obter diferentes nuances, como acinzentado, dourado, tostado, mel ou combinações desses tons; métodos como o “banho



contas de gemas de plástico roxas esmaltadas, 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 [Imagem 4].

Imagem 4 – Luto



Fonte: Figuras I e II – Portal *Fandon Cate Blanchett Wiki* – Foto de Cena.

Elizabeth está de luto, e o sofrimento que a aflige é reforçado pelo vestido roxo. Como observa Hornaday, “o figurino depende de sua autenticidade para dar certo ou ser um fracasso” (Hornaday, 2021, p. 119). Essa noção de autenticidade, entendida como a capacidade do figurino de expressar verdade emocional e coerência narrativa, é central no trabalho de Alexandra Byrne. Desta forma, Byrne traduz essa autenticidade por meio de escolhas visuais que acompanham o estado psicológico da personagem: no momento em que o reino beira o colapso e a combate se torna iminente, ela introduz novos elementos ao traje, afastando a rainha do luto e reposicionando-a simbolicamente como comandante do Conselho de Guerra.

Byrne *reconfigura* o mesmo vestido, em que detalhes são adicionados, no sentido de indicar a magnificência da figura, com a remodelagem do corpete e da saia. Em uma tomada vista de cima [Imagem 5], vemos uma Elizabeth aflita,

de lua” também eram empregados para clarear e embelezar os cabelos” (Cosgrave, 2012, p. 139-140). Essas práticas, combinadas com o uso de perucas, reforçavam a imagem de juventude, riqueza e status social, além de oferecer vantagens práticas de higiene e proteção contra piolhos.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





porém energética, caminhando sobre o mapa do reino, rodeada por seus conselheiros, traçando planos para impedir Filipe II e sua *Armada*. Para esta cena, Byrne já faz a transição para um novo vestido, segunda fase [Imagem 6].

Imagem 5 – Aflição



Fonte: Figura I – *Working Title Films, 2007* – *Print* de tela. Figura II – Página da Mubi. Foto de cena.

Na reconfiguração do figurino para a cena da traição de Bess Throckmorton e Walter Raleigh¹¹ [Imagem 6] e do conselho de guerra, Byrne utiliza a mesma seda moiré. Entretanto, a forma da saia é alterada para um pregueado volumétrico que amplia e marca a cintura junto do corpete.

¹¹ Na trama, Bess [Elizabeth] Throckmorton, a dama de companhia íntima de Elizabeth, cumpre o papel de emissária levando e trazendo mensagens para o almirante e corsário Raleigh. Entretanto à medida que a rainha se encanta com o almirante, ela também o afasta. A relação entre os dois esfria e Raleigh se aproxima de Bess. Eles se enamoram, ela engravida e no auge do confronto bélico, casam-se secretamente. A rainha descobre e tomada de ira, investe sua cólera sobre a dama de companhia conforme mostra a primeira figura da [Imagem 6]. Pela lei real, as damas de companhia precisam de consentimento da monarquia para se casarem. Para Elizabeth, o matrimônio e a gravidez demonstram ato de traição, tanto de Bess quanto de Raleigh. Bess é, então, banida da corte e Raleigh é preso na Torre.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



Imagem 6 – Devassidão x Angústia



Fonte: *Period Drama Style & Aesthetic*, 2024.

Por baixo da saia pregueada, a designer utilizou da *kirtle* [túnica] decorada com *forepart* [elemento decorativo]. Esta, por conseguinte, também feita em seda roxa, traz este detalhe decorativo em veludo ornado com uma espécie de renda e contas brilhantes, tanto no centro do *forepart* quanto na barra do vestido [Imagem 7].

Imagem 7 – Detalhes da *forepart*



Fonte: Figuras I e II – *The Costumer's Guide*. Foto por Kelly. Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007.



Nesta nova configuração o decote também sofre alteração, e adquire um recorte trapezoidal com a aplicação de duas faixas [Imagem 8], seda moiré e veludo que margeiam o decote. A presença da renda acinzentada em tonalidade escura tem o papel da *chemise*. Sobre ela, Blanchett usa um pequeno colar. 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.

Imagem 8 – Estratégia



Fonte: *Working Title Films*, 2007 – *Prints* de tela.

Com clima de guerra declarada, o filme caminha para seu desfecho final. Elizabeth seria considerada a maior herege 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 Filipe 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 das marinhas 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 ^[12] 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, *grifo do autor*).

Nesta cena, em específico, observamos a terceira modificação no vestido roxo de Elizabeth [Imagem 9]. A saia manteve o mesmo pregueado na altura da cintura, com o corpete em um ângulo mais agudo que o da primeira versão do vestido. Nesta cena, Elizabeth vê, através da janela de seu castelo, o anúncio de que Filipe II está próximo da costa inglesa. Tomada de desespero, ela se dirige ao seu séquito de guerra e 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 eles ganhem! Senão, não haverá mais liberdade na Inglaterra de consciência e pensamento. Não podemos ser derrotados. (Nicholson; Hirst, 2007, 01:27:17 – 01:27:46).

¹² De acordo com Reis, *apud* Lisboa, “nomeado pela rainha como tesoureiro da Marinha Real em 1577, John Hawkins foi figura de destaque no desenvolvimento naval inglês do século XVI. Com base nas experiências de comando no mar, Hawkins melhorou a qualidade de vida dos marinheiros a bordo, adaptou navios já construídos, revolucionou os projetos de novas embarcações, estimulou o emprego de peças de artilharia em substituição ao procedimento de abordagem, investiu no treinamento da tripulação, tornando-a capaz de operar as embarcações e os armamentos de forma coesa e eficiente” (Reis, 2009, p. 120-121, *apud* Lisboa, 2009, p. 95).

