



Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Departamento de Educação – Campus II / Alagoinhas
Programa de Pós-Graduação em História

Marlei Saron Alves da Cruz Rocha

“A Inglaterra não é tão diferente da Escócia”: a
oposição complementar na construção da imagem de
Maria Stuart e Elizabeth I em *Duas Rainhas* (2018)

Alagoinhas, março de 2026

Marlei Saron Alves da Cruz Rocha

“A Inglaterra não é tão diferente da Escócia”: a
oposição complementar na construção da imagem de
Maria Stuart e Elizabeth I em *Duas Rainhas* (2018)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade do Estado da Bahia –
Campus II como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
História.

Orientador(a): Profa. Dra. Izabel de
Fátima Cruz Melo

Banca examinadora:

Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo (UNEB)

Prof. Dr. Ricardo dos Santos Batista (UFBA)

Profa. Dra. Juliana Muylaert Mager (UFF)

Alagoinhas, março de 2026

Sistema de Bibliotecas da UNEB
Biblioteca Carlos Drummond de Andrade – *Campus II*
Manoela Ribeiro Vieira
Bibliotecária - CRB 5/1768

R672i Rocha, Marlei Saron Alves da Cruz

A Inglaterra não é tão diferente da Escócia”: a oposição complementar na construção da imagem de Maria Stuart e Elizabeth I em *Duas Rainhas* (2018). / Marlei Saron Alves da Cruz Rocha. – Alagoinhas/BA, 2026.

211 f.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em História – Departamento de Educação. Alagoinhas, 2026.


1. História e cinema. 2. Cinema e mulheres. 3. Usos do passado. I. Melo, Izabel de Fátima Cruz. II. Universidade do Estado da Bahia. III. TÍTULO

CDD – 791.43


FOLHA DE APROVAÇÃO
""A INGLATERRA NÃO É TÃO DIFERENTE DA ESCÓCIA"": A OPOSIÇÃO
COMPLEMENTAR NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE MARIA STUART E ELIZABETH
I EM DUAS RAINHAS (2018)""

MARLEI SARON ALVES DA CRUZ ROCHA


Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História – PÓSHISTÓRIA, em 31 de março de 2026, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pela Universidade do Estado da Bahia, conforme avaliação da Banca

Documento assinado digitalmente
 **IZABEL DE FATIMA CRUZ MELO**
Data: 14/04/2026 22:32:48-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo
UNEB
Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais
Universidade de São Paulo

Documento assinado digitalmente
 **RICARDO DOS SANTOS BATISTA**
Data: 15/04/2026 10:18:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Dr. Ricardo dos Santos Batista
UNEB
Doutorado em História
Universidade Federal da Bahia

Documento assinado digitalmente
 **JULIANA MUYLAERT MAGER**
Data: 14/04/2026 23:00:36-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professora Dra. Juliana Muylaert Mager
UFF
Doutorado em História
Universidade Federal Fluminense

Agradecimentos

É certo que a dissertação de mestrado é um trabalho monográfico, ainda assim, foram necessárias muitas mãos para que esta pesquisa deixasse de ser uma ideia abstrata e se materializasse num texto acadêmico. Assim, sou imensamente grato às mãos que me apoiaram, orientaram, acolheram, incentivaram e financiaram, contribuindo para que este trabalho chegasse a bom termo.

Neste trabalho, que evocou tão recorrentemente a história das mulheres, agradeço, primeiramente, à mulher mais importante da minha vida, minha mãe, Maria Telma, cuja história de vida é um exemplo de determinação, coragem e resiliência. Seu incentivo e apoio das mais diversas formas foram indispensáveis para o sucesso dessa trajetória. Obrigado por tanto.

Agradeço igualmente ao meu pai, José da Rocha, por todo suporte e pela confiança depositada em mim.

À Profª. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo, sem a qual esta dissertação não existiria. Suas incontáveis contribuições estão por todo o trabalho, do tema à conclusão. Desde a graduação, sua competência como profissional, sua parceria e sua habilidade como pesquisadora das fontes audiovisuais têm me inspirado. Obrigado por todas as orientações, pela paciência com as correções, pela qualidade das indicações e pela perspicácia do direcionamento.

Sou extremamente grato ao Prof. Dr. Ricardo dos Santos Batista e à Profª. Dra. Juliana Muylaert Mager. Obrigado por aceitarem compor a banca, pelo tempo despendido e pelas pertinentes sugestões que cooperaram significativamente para o aprimoramento deste trabalho.

Meu obrigado a todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UNEB, *campus* II, cujas leituras indicadas, comentários em sala de aula e avaliações auxiliaram direta ou indiretamente no desenvolvimento da pesquisa e no meu amadurecimento acadêmico.

Agradeço a todos os funcionários e funcionárias do PPGH pelo acolhimento ao longo do curso e pela solicitude na resolução das demandas do mestrado.

Obrigado a todos os colegas do mestrado pela construção de um ambiente de parceria e ajuda mútua, especialmente Elson, Thiago e Victória, companheiros das muitas viagens de Salvador para Alagoinhas.

Finalmente, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de estudos, que promoveu e viabilizou a execução desta pesquisa.

Resumo

Este trabalho realiza uma análise fílmica das representações das personagens históricas Maria Stuart e Elizabeth I no drama histórico anglo-americano *Duas Rainhas* (2018), dirigido por Josie Rourke. Para tanto, mobiliza-se um referencial teórico que articula a História das Mulheres, os estudos de gênero e a teoria feminista do cinema em diálogo com as relações entre História e Cinema, especialmente a partir da História Cultural, da História Pública e dos Usos do Passado. Com base na análise da produção cinematográfica, em diálogo com outras fontes para além das fílmicas, busca-se compreender a elaboração visual das imagens das rainhas, considerando, sobretudo, as caracterizações de suas intérpretes, Saoirse Ronan e Margot Robbie. Procura-se identificar, ainda, o argumento histórico específico elaborado em torno da rede temática da beleza.

Palavras-chave: História e Cinema; Cinema e mulheres; Usos do Passado.

Abstract

This work presents a filmic analysis of the representations of the historical figures Mary Stuart and Elizabeth I in the Anglo-American historical drama *Mary Queen of Scots* (2018), directed by Josie Rourke. To that end, a theoretical framework is employed that articulates Women's History, gender studies, and feminist film theory, in dialogue with the relationship between History and Cinema, especially from the perspectives of Cultural History, Public History, and the Uses of the Past. Based on an analysis of film production, in dialogue with non-filmic sources, this study seeks to understand the visual elaboration of the images of the queens, considering, above all, the characterizations of their interpreters, Saoirse Ronan and Margot Robbie. The aim is also to identify the specific historical argument developed around the thematic network of beauty.

Keywords: History and Cinema; Cinema and Women; Uses of the Past.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo I: A construção de passados possíveis: o mundo histórico evocado em <i>Duas Rainhas</i>	20
1.1. Gênero e história das mulheres: perspectivas e debates.....	22
1.2. Elizabeth Tudor (1533-1603) e Maria Stuart (1542-1587): mulheres na cena pública	31
1.3. Contextualização e narrativa fílmica.....	38
1.4. Um drama histórico no século XXI.....	43
1.5. O drama de Maria Stuart e Elizabeth I sob o olhar de Josie Rourke.....	56
Capítulo II: Beleza, poder e gênero: a imagem de Maria Stuart e Elizabeth I em <i>Duas Rainhas</i>	71
2.1. A análise cinematográfica da imagem: algumas considerações metodológicas	71
2.2. A elaboração visual do imaginário histórico sobre Maria Stuart e Elizabeth I em <i>Duas Rainhas</i>	76
2.3. A batalha da beleza em <i>Duas Rainhas</i>	103
3.1. <i>Duas Rainhas</i> : da ideia original às telas do cinema	125
3.2. #MeToo: o movimento de mulheres que sacudiu a indústria cinematográfica	135
3.3. Ecos do #MeToo em <i>Duas Rainhas</i>	153
3.4. O #MeToo nas telas: dramas comerciais sobre personalidades históricas femininas, dirigidos por mulheres, entre 2017 e 2019.....	175
Considerações finais.....	197
Arquivos e fontes	201
Bibliografia consultada	204
Anexos.....	211
Anexo A: Filmes históricos hollywoodianos (2017-2019)	211

Lista de imagens

Imagem 1: Maria Stuart espreita às costas de Elizabeth	54
Imagem 2: Maria Stuart posa para um retrato.....	77
Imagem 3: pôster de divulgação de <i>Duas Rainhas</i>	79
Imagem 4: Elizabeth prestes a apresentar-se aos súditos.	81
Imagem 5: <i>Retrato do arco-íris</i>	82
Imagem 6: Maria embarca para a Inglaterra.	85
Imagem 7: Maria parte para a batalha contra o exército de Moray.....	86
Imagem 8: Maria contempla a costa inglesa.	86
Imagem 9: miniatura de Maria Stuart pintada por Nicholas Hilliard.....	91
Imagem 10: Maria em um baile na corte escocesa.....	92
Imagem 11: Maria Stuart repreendida por Knox na gravura de Thomas Holloway.	93
Imagem 12: Embate entre Maria e Knox.	93
Imagem 13: o assassinato de Rizzio por William Allan.	94
Imagem 14: Darnley tenta conter Maria.	95
Imagem 15: Os assassinos afastam Rizzio da rainha.	95
Imagem 16: Os assassinos impedem Seton e Beaton de ajudar Rizzio.	96
Imagem 17: Fleming horrorizada com o assassinato de Rizzio.	96
Imagem 18: Abdicação de Maria Stuart por David Allan.....	97
Imagem 19: Bothwell descobre que foi traído por Moray e Lethington.	98
Imagem 20: Maria e Elizabeth ficam frente a frente.....	100
Imagem 21: <i>Retrato Darnley</i>	101
Imagem 22: Elizabeth caminha pela Catedral de Gloucester.....	101
Imagem 23: Elizabeth prestes a assinar a execução de Maria.....	102
Imagem 24: retrato de Elizabeth, c. 1585-90.	102
Imagem 25: Retrato de Maria sendo produzido na corte escocesa.	103
Imagem 26: Retrato de Maria em mãos de Elizabeth.	104
Imagem 27: Elizabeth compara a sua imagem com a da prima.	105
Imagem 28: Imagem da Virgem com o Menino Jesus no estúdio em que Maria é pintada. .	106
Imagem 29: Imagem da Virgem com o Menino Jesus resgatada das águas.	107
Imagem 30: Dama põe um anel no dedo de Elizabeth.....	108
Imagem 31: PPP das mãos dos recém-casados Maria e Darnley dançando na festa de casamento.	108

Imagem 32: De mãos dadas com Dudley, Elizabeth desfila entre os cortesãos.....	109
Imagem 33: Elizabeth ouve Randolph elogiar Maria.....	109
Imagem 34: Dudley escolhido como pretendente de Maria.....	110
Imagem 35: Elizabeth renuncia à pretensão de se casar com Dudley.....	111
Imagem 36: Elizabeth vê a comitiva com Dudley partir para a Escócia.....	112
Imagem 37: Retrato de Elizabeth dado de presente a Maria.....	112
Imagem 38: Dudley e sua comitiva apresentam-se a Maria.....	113
Imagem 39: Maria avalia a oferta de Elizabeth.....	114
Imagem 40: Beaton e Randolph trocam olhares.	115
Imagem 41: Randolph interessado em Fleming.....	116
Imagem 42: Dudley descobre o rosto de Elizabeth, revelando as marcas da varíola.	118
Imagem 43: Marcas da varíola visíveis no rosto de Elizabeth.....	119
Imagem 44: Elizabeth após assinar a execução de Maria.	120
Imagem 45: <i>Retrato Alegórico de Elizabeth</i>	121
Imagem 46: Maria Stuart retirada da cela na manhã da execução.	122
Imagem 47: <i>Retrato da coroação</i>	127
Imagem 48: Coroação de Elizabeth no filme de 1998.	127
Imagem 49: <i>Retrato de Westminster</i>	128
Imagem 50: Maria Stuart prestes a ser executada no filme de 2018.....	129
Imagem 51: Maria Stuart prestes a ser executada no filme de 2007.....	129
Imagem 52: Camille Rutherford como Maria Stuart.	132
Imagem 53: Marionete de Elizabeth no filme de Imbach.	133
Imagem 54: Seton percebe que a roupa íntima de Maria Stuart está suja de menstruação....	155
Imagem 55: Josie Rourke dirigindo Margot Robbie e Joe Alwyn.....	157
Imagem 56: PPP do rosto de Maria em êxtase sexual.....	158
Imagem 57: Sally fingindo um orgasmo.....	159
Imagem 58: Maria é despida por suas damas.....	162
Imagem 59: Maria recebe a notícia de que Elizabeth foi acometida pela varíola.....	163
Imagem 60: John Knox na corte escocesa.	165
Imagem 61: Maria confronta Knox.....	166
Imagem 62: Maria e Bothwell chegam ao palácio de Holyrood.....	168
Imagem 63: Maria entra na igreja para se casar com Bothwell.	169
Imagem 64: Lorde Randolph conversa com Maria sobre casamento.	172
Imagem 65: Seton ouve versos declamados por Darnley.	174

Imagem 66: Na calada da noite, Mary lê o livro de sua mãe sobre os direitos da mulher.	178
Imagem 67: Rejeitada por Byron, Claire é apoiada pela irmã.	179
Imagem 68: Em conversa com Dudley, Elizabeth constata a crueldade dos homens.	180
Imagem 69: Hogg tenta forçar Mary.	181
Imagem 70: Centralizada ao fundo, Mary ouve o pai elogiar o <i>Frankenstein</i>	182
Imagem 71: Shelley recebe indevidamente os créditos por <i>Frankenstein</i>	182
Imagem 72: PPP de Mary recebendo os créditos por sua obra.	183
Imagem 73: Ruth pede ajuda ao marido para escolher um vestido.	184
Imagem 74: Ruth e Martin recebem o diagnóstico de câncer testicular.	185
Imagem 75: Ruth passa a realizar as suas tarefas e as do marido.	185
Imagem 76: Curado do câncer, Martin se muda com a família para Nova York.	186
Imagem 77: Um contratante olha fixamente para o “decote” de Ruth.	186
Imagem 78: Ruth conduz um debate em sala de aula sobre o caso de discriminação sexual contestado na justiça por Dorothy Kenyon.	187
Imagem 79: na petição datilografada por Millicent lê-se o título original do filme.	188
Imagem 80: empregados negros recepcionam e servem os convidados do jantar do reitor de Harvard.	189
Imagem 81: Pauli Murray participa de um júri simulado com Ruth Ginsburg.	189
Imagem 82: Ruth Ginsburg no julgamento do caso Moritz.	190
Imagem 83: Gideon encontra Minty orando pela morte de seu senhor.	192
Imagem 84: Minty se arma com uma faca antes de partir.	193
Imagem 85: Os senhores oferecem recompensa a quem capturar o “ladrão de escravos” Moisés.	194
Imagem 86: Marie ensina Harriet a usar uma arma.	195
Imagem 87: Eliza Brodess discursa para os senhores enraivecidos com a fuga dos escravos.	195

Introdução

O presente trabalho se propõe a analisar as representações de Maria Stuart (1542-1587) e Elizabeth Tudor (1533-1603) no filme *Duas Rainhas* (*Mary Queen of Scots*), de 2018, título que a produção cinematográfica distribuída pelos estúdios *Focus Features* e *Universal Pictures* ganhou no Brasil e pelo qual será tratada ao longo desta dissertação.

O filme britano-americano marcou a estreia da inglesa Josie Rourke como diretora de cinema. Rourke tornou-se também a primeira mulher na direção de um longa-metragem hollywoodiano sobre as rainhas. Ainda assim, o filme contou com uma equipe mista, registrando-se entre seus produtores Tim Bevan, Eric Fellner e Debra Hayward. O roteiro final, inicialmente sob responsabilidade de Michael Hirst, autor de dois outros *scripts* sobre Elizabeth I, foi assinado pelo dramaturgo e roteirista norte-americano Beau Willimon.

Dão vida às rainhas Saoirse Ronan, no papel-título, e Margot Robbie, que interpreta a soberana inglesa. Também fazem parte do elenco, dentre outros nomes, os atores Jack Lowden (Lorde Darnley), Joe Alwyn (Robert Dudley), Adrian Lester (Lorde Randolph), Guy Pearce (William Cecil) e Martin Compston (Lorde Bothwell). Esse longa-metragem dramático tem como texto explícito a disputa entre as rainhas pelo trono da Inglaterra. Sua origem é a pretensão de Maria em ser reconhecida como sucessora de Elizabeth, sua prima em segundo grau, visto que Henrique VIII, pai de Elizabeth, era tio-avô de Maria.

Em *Duas Rainhas*, porém, a disputa ultrapassa a dimensão política e ganha contornos de uma rivalidade feminina, incentivada pelos homens que as cercam e que boicotam qualquer possibilidade de uma aliança entre as monarcas. No texto fílmico, essa aliança é construída em termos de uma irmandade feminina. De fato, inicialmente, Maria concebe a sua relação com Elizabeth como a de “irmãs, ligadas pela feminilidade”, mas acabam impelidas para uma competição entre si (7min40s-8min44s).

A competição entre as rainhas se dá principalmente nas áreas da beleza, do casamento, da coragem de se impor no espaço público e da maternidade. Dessas dimensões, nossa análise enfocará a primeira delas, isto é, dedicar-nos-emos a entender como se dá a elaboração visual de Maria Stuart e Elizabeth I no filme de Rourke. Ao mesmo tempo, investigaremos como a aparência das rainhas se converte numa verdadeira batalha da guerra não declarada entre elas.

De antemão, sabemos o desfecho da disputa: derrota de Maria Stuart, executada em 8 de fevereiro de 1587, por ordem de Elizabeth, após quase vinte anos de cativo. Em *Duas Rainhas*, antes de embarcar para a penumbra de sua vida, Maria, da costa escocesa, contempla a silhueta da Inglaterra no horizonte e comenta com um barqueiro que “a Inglaterra não é tão

diferente da Escócia”, ao que o homem concorda e acrescenta que elas são irmãs. Desse diálogo, retiramos o título deste trabalho por acreditarmos que ele sintetiza a oposição complementar dentro da qual se constrói a imagem das rainhas no filme. Além disso, metonimizadas em suas nações, vemos que, a despeito de todas as diferenças entre as personagens, elas eram unidas pela condição de rainhas em exercício.

Mas as coisas não ocorrem de maneira tão simples em *Duas Rainhas*, pois, na narrativa filmica, paradoxalmente, Maria venceu todas as batalhas que travou contra a prima, inclusive a da beleza. Enquanto a rainha da Escócia logrou conservar-se bela como na juventude, Elizabeth envelheceu com o fardo de ordenar a morte de sua irmã monarca. Sob grossas camadas de maquiagem, peruca vermelha e vestidos espalhafatosamente enfeitados, a rainha da Inglaterra abdicou de seu “próprio eu para o trono que reina todas as minhas palavras e ações” (1h43min18s-1h50min55s).

Em sintonia com a frase que Maria Stuart bordara alguns anos antes de sua morte, “em meu fim está meu começo”, sua execução é a cena que conecta o filme do começo ao fim. É o primeiro e também o último acontecimento que vemos. Todos os outros eventos aparecem na narrativa como passos dados pela personagem que acabaram conduzindo-a ao cadafalso. Nesse sentido, *Duas Rainhas* parte do princípio de que o teor da trama já é conhecido do público, preocupando-se em remontar como se chegou àquele estado de coisas.

As personagens que vemos na tela não são, todavia, Maria e Elizabeth, mas sim uma representação das rainhas ancorada no tempo presente; representação essa que fala tanto da época que pretende recriar quanto, e muito mais, do seu contexto de produção, distribuição e exibição. Tomamos o conceito de representação, como base de reflexão metodológica, segundo Roger Chartier, para quem a representação é a “relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pela outra porque lhe é análoga”.¹ Na crítica feminista do cinema, o conceito de representação indica a natureza “construída” da imagem, que os mecanismos de Hollywood esforçam-se para esconder.²

Desse modo, nas páginas desta dissertação, tentaremos demonstrar como esse filme com tema histórico, centrado na vida de duas personalidades femininas, traduz avanços, demandas e contradições contemporâneos de uma ala liberal do feminismo ao pretender reconstituir um passado mais de quatro séculos distante de nós. Concomitantemente, podemos pensar o longa de Rourke como parte de um movimento maior de representação de histórias de mulheres na indústria cinematográfica a partir da própria direção feminina.

¹ CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991, p. 184.

² KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 31.

A trajetória da pesquisa que se materializou neste trabalho começou com o despertar do interesse pelas fontes audiovisuais e digitais, o que ocorreu na disciplina de Laboratório de Ensino de História IV, ministrada no primeiro semestre de 2022 pela Profa. Dra. Izabel de Fátima Cruz Melo, que, até então, devido às restrições impostas pela pandemia da Covid-19, só conhecíamos através das telas. Como última atividade do componente, que abordava as mídias audiovisuais de forma ampla, a professora sugeriu a montagem de um acervo de produções que pudessem ser utilizadas como veículo de ensino-aprendizagem escolar.

A escolha da temática do acervo deu-se, contudo, no contexto de uma aula sobre a Revolução Francesa numa turma do 1º ano do Ensino Médio durante o Estágio Curricular Supervisionado III. Quando da exposição do conteúdo, um estudante começou a interagir a partir do que ele havia aprendido com o filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola. A intervenção do estudante acabou direcionando a aula para um lugar não planejado inicialmente, possibilitando uma discussão sobre os diferentes papéis exercidos pelas mulheres no processo revolucionário e, ao mesmo tempo, sobre as manifestações de violência de gênero na política atualmente, conectando, assim, o passado e o presente.