**Imagem 9 – Temor**

Fonte: Figura I – *Period Drama Style & Aesthetic*, 2024. Figura II – *Working Title Films*, 2007 – *Print* de tela.

A fim de aproximar o figurino dos retratos elisabetanos, Byrne adiciona alguns acessórios à terceira reconfiguração do vestido. Desta forma, constatamos o incremento de uma espécie de cinto com acabamento em pedraria, em 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 na lateral esquerda do corpete [Imagem 10].

Imagem 10 – Detalhes do colar

Fonte: *The Costumer's Guide*. Fotos por Garfeimao e Kelly. Exibição no



Arclight Cinema em Hollywood, out/2007.

Por fim, Byrne troca a renda por baixo do decote, conferindo-lhe a função de *chemise*. No pescoço, a mesma renda é drapeada, para assemelhar-se aos tracionais *rufos*, sendo decorado com pequenas flores de quatro pétalas encrustadas por lantejoulas ou paetês e arrematado com miçangas, para criar a ilusão de pedrarias [Imagem 11]. O efeito é finalizado com um colar de contas, dos mesmos materiais, rente ao pescoço.

Imagem 11 – Detalhes do decote, do rufo e da *chemise*



Fonte: *The Costumer's Guide*. – Fotos por Garfeimao e Kelly. Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007.

Para a última mudança no vestido roxo, em uma sequência na qual Elizabeth sai da sala do trono e vai para os corredores do castelo, em direção à capela, a rainha manda soltar todos os prisioneiros; todos devem pegar em armas e defender o reino. Ao se aproximar do altar, ela respira fundo, fecha os olhos e pede a Walsingham que liberte Raleigh da prisão. 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. A fase final do vestido são os detalhes: o decote se expande enquanto, na peruca, as contas são removidas e a designer de figurinos enfeita os fios avermelhados com sete adereços que lembram cruzeiros, além de duas plumas à peruca [Imagem 12].



Imagem 12 – Detalhes do decote, do adereço de cabeça e da traseira do figurino



Fonte: *Working Title Films*, 2007 – *Print* de tela: o decote deixa à mostra a renda, para criar ainda mais dramaticidade à veste. Byrne decora a peruca com duas plumas que lembram faisão, tingidas de roxo.

Shekhar Kapur rompeu barreiras da indústria cinematográfica e promoveu uma reviravolta histórica ao recontar, à sua maneira, como uma das maiores personalidades 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 10 anos para contar a história da Rainha Elizabeth I voltada para a representação iconográfica via personalidade, transformando-a no *Ícone*.

No que tange ao nosso objeto de análise, os figurinos criados por Alexandra Byrne refletem não somente a importância da caracterização voltada para servir à história e à narrativa, como estabelece a celebração da arte do figurino como sendo um dos elos primordiais entre os *filmmakers* e os espectadores. Segundo Beth Filipecki (2016, p. 98), o trabalho do figurinista “se estrutura por meio dos elementos visuais, ou seja, por meio da linha, da cor, da superfície, do volume e da luz”, no qual denota a linguagem visual apresentada na tela. Para materializar esses ‘elementos visuais’ em cena, a figurinista Marília Carneiro explica que: “eu



preciso vestir os imprevistos das pessoas de carne e osso. Preciso vestir idades, pesos, alturas, cores de cabelo, cores de pele, ambições, frustrações, sexualidades” (Carneiro; Mühlhaus, 2003, p. 41).

O ato de vestir os corpos e as subjetividades de atrizes e atores, segundo Carneiro, configura uma espécie de visualidade do traje em cena, que para Filipecki portanto, faz com que o figurinista se una ao costureiro-artista. Logo como interpõe Gilda de Mello e Souza, “hoje como ontem, fechado em seu estúdio, o/a costureiro (a) [o/a figurinista], ao criar um modelo, resolve problemas de equilíbrio de volumes, de linhas, de cores e ritmos” (Mello e Souza, 2019, p. 33, *grifos meus*). A autora ainda ressalta, ao citar Henry Focillon, que o figurinista “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).

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. Filipecki ao parafrasear Peter Burke (2004) reitera, “num produto de comunicação de massa é necessário facilitar a tarefa do espectador, bem como a do narrador, tornando certas ações mais reconhecíveis, com a eliminação de algo da especificidade, necessária para contextualizar a narrativa” (Burke, 2004 *apud* Filipecki, 2016, p. 97). Desta forma, Mello e Sousa (2019, p. 33, *grifo nosso*) indica, por fim: “[o artista] 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”.

Ao analisarmos o final da produção de Kapur, a trama chega a seu revés com Elizabeth comandando o exército com as próprias mãos, subvertendo a História. Byrne transforma o conceito em obra de arte. São quatro figurinos que



fundamentam a personalidade da soberana: *resoluta/preocupada*, *combativa*, *aliada*, e, por fim, *trajada em "glória"*. Nesta sequência de cenas, a rainha reclusa dá lugar a uma monarca aguerrida.

1.4 Das intermitências da guerra à glória deificada

Elizabeth I deixou a proteção de seu Palácio de Whitehall, em Londres, e se dirigiu ao seu exército reunido na costa de Tilbury, preparando-se para enfrentar a ameaça da *Armada Espanhola* em 1588. Na trama, 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 Filipe II obtivesse sucesso. Os figurinos são uma evolução e uma reviravolta da história elisabetana, em que o diretor 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* trajada 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 [Imagem 13]. O mesmo rufo está presente nos punhos, com um ornamento que lembra muito *spikes*¹³. O sobrevestido, com gola ampla de seda 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 [*forepart*].

¹³ *Spikes* são pequenas peças de metal usados como ornamento em roupas.



Imagem 13 – Figurino da *Resoluta/Preocupada* Elizabeth I



Fonte: Figura I – *Working Title Films*, 2007 – *Print* de tela. Figura II – Exposição no *LACMA Costume Council* para *17th Annual Art of Motion Picture Costume at Fashion Institute of Design and Merchandising FIDM's*. Fotografia: David Crotty/Patrick McMullan, 2009. *Getty Images*. Los Angeles, California.

A peruca é simples e sem os cachos na testa, presa para trás em coque baixo; no alto, pinças em formato de pequenas cruzes fazem o papel de coroa. Uma sutileza, pois o clima era de *guerra santa*. Sobre os retratos, não há registros de uma representação da rainha em trajes de guerra como este concebido pela designer.

Logo após as primeiras notícias de baixas dos galeões 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 [Imagem 14]. 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'*¹⁴ (Snead, 2007, *tradução nossa*).

Imagem 14 – Figurino da *Combativa* Elizabeth I



Fonte: Figuras I e II – *Working Title Films*, 2007 – *Prints* de tela. Figura III – Exposição (do Figurino da Armadura) para *Universal Studios Hollywood* (2009).

A cena se abre para um campo, onde uma Elizabeth surge à frente do seu exército para lhes dirigir o discurso, trajada com um conjunto completo de armadura [Imagem 15], em seu cavalo branco. Como nos apresenta Ford e Mitchell, “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” (Ford; Mitchell, 2009, p. 292, *tradução nossa*).

¹⁴ *Joana D’Arc* é um filme de 1999, do diretor francês Luc Besson, protagonizado por Milla Jovovich, que narra a história da heroína francesa.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



Imagem 15 – Réplica da armadura em *figure action*



Fonte: *Loja de Réplicas Pop Toys*¹⁵. Réplica da Armadura.

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, lhes direcionando a palavra. Sua caracterização, com a peruca de cabelos longos, remete-nos à figura de uma amazona. A construção de uma Elizabeth guerreira cria uma simbologia da vitória de sua majestade sobre o rei espanhol.

Neste sentido, estas alegorias, expressas via figurino, somadas 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.

¹⁵ Lançado em 2007, pela empresa chinesa *Pop Toys*, inserimos a imagem de uma réplica do brinquedo, *figure action*, em que se observa, com detalhes, o conjunto completo da armadura [Imagem 15]. Hoje em dia, este tipo de réplica é muito comum, principalmente de filmes *blockbusters* de super-heróis. A própria Byrne já assinou figurinos para a *Marvel Studios/Disney*. 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* por colecionadores pelo mundo todo. Atualmente, a maior empresa de *figure action* é a *Iron Studios*.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



Todos estes elos, diferentemente de outras adaptações do gênero, fazem da produção de Kapur uma construção de camadas de simbologia que são essenciais para gerar identificação com o público, como nos lembra Hornaday (2021). Isto posto, o figurino, por mais que fuja 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 permaneçamos 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, com nossa vitória! (Nicholson; Hirst, 2007, 01:31:23 - 01:32:22).

De acordo com Frances 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, *tradução nossa*)¹⁶, é uma ação intencionada de Elizabeth de cavalgar junto de suas tropas. Neste sentido, se no longa-metragem seu clamor é um chamado 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.

A derrota de Filipe II foi um dos maiores trunfos da rainha. Na última cena impactante do filme, ela despe a armadura, remove a peruca, sai para o

¹⁶ Importante ressaltar que a formulação clássica do “Tilbury Speech” foi analisada por Frances Teague em “Queen Elizabeth in Her Speeches”, no volume *Gloriana’s Face: Women, Public and Private, in the English Renaissance* (Cerasano; Wynne-Davies, 1992). Teague examina as versões conhecidas do discurso, transmitidas por cópias tardias do final do século XVI e início do XVII, entre elas: *A True Coppie of the Queen’s Majestie’s Speech to the Army at Tilbury Camp* (c. 1588–1590) preservada na British Library e a redação incluída por William Camden em suas *Annales Rerum Anglicarum et Hibernicarum Regnante Elizabetha* (Londres, 1615). Segundo Teague, tais textos foram reelaborados a partir de relatos orais, refletindo menos uma transcrição literal do pronunciamento e mais a construção simbólica da soberana como figura guerreira e legitimamente régia. Em síntese, o discurso deve ser entendido não como um registro taquigráfico, mas como um texto político-perfomático, cuja força reside na representação de Elizabeth I como corpo duplo, simultaneamente mulher e monarca, encarnando a imagem mítica da “Rainha Virgem” que defende seu povo.



vento tempestuoso que começa a se dissipar e vê com os próprios olhos o fim da tirania do rei espanhol afundando em águas inglesas [Imagem 16]. Como historicamente referenciado, a derrota da *Invincível Armada* de Filipe II foi um dos maiores golpes que o Império Espanhol sofreu. Apesar dos esforços de Filipe em construir uma frota que pudesse aniquilar os navios ingleses, a sorte e o clima não lhe foram favoráveis.