Essa situação fez-nos perceber o papel do filme histórico como transmissor de história pública em nossa cultura, pois, sem nunca ter lido nenhuma produção historiográfica sobre a temática, o estudante dispunha de um conhecimento prévio do assunto aprendido na tela. Nesse sentido, Robert Rosenstone defende que os historiadores não devem rejeitar as ficções históricas como falsificações da história impressa e sim admitir que vivemos em um mundo moldado, inclusive em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar como os filmes operam a criação desse mundo histórico.³

Decidimos, então, juntamente com os colegas, organizar um acervo que reunisse filmes históricos sobre personalidades femininas. Nesse processo, chegamos ao filme *Duas Rainhas*, até então a produção hollywoodiana mais recente a tematizar o drama entre Maria Stuart e Elizabeth I, mas não a única, posto que se insere numa longa tradição cinematográfica. Desse modo, logo de início, chamou-nos a atenção que as representações das rainhas nas mídias audiovisuais acompanhavam a própria trajetória do cinema.

Assim sendo, ainda que não seja o nosso objetivo fazer uma história comparada, é possível traçar a filmografia de Maria Stuart e Elizabeth I desde as primeiras películas até as produções de anos mais recentes. Esse exercício evidencia que, apesar das muitas mudanças vivenciadas na sociedade, essa história persiste sendo representada e consumida pelo público.

³ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 28-29.

Essa persistência parece indicar não apenas o seu sucesso comercial, pois não podemos esquecer que o cinema é uma indústria, mas também que esse drama está sendo interpretado à luz dos nossos próprios interesses atuais, o que contribui para continuarmos nos interessando por ele.

Esse contato com os filmes históricos e sua relação presente/passado foi tão relevante para nós que, desde os últimos momentos na graduação, começamos a pensar como desenvolver a temática em uma pesquisa ao nível de mestrado. Assim, no segundo semestre de 2022, servi como monitor voluntário na disciplina de Laboratório de Ensino IV, também ministrada pela professora Izabel, mas dessa vez totalmente presencial. Da participação nesse laboratório, com suas leituras, debates e experimentações, surgiram as bases deste trabalho. Essas bases foram fortalecidas com as discussões oriundas da Especialização em Gênero, Raça/Etnia e Sexualidade na Formação de Educadoras/es, da Unead, na qual ingressamos imediatamente após a conclusão da graduação e cursamos até a matrícula no mestrado.

Com a mudança no currículo da graduação, o Laboratório IV restringiu-se a uma discussão mais específica da linguagem cinematográfica enquanto experiência estética e histórica, atentando-se para suas especificidades e sua condição de fonte para a História. Essa preocupação com a relação entre cinema e história é tão antiga quanto o próprio cinema. A partir da década de 1970, este foi alçado à categoria de “novo objeto”, tendo sido definitivamente incorporado aos domínios da História Nova. Eduardo Morettin observa que um dos grandes responsáveis por essa incorporação foi Marc Ferro, de modo que o historiador francês se torna uma leitura obrigatória para quem se interessa pela temática.⁴

Nesse sentido, Ferro constatou a existência de múltiplas interferências entre cinema e história, como na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo. Segundo o autor, nos primórdios, o cinema surgiu como um instrumento do progresso científico, função que conservaria até hoje, mas foi estendida à medicina. Desde esse primeiro momento, a instituição militar também se utilizou do cinema, mas, paralelamente a esse desenvolvimento, quando o cinema se tornou arte, seus precursores passaram a intervir na história com filmes, sejam documentais ou de ficção.⁵

⁴ MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **Questões & Debates**, Curitiba, v. 38, n. 38, p. 11-42, 2003. p. 11-12.

⁵ FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13.

Desse modo, foi o cinema quem primeiro descobriu a história antes da História descobri-lo como fonte e objeto.⁶ Pensado em suas relações com a história, o cinema pode ser analisado de perspectivas diferentes pelos historiadores. Em nosso caso, interessa-nos entender a história no cinema, ou seja, tomamos o cinema como produtor de discurso histórico e como intérprete do passado. Tal possibilidade básica de relação entre história e cinema foi vislumbrada por Ferro, ainda que este tenha insistido na primazia dos *actuality films* (documentários). Para o autor, um dos eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história é a leitura cinematográfica da história, que coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado.⁷

Mais de cinquenta anos após o cinema ter alçado ao estatuto de fonte, todavia, alguns historiadores continuam a concebê-lo, assim como as demais mídias audiovisuais, como fontes primárias novas e desafiadoras. No caso do cinema, em virtude de sua natureza assumidamente artística, costuma ser percebido sob o estigma da subjetividade absoluta, o que impediria uma análise científica. Contudo, Marcos Napolitano entende que a questão é perceber as fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, partindo de seus próprios códigos e convenções.⁸

Ultrapassada a problemática tradicional de se o cinema seria “fonte da história”, agora nos aventuramos na incursão no domínio de uma história que se fará sob a influência do cinema e da imagem.⁹ Assim, em nosso trabalho, o longa-metragem dramático *Duas Rainhas* ascende com pleno direito ao estatuto de documento histórico e ocupa um lugar privilegiado na pesquisa, ainda que não absolutamente exclusivo. O acesso a esse documento filmico é relativamente fácil, pois, mesmo sendo uma produção estrangeira, pode ser encontrado dublado em português¹⁰ e assistido em várias plataformas de *streaming* mediante alguma assinatura ou pagamento de valor razoavelmente baixo.¹¹

⁶ NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-236.

⁷ FERRO, *op. cit.*, 1992, p. 19.

⁸ *Ibid.* p. 235-236.

⁹ LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. In: _____. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história**. Salvador: EDUFBA/ São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 100.

¹⁰ Ao fazer um exercício de comparação entre o áudio original de *Duas Rainhas* e a dublagem, constatamos a ausência da voz *off* masculina que, na versão dublada, introduz e conclui o filme, além de nos situar temporal e espacialmente. Ademais, nas cenas gravadas em interiores, nota-se a captação de certo eco no áudio original, não reproduzido na dublagem.

¹¹ No YouTube Filmes e no Google TV, *Duas Rainhas* pode ser alugado por R\$6,90 e comprado por R\$24,90. Na Amazon Prime Video, o aluguel do filme é oferecido pelo mesmo valor, mas a compra custa R\$29,90. Na Apple TV+, o filme e outras produções audiovisuais podem ser assistidos mediante assinatura no valor de R\$21,90 ao mês. Os valores foram encontrados através de uma busca no Google em junho de 2025.

Como drama comercial, *Duas Rainhas* insere-se na tradição do cinema clássico, dominante ou hollywoodiano, termo que se refere ao filme narrativo de longa-metragem feito e distribuído pelos estúdios de Hollywood. As datas exatas para o apogeu do período clássico são ambíguas, mas se costuma concordar com 1930-1960. Todavia, para E. Ann Kaplan, o mais importante é o conceito de um modelo clássico.¹² Nesse cinema, onde os filmes são produzidos para serem vendidos, são fundamentais os gêneros, as estrelas, os produtores e diretores.

Como produto comercial, o cinema hollywoodiano é principalmente um espetáculo e, nesse contexto específico, o filme não costuma ser produzido para ser um documento histórico, e sim ser comercializado.¹³ Considerando esse aspecto, e dada também as características particulares do uso da *internet* como arquivo e referência, optamos por fazer o *download* de *Duas Rainhas* e manter cópias conosco, pois o mesmo pode ser retirado do catálogo dos *streamings* por diversos motivos, como aqueles relacionados a direitos de exibição, contratos e políticas de negócio.

Esse processo verificou-se na trajetória de *Duas Rainhas*, visto que, em 6 de janeiro de 2022, a produção foi removida da grade de programação da Netflix.¹⁴ Posteriormente, em fins de setembro de 2025, quando já nos encaminhávamos para a conclusão da dissertação, o longa-metragem voltou ao catálogo da plataforma de *streaming*.¹⁵ Assim, ocorreu um novo afluxo de difusão de *Duas Rainhas*, alcançando outros públicos, motivando a publicação de resenhas e suscitando o velho debate sobre o real e o ficcional nos filmes históricos.¹⁶

Conscientes de que qualquer filme estabelece relações com outros documentos de distintas naturezas, mas sem ignorar que o significado de uma obra cinematográfica só é recuperado quando as questões que presidem o seu exame emergem de sua própria análise,¹⁷ buscaremos informações extrafilmicas que nos auxiliem nesse processo investigativo. Em se tratando de *Duas Rainhas*, essas informações são encontradas principalmente na ficha técnica do filme, nas obras do historiador e biógrafo britânico John Guy, que baseiam a escrita do

¹² KAPLAN, *op. cit.*, p. 29-30.

¹³ LAGNY, *op. cit.*, p. 111.

¹⁴ GOMES, Rafaela. 'Duas Rainhas': Drama de época com Saoirse Ronan e Margot Robbie será removido da Netflix em breve. **CinePOP**, 1º de fev. de 2022. Disponível em: <https://cinepop.com.br/duas-rainhas-drama-de-epoca-com-saoirse-ronan-e-margot-robbie-sera-removido-da-netflix-em-breve-330987/#google_vignette>. Acesso em: 03 de dez. 2025.

¹⁵ CASCÃO, Tomás. Este grande filme baseado numa história real e nomeado para 2 Óscares acaba de chegar à Netflix. **4gnews**, 28 de set. 2025. Disponível em: <<https://4gnews.pt/este-grande-filme-baseado-numa-historia-real-e-nomeado-para-2-oscares-acaba-de-chegar-a-netflix/>>. Acesso em: 03 de dez. 2025.

¹⁶ DUAS Rainhas: o que é real x ficção no filme. **Seu Entretenimento**, 04 de nov. 2025. Disponível em: <https://seuentretenimento.com/filmes/duas-rainhas/#google_vignette>. Acesso em: 03 de dez. 2025.

¹⁷ MORETTIN, *op. cit.*, p. 39.

roteiro, nas biografias e entrevistas da diretora e de suas atrizes principais, bem como nos debates e polêmicas em torno da produção.

Semelhantemente, todo filme dialoga explícita ou implicitamente com diferentes tipos de arte. Assim sendo, *Duas Rainhas* participa de um amplo contexto cultural, ligando-se mais fortemente com o teatro e a retratística. A relação com os palcos deve-se à longa e pioneira trajetória de Rourke como diretora teatral, à presença de atores vindos do teatro, à época retratada no filme e ao modo como algumas cenas foram gravadas. No caso da pintura, a vinculação com essa arte se dá, sobretudo, através dos figurinos de Elizabeth, a cargo de Alexandra Byrne, que se inspiraram na retratística elisabetana. Há, igualmente, passagens de longa que se alimentam das primeiras elaborações visuais de determinados acontecimentos da vida das protagonistas.

Em nosso trabalho, o uso das fontes segue os princípios básicos da operação historiográfica, pois se procura articular crítica externa e crítica interna, análise e síntese na escrita de uma produção acadêmica. Nesse sentido, Michel de Certeau indica que encarar a história como uma operação é, em certo sentido, compreendê-la como a relação entre um lugar, procedimentos de análise e a construção de um texto.¹⁸ Em nosso caso, contudo, surgem particularidades inerentes à decodificação do documento fílmico.

Sobre essa questão, Rosenstone avalia que, diante do pouco que foi escrito sobre os filmes históricos, quem se aventurar nessa direção ver-se-á diante de um fardo, mas também de uma liberdade, uma vez que poderá imaginar uma abordagem para o tópico.¹⁹ Mesmo que, desde então, tenha havido um aumento substancial das pesquisas em torno dessas produções, ainda é possível acompanhar a afirmação do autor.

Nessa perspectiva, Napolitano aponta que, nas últimas décadas, houve um desgaste do “interesse quase exclusivo pelo referente”, pela “autenticidade” das evidências, dado que a representação e o imaginário assumiram lugar privilegiado no debate historiográfico.²⁰ Ainda assim, o autor considera que a questão da linguagem específica de algumas fontes não-escritas, como os filmes de cinema, continua perturbando o trabalho dos historiadores. Desse modo, reconhecendo que as fontes audiovisuais constituem um campo próprio e desafiador, acreditamos que o nosso objeto de investigação pode ser mais bem compreendido e apreendido empregando-se ferramentas de pesquisa diferenciadas, mas complementares, para cada momento distinto do trabalho.

¹⁸ CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 65.

¹⁹ ROSENSTONE, *op. cit.* p. 24-25.

²⁰ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 280.

Assim sendo, esta dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, efetuamos uma revisão bibliográfica de obras de historiadores e biógrafos conceituados que escreveram em português sobre as rainhas e o contexto histórico em que elas viveram ou que tenham tido seus trabalhos traduzidos para a língua portuguesa, os quais serão lidos sob a ótica da crítica feminista introduzida pela História das Mulheres. Esse capítulo também evidencia o que o filme diz sobre os processos, eventos históricos e personagens que o inspiraram, assim como demonstra criticamente a perspectiva que a diretora Josie Rourke usou para representá-los na tela.

No segundo capítulo, buscamos identificar o uso que se faz da temática de gênero e, especificamente, da imagem das mulheres no filme. Para entender como essa temática é desenvolvida em *Duas Rainhas*, recorreremos à análise fílmica conforme pensada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, segundo os quais analisar um filme ou um fragmento é, primeiramente, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É destacar materiais que, à primeira vista, não são percebidos isoladamente, pois são tomados pela totalidade. Assim, parte-se do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Em seguida, uma segunda fase consiste em estabelecer elos entre esses elementos isolados, compreendendo como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo. A desconstrução equivale à descrição, já a reconstrução corresponde à “interpretação”.²¹

Devido ao recorte de gênero proposto, para nossa análise, mobilizaremos também a crítica feminista do cinema. Segundo Kaplan, esta evoluiu a partir do movimento feminista da década de 1970 e de suas preocupações, por isso, tinha inicialmente uma metodologia sociológica e política.²² Contudo, quando as inadequações dessas abordagens se tornaram visíveis, as feministas passaram a empregar o estruturalismo, a psicanálise e a semiologia em suas análises teóricas. Apesar da contribuição dos conceitos psicanalíticos lacanianos e freudianos para o entendimento da construção da mulher no cinema hollywoodiano clássico,²³ intelectuais negras, por sua vez, apontaram sua insuficiência.

Assim, para bell hooks, por exemplo, a crítica de cinema feminista dominante ignora completamente a experiência das espectadoras negras.²⁴ A autora afirma ainda que muitas

²¹ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994. p. 15-16.

²² KAPLAN, *op. cit.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 18-19.

²⁴ hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. p. 192-193.

críticas de cinema feministas continuam a estruturar seus discursos como se falassem pelas “mulheres”, quando, na verdade, falam apenas pelas mulheres brancas. Sem negar a dimensão racial, estaremos atentos às limitações e contradições do discurso feminista liberal apropriado por *Duas Rainhas*, buscando compreender também como os outros “outros” são representados em cena.²⁵

Finalmente, nossa análise se direciona para as fontes extrafilmicas, que permitem entender o momento vivido pela indústria cinematográfica e pela sociedade que produziu *Duas Rainhas*. Nessa seção, tratamos do contexto de produção e circulação do filme, o que inclui pensar os principais acontecimentos no cinema e suas interações com a obra, bem como refletir sobre o contexto histórico coetâneo de forma mais ampla. Essa discussão nos permitirá demonstrar que, apesar do longo percurso de desenvolvimento de *Duas Rainhas*, o começo de suas gravações principais, e mais ainda seu lançamento nos Estados Unidos, situam-se no contexto de aumento das denúncias e dos clamores contra o assédio e a violência sexual, sobretudo em ambiente de trabalho, possibilitados pelo uso da *hashtag* #MeToo como ferramenta de luta das mulheres.

Nas condições propostas, acreditamos que esta dissertação poderá contribuir para preencher certa lacuna de produções historiográficas sobre os filmes históricos, somando-se aos trabalhos que pensam o cinema para além de uma forma de entretenimento. Considerando que a narrativa histórica hegemônica reserva pouco espaço para as mulheres, sobretudo na cena política,²⁶ a pesquisa realizada vincula-se à área da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero, que vêm avançando nos últimos tempos, ainda que a História continue bastante masculina.

Julgamos também que o tema proposto pode se reverter em benefícios para a sociedade ao chamar a atenção para a ampliação do acesso à História através das mídias audiovisuais e enfatizar a atuação feminina na construção histórica. Além disso, ao lidar com uma mídia de massa como o cinema, pode ainda ser socialmente relevante ao identificar estereótipos de gênero presentes no filme, posto que a mídia de massa se constitui como um agente ideal para a transmissão e apreensão desses estereótipos para o grande público.²⁷

²⁵ HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, [S.I.], p. 201-246, 2004. p. 237.

²⁶ PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.). **A mulher e o espaço público**. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 9.

²⁷ RODRIGUES, Rúben Gouveia. **Representação da mulher nas grandes produções de Hollywood**. Orientadora: Inês Pereira. 2013. 52f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa, 2013. p. 11.

Capítulo I: A construção de passados possíveis: o mundo histórico evocado em *Duas Rainhas*

Nas páginas seguintes, empreendemos uma revisão bibliográfica na tentativa de compreender o estatuto historiográfico das personagens principais representadas no filme *Duas Rainhas* (2018): Maria Stuart da Escócia e Elizabeth I da Inglaterra. Para tanto, como citado anteriormente, foram escolhidos autores conceituados, a maioria dos quais historiadores, que escreveram em português sobre as rainhas ou tiveram seus trabalhos traduzidos para a língua portuguesa, o que facilitou a apropriação e leitura dessas obras. De início, porém, convém abrir espaço para um breve esclarecimento quanto à nomenclatura que empregamos neste trabalho para nos referir às rainhas.

Consoante aos autores Alencar,²⁸ Arruda,²⁹ Corvisier,³⁰ Hilton³¹ e Zweig,³² trataremos a rainha inglesa pela versão anglicizada de seu nome – Elizabeth –, ainda que nos trabalhos de Giordani,³³ Guy³⁴ e Maurois³⁵ ela seja chamada de Isabel; essa escolha foi reforçada pelo fato da versão dublada do filme tratá-la da primeira maneira. Quanto ao seu par escocês, todos os autores citados bem como o filme em questão a chamam pela versão aportuguesada de seu nome – Maria –, mesma opção que adotaremos em nosso texto.

Nossa reconstituição das personagens não se orienta pela avaliação da sua fidelidade factual, pois, compreendemos que essa é pouco útil para explicitar o argumento e o impulso metafórico do longa-metragem dramático. Como Robert Rosenstone, entendemos que, tal qual as narrativas históricas escritas, os filmes não são janelas para uma realidade extinta, mas construções cujas regras de interação com os vestígios do passado são diferentes das obedecidas pela história escrita.³⁶ De modo semelhante, Marc Ferro qualifica o filme histórico como o trabalho de um cineasta que “seleciona, na história, os fatos e as características que sustentam sua demonstração, abandonando os outros e agradando a si e aos que compartilham suas opiniões”.³⁷

²⁸ ALENCAR, Flávio Lemos. Protestantismo e política na Escócia de Maria Stuart (1542-1567). *Aquitane*, n. 29, [S.I.], p. 3-22, 2016.

²⁹ ARRUDA, José Jobson de Andrade. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1979.

³⁰ CORVISIER, André. *História Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³¹ HILTON, Lisa. *Elizabeth I: uma biografia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

³² ZWEIG, Stefan. *Maria Stuart*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

³³ GIORDANI, Mário Curtis. *História dos séculos XVI e XVII na Europa*. Petrópolis: Vozes, 2003.

³⁴ GUY, John. *Maria, Rainha dos Escoceses: Sou Dona do Meu Coração*. Lisboa: Planeta, 2018.

³⁵ MAUROIS, André. *História da Inglaterra*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1959.

³⁶ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 64.

Assim sendo, a operação cinematográfica possui muitas similaridades com aquela realizada pelo historiador, sem, contudo, ignorarmos as especificidades do nosso ofício. Sobre esse aspecto, Rosenstone considera que, se é evidente que a apresentação cinematográfica não é um mundo real, do mesmo modo não é real o mundo histórico evocado nas páginas da história impressa. Mesmo considerada como história, elas são apenas palavras em uma folha, que lá foram parar devido a determinadas regras para encontrar evidências, produzir mais palavras e aceitar que elas nos dizem algo sobre o que é importante no campo do passado. Desse modo, o autor sustenta que a história presente nos livros e a história mundial na tela são semelhantes porque se referem a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, concomitantemente, compartilham do irreal e do ficcional; são semelhantes também por mostrarem como o mundo extinto pode ser representado.³⁸

É importante salientar que a posição defendida por Rosenstone mencionada acima não implica numa rejeição dessas determinadas regras que, em última instância, são o que constituem o estatuto da História como disciplina científica. Apesar de se aproximar da ideia da História como narrativa, o autor reconhece que mesmo que alguns cineastas possam ser historiadores, as regras de interação de suas obras com o passado diferem das regras para a escrita da História.³⁹

Observe-se, contudo, que a presença do ficcional na História já havia sido percebida por Marc Bloch, o qual afirma que nenhuma ciência se faz sem abstração e imaginação, condenando o “positivismo mal compreendido” dos que pensam o contrário.⁴⁰ À conclusão semelhante chega Durval Muniz de Albuquerque Jr, para quem a historiografia exige também o exercício da imaginação, a capacidade de estabelecer conexões entre os estilhaços do passado, de preencher as lacunas entre os eventos, necessita do exercício da capacidade de ficcionalizar.⁴¹ Acima de tudo, o trabalho historiográfico exige a capacidade de contar uma boa história, respeitando os vazios e silêncios que constituem o desenho do passado.

Ainda sobre essa questão da mescla entre o real e o ficcional como elemento comum ao trabalho do historiador e do cineasta, Paul Veyne defende que da história ser uma narrativa de eventos resulta todo o resto. Como é uma narrativa, ela não faz reviver os eventos aos quais se refere, assim como não o faz o romance; o vivido que ressaí das mãos do historiador não é o

³⁸ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 14.

³⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰ BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976. p. 128-129.

⁴¹ ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: NEGRO, Antonio Luigi; SOUZA, Evergton Sales; BELLINI, Lígia (Orgs.). **Tecendo Histórias: espaço, política e identidade**. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 20-21.

dos atores e sim uma narração.⁴² Destarte, como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, fazendo com que um século caiba numa página, numa síntese da narrativa tão espontânea quanto a da nossa memória.

Veyne acrescenta ainda que a história é anedótica e que ela interessa porque narra, assim como o romance, distinguindo-se dele apenas num ponto essencial: a pretensão à verdade.⁴³ Queremos enfatizar aqui, porém, a diferença do meio, isto é, que a história dos cineastas toma forma em sons e imagens em movimento na tela, enquanto a história dos historiadores frequentemente se materializa em palavras impressas no papel.

1.1. Gênero e história das mulheres: perspectivas e debates

Quando dizemos que queremos compreender o lugar ocupado por Maria Stuart e Elizabeth I na historiografia, significa dizer que desejamos recuperar o que a história tem dito habitualmente sobre elas. A partir da análise da bibliografia consultada para a redação desta dissertação, podemos afirmar que essa história é majoritariamente masculina, branca e europeia, além de consideravelmente escrita no século XX. Parte dessa constatação não é necessariamente surpreendente, posto que as rainhas são personagens históricas europeias.

Ainda que o quadro esboçado acima não possa ser necessariamente generalizado, chama-nos a atenção o número diminuto de historiadoras dentre a bibliografia que dispomos: Jane Austen, Jane Dunn e Lisa Hilton. Nesse sentido, com base num levantamento sobre as histórias pátrias publicadas na Grã-Bretanha entre 1720 e 1850 e o público a que se dirigiam, Flávia Varella afirma que, nesse intervalo de mais de 100 anos, apenas duas mulheres escreveram para adultos.⁴⁴ A primeira delas foi a republicana Catharine Macaulay, que publicou entre 1763 e 1783 uma *História da Inglaterra* em oito volumes, e, em 1778, um único volume da incompleta *História da Inglaterra da Revolução ao Tempo Presente*. Por sua vez, Elizabeth Hamilton Gray publicou espaçadamente nos anos de 1843, 1844 e 1868 três volumes de sua *História da Etrúria*. Sintomaticamente, tanto Macaulay quanto Hamilton Gray buscaram alinhar-se às virtudes tradicionais dos historiadores com o intuito de afirmar a autoridade autoral.

No mesmo período, 22 historiadoras dirigiram suas obras ao público infanto-juvenil, dentre as quais a maioria utilizava abertamente de virtudes então associadas ao sexo feminino

⁴² VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 18.

⁴³ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁴ VARELLA, Flávia. Por uma história da historiografia renovada pela perspectiva de gênero. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. Teresina: Cancioneiro, 2023. p. 345.

a fim de reforçar a sua autoridade autoral, como Maria Graham em sua *História da Inglaterra do Pequeno Arthur*.⁴⁵ Assim, para Varella, tem-se um duplo problema de apagamento, visto que mulheres e homens que escreveram histórias fora dos padrões clássicos ou dos círculos eruditos tradicionais não costumam ser considerados historiadores.⁴⁶ Em certo sentido, esse é o caso de *A história da Inglaterra: desde o reinado de Henrique IV à morte de Carlos I; por uma historiadora parcial, preconceituosa e ignorante*, escrito por Austen em 1791.⁴⁷

Segundo Gabriela Silveira Pina, a breve resenha sarcástica faz parte do conjunto de obras iniciais de Austen chamado *Juvenília*.⁴⁸ Pouco conhecidos do público brasileiro, esses trabalhos diferem dos romances posteriores da autora por incorporarem críticas explícitas. Esse tom é facilmente perceptível em *A história da Inglaterra*, composta principalmente, se não exclusivamente, para ser lida pela irmã da autora, Cassandra, quem também a ilustrou, desenhando retratos dos monarcas mencionados.⁴⁹ Nesse aspecto, Varella observa que o público imaginado como destinatário da obra também lhe confere importância.⁵⁰ Assim, ao longo do processo de constituição da história como disciplina científica, muitas histórias didáticas, de divulgação ou generalistas foram relegadas às margens da historiografia, o que, dentre outras consequências, refletiu na escrita de uma história-padrão que não leva em consideração o marcador de gênero.

Assim, boa parte da historiografia a que tivemos acesso seria melhor caracterizada como uma história sobre mulheres do que uma história das mulheres, pois não apresenta as mesmas preocupações que inquietavam as historiadoras e os historiadores das mulheres a partir das últimas décadas do século passado. Um exemplo sintomático pode ser extraído da obra *História Moderna*, de André Corvisier, que oferece um panorama muito rico da vida e sociedade no século XVI, mas ignora praticamente as experiências femininas, que só são citadas tangencialmente quando o autor comenta sobre a baixa fertilidade do período⁵¹ ou fala sobre o perigo de se viver só nesse mundo.⁵² Do mesmo modo, Corvisier adota o masculino como sujeito universal da história, pois se ocupa do “homem face à natureza”⁵³ ou do “regime

⁴⁵ *Ibid.*, p. 346.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 347.

⁴⁷ AUSTEN, Jane. **A história da Inglaterra: desde o reinado de Henrique IV à morte de Carlos I; por uma historiadora parcial, preconceituosa e ignorante**. [S.I.]: Literatura Descoberta, 2023.

⁴⁸ PINA, Gabriela Silveira. **“História da Inglaterra”, de Jane Austen: comentários sobre um exercício de tradução**. 2018. 64f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras: Tradutor Português e Inglês, Porto Alegre, 2018.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ VARELLA, *op. cit.*, p. 348.

⁵¹ CORVISIER, *op. cit.*, p. 19.

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

biológico do homem”.⁵⁴ Portanto, o autor não dialoga com a proposta da história das mulheres, que, desde seu surgimento, apontava para uma insuficiência fundamental em relação à história-padrão, visto que questionava a própria noção de “universal”.⁵⁵

Segundo Joan Scott, “gênero” foi o termo usado para teorizar a questão da diferença sexual, isto é, a expressão foi proposta por aquelas que defendiam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas disciplinares, não apenas acrescentando novos temas, mas impondo um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico.⁵⁶ Assim, segundo a autora, essa nova metodologia implica não somente uma nova história de mulheres, mas também uma nova história.⁵⁷

Contudo, ao invés de promover um entendimento comum, a renovação metodológica suscitada pelo gênero levantou uma série de questões pertinentes e atuais. Nessa perspectiva, Eleni Varikas, discorrendo sobre o desacordo entre as historiadoras Louise Tilly e Scott, afirma que a questão que está na origem do debate, sobre a profundidade da imposição da história das mulheres, sugere o consenso de que ela se impôs.⁵⁸ Doravante, articulam-se as diferentes posições sobre as tarefas e a agenda que ela deveria cumprir. À época de sua escrita, em meados da década de 1990, Varikas observava que, na França, a história das mulheres tinha um estatuto distinto. Apesar de haver um aumento dos trabalhos na área, traduzido em progressos de ordem qualitativa, no plano institucional, a história das mulheres constituía um campo de pesquisa secundário, desprovido de legitimidade.

No contexto nacional, Varella indica que a produção intelectual das mulheres letradas começou a ganhar destaque, como objeto central de pesquisas acadêmicas encorpadas, a partir da década de 1980 por meio das teses de doutorado de Norma Telles e Maria Thereza Caiuby Crescenti Bernardes.⁵⁹ Mas foi só a partir de 2016 que as primeiras teses de doutorado com esse enfoque foram defendidas na área de Teoria e História da Historiografia, retomando a questão da invisibilização da produção teórica e historiográfica feminina. Entre esses trabalhos, Varella atribui o pioneirismo a Otávio Erbereli Júnior e Daiane Vaiz Machado.

Atualmente, o estudo da história das mulheres, bem como das relações de gênero, não é uma novidade historiográfica.⁶⁰ Nesse sentido, convém pontuar que, embora interligados, esses

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵ SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 85.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁸ VARIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. **Cadernos Pagu**, n. 3, [S.I.], p. 63-84, 1994. p. 63-64.

⁵⁹ VARELLA, *op. cit.*, p. 341-342.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 342.

campos não tratam necessariamente da mesma coisa. Na historiografia, a história das mulheres refere-se mais propriamente à análise das atuações femininas, vinculando-se a uma perspectiva biológica e oriunda da luta pelos direitos das mulheres. As relações de gênero, por sua vez, constituem-se na dimensão do relacional.

Conservadas as distinções entre essas áreas, acreditamos que nosso trabalho se aproveita de contribuições trazidas por ambas. A história das mulheres ajuda a compreender as relações entre as personalidades históricas femininas tematizadas no filme, duas rainhas reinantes no século XVI europeu. Ao mesmo tempo, enquanto governantes soberanos, essas mulheres exploraram a fluidez das categorias de gênero. Para Hilton, essa fluidez é perceptível na linguagem, posto que Elizabeth referia-se a si mesma como “príncipe”, assim como o fazia Maria Stuart.⁶¹

Igualmente significativo era a distinção entre o “corpo natural” e o “corpo político” do príncipe, contrastando, assim, o sexo físico ao gênero marcial das rainhas.⁶² Desse modo, adotamos igualmente a perspectiva de gênero, que implica reconhecer que os papéis sociais são também construídos com base na diferença sexual das pessoas.⁶³ Esse aspecto é ainda mais relevante em nosso trabalho, visto que *Duas Rainhas* conta com personagens que se desviam dos padrões convencionais de gênero.

Para Scott, o gênero continua a ser útil como categoria de análise desde que seja considerado um convite para se pensar de forma crítica sobre como os sentidos de certos corpos determinados sexualmente são produzidos uns em relação com os outros, e como esses sentidos são empregados e modificados.⁶⁴ Assim, o foco não deve estar nos papéis atribuídos a mulheres e homens, mas sim na própria construção da diferença sexual. Desse modo, essa categoria requer que historicizemos as maneiras como o sexo e a diferença sexual foram concebidos. Não é, contudo, essa perspectiva que até então era adotada pelos autores que se referiam às personagens históricas que aqui nos interessam.

De modo geral, ainda que os autores reconheçam que a condição feminina impactou como nossas rainhas perceberam o mundo e foram percebidas por ele, não se avança para a escrita de uma nova história a partir do uso crítico do marcador de gênero. Assim, por exemplo, André Maurois, falando da relação entre a rainha da Inglaterra e seu principal conselheiro, William Cecil, indica que “À acessão de Isabel, mostrou ele de começo para com ela grande

⁶¹ HILTON, *op. cit.*, p. 24-25.

⁶² *Ibid.*, p. 272.

⁶³ VARELLA, *op. cit.*, p. 342.

⁶⁴ SCOTT, Joan. Gênero: ainda é uma categoria útil de análise? **Albuquerque**: revista de história, v. 13, n. 26, jul.- dez. [S.I.], 2021. p.181.

desconfiança, tendo pouco respeito à autoridade de uma mulher”.⁶⁵ Contudo, o autor não ultrapassa essa constatação, não nos possibilitando compreender o porquê desse desrespeito ao governo feminino no século XVI, os lugares que as mulheres podiam ocupar naquela sociedade e as resistências que enfrentavam.

Do mesmo modo, Maurois acredita que há características naturalmente femininas, como o pacifismo, o que teria feito a rainha evitar os conflitos ao longo de seu reinado: “Porque era pobre, e também porque era mulher, e sem crueldade, não amava a guerra”.⁶⁶ Ora, Jaime VI da Escócia e I da Inglaterra, filho de Maria Stuart e sucessor de Elizabeth no trono inglês, não ficou conhecido como “*rex pacificus*” justamente por sua piedade e aversão à guerra? Sobre o monarca que uniu as coroas britânicas, o próprio Maurois registra que “Para viver sem dinheiro, cumpre que um Rei viva em paz. Era este também o mais firme desejo do pacífico Jaime I”.⁶⁷ Desse modo, teremos que afirmar absurdamente que Jaime e Elizabeth eram do mesmo gênero porque ambos não gostavam de guerras ou, bem mais sensato, deveremos admitir que ser belicoso ou ser pacífico não depende necessariamente de ser homem ou mulher, posto que as características ditas masculinas ou femininas não são inatas, mas sim construídas social, cultural e temporalmente.

Embora nem toda historiadora escreva uma história necessariamente orientada pelos princípios da história das mulheres, é interessante observar como as autoras que compõem o *corpus* bibliográfico desta dissertação têm uma sensibilidade maior em relação ao gênero. Anteriormente, vimos como Hilton enfatiza a dissolução das categorias de gênero proporcionada pelos reinados de Elizabeth e de Maria Stuart. De modo semelhante, Jane Dunn aponta que, dada a crença geral na inferioridade da condição feminina nos Quinhentos, Elizabeth se preparou durante toda a vida para provar ao mundo que tinha o coração e a mente de um homem.⁶⁸ Apesar disso, a autora sustenta que a rainha da Inglaterra tinha todas as paixões de uma mulher, expressas especialmente em seu amor por seus favoritos e em sua ternura por seu povo.

Ainda segundo Dunn, Elizabeth e Maria eram unidas por um vínculo indissolúvel forjado pela herança compartilhada e rivalidade pela coroa da Inglaterra, mas, ao mesmo tempo, eram unidas pela solidariedade natural como rainhas reinantes em um mundo predominantemente masculino.⁶⁹ A autora também ressalta as barreiras que essas mulheres

⁶⁵ MAUROIS, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁸ DUNN, Jane. **Elizabeth and Mary: cousins, rivals, queens.** London: HarperCollins Publishers, 2004. p. 18.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

tiveram que superar, dentre as quais lista as barreiras do preconceito, da perspectiva masculina e dos interesses pessoais, caracterizando-as como exceções bem-vindas na vasta congregação de homens que disputam espaço em seu domínio da história.⁷⁰

Não obstante, Dunn escreve como biógrafa, não como historiadora, acreditando que o caráter impulsiona em grande parte os acontecimentos, explica a motivação e nos conecta uns com os outros através dos séculos.⁷¹ Assim sendo, observa que mesmo que essas rainhas tenham vivido vidas muito diferentes das nossas na contemporaneidade, elas se comportaram e sentiram de uma maneira fundamentalmente familiar para nós hoje.

Particularmente, no caso de Maria Stuart, Dunn a concebe como uma “rainha-celebridade”, *femme fatale* e heroína imperfeita, que valorizou o prazer e a aventura acima do dever, ponto em que se conectaria com a atualidade.⁷² Contudo, essa perspectiva de que Maria “era uma mulher fatal: uma sereia manipuladora, que ostentava a sua sexualidade nas danças e nos banquetes e não se importava com quem soubesse disso” é rechaçada por John Guy como uma elaboração caluniosa de seus críticos.⁷³ A ruptura com essa imagem voluptuosa da rainha dos escoceses foi levada adiante pela diretora Josie Rourke, segundo a qual

[...] Ela [Maria Stuart] se tornou ou uma *femme fatale* governada por apetites sexuais, ou alguém teimosa demais para ser competente. Elizabeth geralmente é apresentada como um contraponto, retratada como determinada e calculista. Não acho que nenhuma dessas coisas seja totalmente verdadeira. (tradução nossa)⁷⁴

Em relação a Austen, acreditamos que sua escrita seja melhor compreendida quando considerada uma defesa irônica e espirituosa de monarcas rejeitados pelos ingleses, especialmente Maria Stuart. De forma jocosa, a autora chega a afirmar que

[...] o relato de qualquer evento (exceto pelos quais faço) é desinteressante para mim, minha razão principal para encarregar-me da História da Inglaterra sendo provar a inocência da Rainha da Escócia, ação da qual me orgulho por ter feito com sucesso, e ofender Elizabeth, apesar de temer meu fracasso na última parte de meu plano [...].⁷⁵

Com esse intento, Austen acaba por tecer uma crítica ácida aos historiadores de ofício e desdenhar dos métodos da História que estava para se constituir como disciplina científica. Nesse sentido, Pina observa que o caráter sarcástico de *A história da Inglaterra* já é abertamente anunciado no subtítulo da obra.⁷⁶ Assim, ao discorrer sobre Henrique VIII, Austen poupa os

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷² *Ibid.*, p. 16.

⁷³ GUY, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁴ No original: “She has become either a *femme fatale* governed by sexual appetites, or someone who is too wilful to be competent. Elizabeth is usually set up as a counterpoint, portrayed as iron-willed, calculating. I don’t think any of those things are quite true.” Para mais, ver: HIGGINS, Charlotte. Josie Rourke: 'I was fighting to put a period in a period movie'. *The Guardian*, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2019/jan/02/josie-rourke-interview-mary-queen-of-scots-2019-arts-preview>>. Acesso em: 3 de jun. 2025. s.p.

⁷⁵ AUSTEN, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ PINA, *op. cit.*, p. 13.

leitores dos detalhes de seu reinado, pois considera que já foram fartamente apresentados por outros autores.⁷⁷

Além disso, Austen declara-se parcial em relação à Igreja Católica, “apesar da verdade ser, imagino, bastante perdoável em um Historiador”, numa evidente zombaria à História que começava a ser feita sob a égide da veracidade e da imparcialidade. Do mesmo modo, enquanto a História científica preconizava o distanciamento do objeto de estudo, a autora reconhece explicitamente seus supostos laços com os escoceses.⁷⁸ Austen inscreve-se ainda como uma das únicas amigas que restaram a Maria Stuart, mas erra a data de execução da rainha, ao nosso ver, propositalmente, antecipando-a em um ano.⁷⁹ Assim, satirizava a obsessão dos historiadores com as datações.

Contudo, Pina recorda que Austen não tinha nenhum vínculo direto com a Escócia ou com o catolicismo.⁸⁰ Na verdade, a autora, nascida numa pequena aldeia rural no condado de Hampshire, pertencia à sociedade gentil do sul da Inglaterra. Seu pai, George Austen, era, inclusive, reitor da paróquia anglicana de Steventon. Desse modo, ressalta-se que os posicionamentos de Austen precisam ser entendidos no contexto da paródia e da ironia que estruturam seu texto. Com efeito, é como se, nesse momento, a escrita da História pelas mulheres só pudesse se manifestar com essa roupagem oposta à seriedade.

Nesse sentido, Varella afirma que a perspectiva de gênero é ainda mais importante quando se investiga a produção histórica anterior à profissionalização do ofício de historiador.⁸¹ Nesse contexto, ser um homem ou uma mulher modificava significativamente as expectativas sobre o seu desempenho, bem como os limites de sua intervenção. Foi surgindo, assim, uma divisão de gênero na historiografia segundo a qual às mulheres era reservado o papel de compiladoras, portanto, sua prosa era endereçada a audiências de instrução mediana, que ia de jovens a homens e mulheres pouco familiarizados aos círculos literários. Por sua vez, os homens realizavam a pesquisa com as fontes primárias, pois seriam dotados das virtudes epistêmicas necessárias ao ofício do historiador, como a imparcialidade.

É certo que, nos exemplos citados anteriormente, as lacunas e contradições em relação ao gênero justificam-se, em parte, pelo momento em que a obra de Maurois foi escrita, visto que é somente a partir dos anos de 1960, nos Estados Unidos, que a história das mulheres despontou como um campo definível. Nesse sentido, Scott assinala a política feminista como o

⁷⁷ AUSTEN, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 20-21.

⁸⁰ PINA, *op. cit.*, p. 17.

⁸¹ VARELLA, *op. cit.*, p. 343.

ponto de partida da história das mulheres e, recordando as narrativas convencionais, indica que a origem do campo se situa na década de 1960, quando as feministas reivindicavam uma história que estabelecesse heroínas.⁸²

Ainda mais preocupante são as considerações que, sob o pretexto de enfatizar a condição feminina, reforçam estereótipos de gênero prejudiciais às mulheres. Assim, por exemplo, a propósito de analisar a rivalidade entre as rainhas, Stefan Zweig atribui às mulheres a mesquinhez e a falsidade em suas relações, enquanto os homens seriam naturalmente sinceros mesmo em seus desafetos:

[...] apesar de seu formato extraordinário, essas duas mulheres permanecem mulheres, não conseguem superar a fragilidade de seu sexo, de sempre resolver inimizades de maneira mesquinha e traiçoeira em lugar de sincera. Se Maria Stuart e Elizabeth fossem dois homens, dois reis a se enfrentar, haveria imediatamente uma disputa áspera, uma guerra clara. Uma reivindicação se chocaria com outra, uma coragem com outra coragem. O conflito de Maria Stuart e Elizabeth, em contrapartida, não tem essa nítida sinceridade, é como gatos brincando, um rondar e espreitar escondendo as garras, um jogo traiçoeiro e cheio de astúcia. Durante um quarto de século essas mulheres mentiram incessantemente uma para a outra e enganaram-se. Seu ódio nunca é franco ou claro; com sorrisos, mentiras e adulação elas se saúdam, trocam presentes e se desejam felicidades, enquanto cada uma, em segredo, esconde o punhal atrás das costas [...].⁸³

Poderíamos multiplicar os exemplos, incluindo aqui a obsessão que se tem em relação à aparência das rainhas ou à sexualidade delas, dimensões que costumam ser ignoradas quando se escreve a história de monarcas do sexo masculino. Nesse sentido, Hilton avalia que o interesse incessante por Elizabeth e seus ancestrais Tudor, expresso em produções ficcionais de diversos formatos, acaba reduzindo sua personagem “a pouco mais que uma emperucada mulher de anquinhas com uma misteriosa vida sexual”.⁸⁴ Por tudo isso, ainda que a bibliografia convencional seja importante para remontar os perfis das personalidades históricas referidas no filme, não podemos tomá-la como uma descrição neutra e imparcial, antes, precisamos lê-la com discernimento, recorrendo à crítica feminista.

Dessa forma, além da já citada Joan Scott, mobilizamos também as contribuições fornecidas pelos trabalhos de outra historiadora das mulheres, Michelle Perrot, em suas reflexões sobre a mulher e o espaço público. Serão igualmente úteis as argumentações de Philippe Ariès sobre a história da vida privada na modernidade e, mais especificamente, a análise de Nicole Castan sobre a vida privada feminina durante o mesmo período.