De acordo com Anderson, a frota inglesa, sob o comando de Drake e Raleigh, determinou historicamente o poderio inglês sobre os mares, no qual ele reitera 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 semicolubinas 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 [Imagem 16]: 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 de 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 Jano, mas Atena, a deusa da sabedoria e da guerra” (Dunn, 2004, p. 466).



Imagem 16 – Figurino da *Aliviada* Elizabeth I



Fonte: Figura I – Portal *Shot on What?* Imagem de Bastidores. Figura II – *Working Title Films*, 2007 – *Prints* de tela. Da esquerda para direita.

1.5 Da simbologia retratística ao figurino

Os dois últimos figurinos criados por Byrne, para as tomadas finais de *A Era de Ouro*, são uma construção em que a simbologia atinge níveis ainda mais extraordinários, costurados com vestidos, atuação, roteiro e direção. Dois retratos da monarca contribuem para o símbolo do *Ícone* e da *Rainha Virgem*: o Retrato Plimpton 'Sieve' e o Retrato 'Compton Verney', aproveitados por Byrne como fonte de inspiração para os figurinos. Segundo Bolding: "como Roy Strong explica, 'no retrato 'Sieve' a Inglaterra é retratada brilhando misteriosamente num globo ao fundo atrás da Rainha. [...] [A monarca], 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, *tradução nossa*).

O retrato conhecido como *Plimpton Sieve* (1579) [Imagem 17], atribuído a George Gower (1540-1596), 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. Neste sentido, ao examiná-lo, observa-se como a pintura



elisabetana condensava, em representações e inscrições¹⁷, o discurso moral e político que sustentava a imagem pública da monarca.

Imagem 17 – Retrato *Plimpton Sieve*



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

Desta forma, como nos aponta Strong, o retrato *Plimpton Sieve* é uma alegoria à virgindade de Elizabeth. Atualmente, encontra-se no acervo da Biblio-

¹⁷ O retrato *Plimpton Sieve* apresenta duas inscrições que articulam as alegorias morais e políticas associadas à imagem de Elizabeth I. No lado esquerdo, lê-se o lema em italiano renascentista “TVTTO VEDO & MOLTO MANCHA” (Tutto vedo e molto manco, “Vejo tudo e muito me falta”), que expressa a dupla dimensão da soberania elisabetana: a vigilância e onisciência régia (*tutto vedo*) e a modéstia prudente que reconhece os limites humanos diante do poder e da divindade (*molto manco*). Abaixo do brasão de armas, Gower inscreveu “STANCHO RIPO/SO & RIPOSATO/AFFANO 1579” (“Cansado, descanso, e tendo descansado, continuo cansado”), citação extraída de *I Trionfi* (1351–1374), de Francesco Petrarca (1304–1374), mais precisamente do Triunfo do Amor (*Trionfo d’Amore*). O número “1579” indica o ano de conclusão da obra. A apropriação desse verso reforça, em tom melancólico, a consciência da rainha quanto ao peso do governo e à vigilância constante exigida pelo exercício do poder. Em conjunto com o símbolo do crivo, emblema de castidade e prudência, os lemas constroem uma imagem de Elizabeth I como soberana virtuosa, vigilante e autoconsciente (Darsie, 2020, *tradução nossa*).



teca *Folger Shakespeare*, parte do conjunto arquitetônico do Capitólio em Washington, D.C. 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 “crivo/peneira”¹⁸, alusão direta ao objeto que Elizabeth segura nas mãos. Segundo Strong, o retrato constitui uma das provas que deliberadamente fundem, pela primeira vez, Elizabeth como Rainha Virgem. O crivo que segura em sua mão esquerda tem um lema em italiano inscrito na borda: *A terra il ben mal dimora insella*¹⁹ (Strong, 2019, p. 48, *tradução nossa*).

Neste retrato *Plimpton Sieve* [Imagem 17], a rainha está trajada com um vestido vermelho que, possivelmente, pode ser de seda ou veludo. O ponto do corpete apresenta uma angulatura menor, o decote tem um recorte quadrado todo bordado com fios de ouro, prata e pedrarias. Os ornamentos incluem múltiplas pérolas, sutilmente pintadas para compor a ideia da castidade. Sobre o

¹⁸ De acordo com Lewis, “O uso do crivo por Elizabeth como um ícone de sua virgindade, começando em seus retratos reais oficiais no final da década de 1570, perpetuou essa associação entre sua castidade e a segurança de seu reino. Ela invocou o conto da virgem vestal romana *Tuccia*, que usou uma peneira para provar sua pureza, tanto em sua escolha da peneira como um símbolo quanto na inscrição em sua borda em vários dos retratos: *A terra il ben mal dimora insella*. O uso do símbolo nesses retratos implica que Elizabeth é uma monarca perceptiva e sábia cuja virgindade lhe permitiu separar o bem do mal” (Montrose, 2006, p. 153 *apud* Lewis, 2019, *tradução nossa*).