Destarte, os leitores e as leitoras poderão perceber a discrepância entre a quantidade de autores que escrevem uma história no sentido mais tradicional sobre mulheres e a parcela de

⁸² SCOTT, *op. cit.*, 1992, p. 64-65.

⁸³ ZWEIG, *op. cit.*, p. 58-59.

⁸⁴ HILTON, *op. cit.*, p. 9.

historiadores e historiadoras das mulheres, escassez de referências que, conforme Perrot, é comum aos estudos sobre a temática de gênero.⁸⁵ É certo que desde a afirmação da autora, em fins da década de 1990, até a atualidade, houve um avanço significativo nos estudos de gênero. Ainda assim, sentimos dificuldades semelhantes às aquelas enfrentadas à época no processo de constituição do *corpus* bibliográfico desta dissertação no tocante a uma análise de Maria Stuart e Elizabeth I que empregasse criticamente o marcador de gênero. É possível que tais dificuldades decorram do fato de que muito já foi escrito sobre nossas personagens, mas normalmente sob a ótica de uma história política convencional.

Na mesma direção por nós aventada, Scott indica que a política é uma das muitas áreas na qual o gênero pode ser utilizado para análise histórica. Contudo, a autora constata que não é isso que costuma ocorrer, primeiramente, porque

[...] se trata de um território praticamente inexplorado, já que o gênero tem sido percebido como uma categoria antiética às tarefas sérias da verdadeira política. Em segundo lugar, porque a história política – ainda o modo dominante de pesquisa histórica – tem sido o bastião de resistência à inclusão de materiais ou questões sobre as mulheres e o gênero.⁸⁶

Nesse sentido, não é uma contradição que Scott identifique um uso do gênero de forma literal ou analógica na teoria política para justificar ou criticar reinados e para expressar as relações entre governantes e governados, mesmo uso que pudemos observar nos exemplos anteriores concernentes às rainhas da Inglaterra e Escócia. Na verdade, a autora compreende que

[...] Obviamente era de se esperar que os debates dos contemporâneos sobre os reinados de Elizabeth I da Inglaterra e Catarina de Medici na França tivessem tratado da questão da capacidade das mulheres para a direção política; mas em um período onde o parentesco e realeza estavam intrinsecamente ligados, as discussões sobre os reis homens também estavam preocupadas com a masculinidade e a feminilidade [...].⁸⁷

Em trabalho mais recente, Scott demonstra que a política feminista deu visibilidade a “mulheres” como um objeto de investigação histórica.⁸⁸ Na década de 1980, houve um desvio para o gênero, então entendido como divisão natural dos sexos, marcando um rompimento definitivo com a política, o que propiciou que o campo conseguisse seu próprio espaço.⁸⁹ O gênero sinalizou um aprofundamento do compromisso com a história tanto das mulheres quanto de mulheres. Segundo a distinção estabelecida pela autora, a primeira busca anexar as mulheres na história, mas ainda as concebe como uma categoria relativamente fixa e sobretudo a partir

⁸⁵ PERROT, Michele. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. p. 12.

⁸⁶ SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez, [S.I.], 1995, p. 89.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

⁸⁸ SCOTT, *op. cit.*, 2021, p. 183.

⁸⁹ SCOTT, *op. cit.*, 1992, p. 64-65.

de um fundamento biológico estável. Por sua vez, a segunda nomenclatura entende que o termo “mulheres” é algo diferente em cada contexto histórico, problematizando o próprio conceito. Desse modo, Scott defende que nenhuma história das mulheres é completa sem uma história de “mulheres”.⁹⁰ Assim, quando nos referimos a uma escassez de obras historiográficas sobre nossas personagens que utilizem o gênero como categoria de análise, também estamos evocando essa incompletude.

1.2. Elizabeth Tudor (1533-1603) e Maria Stuart (1542-1587): mulheres na cena pública

Como evidenciamos neste capítulo, Maria e Elizabeth são personagens que destoaram pelos posicionamentos divergentes que assumiram em suas vidas, mas uma coisa as rainhas tinham em comum: eram mulheres na cena pública. Nesse sentido, Perrot observa que os homens e as mulheres estão situados em extremidades da escala de valores no espaço público, o qual toma por equivalente da Cidade.⁹¹ O homem público desempenha um papel importante e reconhecido, participa do poder e passa facilmente a figurar no Panteão dos Grandes Homens. Por sua vez, a mulher pública é depravada, debochada, lúbrica, venal e pertence a todos. Assim, o senso comum associa o homem público à figura do político profissional, enquanto a mulher pública é relacionada à prostituição.

Quando Perrot emprega o termo “público” o faz em dois sentidos que parcialmente se recobrem. A esfera pública, por oposição à esfera privada, designa o conjunto dos direitos e dos deveres que delineiam uma cidadania; também se refere aos laços que tecem e que fazem a opinião pública. A autora caracteriza o espaço público como um espaço sexuado em que os homens e as mulheres se encontram, se evitam ou se procuram, e acredita que só nessa dualidade se pode entender o lugar delas.⁹² Desde a Grécia antiga, onde a cidadania se fundava na exclusão feminina, o lugar das mulheres no espaço público foi problemático, pelo menos no mundo ocidental. A mulher é percebida como fator de desordem; vista como um ser selvagem, instintivo, mais sensível do que racional, que incomoda e ameaça.

A partir do século XVIII, quando começam a florescer as ciências naturais e biológicas, o corpo da mulher as apavora. A feminilidade passa a ser mais ancorada no sexo e os corpos femininos são escrutinados pelos médicos. Esses profissionais as descrevem como doentes perpétuas, histéricas, à beira da loucura, nervosas, incapazes de fazer abstração, de criar e,

⁹⁰ SCOTT, *op. cit.*, 2021, p. 184.

⁹¹ PERROT, *op. cit.*, p. 7.

⁹² *Ibid.*, p. 7-8.

sobretudo, de governar. Na multidão, elas são o supremo perigo que inquieta os organizadores da cidade. Por esse motivo, teme-se a intrusão das mulheres na política ou sua influência.⁹³

Ainda segundo Perrot, essas representações atravessam o tempo e se enraízam num pensamento simbólico da diferença entre os sexos. Contudo, elas assumem formas diferentes conforme as épocas e, conseqüentemente, maneiras distintas de geri-las. Nas sociedades que pensam o político, isso se traduz por uma divisão racional dos papéis, das tarefas e dos espaços sociais. Para a autora, é a Revolução Francesa de 1789 que funda o espaço público contemporâneo, por isso, ela se detém particularmente sobre esse período e toma o caso francês como um laboratório rico em ensinamentos.⁹⁴ Assim sendo, apesar da valiosa colaboração de Perrot para o entendimento da presença feminina no espaço público, suas considerações não são automaticamente aplicáveis a nossas personagens, que viveram dois séculos antes desse período, mas serão adotadas quando se mostrarem pertinentes.

Interessa-nos mais particularmente o debate do público/privado atrelado ao problema do período intermediário. Ariès situa seu ponto de partida no final da Idade Média, onde o indivíduo encontrava-se enquadrado em solidariedades coletivas, feudais e comunitárias que o encerravam num mundo que não é nem privado, nem público, segundo o sentido atual. Havia uma confusão entre essas duas esferas, a começar pelo fato de que muitos atos da vida cotidiana eram realizados em público e assim continuariam por muito tempo. Contudo, a comunidade era um meio familiar em que todo mundo se conhece e se vigia, além da qual se estendia uma terra desconhecida. O autor esclarece ainda que o espaço comunitário não era cheio, mesmo em épocas de grande povoamento, de modo que havia espaços vazios que ofereciam certa intimidade.⁹⁵

Do outro lado do período intermediário, temos os dias contemporâneos, cujas transformações estavam sendo gestadas na época moderna, na qual, paulatinamente, segundo Ariès, a sociedade torna-se uma vasta população de desconhecidos. O trabalho, o lazer e o convívio com a família passam a ser atividades separadas em compartimentos estanques. O homem procura proteger-se dos olhares alheios, o que toma forma com o direito de escolher mais livremente sua condição e o recolhimento à família. Não obstante, observa-se uma persistência dos tipos antigos de sociabilidade coletiva e comunitária ainda no início do século XX, sobretudo nas classes populares e rurais.⁹⁶ Ainda conforme Ariès, na Idade Moderna,

⁹³ *Ibid.*, p. 8-9.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

⁹⁵ ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes**: vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 9-10.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

houve tantas mudanças na vida material e espiritual, nas relações com o Estado, depois com a família, que devemos encarar o período como uma época autônoma e original.⁹⁷

Nesse mundo, afirma Ariès, a palavra “particular” era a mais próxima de nosso termo “privado”.⁹⁸ Castan compartilha do mesmo entendimento do autor, pois indica que a divisão público/privado fatalmente esbarra no muro da vida privada.⁹⁹ Atualmente, entendemos que, de um lado desse muro, está a família, essencialmente um refúgio e também local de escolha das amizades e das liberdades; fora dele, estão as coerções da vida pública, a disciplina do trabalho globalmente hierarquizado e o rigor dos envolvimento em seus diversos tipos. Essa leitura, contudo, não se adapta à modernidade, posto que, no referido período, havia muito mais uma interpenetração constante dos espaços, uma ambivalência dos papéis, mas também uma aspiração obstinada de melhor delimitar as esferas.

Segundo Ariès, é somente em fins do século XVII e começo do XVIII que o público está claramente desprivatizado. É então que o espaço privado pode se organizar como um espaço quase fechado, totalmente separado do serviço público, que se tornou autônomo. Conforme o autor, o espaço liberado será preenchido pela família.¹⁰⁰ A partir dessas reflexões, Ariès conclui que o problema da vida privada nos tempos modernos deve ser tratado sobre dois ângulos diferentes.¹⁰¹ Um é o da oposição entre o homem de Estado e o particular e das relações entre o domínio do Estado e o doméstico. O outro é o da sociabilidade e da passagem de uma sociabilidade anônima a uma florescente em que surgem setores muito diversos.

Nesse contexto moderno, em que a esfera privada ainda está se definindo, Castan indica que só aparentemente a vida das pessoas era inteiramente pública ou exclusivamente doméstica.¹⁰² Sem negar que os homens dominam o público e o político, e às mulheres é reservado o privado e a casa, muitas das quais concordam com essa divisão, o que constitui uma das razões de sua perpetuação, Perrot aponta também que essa aparente simplicidade se embaralha pela imbricação das fronteiras. A autora chama a atenção ainda ao fato de que existem muitos meios de ser uma mulher pública, mas ser reconhecida como tal é mais difícil e sempre suspeito.¹⁰³ Nas fronteiras móveis entre os espaços masculinos e femininos, as relações entre os homens e as mulheres modificam-se. Essa observação revela-se verdadeira

⁹⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁹ CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes**. vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 402.

¹⁰⁰ ARIÈS, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰² CASTAN, *op. cit.*, p. 402.

¹⁰³ PERROT, *op. cit.*, p. 10-11.

quando aplicada à Idade Moderna, pois, segundo Castan, em espaços como a soleira da porta, a rua e mesmo a praça pública, podia-se ver as fronteiras do público e do particular, bem como sua mobilidade.¹⁰⁴

Se a mulher do povo é a mais “pública” das mulheres,¹⁰⁵ a primeira distinção que precisamos ter em mente é que nossas personagens não são quaisquer mulheres: são monarcas. Falando sobre Luís XIV de França (1643-1715), no reinado do qual se tem início uma redefinição dos papéis na relação público/privado, com o Estado querendo ampliar seu domínio e os cidadãos esclarecidos querendo participar da coisa pública, Castan afirma que o monarca vive em público, impenetrável, acumulando o domínio de si e de seu reino.¹⁰⁶ Em sua vivência, há pouca intimidade, sobretudo na área familiar, impondo-se uma representação quase constante.

Desse modo, o rei absorve o homem, ou melhor, no caso de Maria Stuart e, sobretudo, Elizabeth I, a monarca absorve a mulher. Nesse sentido, Hilton, comentando sobre a construção de uma imagem pública por parte da soberana inglesa, diz-nos que

[...] nenhum monarca antes ou desde então teve toda uma época tão efetivamente estampada em sua imagem. Elizabeth construiu sua aparência com uma precisão que, em termos contemporâneos, poderia se chamar de “imagem de marca” – os consistentes detalhes do cabelo ruivo, a pele ebúrnea, a gola enfeitada e uma roupa elaboradamente ornada de joias a tornam instantaneamente reconhecível [...].¹⁰⁷

Assim sendo, a atuação das nossas personagens na esfera pública deve ser registrada como uma excepcionalidade, pois não podemos esquecer que Elizabeth foi a segunda mulher a chegar ao trono como rainha ungida de seu país. Por sua vez, mesmo que Margarida, Donzela da Noruega (1283-1290), tenha sido a primeira representante feminina reconhecida como rainha dos escoceses, ela morreu ainda criança antes de chegar ao país. Desse modo, Maria Stuart foi a primeira mulher a ser coroada rainha da Escócia e reinar efetivamente sobre aquela nação.

Confirma-se, portanto, que a observação das mulheres do passado obedece a critérios de ordem e de papel.¹⁰⁸ Contudo, mesmo desempenhando um papel de destaque na história europeia e mundial, Maria Stuart e Elizabeth I não figuram no Panteão dos Grandes Homens, já que seu gênero lhes nega acesso a esse rol seleto de personalidades históricas masculinas. Segundo Perrot, personagens como elas seriam melhor alocadas, do ponto de vista convencional da história, no “temível cortejo das funestas inspiradoras”, onde se encontram

¹⁰⁴ CASTAN, *op. cit.*, p. 410-411.

¹⁰⁵ PERROT, *op. cit.*, 1998, p. 47.

¹⁰⁶ CASTAN, *op. cit.*, p. 415-416.

¹⁰⁷ HILTON, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁸ PERROT, *op. cit.*, 1989, p. 34.

mulheres como Catarina de Médici, mãe do primeiro marido de Maria Stuart, Francisco II, portanto sua sogra, e Maria, a Sanguinária, meia-irmã de Elizabeth e prima em segundo grau de Maria Stuart.¹⁰⁹ Em comum, essas mulheres se atreveram a ultrapassar a “vocação feminina” benéfica, representada pela maternidade e os cuidados domésticos.

Sobre o desempenho de fun es maternas e domésticas, Castan observa que, na época moderna, as mulheres costumavam viver tão confinadas ao lar que a expressão “vida privada no feminino” chega a soar paradoxal. Em toda parte, elas eram excluídas dos papéis públicos e das responsabilidades exteriores. Desse modo, a autora afirma que a mulher tinha um papel oficioso, mas não oficial.¹¹⁰ A ocupa o feminina era prioritariamente doméstica, portanto, seu cenário era a casa. Estava destinada a encarnar o papel de esposa e mãe, imagem arraigada pela Igreja e pela sociedade civil. Por isso, delas exigia-se a honra. Socialmente destinadas a servir, elas deveriam dedicar-se constantemente a todos que viviam sob seu teto. A essa ocupa o, as mulheres se dedicavam gratuitamente sem receber reconhecimento, enaltecimento ou gratifica o.

Contudo, não devemos enclausurar as mulheres da modernidade exclusivamente nos arquétipos de mãe e dona de casa. Nesse sentido, Castan desnuda outra dimensão da experiência feminina na Idade Moderna, pois, se era serva, a mulher têm bem era senhora, condi o que lhe conferia a autoridade necessária para desempenhar suas tarefas. Em vista disso, a autora relativiza a ideia de uma subordina o rigorosa ao chefe de família, apontando a existência de uma divisão de poderes e tarefas.¹¹¹

A partir do exame de cartas da época e de depoimentos na justiça, Castan sugere que as mulheres da modernidade dispunham de margens de manobra bastante flexíveis, o que, eventualmente, lhes permitia retirar a máscara e infringir as normas de seu papel. Nesse sentido, a autora indica que, por determina o do costume, a mulher escolhia as criadas e, nos meios abastados, podia escolher têm bem o seu la io particular. Além disso, ela possuía o direito da corre o privada.¹¹²

Fora de casa, porém, a menos que pertencesse às classes superiores ou fosse viúva, a mulher não participava da economia mercantil. Essa ausência não impedia, contudo, que no interior do mundo feminino houvesse toda uma circula o subterrânea de dinheiro, víveres, roupas ou serviços, muitas vezes sem o conhecimento dos homens. Castan reconhece que eram

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁰ CASTAN, *op. cit.*, p. 407.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 407-408.

¹¹² *Ibid.*, p. 409.

iniciativas particulares, mínimas, mas que não deixam de ser significativas. Justamente por não transitar forçosamente pelos canais familiares, esse dinheiro angariado pelas mulheres podia ser causa e condição de liberdade. A constituição desse quadro leva a autora a sustentar que as mulheres viviam num mundo todo seu, mas aberto para o exterior.¹¹³

Entre as mulheres do século XVI, bem como na historiografia sobre o período, Maria Stuart e Elizabeth ocupam um estatuto paradoxal. Se é verdade que as mulheres são apenas uma leve sombra no teatro da memória e que a narrativa histórica tradicional, por privilegiar a cena pública, especialmente a política e a guerra, reserva pouco espaço para elas,¹¹⁴ abundam as representações sobre as rainhas, sejam produções historiográficas ou ficcionais, ainda que, como vimos, muito do que se tem produzido não esteja necessariamente vinculado a uma história das mulheres

Como bem observou Zweig a respeito de Maria Stuart, observação que podemos também estender a Elizabeth, sua vida é um problema histórico e ela é uma das poucas mulheres nos acontecimentos do mundo ocidental que provocaram uma eclosão de dramas, romances, biografias e discussões.¹¹⁵ Nesse sentido, além das rainhas serem personagens de uma história institucional, podemos afirmar que a consciência histórica sobre elas é em grande parte alimentada pelos focos difusos e esparsos. Segundo Ferro, os focos difusos e esparsos são as obras de escritores, artistas, autores de óperas, cineastas, que contribuem para a constituição da consciência histórica.¹¹⁶ Nesse sentido, quanto mais longa a sua permanência, mais a sua obra marca a consciência que as sociedades têm de sua identidade e evolução.

Para Marc Ferro, obras com conteúdo histórico explícito, mas sob a forma ficcional, caso dos filmes históricos, podem substituir os depoimentos dos cronistas coetâneos e a visão dos próprios historiadores no seio de uma determinada sociedade.¹¹⁷ O mesmo problema pode ser encontrado de maneira inversa, quando a fascinação que uma personagem exerceu sobre o imaginário leva à multiplicação de imagens divergentes, de modo que é difícil saber qual pode impor-se.¹¹⁸ Acreditamos que as obras sobre Maria Stuart e Elizabeth podem ser enquadradas no segundo grupo, pois, ainda que elas tenham contribuído para criar uma aparência característica das rainhas, isto é, uma imagem facilmente reconhecível pelo público, sobretudo

¹¹³ *Ibid.*, p. 409-410.

¹¹⁴ FERROT, *op. cit.*, 1989, p. 33.

¹¹⁵ ZWEIG, *op. cit.*, p. 9.

¹¹⁶ FERRO, *op. cit.*, 1989, p. 60.

¹¹⁷ Ferro exemplifica essa situação a partir da obra de Shakespeare, precisamente o conjunto de suas peças sobre o século XV inglês, a qual acredita substituir os depoimentos dos cronistas coetâneos e a visão dos historiadores sobre o período. Para mais, ver: FERRO, *op. cit.*, 1989, p. 62.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

da monarca inglesa, associada à sua maquiagem excessivamente branca, peruca vermelha e roupas espalhafatosamente enfeitadas, elas fizeram avolumar os tipos psicológicos atribuídos às rainhas, que podem variar significativamente de uma produção para outra.

Zweig atribui essa variedade de imagens de Maria Stuart à superabundância de material, que é frequentemente escrito e interpretado de forma contraditória.¹¹⁹ Assim, fugiria do nosso alcance e do propósito desta seção nos perdermos em questões obscuras da vida das rainhas ou entrarmos em debates intermináveis que não visam ampliar o entendimento sobre suas trajetórias, mas sim absolvê-las ou condená-las ao sabor dos partidarismos. Pelo contrário, nosso esforço se orienta no sentido de produzir uma síntese que permita aos leitores conhecerem o contexto histórico ao qual o filme pretende representar. Desse modo, em momento oportuno, analisaremos alguns eventos históricos retratados no filme para entendermos como o processo de invenção por trás dessa representação opera na construção argumentativa de *Duas Rainhas*, um dos muitos filmes que tematizam o conflito entre Maria Stuart e Elizabeth I.

O fenômeno da persistência e multiplicação de uma mesma produção artística, pensado em sua manifestação literária, foi percebido por Terry Eagleton, que sugere que o “encanto eterno” dessas obras está relacionado ao

[...] fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses – e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira – poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos [...].¹²⁰

No caso específico das nossas personagens, Dunn sugere que a execução de Maria Stuart, aquele ato único de regicídio, de uma rainha contra outra rainha, criou uma mitologia em torno da escocesa e de sua prima, que conserva sua força até os dias atuais.¹²¹ Assim sendo, a autora sustenta que as duas rainhas são, dentre todos os monarcas britânicos, as que mais despertam a imaginação. Elas dividiram opiniões poderosas durante suas vidas e foram focos de debates acalorados nos séculos seguintes às suas mortes, com interpretações tão distintas e contraditórias dos caracteres de ambas que revelam os extremos de sentimento partidário. Ainda hoje, séculos depois do acontecimento, as pessoas se identificam com essas rainhas, discutindo seus méritos e fracassos, e enxergando alguma semelhança nelas.

Desse modo, podemos afirmar que filmes históricos como *Duas Rainhas*, que se insere, como já dito anteriormente, numa longa tradição de produções cinematográficas sobre Maria Stuart e Elizabeth I, participam dessa mitologia. Na verdade, essa observação vai ao encontro da tese que defendemos sobre o drama das rainhas encenado nesse filme, ou seja, não é

¹¹⁹ ZWEIG, *op. cit.*, p. 9.