¹⁹ Essa expressão é enigmática e carrega camadas simbólicas típicas do período elisabetano. Assim, uma tradução literal ficaria: “Na terra o bem e o mal habitam na sela”, mas esse sentido literal é simbólico. A ideia é que a Terra é um lugar onde o bem e o mal coexistem e se alternam no controle, como se estivessem “montados” (ou “em sela”), ou seja, dominando o curso das coisas. A inscrição aparece no globo terrestre ao fundo do retrato, reforçando o tema do governo e da virtude moral de Elizabeth I, como a rainha que mantém o equilíbrio entre o bem e o mal (ou domina ambos), em consonância com o mote moral e político do quadro. Uma possível tradução que leva em conta o teor simbólico da expressão ficaria: “Na Terra, o bem e o mal revezam-se no comando” (Strong, 2019, p. 48, *tradução nossa*).



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, por baixo, fica visível nas aberturas, e recebeu o mesmo bordado presente no corpete.

As mangas, por sua vez, são amplas e os recortes que se sobrepõem formam uma espécie de 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.

Após a batalha, com a colaboração de Byrne, Kapur une a iconografia à 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”* [Imagem 18]. Como Ford e Mitchell colocam, “uma imagem icônica de Elizabeth marca o fim da Espanha e o início da ‘Era de Ouro’” (Ford; Mitchell, 2009, p. 292, *tradução nossa*).

Imagem 18 – Figurino de Elizabeth *Trajada em Glória*





Fonte: Figura I – *Working Title Films*, 2007 – *Print* de tela. Figura II – Exposição no *LACMA Costume Council* para *17th Annual Art of Motion Picture Costume at Fashion Institute of Design and Merchandising FIDM's*. Fotografia: David Crotty/Patrick McMullan, 2009. *Getty Images*. Los Angeles, California.

Elizabeth está vestida com um rico vestido dourado; a luz que resplandece sobre ela 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.

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 [Imagem 19]. 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 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.



Imagem 19 – Detalhe dos bordados no corpete e mangas



Fonte: *The Costumer's Guide*. – Fotos por Scarlet. Exposição do 17th Annual Art of Motion Picture Costume Design, 2007.

Por fim, o arrebatamento visual [Imagem 20], é finalizado pelas auréolas atrás de si, 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 Franciscana²⁰. Se a imagem de Maria foi substituída pela de Elizabeth durante seu reinado, a simbologia da Co-

²⁰ A Coroa das Sete Alegrias é um culto mariano de oração no qual há a meditação dos sete mistérios gozosos vividos pela Virgem Santíssima em sua existência.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



roa das Sete Alegrias cabe muito bem nesta concepção de Rainha Virgem deificada de Kapur. Na mesma entrevista concedida ao *Los Angeles Times*, Byrne explica que os retratos, de todo modo, foram inspirações

Li cartas escritas por visitantes de sua corte que exaltavam sua aparência extraordinária. E li livros, incluindo “Gloriana” e “The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry”^[21], de Roy Strong, obras acadêmicas que exploram o simbolismo presente em seus retratos. Ela [Elizabeth] tinha uma consciência extraordinária de sua própria aparência. De forma estratégica, realizou um golpe magistral de relações públicas ao substituir a Virgem Maria da Igreja Católica por si mesma como o ícone da Inglaterra protestante (Snead, 2007, *tradução nossa*).

Imagem 20 – Detalhe das auréolas, do drapeado, do tecido, do rufo e da coroa de sete pontas



Fonte: Figuras I e II – *Working Title Films*, 2007 – *Prints* de tela. Figura III – *The Costumer’s Guide*. Fotos por Scarlet. Exposição do *17th Annual Art of Motion Picture Costume Design*, 2007.

Muitos retratos da rainha a abordam com auréolas nas costas; como são retratações da simbologia de sua vida, o figurino dourado remete diretamente a um retrato anônimo de 1590. Ele tem quase as mesmas informações simbólicas e o usamos para criar um contraponto com o figurino. 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 em posição de três quartos, logo, a oficina responsável pela obra cria um modelo um tanto menos sofisticado em termos de técnica. Strong não nomeia o retrato

²¹ [O Culto de Elizabeth: Retratismo e Cerimonial Elisabetanos].

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



nem traz alguma informação relevante sobre ele. Para diferenciá-los do outro retrato aqui discutido, o nomeei como *Compton Verney* [Imagem 21], local onde, atualmente, ele está exposto.

Imagem 21 – Retrato *Compton Verney*



Fonte: Autor Desconhecido. Retrato “*Compton Verney*”, cerca de 1590, óleo sobre painel, 114 cm x 88 cm. 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 discernível na pintura. Por todo o 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



rufu pequeno rendado e simples. A renda está presente em todo o corpete, formando um bordado em “v”. Segundo informações da Instituição *Compton Verney*²²,

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, *tradução nossa*).

Toda essa 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. Por fim, ao juntar tudo isso, concebe uma Elizabeth combativa, ativa, apenas para nos lembrar que todo este jogo de vestidos e armadura é necessário para o desfecho da história. Os retratos são uma alusão ao desfecho da obra cinematográfica e que finalizam a construção da personalidade intencionada por Kapur, no qual vemos a rainha vestida “em glória”, vencido o luto, o inimigo, os amores, soberana, por excelência.

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 rememorar que o diretor não quis estabelecer uma acuracidade histórica, optando 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.

²² A *Compton Verney* tem uma coleção de retratos britânicos e uma das melhores coleções de esculturas e pinturas do Norte da Europa, desde o final da Idade Média até o final da Renascença na Inglaterra.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





De fato, a história apresentada por Kapur 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, constrói, desconstrói e reconstrói a monarca para o desfecho. Neste sentido, a simbologia presente nos retratos e retomada em algumas cenas, configura uma acuracidade histórica. Pode não estar fielmente retratada, mas está ali, mediando a narrativa e servindo ao seu propósito.

1.5 *Astreia*, o anjo da justiça e a soberania da *Gloriana*

A partir deste ponto no filme, a produção ganha traços de despedida. Kapur encerra a trajetória da monarca em sua biografia com duas cenas carregadas de simbologia. Na primeira delas, Elizabeth adentra os aposentos reais de Walsingham que, acamado após anos de serviço à coroa, recebe as bençãos da rainha, numa cena pesarosa [Imagem 22]. 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*²³(c. 1600-1603) [Imagem 22]. 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.

²³ Este retrato, cuja atribuição de autoria ainda é incerta, está presente na *Hatfield House*, local onde Elizabeth passou grande parte da sua juventude.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





Imagem 22 – O Desfecho

36



Fonte: *Working Title Films, 2007 – Prints de tela.*

Por fim, Elizabeth está em uma sala com Walter Raleigh. Ele espera pela entrada da esposa, Bess Throckmorton, que traz nos braços uma criança chorosa, seu filho. O episódio de traição estava perdoado. Historicamente, Bess retomou seu serviço na corte da soberana e ficou ao lado da rainha até a sua morte. Ao se aproximar, Elizabeth estende as mãos e toma a criança, de modo que lhe concedesse sua benção.

O figurino absorve todo o brilho e 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 [Imagem

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





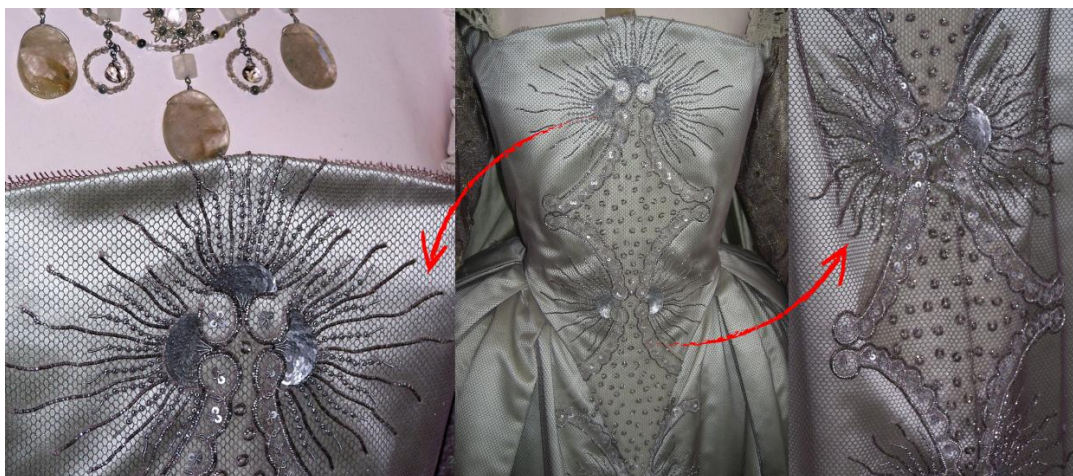
23]. Na cor prata, o vestido é todo em cetim difuso, recoberto com tule, um tecido fino e contemporâneo, que foi fundido com as dobras do cetim e que, em cena, quase não se percebe sua presença.

Imagem 23 – O Vestido Prata



Fonte: Figura I – *Tumblr Costume Lovers*, 2021. Figura II – *The Costumer's Guide*.
Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007.

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 [Imagem 24]. A saia é drapeada nas laterais e permite que a frente do vestido seja vista uma *kirtle* com a *forepart*, como presente em outros figurinos.

**Imagem 24** – Detalhes do bordado

Fonte: *Alley Cats Scratch's*. Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007.

As mangas são feitas de renda ou tule bordado com fios pratas e possuem a aplicação de pequenos cristais sobre flores de renda branca, endurecidas com goma para criar o efeito mais “seco” [Imagem 25]. A capa que lhe cobre as costas, presa no corpete, sugere ser de veludo de seda, visto que é um 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.

Imagem 25 – Capa, manga e punho

Fonte: *Alley Cats Scratch's*. Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007. Fotomontagem do vestido prata onde se observa os detalhes nas imagens da esquerda para direita.



No decote do figurino [Imagem 26] vemos a *gola elisabetana*, ela 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; o colar que lhe cobre o busto é desenhado com grandes gemas, miçangas e pequenos cristais.

Imagem 26 – O decote em detalhes



Fonte: *Alley Cats Scratch's*. Exibição no *Arclight Cinema* em Hollywood, out/2007.

Ao tomar o jovem cortesão nos braços [Imagem 27], 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, 2009, p. 292-293, *tradução nossa*). 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 nos direciona o olhar. Neste movimento, um *voice-over* acompanha a tri-



lha sonora com o movimento da atriz Cate Blanchett que, como uma prece, con-clama: "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"²⁴ (Ford; Mitchell, 2009, p. 293).

Imagem 27 – Gloriana, The Virgin Queen, Astraea



Fonte: Figura I – *Tumblr Costume Lovers*, 2021. Imagem II: *Working Title Films*, 2007 – *Print* de tela.