¹²⁰ EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 18.

¹²¹ DUNN, *op. cit.*, p. 15-16.

propriamente a história das personagens que atrai o público que a assiste representada na tela do cinema em 2018, mas os usos a que essa história pode se prestar no presente e a identificação que ela desperta.

1.3. Contextualização e narrativa filmica

Como todo filme, *Duas Rainhas* não narra tudo sobre todos os acontecimentos protagonizados por Maria Stuart e Elizabeth I ao longo de suas vidas, antes, seleciona, exclui, omite e inventa situações que corroboram com o seu argumento. Nesse sentido, é importante que o historiador parta do próprio filme, buscando os elementos narrativos que permitam compreender o que o filme diz e como ele diz.¹²²

Convencionamos a existência de duas linhas narrativas no longa-metragem, uma pertencente a Maria Stuart e a outra, a Elizabeth. Como a execução da rainha da Escócia é a cena que conecta o filme do começo ao fim, constituindo-se o primeiro e também o último acontecimento que vemos, todos os demais eventos figuram como passos dados por Maria que acabaram conduzindo-a ao cadafalso. Assim, constatamos que *Duas Rainhas* orienta-se por uma perspectiva cíclica e teleológica da História.

Efetivamente, a primeira ação dessa história é o retorno da jovem rainha, precocemente enviuvada, à sua terra natal, de onde partira ainda criança. Seu regresso é parte de seu plano para assumir o poder de fato na Escócia, vislumbrando também conquistar o trono da Inglaterra. Nesse sentido, podemos afirmar que o filme adota uma perspectiva narrativa tradicional sobre o drama de Maria Stuart, pois, como observou Zweig, os episódios mais dramáticos da vida da rainha da Escócia se concentram em dois breves anos, assim,

[...] qualquer descrição de Maria Stuart na verdade está prescrita desde o início em sua forma e ritmo; quem a quiser reconstituir precisa esforçar-se apenas em fazer aparecer essa curva de vida que sobe tão verticalmente e subitamente recai sobre si mesma, em toda a sua surpreendente singularidade.¹²³

Contudo, o intento da protagonista é dificultado desde os primeiros momentos do seu retorno à Escócia. As perturbações enfrentadas por Maria provêm de três focos: do Conde de Moray, meio-irmão da rainha e regente da Escócia em sua ausência, do pastor John Knox e dos conselheiros de Elizabeth, notadamente William Cecil e Lorde Randolph. Assim que recepciona a irmã no palácio de Holyrood, Moray preocupa-se em saber quanto tempo ela ficará na Escócia, demonstrando sua insatisfação em devolver o poder que exercia em seu nome. Em relação a Knox, sua intransigência o faz entrar em choque com a rainha em sua primeira reunião

¹²² NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 245.

¹²³ ZWEIG, *op. cit.*, p. 11.

com o conselho particular, visto que o pastor condena abertamente o governo de Maria por ser católica e mulher, o que leva ao seu banimento da corte. Quanto aos conselheiros de Elizabeth, desde que comunicam à sua soberana sobre o retorno de Maria, eles a instruem a enxergá-la como uma rival que ameaça seu trono.

O conflito, fomentado em várias ocasiões pelos sermões de Knox contra Maria, instala-se uma primeira vez quando Moray, após ter rompido com a irmã, monta um exército, financiado pela Inglaterra, para destituí-la do trono. Num segundo momento, tem origem no pacto entre Lorde Lennox, pai de Henry Stuart, Lorde Darnley, segundo marido da rainha, e Moray para forçá-la a proclamar Darnley rei por direito, enfraquecendo o seu poder. A crise derradeira tem lugar quando Maria contrai o terceiro matrimônio com o Conde de Bothwell, logo após Darnley ter sido morto em um atentado, o que inviabiliza seu governo, uma vez que a rainha perde a legitimidade frente aos súditos, que a têm por adúltera e assassina.

Maria, porém, não se rende, intervindo diretamente nesse cenário conflagrado. Frente ao fundamentalismo de Knox, a rainha tenta difundir uma mensagem de tolerância e coexistência pacífica entre católicos e protestantes. Em resposta à sedição de Moray, monta seu próprio exército, com o apoio de Bothwell, e massacra os homens do irmão. Quando percebe os planos para, por meio de Darnley, usurpar sua coroa, convence o esposo a, juntos, deixarem Holyrood para uma região dominada por seus apoiadores. Diante da crise final, que lhe força a abdicar do trono em favor do pequeno Jaime, seu único filho, Maria foge para a Inglaterra, esperando contar com o auxílio de Elizabeth para retomar o poder na Escócia.

Contudo, não é o socorro esperado que Maria encontra no reino de sua prima, mas sim um longo cativeiro por quase vinte anos. Por fim, Elizabeth ordena a morte da rainha dos escoceses, mas Maria encara o último ato de sua vida de maneira serena, altiva e com a mesma beleza da juventude. Ao caminhar para o cadafalso, ela antevê um futuro de paz com a união das coroas da Escócia e Inglaterra por seu filho.

Desse modo, verificamos que a narrativa filmica se debruça sobre os seguintes eventos históricos protagonizados por Maria Stuart: seu já citado retorno à Escócia (19 de agosto de 1561); o casamento com Henry Stuart, Lorde Darnley (29 de julho de 1565); o homicídio de David Rizzio (9 de março de 1566); o assassinato de Darnley (10 de fevereiro de 1567); o casamento com Jaime Hepburn, Conde de Bothwell (15 de maio de 1567); sua fuga para a Inglaterra (16 de maio de 1568); por fim, avança-se para a sua execução (8 de fevereiro de 1587).

Vemos, assim, que quase nenhuma atenção é conferida aos acontecimentos da vida de Elizabeth. Na verdade, é como se a rainha da Inglaterra vivesse constantemente em função de

sua prima, não tendo qualquer outro assunto com que se ocupar. Para nós, inicialmente, Elizabeth é apresentada como uma mulher solteira, sem filhos e com quase 30 anos, assombrada pela ideia de ser controlada. Paradoxalmente, a rainha põe-se sob controle de seus conselheiros ao preferir embelezar-se e divertir-se com passatempos do que tomar as rédeas da política para si.

A conturbação desse quadro começa a desenrolar-se com o retorno de Maria à Escócia e os riscos trazidos para o trono de Elizabeth. A passagem para uma situação distinta dá-se, porém, quando a rainha contrai a varíola, cujas marcas carregará para sempre em seu rosto. A crise revela-se nos vários episódios em que a rainha inglesa é instada por seus conselheiros a se casar e gerar um herdeiro para proteger seu trono das pretensões de sua prima. A decadência de Elizabeth é intensificada pelos sucessos consecutivos de Maria, que a supera naturalmente nas batalhas que mais a afligem: a conservação da beleza, a coragem de impor-se no espaço público e a maternidade.

Nesse contexto, a rainha da Inglaterra tem uma intervenção mais passiva. Incapaz de casar-se, Elizabeth tenta controlar a segunda união da prima, primeiro indicando que ela deve ser celebrada com um súdito inglês, depois oferecendo Robert Dudley, seu amigo íntimo, como pretendente (a intervenção, porém, fracassa, pois Maria escolhe Darnley, Stuart e católico, como esposo). Visando ainda minar o poder da prima, consente que seus conselheiros financiem a guerra civil na Escócia. Os sucessivos fracassos levam a rainha a refugiar-se no mundo particular que criou para si, rejeitando envolver-se pessoalmente ou mesmo tomar conhecimento de qualquer informação vinda da Escócia.

O desfecho da linha narrativa de Elizabeth não é menos paradoxal do que seu começo, pois, se perdeu todas as batalhas travadas contra a prima, é a inglesa que sobrevive como monarca. Contudo, essa vitória superficial camufla o real estado em que Elizabeth se encontra ao final da história. Envelhecida e escondida sob grossas camadas de maquiagem, ela abdica da própria vida em prol do trono da Inglaterra, atormentada por ordenar a morte da única outra mulher que sabe o que é governar como rainha por direito.

Esse exercício de explicitação da sinopse de *Duas Rainhas* evidencia a coerência entre suas partes, que, assim como em um texto, relacionam-se logicamente para que a mensagem comunicada seja compreensível. Considerando precisamente o filme como um texto, a historiadora francesa Michèle Lagny informa que a primeira questão ao abordá-lo é de viés filológico, pois é preciso verificar a autenticidade e a integralidade do documento, com o

problema particular das transformações frequentes das “cópias originais”.¹²⁴ A autora sublinha ainda o papel da narratividade no filme ao indicar que o essencial da produção é construído seguindo uma forma majoritariamente narrativa, empregada pelo documentário e pela ficção.

Contudo, Lagny aponta que o historiador não pode se deter numa análise “imaneente” do modo de funcionamento do texto fílmico, pois esse procedimento é insuficiente para sua interpretação e utilização no quadro de uma problemática externa ao cinema.¹²⁵ Assim sendo, as questões que o historiador coloca tradicionalmente sobre a origem e função do documento são válidas para o filme, mas existem problemas de contextualização.

A autora acrescenta ainda que os esforços para se definir o cinema como uma arte específica têm que compreender que ele funciona num contexto cultural específico enraizado em tradições sugeridas por referências por vezes vagas.¹²⁶ Ligam-se primeiramente à literatura, devido à importância das adaptações de romances ou de peças de teatro, mas a autora identifica também a relação da imagem com as artes de forma geral, aí se incluindo pintura, escultura ou arquitetura, música, o que tem implicado em análises iconológicas. Desse modo, Lagny entende que o filme deve ser tratado no contexto das suas relações com outros filmes ou outros textos.

Apesar de não ser propriamente uma adaptação cinematográfica, *Duas Rainhas* tem seu roteiro baseado na obra de John Guy. Nos créditos da produção, destaca-se especificamente o livro *Queen of Scots: the True Life of Mary Stuart*, publicado originalmente, em 2004, no Reino Unido. Nos Estados Unidos, a obra de Guy sobre Maria Stuart foi reproduzida no mesmo ano, mas sob o título *Heart is My Own: the Life of Mary Queen of Scots*. A biografia histórica ganhou tradução para o português pela editora portuguesa Planeta: *Maria, Rainha dos Escoceses: Sou Dona do Meu Coração*.

Em seu *site* oficial,¹²⁷ John Guy, historiador e biógrafo nascido na Austrália, em 1949, mas residente na Grã-Bretanha desde 1952, apresenta-se como especialista na história do início do período moderno e da dinastia Tudor. Sobre sua escrita, Guy se atribui a habilidade de contar

¹²⁴ LAGNY, *op. cit.*, p. 120-122.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 123.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 125-126.

¹²⁷ Após estudar História sob a supervisão do professor Sir Geoffrey Elton, notável estudioso Tudor do final do século XX, Guy se formou pesquisador do Selwyn College em 1970. Em 1973, concluiu seu doutorado sobre o Cardeal Wolsey, personagem muito importante nas tratativas do primeiro divórcio de Henrique VIII. Guy lecionou sobre história britânica moderna e pensamento político renascentista na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, tendo publicado 16 livros, muitos dos quais traduzidos para outros idiomas, além de vários artigos acadêmicos. Atualmente, é membro do Clare College, da Universidade de Cambridge, onde leciona em meio período. Além de historiador, professor e escritor, Guy também é radialista, aparecendo regularmente na rede de rádios da BBC. Em 2001, Guy também apresentou o programa de televisão *Timewatch*, sobre a vida de Thomas More, além de ter apresentado cinco documentários para o canal BBC 2. As informações biográficas sobre John Guy foram extraídas de seu *site* oficial. Disponível em: <<http://www.johnguy.co.uk/biography-of-john-guy/>>. Acesso em: 22 de abr. 2025.

histórias de personagens reais e complexas com um estilo encontrado nos romances policiais de Raymond Chandler, concebendo-se como um detetive na trilha de um crime. O autor afirma possuir profundo conhecimento dos arquivos, que usaria para descobrir novas linhas de investigação e resolver os enigmas da história. Desse modo, Guy distancia-se dos autores tradicionais, os quais denomina como “acadêmicos bolorentos”. Segundo o autor, seu desejo é fazer com que personagens históricas sejam apreendidas pelos leitores como pessoas de carne e osso, reavaliando reputações e recontando histórias aparentemente familiares sob uma nova perspectiva.

Essas marcas podem ser encontradas no livro *Maria, Rainha dos Escoceses*,¹²⁸ publicado originalmente em 2004 pela editora Fourth Estate, no Reino Unido, e pela Houghton Mifflin, nos Estados Unidos. Vencedora do Prêmio Whitbread de Biografia e do Prêmio Marsh de Biografia, a obra foi também finalista da seção de biografia do National Books Critics Circle. Em *Maria, Rainha dos Escoceses*, Guy oferece uma visão pormenorizada da personagem, arrogando-se a capacidade de desmitificar as abordagens convencionais da vida da rainha e corrigir supostas imprecisões históricas que lhe seriam imputadas.

Apesar das características que destoam da escrita acadêmica convencional, o autor considera seu livro como uma obra de erudição histórica, mas que forneceria novas interpretações radicais para um drama antigo, ainda que usando os mesmos arquivos tradicionais que serviram de base para as obras que critica. Assim sendo, predomina no livro de Guy uma perspectiva revisionista da biografia de Maria Stuart, pois visa desconstruir sua imagem tradicional como figura trágica e mostrá-la como uma monarca complexa e politicamente astuta. Contudo, não nos interessa realizar uma análise mais acurada das obras de Guy, muito menos estabelecer uma comparação entre a narrativa literária e a narrativa filmica. Ao invés disso, neste trabalho, concentraremos o foco em *Duas Rainhas*, partindo do próprio filme para responder às questões que ele mesmo suscita.

O filme de Rourke tem também conexões estreitas com o teatro, pela própria trajetória da diretora, e a pintura, dada a importância da retratística na constituição da aparência e figurino das rainhas. Discorreremos sobre o primeiro aspecto mais à frente, quando tratarmos da perspectiva adotada por Rourke na recriação do conflito entre Maria e Elizabeth. Por sua vez,

¹²⁸ As informações sobre *Maria, Rainha dos Escoceses: Sou Dona do Meu Coração* foram retiradas da própria obra e do *site* oficial de John Guy. Disponível em <<http://www.johnguy.co.uk/my-heart-is-my-own-the-life-of-mary-queen-of-scots/>>. Acesso em 26 de abr. 2025. Além disso, houve também informações retiradas do *site* Bookey. Disponível em: <<https://www.bookey.app/pt/book/maria%2C-a-rainha-dos-escoceses>>. Acessos em 26 de abr. 2025.

a relação de *Duas Rainhas* com a pintura e as imagens em geral será demonstrada no próximo capítulo.

Por hora, caminhando para a conclusão de nossa discussão do filme como um texto, podemos apontar que, de modo semelhante a Lagny, o historiador Robert Rosenstone considera que o filme histórico pode ser tomado como parte de um campo separado de representação e discurso.¹²⁹ Este não objetiva fornecer verdades literais sobre o passado, mas sim verdades metafóricas e, em grande medida, um comentário e desafio em relação ao discurso histórico tradicional. O autor aponta ainda como central a noção de ver o filme histórico em relação ao discurso mais amplo.

Antes de interrogar as estruturas de significação de um texto é válido considerar o seu gênero, o funcionamento desse gênero na época em que surgiu o relato em análise e as características gerais do autor. No nosso caso, estamos trabalhando com *Duas Rainhas*, de 2018, um filme histórico dramático dirigido por Josie Rourke. Assim, antes de nos dedicarmos propriamente à análise do filme, importa-nos aprofundar a discussão acerca do gênero no qual ele se enquadra.

1.4. Um drama histórico no século XXI

Drama histórico lançado em 2018, *Duas Rainhas* marcou a estreia de Josie Rourke na direção de longas-metragens. O roteiro do filme é de autoria de Beau Willimon, que o escreveu com base nas obras de John Guy. Nesta seção, em diálogo com as posições metodológicas clássicas, mas também apresentando as críticas da nova historiografia que trabalha com os filmes como documentos históricos, tentaremos conhecer os limites e as possibilidades desse gênero cinematográfico.

Inicialmente, convém apontar que, em termos históricos, os longas-metragens dramáticos, apesar de existirem desde os primórdios do cinema, são um gênero recente, assim como a arte das imagens em movimento. Rosenstone observa que essas obras dramáticas se comunicam conosco por meio de uma mídia que teve apenas um século para desenvolver os seus gêneros, período muito breve se comparado a outras linguagens.¹³⁰ A própria História, que, como disciplina científica, é um produto do mesmo século que criou o cinema, tem uma longa existência como narrativa dos acontecimentos passados. Nesse sentido, Albuquerque Jr. afirma que o saber histórico nasceu para garantir a reprodução da memória e do poder dos setores sociais dominantes na Antiguidade Clássica, de modo que a historiografia parece ter sido

¹²⁹ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 23-24.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 46-47.

pensada e praticada primeiramente como uma forma de trabalho artesanal que tinha como matéria-prima os fragmentos de narrativas sobre o passado e o presente.¹³¹

A história e o cinema têm, portanto, percursos diferentes no estabelecimento de seus gêneros. Ao pensar essa questão, Rosenstone concebe a história como uma série de gêneros de escrita com suas convenções e práticas que servem para definir o tipo de passado colocado nas páginas impressas.¹³² De modo semelhante, o filme histórico é um gênero com convenções, mas com um desenvolvimento mais curto que o da história. Em comum, esses gêneros têm por objetivo a tentativa de tornar o passado significativo para nós no presente. Desse modo, o diretor de um filme dramático precisa criar um passado que satisfaça as demandas, práticas e tradições das mídias visuais e da forma dramática, o que significa ir além da “constituição” dos fatos a partir de vestígios de evidências e começar a inventar.

Antes, porém, de abordarmos o processo de invenção no filme histórico e as diferentes formas como os historiadores o avaliam, buscaremos chegar a uma definição para o gênero. Rosenstone denomina como filme histórico dramático as obras que conscientemente tentam recriar o passado, defendendo a tese de que essas obras podem se relacionar com a história e mesmo ser rotuladas como “história”.¹³³ Ao discorrer sobre os problemas teóricos relacionados ao uso do cinema como fonte histórica, revistando historiadores clássicos e novos, Marcos Napolitano indica a existência da questão específica do “filme histórico”, que implica outro tipo de perspectiva para pensar a relação história e cinema.¹³⁴

Recordando a importante contribuição do historiador francês Pierre Sorlin para esse debate, Napolitano indica que a sua definição de filme histórico estrutura a forma de pensar a relação cinema-história em três proposições básicas, a saber, que o longa-metragem dramático ancora-se simultaneamente no presente, tempo de sua produção, distribuição e exibição, e no passado, posto que se refere a datas, eventos e personagens pretéritos; que essas obras não criam um “saber histórico de base”, mas o reproduzem e o reforçam; finalmente, que o filme histórico carrega em si uma tensão constante entre ficção e história.¹³⁵

Ao discorrer sobre a existência de uma visão cinematográfica da história, o também historiador francês Marc Ferro sustenta que o filme histórico pouco difere das outras formas de discurso sobre a história, mesmo com relação ao teatro.¹³⁶ Para o autor, esses filmes contribuem

¹³¹ ALBUQUERQUE Jr., *op. cit.*, p. 15.

¹³² ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 63-64.

¹³³ *Ibid.*, p. 15-16.

¹³⁴ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 245.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 245-246.

¹³⁶ FERRO, *op. cit.*, 1989, p. 64.

para a inteligibilidade dos fenômenos históricos e para a difusão dos conhecimentos sobre a história, possuindo uma virtude pedagógica, mas pouco intervêm como contribuição científica do cinema para a inteligibilidade dos fenômenos históricos. Assim, nessa ótica, os filmes históricos seriam apenas a transcrição cinematográfica de uma visão da história que foi concebida por outros.

É inegável o pioneirismo de Ferro em refletir sobre o filme como material de pesquisa em história. Sobre esse aspecto, Rosenstone registra que, durante a década de 1970, na França, Sorlin e Ferro se aproximaram de uma noção do filme como discurso histórico, indicando que o último autor, cujos ensaios pioneiros foram reunidos na obra *Cinema e História* (1977), concentrou seus esforços na defesa de que os filmes são um artefato cultural, que revelam do período em que foram realizados e forneceriam o que chamou de “contra-análise” da sociedade.¹³⁷

Apesar dos méritos de Ferro, Napolitano observa que a nova historiografia, brasileira e estrangeira, vem tecendo críticas às posições metodológicas do autor, as quais foram sistematizadas pelo historiador Eduardo Morettin.¹³⁸ O próprio Morettin reconhece Ferro como um dos grandes responsáveis pela incorporação do cinema como “novo objeto” da História Nova, a partir da década de 1970, de modo que o historiador francês se torna uma leitura obrigatória para quem se interessa pela temática.¹³⁹ Ainda assim, Morettin não deixa de apontar o que considera como problemas e incoerências dos posicionamentos de Ferro.

Nesse sentido, Morettin discorda de que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias “aparente”/“latente”, “visível”/“não-visível” e “história”/“contra-história”.¹⁴⁰ O autor até concorda que o filme apresenta tensões próprias, mas acredita que elas não devem ser pensadas nos termos de sua inclusão na “história” ou na “contra-história”, como se essas fossem faces opostas de uma mesma moeda e que definiriam antecipadamente o sentido da obra. Morettin também avalia como contraditória a possibilidade de recuperar o “não visível” através do “visível”, pois essa abordagem enxerga a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independentes, ignorando o caráter polissêmico da imagem.

Morettin identifica ainda que, nas sucessivas republicações de seus textos, Ferro costuma ampliar o objeto a partir dos mesmos pressupostos.¹⁴¹ Assim, o autor aponta uma

¹³⁷ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 42.

¹³⁸ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 243-244.

¹³⁹ MORETTIN, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 18.

contradição dentro do pensamento do historiador francês, posto que defende a especificidade do cinema ao mesmo tempo que o método utilizado para analisá-lo poderia ser utilizado por qualquer imagem produzida pela sociedade. Podemos vislumbrar a mesma contradição apontada por Morettin na observação de Ferro sobre o filme histórico, a qual indicamos acima, posto que ela vai justamente no sentido de negar que haja uma especificidade inerente ao cinema, já que o autor o coloca no mesmo nível que outros discursos sobre a história, ignorando as particularidades de cada um deles.

Como vimos, Ferro chega mesmo a igualar o longa-metragem dramático ao teatro, enxergando diferenças mínimas entre o discurso histórico veiculado por eles. Contudo, as diferenças entre o cinema e o teatro há muito vêm sendo ressaltadas. Assim, por exemplo, Walter Benjamin estabelece uma diferença entre a interpretação de um ator de teatro e um de cinema, considerando que o intérprete de um filme não tem um público diante de si, mas sim um conjunto de especialistas que pode intervir em sua atuação a qualquer momento.¹⁴² E são as intervenções que acabam determinando o processo de produção cinematográfica, já que é costume filmar múltiplas variantes de um trecho, que serão escolhidas pelo montador.

Benjamin constata ainda que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator, é a que mais contrasta com o cinema, obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica.¹⁴³ Outra particularidade apontada pelo autor é que o intérprete de teatro entra no interior de um papel, o que nem sempre é possível ao ator de cinema, cuja atuação é, por vezes, composta de várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores aleatórios. Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de saber o contexto total em que se insere sua ação. Semelhantemente também, os atores de cinema e de teatro se veem diante de exigências técnicas diferentes.

Também refletindo sobre as proximidades e distâncias entre o cinema e o teatro, Antonio Candido *et al.* entendem que, no cinema, assim como no teatro, as personagens encarnam em atores, mas que a articulação entre essas personagens encarnadas e o público é distinta.¹⁴⁴ Em certo sentido, os autores consideram que adquirimos uma intimidade maior com a personagem de cinema do que a do teatro, isso porque, no teatro, temos sempre uma visão completa do corpo das personagens, diferentemente do que ocorre na realidade e é reproduzido

¹⁴² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 178.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 180-182.

¹⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 109-110.

pelo cinema. A esse aspecto é creditada a persistência maior da personagem cinematográfica e o mecanismo de identificação.

Contudo, o aprofundamento da reflexão leva Candido *et al.* à constatação de que, no teatro, as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, enquanto na película vemos o registro de imagens e vozes de pessoas e não as próprias.¹⁴⁵ Consequentemente, por ser um conjunto audiovisual prefixado, imperaria a tranquilidade das coisas definitivamente organizadas no filme, enquanto o teatro estaria permanentemente aberto ao inesperado verdadeiro, assim como a realidade. Apesar de julgarmos pertinentes algumas colocações dos autores, chama-nos a atenção a ênfase que se dá à noção de realidade, supostamente presente no teatro e ausente no filme. Observe-se ainda que a ênfase no real é também encontrada nos trabalhos de Ferro, mas retornaremos a essa questão adiante.

Ainda sobre a especificidade da linguagem cinematográfica, Rosenstone percebe que o cinema, enquanto uma nova mídia, cria uma grande mudança na forma como contamos e vemos o passado e na maneira como pensamos o seu significado.¹⁴⁶ Assim, os códigos, convenções, regras e práticas que permitem que os filmes tragam o passado para a tela diferem inevitavelmente dos da história escrita. E são justamente os filmes que conseguem estabelecer intersecções, tecer comentários e acrescentar algo ao discurso histórico mais amplo que mais se destacam. Desse modo, o autor defende que devemos aprender a ver esse “algo”. Portanto, a avaliação de Rosenstone escapa da contradição criada por Ferro em sua observação sobre o filme histórico e, nesse aspecto, revela-se uma abordagem mais coerente com a proposta que defendemos neste trabalho.

Voltando à questão da definição do filme histórico, podemos observar que as três proposições básicas indicadas por Sorlin são encontradas integralmente em *Duas Rainhas*, o que justifica a sua classificação neste trabalho como um filme histórico. Assim sendo, é perceptível a relação presente/passado no filme de Josie Rourke, pois que, chegando às telas em 2018, ele se põe a representar acontecimentos desenrolados no século XVI europeu. Além disso, defendemos que o contexto de produção do filme influenciou o modo como o drama de Maria Stuart e Elizabeth I, tão recorrente na filmografia, foi pensado e retratado, tema de uma seção específica do nosso texto.

De igual modo, *Duas Rainhas* apresenta uma forma peculiar de saber histórico de base, inserindo-se numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público. Nesse sentido, Ferro observa que há muitas maneiras de considerar

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁴⁶ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 54.

um filme histórico, mas a mais comum, herdeira da tradição erudita, consiste em verificar se a reconstituição é precisa.¹⁴⁷ Os próprios cineastas costumam estar atentos a essa precisão erudita, geralmente convidando, no dizer de Ferro, “historiadores-postiços” para ajudá-los, ou, aqueles que têm exigências mais elevadas, costumam fazer eles próprios o papel de historiadores, indo pessoalmente aos arquivos.

No caso de *Duas Rainhas*, como citamos anteriormente, o embasamento histórico da obra veio das produções de John Guy, o que não impediu, contudo, que o filme fosse alvo de críticas pelas invenções operadas na narrativa, que foram julgadas como imprecisões históricas.¹⁴⁸ Todavia, não é nosso intuito analisar aqui a recepção e as críticas a *Duas Rainhas*, e sim nos atermos ao filme, investigando como ele representa o passado. Além do mais, a forma como o filme de Rourke foi feito demonstra que ele é parte do cinema enquanto produto cultural do tipo industrial, modelo em que é mais difícil apreender a recepção dos espectadores.¹⁴⁹ No entanto, críticas no sentido de aferir a precisão histórica apontam justamente para a terceira das proposições básicas do filme histórico indicadas por Sorlin, isto é, a problematização da “narração fílmica da história”.

Se, como dissemos, o filme histórico teve pouco tempo para desenvolver os seus gêneros, Rosenstone indica que ele canalizou o desejo que há muito acompanhava a humanidade de assistir aos feitos dos nossos antepassados e acontecimentos que moldaram nosso mundo.¹⁵⁰ Segundo o autor, tal desejo antecede a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Louis e Auguste Lumière, sendo sintomático que, já em 1900, Georges Méliès encenasse cenas histórias recentes para a câmera. Nesse sentido, podemos constatar que as representações do drama de Maria Stuart e Elizabeth I acompanharam o percurso dos filmes históricos desde o seu surgimento.

Assim, conforme Giovanna Belico Cária Guimarães e Maurício Silva Gino, apesar de a realização dos irmãos Lumière ter se immortalizado como o “nascimento” do cinema, outras projeções ocorreram no mesmo período e até em datas anteriores.¹⁵¹ É o caso do curta-

¹⁴⁷ FERRO, *op. cit.*, 1989, p. 63.

¹⁴⁸ LOUGHREY, Clarisse. Mary Queen of Scots: How historically accurate is it?. **Independent**, 15 de jan. 2019. s.p. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/mary-queen-of-scots-historical-accuracy-meet-queen-elizabeth-margot-robby-saorise-ronan-a8666266.html>>. Acesso em: 22 de abr. 2025.

¹⁴⁹ LAGNY, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁰ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵¹ GUIMARÃES, Giovanna Belico Cária; GINO, Maurício Silva; VASCONCELOS, V. C. M. Histórico e desenvolvimento do stop-motion e dos personagens articulados no cinema de animação. In: **Avanca | Cinema 2012** - International Conference, 2012, Avanca. Avanca | Cinema 2012. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2012. v. 1. p. 188-189.

metragem *The execution of Mary, Queen of Scots*,¹⁵² em tradução literal para o português *A execução de Maria, Rainha dos Escoceses*, realização de Alfred Clark, da Cia de Thomas Edison, em 1895, o que o torna um dos primeiros filmes históricos registrados no cinema. O curta é também pioneiro em outros aspectos, como na utilização da técnica chamada de reposição por *stop-motion* para representar a decapitação de Maria, interpretada pelo ator Robert L. Thomae, seguindo uma longa tradição teatral de um ator masculino desempenhar um papel feminino.

Em pouco mais de uma década, segundo Rosenstone, filmes ambientados no passado já estavam sendo distribuídos em todo o mundo, muitos dos quais só conhecemos hoje por seus títulos, de modo que o filme “histórico” se transformou em uma parte regular do entretenimento nas telas.¹⁵³ Por sinal, no início da história do cinema, algumas pessoas achavam que parte de seu potencial de sucesso encontrava-se na capacidade de nos fazer ver o passado. De igual modo, Napolitano afirma que, no início do século XX, os “filmes históricos” quase foram sinônimos da ideia de cinema, tamanha a quantidade de produções que buscaram na história o argumento para seus enredos.¹⁵⁴ Em concordância com os autores, Lagny considera o “gênero histórico” como um dos maiores gêneros da produção cinematográfica, o qual permite aos produtores montar grandes espetáculos e, ao mesmo tempo, ter um álibi educativo.¹⁵⁵

Contudo, Rosenstone aponta que os primeiros filmes “históricos” dramáticos não eram concebidos como investigações sérias sobre o significado dos acontecimentos passados.¹⁵⁶ Eram simplesmente momentos nacionais, muitas vezes encenados teatralmente, os quais eram reconhecidos pela plateia. Mesmo quando foram se tornando mais extensas durante a segunda década do cinema, essas obras não conseguiram se tornar trabalhos sérios sobre as questões tradicionais dos historiadores. Em vez de tentar entender ou explicar acontecimentos, movimentos ou pessoas, elas tendiam a ser “dramas de época” que usavam o passado para a ambientação de histórias de aventura e amor, tornando-se um gênero que sobrevive até hoje. É no final da década de 1910 que o autor identifica o surgimento de outra tradição de filmes históricos que fazem perguntas e apresentam interpretações sérias sobre o significado do passado, atribuindo esse pioneirismo ao filme *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D. W. Griffith, apesar de ser uma produção de conteúdo conhecidamente racista.

¹⁵² LIBRARY of Congress. *The Execution of Mary, Queen of Scots*. **YouTube**, 26 de mar. 2009. 33s. Disponível em: <https://youtu.be/XgDG_wc19aU?si=Zdrbl-f2jKXPdLm2>. Acesso em: 24 de abr. 2025.

¹⁵³ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵⁴ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 240.

¹⁵⁵ LAGNY, *op. cit.*, p. 114.

¹⁵⁶ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 29-30.

Desde então, ocorreu uma especificação dos gêneros de filmes históricos, o que nos permite afirmar que essa é uma categoria maior que abriga subgêneros dentro de si. Assim, Rosenstone concebe a existência de três tipos de filmes históricos, expoentes das produções de Griffith, Sergei Eisenstein e Esfir Shub: respectivamente, o drama comercial, a história de oposição ou inovadora, e o documento de compilação.¹⁵⁷ Cada um desses tipos de filmes faz deduções diferentes da realidade histórica. Essas premissas históricas, contudo, não se modificaram com as alterações ou aprimoramentos tecnológicos da própria mídia. Para o autor, as verdadeiras diferenças estão nas distinções entre os três tipos, pois, apesar de todos insistirem na primazia da imagem, cada um deles as utiliza de uma maneira diferente para criar significado histórico.

Ainda segundo Rosenstone, o longa-metragem dramático consolidou-se como a mais importante forma de história nas mídias visuais em termos de público e influência, convertendo-se muitas vezes em focos de debate público sobre a história.¹⁵⁸ Esse debate costuma girar em torno da exatidão ou não dos fatos apresentados no filme, mas o autor considera que não deve ser essa a primeira ou a mais importante pergunta a ser feita. Desse modo, mais uma vez, observamos um distanciamento de Rosenstone dos pressupostos de Ferro.

Sobre essa questão, Napolitano constata que alguns historiadores que utilizam o cinema como fonte histórica ainda trabalham com uma dicotomia rígida entre os *actuality films* (documentários) e os *featured films* (filmes encenados), atribuindo à influência de Ferro a preferência historiográfica pelos filmes enquadrados no primeiro tipo e a desconfiança em relação à “manipulação” do material filmado.¹⁵⁹ Lagny também aponta que os historiadores têm inicialmente uma simpatia mais forte pelo chamado “cinema do real”, isto é, pelos documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário representada pela ficção.¹⁶⁰ Apesar disso, existem historiadores que logo se interessam pelos filmes de ficção, que impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente.

Do mesmo modo, Morettin também chama atenção ao fato de que, em Ferro, aceita-se a ideia de que há uma realidade apreendida pelo filme e somente percebida pelo historiador.¹⁶¹ Além disso, o autor observa que nas reflexões de Ferro faz-se uso constante das palavras registrar e revelar, que indicam vinculação com uma tradição cinematográfica preocupada em trazer para o cinema o “real”. Morettin acrescenta ainda que a noção de autenticidade permeia

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 32-33.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁹ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 242-243.

¹⁶⁰ LAGNY, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶¹ MORETTIN, *op. cit.*, p. 15-16.

toda a discussão de Ferro, para quem o cinema, sobretudo de ficção, permitiria atingir zonas “psico-sócio-históricas” jamais atingidas pela análise dos documentos.¹⁶²

Por sua vez, Rosenstone defende que devemos deixar de esperar que os filmes mostrem os fatos com exatidão, reproduzindo o passado tal como ele aconteceu.¹⁶³ Isso equivale a admitir que, como as narrativas históricas escritas, os filmes não são janelas para uma realidade extinta, mas construções cujas regras de interação com os vestígios do passado diferem das obedecidas pela história escrita. Nesse sentido, o autor entende que há problemáticas inerentes ao filme histórico dramático que nenhum historiador pode evitar, pois ele continuará sendo uma obra de ficção em que personagens, situações, diálogos e sequências dramáticas sempre desempenharão um papel importante.

Somando-se a essa discussão, Lagny afirma que as imagens filmicas, mesmo quando não dizem muito sobre a realidade dos fatos, testemunham sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhes dar, em um determinado local e momento.¹⁶⁴ Desse modo, Lagny assevera o lugar do cinema enquanto fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, mas também ao fazer emergir maneiras de ver, pensar, fazer e sentir.¹⁶⁵

O cinema conserva esse estatuto documental, ainda que o filme nunca produza um “reflexo” direto da sociedade, e sim uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Nesse sentido, a autora adverte a quem for tomar o filme como documento que o cinema é principalmente um espetáculo e que o filme não costuma ser produzido para ser um documento histórico. O filme é originalmente produzido para ser vendido e não para ser conservado num museu ou arquivo, o que não o impede de deter funções sociais diferenciadas e, eventualmente, vir a ser preservado em instituições especializadas.

Contudo, segundo Morettin, em Ferro, o referencial é sempre um documento escrito, a partir do qual é aferida a potencialidade da fonte filmica.¹⁶⁶ A impossibilidade das imagens cinematográficas representarem todos os aspectos da sociedade seria, para o historiador francês, uma fraqueza inerente à documentação filmica, o que retiraria parte de seu valor como testemunho. Desse modo, Morettin sustenta que a crítica de Ferro torna o cinema prisioneiro do saber oriundo da tradição escrita.¹⁶⁷ Mais ainda, para o autor, o filme é utilizado por Ferro

¹⁶² *Ibid.*, p. 23.

¹⁶³ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 62-63.

¹⁶⁴ LAGNY, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 110-111.

¹⁶⁶ MORETTIN, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 36.

de forma ilustrativa, complementar, para negar ou confirmar algo. Esse sentido de confirmação e complementação seria encontrado em todos os textos que analisou, o que leva Morettin a questionar em que medida o cinema seria uma forma privilegiada de contra-história.

Voltando à discussão mais específica sobre os dramas comerciais, subgênero no qual *Duas Rainhas* se aloca, Rosenstone indica que o pensamento histórico envolvido nessas produções costuma ser o mesmo: alguns indivíduos estão no centro do processo histórico; através de seus olhos e vidas vemos os acontecimentos históricos.¹⁶⁸ Além de vê-los, nós os sentimos, pois o filme dramático usa imagem, música, efeitos sonoros e diálogos para produzir emoções. Ele fornece uma imagem do passado e se preocupa de que esta seja crível. Ao mesmo tempo, busca destruir a distância entre o telespectador e o passado e obliterar sua capacidade de pensar a respeito do que se está vendo enquanto se assiste ao filme.

Sendo um drama comercial, essas observações evidentemente se mostram válidas para o entendimento de *Duas Rainhas*. No caso desse filme, como veremos mais detidamente ao destrinchar sua linha narrativa, os indivíduos que estão no centro do processo histórico são Elizabeth I e, mais ainda, Maria Stuart. Nesse sentido, Rosenstone aponta que, ao se concentrar na experiência dos indivíduos, o filme se aproxima mais da biografia, da micro-história ou da história narrativa popular.¹⁶⁹ Desse modo, é através da perspectiva das rainhas, sobretudo da escocesa, que tomamos ciência dos acontecimentos e os avaliamos.

Assim sendo, acreditamos que o título que a produção ganhou no Brasil acaba por passar uma falsa ideia de equivalência entre as duas rainhas, enquanto o título original deixa claro que a narrativa fílmica é sobre *Mary Queen of Scots*. Predomina, portanto, o ponto de vista de Maria Stuart, que, no cinema, pode ter um sentido estritamente visual, narrativo ou ainda ideológico.¹⁷⁰ Isso acontece graças ao tempo de tela que a personagem dispõe e pelo fato das principais situações reconstituídas se relacionarem mais diretamente com a sua vida e não com a vida de sua prima.

A dramaticidade é outra característica presente em *Duas Rainhas* que o conecta às convenções de seu subgênero. Em relação a esse aspecto, Rosenstone afirma que, na busca de intensificar a experiência dramática, os dramas comerciais costumam realizar alterações no registro histórico, que têm origem nas próprias exigências do filme dramático.¹⁷¹ Nessas produções, o registro histórico é reconstituído do modo mais conciso e dramático possível,

¹⁶⁸ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 33-34.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷⁰ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷¹ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 70.

assim, uma determinada cena cumpre mais de uma função. Sem antecipar a análise fílmica de *Duas Rainhas*, que terá lugar no capítulo seguinte, podemos de antemão indicar uma manifestação desse traço na cena do encontro entre as personagens principais (1h43min18s-1h50min55s).

Dentro do universo diegético do filme, esse primeiro e único encontro entre as soberanas ocorre nos primeiros momentos de Maria Stuart na Inglaterra, quando buscou refúgio no país após ter sido destronada na Escócia. Assim, seguindo a noção estabelecida pela linha narrativa do filme, o encontro teria ocorrido em 16 de maio de 1568 ou nos dias imediatamente subsequentes, pois a cena nos mostra uma Maria Stuart em estado lastimável, sem nenhum conforto ou bem a não ser a sua vida, ainda esperançosa de que sua prima interviria na Escócia para restituí-la no poder. Contudo, não há nenhum registro histórico que indique a existência desse evento, pelo contrário.

Como Zweig demonstrou, durante anos Elizabeth I e Maria Stuart encenaram um alegre teatro de afeto parental, e, quando se tratava de realmente fechar algum acordo e decidir um encontro pessoal, as duas rainhas se esquivavam cautelosamente, pois as velhas negociações sobre a sucessão permaneciam em ponto morto.¹⁷² Ainda segundo Zweig, mesmo que nos anos imediatamente anteriores, Elizabeth tenha tentado proteger Maria dos súditos rebeldes num gesto de solidariedade monárquica, ela nunca convidara a prima a visitar a Inglaterra; ao invés disso, a rainha inglesa sempre fugia da possibilidade de um encontro pessoal.¹⁷³ Nesse sentido, apenas alguns dias após a chegada da rainha da Escócia, que atraía nobres ingleses, tanto católicos quanto protestantes, Elizabeth já abandonara a ideia de trazê-la para a sua corte, ao mesmo tempo que decide não deixar Maria sair do país.

Desse modo, toda a sequência na qual a referida cena está inserida é uma invenção. Como já antecipamos, essa e outras invenções em *Duas Rainhas* foram duramente reprovadas pela crítica, que as perceberam como imprecisões históricas. Defendemos, contudo, que, nesse caso em particular, não houve um erro de historicidade, e sim um desejo de tornar o acontecimento e suas implicações mais interessantes e dramáticos para o público. Se o filme não se abrisse à invenção, seguindo à risca o que as fontes testemunham, provavelmente perderia seu clímax, já que o longo período que Maria Stuart passou cativa na Inglaterra é considerado o acontecimento de sua vida mais difícil de descrever, pois, conforme apontamos anteriormente, ele é considerado por Zweig como um momento de vazio e monotonia.¹⁷⁴

¹⁷² ZWEIG, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 169-170.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 183.

Em resposta às críticas que cobravam maior fidelidade aos acontecimentos, Josie Rourke indicou que transformar uma história em filme, por si só, já é um exercício ficcional.¹⁷⁵ Assim, a diretora enfatizou que a “Representação é um ato de imaginação. Margot Robbie é australiana. Saoirse Ronan é irlandesa. Jack Lowden é escocês e interpreta um inglês, o que provavelmente foi a coisa mais estranha para as pessoas no *set*”.¹⁷⁶

Nesse sentido, Rosenstone considera que as invenções aparecem nos filmes não apenas para tornar as narrativas mais comerciais ou palatáveis, mas porque a mídia e o gênero garantem que a invenção está intimamente envolvida em cada momento na tela.¹⁷⁷ Entre outros motivos, isso se deve à necessidade de comprimir grandes acontecimentos em sequências curtas; à avidez da câmera que exige uma especificidade de detalhes superior ao conhecimento disposto pelo historiador; e ao fato de que os atores, ao interpretarem, criam um vocabulário de gestos, movimentos e palavras, dada a perda do original no tempo.

Observe-se ainda que, na cena, o uso frequente do primeiríssimo plano, também chamado de *big close-up* ou *big close*, reforça a sensação de intimidade e enfatiza a expressão das rainhas, como podemos ver no fotograma abaixo retirado do filme.