A elaboração simbólica da imagem de Elizabeth I encontrou na literatura e na mitologia clássica os instrumentos ideais para consolidar o culto político à monarca. Em *The Faerie Queene* [A Rainha das Fadas] (1590), o poeta Edmund Spenser (1552-1599) apresentou-a sob o nome de *Gloriana*, figura alegórica que encarnava a virtude, a autoridade e a providência de uma soberana ideal. Paralelamente, os poetas e artistas da corte associaram-na à deusa *Astraea*, a virgem da Justiça que, segundo as releituras humanistas das *Éclogas* de Públio Virgílio

²⁴ "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." (*tradução nossa*).

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615



(70-19 a.C.), retornaria à Terra para inaugurar uma nova *Golden Age* [Era de Ouro] (Strong, 2019, p. 48-49, *tradução nossa*).

Essas duas imagens, a rainha-poema e a deusa do retorno, entrelaçaram-se na cultura retratística e literária elisabetana, constituindo uma mitologia áulica que unia castidade, prudência e autoridade régia. Assim, a figura de Elizabeth emergiu não apenas como governante terrena, mas como alegoria da própria representação do poder no Reino Tudor sob o signo de uma meticulosa construção imagética. Séculos depois, essa mesma simbologia serviu de base para a concepção audiovisual de Kapur e de Byrne, cujos trajes traduzem visualmente a fusão entre o poder sacralizado da *Gloriana* e a pureza transcendental da *Astraea*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo empreendeu uma análise dos figurinos do filme *Elizabeth: A Era de Ouro*, observando como sua materialidade e simbologia atualizam a imagem da monarca na cultura visual contemporânea. A rainha Elizabeth I é uma importante figura histórica, dada sua relação com seu reinado, visto que foi a primeira rainha sem um rei consorte, que não engendrou herdeiros, o que acarreta múltiplas interpretações e ressignificados, principalmente em adaptações filmicas.

Recuperar os elementos da narrativa na produção audiovisual e estabelecer comparações entre os figurinos contemporâneos e sua retratística, constituem um suporte importante para o estudo das imagens. As conotações de poder expresso pelos retratos e a recuperação do fazer artístico do figurinista é uma transposição, via materialidade têxtil, da subjetividade das pinturas.

Logo, esta pesquisa, que se desdobrará em outras análises pelo viés do figurino de época em adaptações audiovisuais, não pretendeu esgotar o tema,



mas lançar luz a este eixo de pesquisa dentro de um vasto campo da arte e do cinema. Os argumentos suscitados neste artigo foram construídos através de ampla pesquisa documental e imagética, a fim de estabelecer esta relação entre o figurino e o retrato. O cinema, por sua vez, tem o poder de recontar histórias de outrora, de criar engajamento e nos deixar perplexos.

Por fim, atravessados por esta incursão, reitero o poder das imagens em encantar, impactar e emocionar, nos atravessando, desconstruindo nosso olhar e remodelando nossas perspectivas. O figurinista, ao recontar, ao seu modo, uma história através das roupas, irá estabelecer o elo de autenticidade entre o drama e o espectador. Isso é o poder do figurino, isso é o cinema e acima de tudo, isso é ARTE!

REFERÊNCIAS

ALLEY CATS SCRATCH'S. **Elizabeth's Silver Gown** – Elizabeth: The Golden Era - Movie Costumes. Exhibited at the Arclight Cinema in Hollywood – October 2007. Disponível em: http://www.alleycatscratch.com/exhibit/Arclight/Elizabeth/Silver_Gown.htm. Acesso em: 20 ago. 2024.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do Estado Absolutista**. São Paulo: UNESP, 2016.

BARROS, Eurico de. Os melhores filmes e séries sobre rainhas de Inglaterra, via **TimeOut**. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/filmes/os-melhores-filmes-e-series-sobre-rainhas-de-inglaterra>. Acesso: 15 ago. 2024.

BENDALL, Sarah. **About**. Blog Sarah A. Bendall Material Culture, Dress and Fashion History, s/d. Disponível em: <https://sarahabendall.com/>. Acesso em: 14 ago. 2024.



BENDALL, Sarah. **The sixteenth-century Vasquine / Basquine**: A corset, farthingale or Kirtle? 2020. Disponível em: <https://sarahabendall.com/2020/10/28/the-sixteenth-century-vasquine-basquine-a-corset-farthingale-or-kirtle/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

BOLDING, Lisa Ward. **Addressing the Queen**: costumes in Elizabeth I film. Georgia. (Master in Arts). University of Georgia, 2005.

BOULLAN, Blog. **Tudo sobre Ana Bolena e a Era Tudor**. Disponível em: <https://boullan.wordpress.com/2011/06/13/resenha-elizabeth-golden-age/>. Acesso em: 15 ago. 2024.

BYRNE, Alexandra. A golden age of costumes. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 20 nov. 2007. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-nov-21-en-style21-story.html>. Acesso em: 16 ago. 2024. Entrevista concedida a Elizabeth Snead.

CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da Moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARNEIRO, Marília; MÜHLHAUS, Carla. **Marília Carneiro no camarim das oito**. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2003.

COMPTON VERNEY. **Art UK**. Disponível em: <https://artuk.org/visit/venues/compton-verney-3459>. Acesso em: 29 jul. 2024.