Imagem 1: Maria Stuart espreita às costas de Elizabeth



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

¹⁷⁵ HIGGINS, Charlotte. Josie Rourke: 'I was fighting to put a period in a period movie'. **The Guardian**, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2019/jan/02/josie-rourke-interview-mary-queen-of-scots-2019-arts-preview>>. Acesso em: 3 de jun. 2025.

¹⁷⁶ No original: “Representation is an act of the imagination. Margot Robbie is Australian. Saoirse Ronan is Irish. Jack Lowden is Scottish and is playing an English person, which was probably the weirdest thing for people on set.”. Para mais, ver: HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

¹⁷⁷ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 51.

No capítulo seguinte, empregando a análise fílmica, investigaremos mais minuciosamente as imagens de *Duas Rainhas*, especialmente aquelas relacionadas ao gênero. Agora, contudo, importa-nos indicar como as características do drama comercial estão presentes na produção. Outra dessas características perceptíveis no filme é, a despeito das invenções, o esforço em construir um mundo pretérito que seja crível para o telespectador. Assim sendo, houve um investimento na reconstrução dos figurinos, a cargo de Alexandra Byrne, e da maquiagem e penteado da época, trabalho de Jenny Shircore, Marc Pilcher, Jessica Brooks e outros, o que rendeu a *Duas Rainhas* a indicação ao Oscar de 2019 nas duas categorias.¹⁷⁸ Há também o uso de um vocabulário arcaico, que tenta remontar os modos de falar do século XVI, e gravações nos cenários em que os eventos históricos foram protagonizados.

Se as características que vimos distinguem o filme histórico dramático da história impressa, outros de seus aspectos se mostram mais próximos da prática comum dos historiadores. Assim, Rosenstone aponta que ambos contam um enredo com começo, meio e fim, e contêm forte teor moral.¹⁷⁹ O enredo de ambos está quase sempre incorporado a uma visão progressiva do passado. Ambos mantêm um ponto de vista desse tipo pelo próprio ato de contar o passado, que implicitamente redime a humanidade do que quer que ela tenha perdido.

Negando a singularidade do documentário de atualidades, Rosenstone observa ainda que esse subgênero e o longa-metragem dramático têm muito em comum, pois contam uma história linear e moral, muitas vezes tratando de grandes tópicos através da experiência de um pequeno grupo, gastam muito tempo com a materialidade dos objetos e visam suscitar emoções.¹⁸⁰ Esses aspectos também são percebidos por Lagny, a qual indica que, mesmo quando a temática do filme não se refere aos eventos ou às preocupações dominantes de um período, as ficções tendem a respeitar as regras de verossimilhança.¹⁸¹ Desse modo, a diferença entre cinema do real e cinema de ficção é totalmente incerta, pois os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário e vice-versa.

As reflexões feitas até aqui parecem confirmar o posicionamento da nova historiografia especializada no cinema como fonte e objeto da História, segundo a qual ficção e história, no campo do cinema, não são autoexcludentes, visto que o cinema é manipulação.¹⁸² Assim sendo,

¹⁷⁸ OSCARS 2019: Winners in full, 24 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-46917940>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

¹⁷⁹ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸¹ LAGNY, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸² NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 247.

para Morettin, o uso do cinema como “arma de combate”, como preconizava Ferro, e a exploração de sua potencialidade para a escrita de uma história com o cinema só será possível se o filme for alçado ao primeiro plano.¹⁸³ Para tanto, o historiador deve encarar a questão da análise fílmica, o que implica buscar o sentido que emerge de sua estrutura.

Ainda segundo Morettin, a análise fílmica também mobiliza a ideia de narrativa enquanto prática discursiva que também possui características próprias no campo do cinema.¹⁸⁴ Quando este é levado ao primeiro plano, trata-se de reconhecer, conforme Roger Chartier, a tensão entre as capacidades inventivas dos indivíduos e das comunidades e as imposições, normas e convenções que limitam aquilo que lhes é possível. Desse modo, aponta-se para a superação da questão da autenticidade e da objetividade do registro fílmico.

1.5. O drama de Maria Stuart e Elizabeth I sob o olhar de Josie Rourke

Em seu ensaio clássico *Prazer visual e cinema narrativo*, Laura Mulvey afirma que o cinema reflete, revela e até mesmo trabalha com a interpretação socialmente estabelecida da diferenciação sexual que controla imagens, formas eróticas de olhar e o espetáculo.¹⁸⁵ Ao mesmo tempo, nessa arte, a natureza ilusionística encontra-se no resultado da montagem, atividade que fica a cargo do diretor.¹⁸⁶

É certo que o trabalho de Mulvey revela um profundo compromisso com as lutas que emergiram do campo feminista nas décadas de 1960 e 1970, o que foi explicitado abertamente pela autora.¹⁸⁷ Assim, sua combatividade volta-se contra o cinema de narrativa clássica, hegemônico nos grandes centros de produção euro-ocidental. Apesar disso, como drama comercial, *Duas Rainhas* insere-se na tradição do cinema clássico, dominante ou hollywoodiano.

As datas exatas para o apogeu do período clássico são ambíguas, mas se costuma concordar com 1930-1960. Todavia, para E. Ann Kaplan, o mais importante é o conceito de um modelo clássico.¹⁸⁸ Nesse cinema, onde os filmes são produzidos para serem vendidos, são fundamentais os gêneros, as estrelas, os produtores e diretores.

¹⁸³ MORETTIN, op. cit., p. 38.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁵ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 437.

¹⁸⁶ BENJAMIN, op. cit., p. 186.

¹⁸⁷ GATTI, José. Laura Mulvey: por um novo cinema, por uma nova espectralidade. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.I.], v. 7, n. 1, p. 282-297, jan./jun. 2018. p. 283-284.

¹⁸⁸ KAPLAN, op. cit., p. 29-30.

Considerando que a análise de Mulvey aponta para o prazer da construção de um novo cinema, ainda que se refira originalmente ao cinema clássico usufruído de forma clássica, Gatti avalia que a proposta da autora continua atual.¹⁸⁹ Assim sendo, *Prazer visual e cinema narrativo* conserva um papel provocador no contexto de pós-cinema, de multiplicação de formas e suportes audiovisuais. Ainda segundo Gatti, a validade dos pressupostos de Mulvey mantém-se também porque as regras que privilegiam o olhar falocêntrico, em relação às quais a autora exige uma reformulação radical, continuam em operação nos diversos meios audiovisuais.¹⁹⁰

Conforme os posicionamentos expostos acima, na presente seção deste trabalho teceremos uma discussão sobre o “olhar feminino” no cinema, problematizando a própria expressão, uma vez que temos a consciência que nem todo feminino é feminista, sobretudo do ponto de vista das relações de gênero. Essa discussão, desenvolvida a partir de textos clássicos das teóricas feministas em diálogo com suas considerações mais atuais, visa evidenciar quais contribuições de seus postulados, formulados em relação ao cinema clássico, ainda se mostram úteis para a análise de *Duas Rainhas*, um drama histórico contemporâneo.

Mas nossa argumentação englobará também as críticas a essa abordagem, sobretudo aquelas oriundas de intelectuais negras, as quais apontam que a crítica de cinema feminista dominante ignora completamente a experiência das espectadoras negras.¹⁹¹ Estaremos ainda especialmente atentos ao olhar da diretora Josie Rourke na representação da história de nossas personagens no filme em questão.

Partindo de uma leitura psicanalítica, Mulvey indica que o sistema patriarcal concebe uma ideia de mulher como uma eterna vítima, uma carência que produz o falo como presença simbólica.¹⁹² Assim, em suma, a mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino e não como produtora de significado. Na mesma direção, E. Ann Kaplan aponta que os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica.¹⁹³

Aqui, é importante esclarecermos que o uso da palavra patriarcado em nosso trabalho decorre do emprego da crítica feminista de cinema como ferramenta de análise. Com isso, contudo, não estamos ignorando as crescentes contestações à noção de patriarcado. Sobre esse aspecto, Gatti indica que, para abordar o cinema clássico, Mulvey apresentou uma perspectiva

¹⁸⁹ GATTI, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 284-285.

¹⁹¹ hooks, *op. cit.*, p. 192-193.

¹⁹² MULVEY, *op. cit.*, p. 438.

¹⁹³ KAPLAN, *op. cit.*, p. 45.

politicizada da teoria psicanalítica; escolha que nasceu de uma intensa luta teórico-ideológica, visto que a teoria psicanalítica é enraizada no patriarcado.¹⁹⁴ Para tanto, Mulvey aprendeu a língua do “Pai-Psicanálise” visando entender como essa produção ideológica se articula. Desse modo, a autora expôs o falocentrismo da própria psicanálise, onde, assim como no cinema, a mulher figurava como significante, não como produtora de sentido.

Na condição de representação avançada, o cinema coloca questões sobre os modos pelos quais o inconsciente, formado pela ordem dominante, estrutura as formas de ver e o prazer no olhar.¹⁹⁵ Assim sendo, utilizando a psicanálise para desconstruir os filmes hollywoodianos, é possível afirmar que mitos patriarcais posicionam as mulheres como o Outro, eterno e imutável.¹⁹⁶

Nesse sentido, Mulvey avalia que, mesmo quando irônico e autoconsciente, o cinema de Hollywood sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema.¹⁹⁷ Para a autora, é somente o cinema alternativo, produção cinematográfica artesanal, que cria um espaço para o aparecimento de outro cinema, radical política e esteticamente, que desafia os preceitos básicos do cinema dominante.

Na mesma perspectiva, Kaplan observa, ao ponderar sobre as considerações das críticas Sandy Flitterman e Judith Barry, que, em comum, elas entendem que uma arte feminista radical deveria incluir uma compreensão de como as mulheres são constituídas na cultura, por meio de práticas sociais e defendem uma estética planejada para subverter a produção da mulher como mercadoria.¹⁹⁸ Esse entendimento é muito similar às considerações de Claire Johnston e da própria Laura Mulvey, segundo as quais, para ser feminista, o cinema deveria ser “contracinema”.

Desse modo, ainda que *Duas Rainhas* seja uma produção dirigida por uma mulher, a qual, como veremos, tentou realizar uma releitura do drama de Maria Stuart e Elizabeth I por uma ótica feminina, o filme em si não pode ser plenamente feminista, já que é fruto do cinema dominante. Quando nos referimos à “ótica feminina”, o fazemos a partir do pensamento clássico de Mulvey de que o olhar é dotado de gênero, constituinte da subjetividade que o produz, tanto na tela quanto na relação espectral.¹⁹⁹ Embora esse fato possa parecer banal atualmente, foi

¹⁹⁴ GATTI, *op. cit.*, p. 284.

¹⁹⁵ MULVEY, *op. cit.*, p. 439.

¹⁹⁶ KAPLAN, *op. cit.*, p. 45-46.

¹⁹⁷ MULVEY, *op. cit.*, p. 439.

¹⁹⁸ KAPLAN, *op. cit.*, p. 57-58.

¹⁹⁹ GATTI, *op. cit.*, p. 286.

justamente o trabalho da autora que demonstrou essa relação, pois, até então, a espectralidade permanecia masculina, branca, inquestionavelmente hegemônica e invisível.

Essa observação sobre como o gênero influencia a espectralidade é muito pertinente para o entendimento de *Duas Rainhas*, visto que o assunto desenvolvido no projeto não é exatamente inédito. Como já dito anteriormente, a história do conflito entre Maria Stuart e Elizabeth foi contada inúmeras vezes ao longo dos anos e em diversos formatos, mas quase nunca por mulheres. Nesse sentido, em entrevista para Kate Halliwell do *The Ringer* (2018),²⁰⁰ Rourke constatou que “Só recentemente as mulheres estão se apropriando de histórias famosas e tendo a oportunidade de contá-las a partir de uma perspectiva diferente”.²⁰¹

Além disso, avaliando esse processo de releitura feminista de narrativas clássicas, tanto no teatro quanto no cinema, Rourke sugeriu “que estamos passando por um período realmente necessário de ruptura cultural, à medida que mulheres e pessoas de cor começam a se apropriar dessas narrativas.”²⁰²

Mais recentemente, em entrevista para Raphael Albuquerque de Boer e José Gatti, Mulvey sinalizou atualizações em sua abordagem das questões espectralais. Assim sendo, a autora avaliou que o ensaio de 1975 representa a ruptura com a maneira de olhar masculina e heterossexual.²⁰³ Nele, a autora descobriu uma maneira de afastar-se da narrativa, pensar e observar o filme, ao invés da observação em sua maneira de ver. Agora, contudo, Mulvey acredita que sempre foi uma maneira pela qual o cinema acomodou certos tipos de outros olhares.

Dessa maneira, ainda que seja possível identificar um feminismo liberal no discurso de *Duas Rainhas*, por suas próprias características de realização, o filme fica impossibilitado de ser uma obra feminista radical. Coadunando com essa interpretação, a própria Rourke enfatizou como a vinculação do filme com uma grande produtora britânica de cinema e televisão foi

²⁰⁰ HALLIWELL, Kate. “You’ve Not Heard It This Way Before”: Director Josie Rourke on the Rise of the Female Auteur. *The Ringer*, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/12/19/movies/josie-rourke-mary-queen-of-scots>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

²⁰¹ No original: “It’s only recently that women are going into famous stories and getting the opportunity to tell them from a different perspective.”. Para mais, ver: HALLIWELL, Kate. “You’ve Not Heard It This Way Before”: Director Josie Rourke on the Rise of the Female Auteur. *The Ringer*, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/12/19/movies/josie-rourke-mary-queen-of-scots>>. Acesso em: 26 nov. 2025. s.p.

²⁰² No original: “I think what we’re going through is a really necessary period of cultural disruption, as women and people of color start to get their hands on these narratives.”. Para mais, ver: HALLIWELL, Kate. “You’ve Not Heard It This Way Before”: Director Josie Rourke on the Rise of the Female Auteur. *The Ringer*, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/12/19/movies/josie-rourke-mary-queen-of-scots>>. Acesso em: 26 nov. 2025. s.p.

²⁰³ BOER, Raphael Albuquerque de; GATTI, José. Novos modos de ver o cinema: um encontro com Laura Mulvey. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, [S.I.], v. 7, n. 1, [S.I.], 2018. p. 293-294. Disponível em: <<https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/462>>. Acesso em: 2 out. 2025.

importante para sua própria produção.²⁰⁴ Ao ser questionada pela jornalista Melissa Silverstein do porquê queria que *Duas Rainhas* fosse seu primeiro trabalho no cinema, a diretora afirmou que “Saoirse Ronan estava ligada a ele [ao motivo] e foi trazida a mim pela Working Title. Ela era uma atriz com quem eu estava desesperada para trabalhar e a Working Title é uma empresa que eu realmente admiro”.²⁰⁵

Como dito acima, *Duas Rainhas* marcou a estreia de Rourke no cinema e assinalou também, até onde conseguimos investigar, um dado inédito na história, isto é, uma mulher dirigindo uma grande produção cinematográfica sobre Maria Stuart e Elizabeth I. Posteriormente, quando tratarmos da extensa filmografia das rainhas, abordaremos as obras mais recentes e constataremos que todas foram dirigidas exclusivamente por homens. Essa característica também se mostra verdadeira ao buscarmos os nomes responsáveis pela direção de produções mais antigas a tematizar o drama das rainhas.²⁰⁶

Esse ineditismo foi observado pela própria Rourke na mesma entrevista mencionada.²⁰⁷ Questionada sobre se considerava frustrante algumas críticas terem reduzido *Duas Rainhas* a um filme da era #MeToo, Rourke avaliou que

Acho que o irônico quando as pessoas dizem que este é um filme #MeToo é que elas estão vivenciando uma cineasta mulher dirigindo um filme de época sobre mulheres, provavelmente pela primeira vez. Se parece que está contando ao público sobre a experiência de ser uma mulher na liderança e nos relacionamentos, é simplesmente porque eu sou uma mulher. É apenas sobre mudar o olhar, o que espero que esteja acontecendo de forma mais ampla em nosso espaço cultural.²⁰⁸

Sem adotar uma posição essencialista, a apreciação compartilhada por Rourke lança luz sobre como o fato de ela ser uma mulher dirigindo uma história de mulheres impacta como essa narrativa é contada. Como veremos mais detalhadamente, esse aspecto esteve fortemente presente desde sua trajetória no teatro. Como mulher em uma posição de liderança, Rourke

²⁰⁴ SILVERSTEIN, Melissa. “Mary Queen of Scots” Director Josie Rourke on Transitioning from Stage to Screen. **Women and Hollywood**, 14 dez. 2018. Disponível em: <<https://womenandhollywood.com/mary-queen-of-scots-director-josie-rourke-on-transitioning-from-stage-to-screen/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

²⁰⁵ No original: “Saoirse Ronan was connected to him and was brought to me by Working Title. She was an actress I was desperate to work with and Working Title is a company I really admire.”. Para mais, ver: SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

²⁰⁶ Registre-se a exceção da série televisiva *Reinado (Reign)*, no ar entre 2013 e 2017, que passou por vários diretores ao longo de suas quatro temporadas, incluindo algumas mulheres. Contudo, isso é comum em produções audiovisuais do tipo, dada a existência de vários núcleos dentro da trama e, ademais, atesta a diferença entre as linguagens audiovisuais. Disponível em: <https://m.imdb.com/pt/title/tt2710394/?reasonForLanguagePrompt=browser_header_mismatch>. Acesso em: 15 jun. 2025.

²⁰⁷ SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

²⁰⁸ No original: “I think the irony when people say this is a #MeToo film is that they're experiencing a female filmmaker directing a period film about women, probably for the first time. If it sounds like you're telling your audience about the experience of being a woman in leadership and relationships, that's simply because I am a woman. It's just about changing the perspective, which I hope is happening more broadly in our cultural space.”. Para mais ver: SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

participou da luta para promover mudanças estruturais nessa instituição. Em seu primeiro trabalho no cinema, esse mesmo intento acompanhou a diretora.

Sobre a direção de um filme, Kaplan afirma que os diretores são responsáveis por algumas das contradições do sistema, posto que sua relação não está presa diretamente ao mercantilismo do conjunto.²⁰⁹ Contudo, a autora indica que esses profissionais costumam estar implicados financeira e ideologicamente no sistema, o que se reflete em sua ideologia. O conceito de autoria sugere uma certa autonomia que alguns diretores têm e teve origem na França do final dos anos 1950. À época, porém, muitos críticos estavam questionando a validade de se estudar os diretores de forma prioritária, devido ao modo específico de funcionamento do aparato cinematográfico.²¹⁰

A observação de Kaplan qualificando os diretores como responsáveis pelas “contradições do sistema” mostra-se pertinente para o entendimento do trabalho de Rourke frente a *Duas Rainhas*. Como vimos, a diretora professava um discurso feminista, ainda que estivesse desempenhando suas funções para o cinema dominante. Antes, porém, de se vincular à indústria cinematográfica, Rourke teve também uma trajetória pioneira no teatro.

Nascida na cidade inglesa de Salford, em 1976, Rourke tornou-se diretora artística do teatro londrino Donmar Warehouse, em 2012.²¹¹ Desse modo, a diretora foi uma das primeiras mulheres a comandar um importante teatro do West End, área no centro da capital inglesa notabilizada por sua importância cultural e comercial.²¹² Ao assumir tal cargo na condição de primeira mulher diretora artística, as atenções se voltaram para Rourke, gerando, na verdade, uma pressão extra sobre seu trabalho. Falando sobre seu pioneirismo em entrevista para Victoria Myers, do *The Interval* (2016),²¹³ Rourke indicou que essa exceção demonstra o quanto ainda se precisa avançar no sentido de termos mais mulheres ocupando espaços diretivos:

Eu não sou apenas a primeira diretora artística mulher do Donmar, sou a primeira diretora artística mulher de uma grande instituição londrina. O que é completamente absurdo, e as pessoas queriam fazer muitas entrevistas sobre isso na época, e eu pensava: “Posso falar sobre isso, mas não tenho muito a comentar além de: ‘É ridículo

²⁰⁹ KAPLAN, *op. cit.*, p. 30.

²¹⁰ A afirmação de Kaplan insere-se no âmbito dos debates da teoria do cinema dos anos 1970. Nesse contexto, a autora dialoga com o momento em que a crítica, influenciada pelo Estruturalismo, pela Psicanálise e pelo Marxismo, passou a questionar a chamada “política dos autores”. Assim, os teóricos mencionados por ela deslocaram o foco do estudo centrado no diretor para a análise das estruturas ideológicas e dos mecanismos de funcionamento do cinema enquanto aparato. Entre esses nomes, destaca-se a crítica feminista do cinema Laura Mulvey, que, embora dialogue com diretores específicos, concentra sua análise no modo como o cinema clássico organiza o olhar masculino e posiciona o espectador. Para mais, ver: KAPLAN, *op. cit.*, p. 30-31.

²¹¹ HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

²¹² MEAD, Rebecca. Josie Rourke’s Shakespeare for the #MeToo Era. *The New Yorker*, 3 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/12/10/josie-rourkes-shakespeare-for-the-metoo-era>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

²¹³ MYERS, Victoria. An Interview with Josie Rourke. *The Interval*, 1º nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theintervalny.com/interviews/2016/11/an-interview-with-josie-rourke/>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

eu ser a primeira mulher a fazer isso. Obviamente, isso é muito ruim, precisamos mudar isso.”²¹⁴

Contudo, apesar de famoso, o Donmar é um teatro relativamente pequeno, com 250 lugares para o público. Nesse sentido, Rourke compartilhou que a transição do palco para a tela trouxe mudanças significativas em sua atuação como diretora, porque

Eu tentava dirigir mais atores do que você consegue colocar no Donmar enquanto chovia horizontalmente no meu ouvido. Lembro-me de sentir que tinha que haver um substantivo composto alemão para essa sensação quando menos gado das Terras Altas do que você havia reservado realmente aparece.²¹⁵

Assim, ao relatar as circunstâncias complicadas que experienciou nesse processo, Rourke, de forma bem-humorada, brincava com o estereótipo linguístico de que o alemão tem palavras extremamente longas para situações ou sentimentos muito específicos. Através de sua fala, pode-se constatar que uma das principais dificuldades práticas para a diretora foi trabalhar com uma quantidade grande de atores e figurantes em um cenário bem mais difícil de controlar do que o palco de um teatro.