CONSELL, Ryan. **Armures de fantasy et attributs féminins**, 2011. Universal Studios Hollywood, 2009. Disponível em: <https://ptgptb.fr/armures-de-fantasy-et-attributs-feminins>. Acesso em: 22 ago. 2024.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da Indumentária e da Moda**: da Antiguidade aos dias atuais. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

DARSIE, Heather. **Maidens and Manuscripts**: Taking a fresh look at people and events from 1347 to 1625, with a focus on women and illuminated manuscripts. 2020. Disponível em: <https://maidensandmanuscripts.com/2020/09/07/elizabeth-i-and-the-plimpton-sieve-portrait/>. Acesso em: 15 out. 2025.

DUNN, Jane. **Elizabeth & Mary**: primas, rivais, rainhas. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.



ELIZABETH: The Golden Age. Direção: Shekhar Kapur. Los Angeles, Universal Studios; Working Title Film; StudioCanal, 2007. DVD, 114 min.

FILIPECKI, Beth. O figurino na telenovela de época: estudo do caso Lado a Lado. In: MARCIA, Merlo (Org.). **Museus e Moda: acervos, metodologias e processos curatoriais**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

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

GETTY IMAGES. **Patrick McMullan Archives**. 2009. Disponível em: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/elizabeth-the-golden-age-attends-lacma-costume-council-news-photo/660111082?adppopup=true>. Acesso em: 15 ago. 2024.

GETTY IMAGES. **Patrick McMullan Archives**. 2009. Disponível em: <https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/elizabeth-the-golden-age-attends-lacma-costume-council-news-photo/660110968?adppopup=true>. Acesso em: 15 ago. 2024.

GUIDE, The Costumer's. **Elizabeth's Golden Gown**. 2007. Disponível em: http://www.costumersguide.com/elizabeth2_golden.shtml. Acesso em: 16 ago. 2024.

GUIDE, The Costumer's. **Elizabeth's Purple Gown**. 2007. Disponível em: http://www.costumersguide.com/elizabeth2_purple.shtml. Acesso em: 16 ago. 2024.

GUIDE, The Costumer's. **Misc**. 2007. Disponível em: http://www.costumersguide.com/elizabeth2_silver.shtml. Acesso em: 16 ago. 2024.

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

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.

LEWIS, Emily Jane. **"The word of a Prince": Representations of Virginity in the Speeches of Queen Elizabeth I**. Disponível em: <https://azejournal.com/article/2019/3/21/the-word-of-a-prince-representations-of-virginity-in-the-speeches-of-queen-elizabeth-i>. Acesso em: 20 ago. 2024.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





LIBRARY, Folger Shakespeare. **Sieve Portrait**. Disponível em: <https://www.folger.edu/explore/collection-highlights/elizabeth-i-sieve-portrait/> Acesso em: 05 ago. 2024.

LIMA JR, João. Os melhores figurinos do cinema – 2000 a 2009. **Blog InNova**. Disponível em: <https://designinnova.blogspot.com/2010/12/os-melhores-figurinos-do-cinema-2000.html>. Acesso em: 22 ago. 2024.

LISBOA, Rodney Alfredo Pinto. Royal Navy: evolução e superioridade do poder naval britânico na era dos navios a vela. **Revista Navigator**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 92-104 pp, dez/2012.

LOVERS, **Costume**. Disponível em: <https://costumeloverz71.tumblr.com/tagged/elizabeth%3A%20the%20golden%20age>. Acesso em: 12 ago. 2024.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MUBI. **Elizabeth: The Golden Age**. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/elizabeth-the-golden-age>. Acesso: 15 ago. 2024.

PERIOD DRAMA STYLE & AESTHETIC. **Cate Blanchett as Queen Elizabeth I in Elizabeth: The Golden Age (2007)**. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/perioddramastyle/p/C5G0s01Oo9w/?img_index=4. Acesso em: 16 ago. 2024.

POPTOYS. **Poptoys: EX027 1/6 Queen Elizabeth Movie Ver/Deluxe Ver./War Horse**. Disponível em: <http://www.poptoys.net/poptoys-ex027-1-6-1-p0038/1.html>. Acesso em: 22 ago. 2004.

SHOT ON WHAT? **Cate in Elizabeth: The Golden Age**. Disponível em: <https://onset.shotonwhat.com/gallery/cate-in-elizabeth-the-golden-age-2007/>. Acesso em: 12 ago. 2024.

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.

STRONG, Roy. **The Elizabethan Image: An Introduction to English Portraiture, 1558–1603**. London: Yale University Press, 2019.

TAILOR, The Tudor. **Women's patterns**. 2024. Disponível em: <https://shop.tudortailor.com/collections/womens-patterns>. Acesso em: 12 ago. 2024.

Domínios da Imagem, vol. 19, 2025.

DOI: 10.5433/2237-9126.2025.v19.51615





VERNEY, Compton. **Queen Elizabeth I.** Disponível em: https://www.compton-verney.org.uk/cv_collections/queen-elizabeth-i/. Acesso em: 06 ago. 2024.

WIKI, Fandom Cate Blanchett. **Elizabeth:** The Golden Age. https://cate-blanchett.fandom.com/wiki/elizabeth:_the_golden_age. Acesso: 12 ago. 2024.

WIKI, Fandom Cate Blanchett. **Queen Elizabeth I.** Disponível em: https://cate-blanchett.fandom.com/wiki/Queen_Elizabeth_I. Acesso: 12 ago. 2024.