Não menos significativas, outras dificuldades enfrentadas por Rourke ao longo de sua carreira foram oriundas de seu gênero e de sua militância feminista. Logo após ser nomeada diretora do Donmar, ela contratou Phyllida Lloyd para dirigir uma produção totalmente feminina da peça *Júlio César*, de Shakespeare.²¹⁶ Na versão de Rourke, todos os personagens foram interpretados por mulheres, como Brutus, vivido pela atriz Harriet Walter. A partir de então, em parceria com Rourke, Lloyd passou a dirigir a mesma companhia em interpretações totalmente femininas de *Henrique IV* e *A Tempestade*, textos shakespearianos. Após estreiar em Londres, essas três peças clássicas do teatro inglês foram encenadas no St. Ann’s Warehouse, no Brooklyn.

Desde esse momento, a ousadia de Rourke em propor inovações no teatro clássico, semelhante às invenções que proporia no filme histórico que dirigiu, lhe rendeu comentários de desaprovação, mas também contribuiu para que a profissional se destacasse.²¹⁷ Analisando as críticas recebidas, a diretora afirmou que “as pessoas tiveram uma reação visceral a isso [ao elenco totalmente feminino] — ficaram visceralmente emocionadas ou visceralmente

²¹⁴ No original: I’m not only the first female Artistic Director of the Donmar, I am the first female Artistic Director of a major London institution. Which is completely crazy, and people wanted to do a lot of interviews about that at the time, and I was like, I can talk about it, but I don’t really have a comment beyond, “It’s ridiculous I’m the first woman to do this. Obviously, that’s really bad, let’s get some change.”. Para mais, ver: MYERS, *op. cit.*, s.p.

²¹⁵ No original: “I’d be trying to direct more actors than you can even fit into the Donmar while it rained horizontally into my ear. I remember feeling that there had to be a German compound noun for that feeling when fewer Highland cattle than you had booked actually turn up.”. Para mais, ver: HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

²¹⁶ MEAD, *op. cit.*, s.p.

²¹⁷ *Ibid.*, s.p.

horrorizadas”.²¹⁸ Diante das avaliações negativas, Rourke diz adotar uma postura receptiva, amigável, mas resistente, convidando os críticos à reflexão: “O que eu geralmente digo é: ‘Escute, você já teve cerca de dois mil anos. Podemos ter vinte minutos e depois conversamos?’”.²¹⁹

Rourke levou consigo marcas do teatro para *Duas Rainhas*, classificado como “muito teatral” por Silverstein.²²⁰ Essas marcas podem ser percebidas, por exemplo, na cena do encontro entre Maria Stuart e Elizabeth. Falando ao jornalista Jazz Tangcay, Saoirse Ronan revelou que tinha combinado de não se encontrar com Margot Robbie antes da gravação da cena.²²¹ Além disso, Ronan contou que a cena foi filmada em tempo real, assim, todas as reações e respostas das atrizes foram aproveitadas: “Parecia quase uma peça de teatro. Josie disse que eles usaram a maioria das primeiras tomadas do filme, então o que você vê é isso”.²²²

Para a diretora, porém, os traços teatrais estão no filme não apenas devido à sua trajetória, mas porque

[...] esse filme se passa em um período teatral por algumas razões. Shakespeare estava escrevendo suas peças durante o tempo em que essas mulheres reinavam, então é um período-chave para o teatro que eu conheço muito bem. É também um momento na história que reconheceu a importância da imagem e da apresentação.²²³

Duas Rainhas foi dirigido em simultâneo ao período em que Rourke trabalhava na produção de *Medida por Medida*, também de autoria de Shakespeare, no Donmar, o qual deixou na primavera de 2019 após encabeçar intensas transformações na instituição.²²⁴ Ambas as produções fazem parte de uma fase temática da diretora focada em liderança e poder sob a perspectiva de gênero. Assim, a própria Rourke indicou a existência de pontos em comum entre *Duas Rainhas* e *Medida por Medida*:²²⁵ “Trata-se da impossibilidade do poder e do seu custo.

²¹⁸ No original: “People had a visceral response to that—they were either viscerally thrilled or viscerally horrified.”. Para mais, ver: *Ibid.*, s.p.

²¹⁹ No original: “What I generally say is ‘Listen, you’ve had about two thousand years. Could we get twenty minutes, and then we’ll talk?’”. Para mais, ver: *Ibid.*, s.p.

²²⁰ SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

²²¹ TANGCAY, Jazz. Saoirse Ronan On Horseback Riding and Humanizing Queen Mary in Mary Queen of Scots. *Awards Daily*, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.awardsdaily.com/2018/12/19/saoirse-ronan-on-horseback-riding-and-humanizing-queen-mary-in-mary-queen-of-scots/>>. Acesso em: 18 jun. 2025.

²²² No original: “It felt almost play-like. Josie said, they used most of the first takes for the film, so what you see is that.”. TANGCAY, *op. cit.*, s.p.

²²³ No original: “This film is set in a theatrical period for a few reasons. Shakespeare was writing his plays during the time these women reigned, so it’s a key period for theater that I know very well. It is also a moment in history that recognized the importance of image and presentation.”. Para mais, ver: TANGCAY, *op. cit.*, s.p.

²²⁴ MEAD, *op. cit.*, s.p.

²²⁵ HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

E trata-se de como, na verdade, tanto a peça quanto o filme são um apelo para questionar o sistema em que todos estamos inseridos.”²²⁶ A diretora acrescentou ainda

[...] que a questão do poder neste filme [*Duas Rainhas*] e em *Medida por Medida* é que ele é cruel, violento e assustadoramente controlável quando se está no comando. E está sujeito a abusos, mas também corrói a alma do indivíduo... Este filme, na verdade, através dessas duas histórias [Maria Stuart e Elizabeth], examina essa questão.²²⁷

À época em que trabalhava em seu filme, no outono de 2016, Rourke estava morando em Nova York e dirigindo *As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos, na Broadway. Nesse sentido, os acontecimentos em torno da corrida presidencial norte-americana e a derrota da candidata democrata, temas que mencionaremos posteriormente quando analisarmos o contexto de produção de *Duas Rainhas*, impactaram como a diretora concebeu os trabalhos realizados no período. Sobre os debates presidenciais de 2016, Rourke recorda que “ver a figura de Trump pairando atrás dela [Hillary Clinton] foi a coisa mais assustadora que já vi na televisão”.²²⁸

Em outra entrevista, Rourke voltou ao assunto, demonstrando como *Duas Rainhas*, como outras produções do gênero, é um filme simultaneamente contemporâneo e histórico.²²⁹ Assim, a diretora explicou que

[...] estava pensando durante a eleição presidencial americana e estava observando como as pessoas ao redor de Hillary Clinton estavam lutando para descobrir como apresentá-la. Estamos tentando mostrá-la como empática, alguém que é destemida em seu militarismo, alguém que pode fazer escolhas ou alguém que vai nos repreender para sermos um país melhor? Eles simplesmente não conseguiram resolver isso. Não sei se era porque estavam fazendo seu trabalho mal — acho que simplesmente não existem paradigmas sólidos nos quais as mulheres podem liderar sem ter que sacrificar alguma parte de sua identidade essencial e completa.²³⁰

Desse modo, o olhar de Rourke enxergou o drama de Maria Stuart e Elizabeth I como uma história sobre a força feminina, mas também sobre os sacrifícios e as violências que essas mulheres tiveram que enfrentar para se tornarem rainhas e conservarem suas coroas.

Sobre a questão do olhar, segundo a crítica feminista, um dos prazeres oferecidos pelo cinema é a escopofilia, isto é, o prazer sexual em olhar. Assim sendo, Mulvey aponta que há

²²⁶ No original: “It’s about the impossibility of power and the cost of that. And it’s about how actually both the play and the film are really an appeal to question the system in which we’re all operating.”. Para mais, ver: HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

²²⁷ No original: “I think that the thing about power in this movie and in *Measure for Measure* is that it is cruel, and violent, and distressingly wieldy when you’re in charge of the room. And it’s subject to abuse but it also corrodes the soul of the individual.... This is really, through both those stories, an examination of that.”. Para mais, ver: HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

²²⁸ No original: “Seeing Trump’s figure looming behind her was the most frightening thing I’ve ever seen on television.”. Para mais, ver: MEAD, *op. cit.*, s.p.

²²⁹ SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

²³⁰ No original: “I was thinking back to the American presidential election and I was watching how people around Hillary Clinton were struggling to figure out how to present her. Are we trying to portray her as empathetic, someone who is fearless in her militarism, someone who can make choices, or someone who will scold us to be a better country? They just couldn’t figure it out. I don’t know if it was because they were doing their job poorly – I think there are simply no solid paradigms in which women can lead without having to sacrifice some part of their essential and complete identity.”. Para mais, ver: MYERS, *op. cit.*, s.p.

circunstâncias em que o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, mas há também o prazer em ser olhado.²³¹ A autora observa que Sigmund Freud desenvolveu o tema originalmente na obra *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, onde associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador. O exemplo mais característico é ocupado pelas atividades voyeuristas das crianças. Posteriormente, em *Instintos e suas vicissitudes*, Freud aprofundou ainda mais a teoria da escopofilia.

É certo que o que é visto na tela é mostrado de forma bastante manifesta, ainda assim, o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolve sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, ignorando a presença da plateia.²³² Desse modo, o cinema produz um sentido de separação para os espectadores, jogando com suas fantasias voyeuristas. Kaplan concorda com a observação de Mulvey, acrescentando que a própria situação do cinema ativa a escopofilia.²³³ Assim, tudo coopera para fazer a experiência cinematográfica aproximar-se mais do sonho do que qualquer outra arte. Nesse sentido, os críticos psicanalíticos entendem que, no cinema, ocorre uma espécie de regressão à condição infantil.

Para Mulvey, o cinema dominante também desenvolve a escopofilia em seu aspecto narcisista, pois suas convenções dirigem a atenção para a forma humana.²³⁴ Assim, a curiosidade e a necessidade de olhar mesclam-se com uma fascinação pela semelhança e pelo reconhecimento. Esse mecanismo foi descrito por Jacques Lacan quando retratou como o momento em que uma criança reconhece sua própria imagem no espelho é crucial na constituição de seu ego. Assim sendo, a autora defende que muitos aspectos da análise lacaniana são aplicáveis ao cinema. Mobilizando esses aspectos, Kaplan observa que o melodrama familiar, gênero considerado especificamente feminino, funciona para evidenciar as restrições e limitações impostas pela família nuclear às mulheres e também para educá-las a aceitar essas restrições como naturais.²³⁵

Kaplan indica ainda que parte do que define o melodrama como forma é seu interesse explícito por questões edipianas, como as relações de amor ilícito, as relações entre mãe e filho, entre marido e esposa, e entre pai e filho.²³⁶ Mesmo que *Dois Rainhas* não seja propriamente

²³¹ MULVEY, *op. cit.*, p. 440-441.

²³² *Ibid.*, p. 441.

²³³ KAPLAN, *op. cit.*, p. 33.

²³⁴ MULVEY, *op. cit.*, p. 441-442.

²³⁵ KAPLAN, *op. cit.*, p. 45-46.

²³⁶ *Ibid.*, p. 45-46.

pertencente a esse gênero, posto que o filme tematiza as disputas de um período onde o parentesco e a realeza estavam intimamente conectados, confirma-se a validade dessas observações.

Nesse sentido, com base nas considerações do crítico literário norte-americano Peter Brooks, Kaplan aponta que todos os filmes de Hollywood, a despeito do gênero, exigem uma característica essencial do melodrama, qual seja uma ordem social a ser purificada, um conjunto de imperativos éticos que é preciso desvendar.²³⁷ Por essa ótica, é importante que as mulheres sejam excluídas dos papéis centrais nos principais gêneros hollywoodianos, restando-lhes o melodrama familiar, no qual os personagens assumem papéis basicamente psíquicos. Na verdade, a autora entende que os próprios processos psicanalíticos revelam uma estética melodramática.

Kaplan aponta ainda que Mulvey também concebe o melodrama como concernente às questões edipianas, mas esta entende que esse gênero é antes de tudo uma forma feminina, agindo como corretivo para os gêneros principais que celebram a ação masculina.²³⁸ Assim sendo, a importância do melodrama familiar é explorar as emoções ocultas, amarguras e desilusões das mulheres. Contudo, no melodrama, os fatos nunca se reconciliam em benefício da mulher.

Conforme os postulados da crítica feminista do cinema, essa mulher é inserida no cinema como imagem, enquanto o homem figura como o dono do olhar. Desse modo, Mulvey divide o prazer no olhar em ativo/masculino e passivo/feminino, onde o primeiro, determinante, projeta sua fantasia na figura feminina.²³⁹ Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, conotando sua condição de “para-ser-olhada”. Mostrada como objeto sexual, a mulher é o *leitmotiv* do espetáculo erótico. Apesar de a presença da mulher ser indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, sua presença visual tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica.

A mulher mostrada costuma funcionar em dois níveis: como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares.²⁴⁰ Mulvey comenta ainda que quando há a fragmentação do corpo feminino na tela, destrói-se a ilusão de profundidade exigida pela narrativa. Assim, ao invés da verossimilhança com a tela, cria-se um achamento característico de um recorte ou de um ícone.

²³⁷ *Ibid.*, p. 46.

²³⁸ *Ibid.*, p. 47.

²³⁹ MULVEY, *op. cit.*, p. 444.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 444-445.

Por sua vez, o homem controlaria a fantasia do cinema e, como dono do olhar do espectador, ele substituiria esse olhar na tela de modo a neutralizar as tendências extradiegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo.

Frente às alterações produzidas pelos avanços tecnológicos na maneira de assistir a um filme, Mulvey tem-se dedicado a entender o modo de atraso, isto é, a capacidade do espectador em pausar a imagem em movimento e voltar ao início de uma sequência, repetindo-a.²⁴¹ Para a autora, essa inovação é uma maneira de romper aquilo que associamos ao fluxo do filme narrativo e, em certo sentido, isso se descobre dos fragmentos e sequências do filme. Nesse sentido, Mulvey cita Christian Metz, quando ele diz que fragmentar é analisar a forma como essa fragmentação do texto é uma continuação da antiga forma crítica de análise textual. Contudo, a autora percebe que, nos dias atuais, essa prática outrora acadêmica e teórica se tornou disponível a partir de novos tipos de prazeres de espectadorialidade.

Assim, atualmente, Mulvey sugere a existência de dois novos conceitos de espectadores: os possessivos e os reflexivos.²⁴² Na era digital, os espectadores têm a liberdade inédita de manter e possuir momentos, imagens e estrelas belos e favoritos. Desse modo, a autora argumenta que interromper o filme também é necessariamente capturar seu trabalho dentro do tempo. Assim, a pausa digital retorna e repete-se num novo modo altamente consciente de espectadorialidade, que tem seus prazeres visuais e intelectuais. Mulvey observa ainda que a possibilidade de retrazar o filme pode revelar imagens e ideias que haviam sido escondidas, invisíveis na velocidade padrão de reprodução.

Ao analisar exemplos extraídos de livros de Naney Friday sobre o prazer sexual, Kaplan chega à posição semelhante, apontando que a passividade revelada pelas fantasias femininas é reforçada pela maneira como as mulheres são posicionadas nos filmes.²⁴³ Destarte, a autora cita as considerações de Mary Ann Doane, segundo a qual, no melodrama, único gênero que constrói uma espectadora feminina, ela é obrigada a participar de uma fantasia masoquista. Nos gêneros clássicos mais importantes, o corpo feminino é a sexualidade, fornecendo o objeto erótico para o espectador masculino.

Enquanto isso, nos filmes de mulher, o olhar deve ser “deserotizado”, pois se supõe que o espectador agora seja feminino.²⁴⁴ Esse mecanismo acaba por descorporificar os espectadores e negar o prazer à espectadora feminina. Kaplan indica ainda que os heróis masculinos

²⁴¹ BOER; GATTI, *op. cit.*, p. 290-291.

²⁴² *Ibid.*, p. 292.

²⁴³ KAPLAN, *op. cit.*, p. 50.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 50.

idealizados da tela devolvem ao espectador masculino seu ego mais perfeito espelhado, somado a uma sensação de domínio e controle. Para a mulher, todavia, são dadas apenas figuras vitimizadas e impotentes.

É o lugar do olhar e a possibilidade de variá-lo e de expô-lo que definem o cinema e o distinguem de outras artes.²⁴⁵ Além de realçar a qualidade de ser olhada, oferecida pela mulher, o cinema constrói o modo pelo qual ela deve ser olhada, dentro do próprio espetáculo. Nesse sentido, Mulvey identifica três séries diferentes de olhares associados com o cinema, ambos masculinos: o da câmera, o da plateia e o dos personagens. Pelas convenções do filme narrativo, os dois primeiros são rejeitados, submetendo-se ao terceiro, dado o objetivo consciente de eliminar a presença constante da câmera e impedir uma consciência distanciada da plateia.

No capítulo seguinte, ao procedermos à análise fílmica de *Duas Rainhas*, veremos exemplos de como se manifestam os olhares no filme. Agora, retornando a essa questão de forma mais abrangente, podemos indicar que o mais masculino dos olhares é o dos homens dentro do próprio filme, o qual representa de forma crítica a tentativa de controle sobre os corpos e as ações femininos. O “olhar” original da câmera, posto que orientado pela diretora, assume uma perspectiva feminina. O olhar do espectador, por sua vez, é levado a identificar-se com o olhar da protagonista, Maria Stuart, mas em determinadas ocasiões a personagem incorpora características masculinas.

Para Kaplan, contudo, o olhar não é necessariamente masculino, mas para possuir e ativar o olhar, devido à nossa linguagem e à estrutura do inconsciente, é necessário que se esteja na posição “masculina”.²⁴⁶ Posto que dominante, o cinema hollywoodiano é construído segundo o inconsciente patriarcal. Desse modo, no cinema, as mulheres funcionam como significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino.

Kaplan acrescenta ainda que no olhar masculino está contido o poder de ação e de posse ausentes no olhar feminino.²⁴⁷ Além disso, a sexualização e a objetificação da mulher não têm apenas o erotismo como objetivo, na verdade, do ponto de vista psicanalítico, ele é concebido para aniquilar a ameaça que a mulher representa.

Apesar de reconhecer que o “olhar” sempre foi político e atrelado ao poder,²⁴⁸ bell hooks chama a atenção para a necessidade da incorporação de outros marcadores de diferença nessa

²⁴⁵ MULVEY, *op. cit.*, p. 452.

²⁴⁶ KAPLAN, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

²⁴⁸ hooks, *op. cit.*, p. 183.

discussão. hooks avalia o ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey, como provocativo, mas considera que, lendo-o a partir de um ponto de vista que reconhece a raça, é possível ver claramente por que espectadoras negras que não foram enganadas pelo cinema dominante desenvolviam um olhar opositor. Isto é, essas mulheres escolheram ativamente não se identificar com o sujeito imaginário do filme porque essas identificações eram incapacitantes.²⁴⁹

Assistindo a filmes com um olhar opositor, mulheres negras foram capazes de avaliar criticamente a construção da feminilidade branca no cinema como objeto do olhar falocêntrico e escolher não se identificar nem com a vítima, nem com o perpetrador, criando, assim, um espaço crítico onde a oposição binária de Mulvey era desconstruída continuamente. Desse modo, essas espectadoras despertaram um prazer adicional: o prazer da resistência, de dizer “não”.²⁵⁰

Ainda segundo hooks, a crítica de cinema feminista dominante fracassou em compreender a experiência das espectadoras negras, não simplesmente por um gesto de racismo, mas, sobretudo, devido ao problema de estruturar a teoria feminista do cinema em torno de uma narrativa totalizante da mulher como um objeto cuja imagem serve apenas para reafirmar e reforçar o patriarcado.²⁵¹ O conceito de “Mulher” apaga a diferença entre mulheres em contextos sócio-históricos específicos, entre mulheres definidas precisamente como sujeitas históricas em vez de como uma sujeita psíquica (ou uma não sujeita). Para a autora, apenas quando se imagina “mulher” de forma abstrata, quando a mulher se torna ficção ou fantasia, é que a raça pode não ser considerada importante. Desse modo, defende-se ainda que sexo e sexualidade não podem ser significantes principais ou exclusivos da diferença.

Analisando uma fala de Mulvey sobre sua imersão inicial no cinema hollywoodiano, hooks aponta ainda que, somente ao assistir aos filmes por uma perspectiva feminista, a teórica chegou ao lugar de decepção, mas esse é o ponto de partida para muitas mulheres negras que analisam o cinema.²⁵² Através da resistência, da luta, da leitura e do olhar opositor, as mulheres negras foram capazes de valorizar suficientemente seu processo de olhar, para só então nomeá-lo publicamente. Conscientemente, não se identificando com o olhar falocêntrico nem com a construção da feminilidade branca como falta, a espectadora negra crítica constrói uma teoria de relações do olhar onde o prazer visual proporcionado pelo cinema é um prazer de questionar.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 191-192.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 192.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 193-194.

²⁵² *Ibid.*, p. 195-196.

Assim sendo, hooks constata um quadro de racismo cinematográfico, o qual define como o apagamento violento das mulheres negras.²⁵³ Mesmo quando a representação das mulheres negras está presente nos filmes, seus corpos e seus seres servem para aprimorar e manter as mulheres brancas como objeto do olhar falocêntrico. No caso de *Duas Rainhas*, no tocante à questão racial, Rourke tentou não criar um quadro de branquitude total. Segundo a diretora, esse esforço de inclusão contou com forte apoio dos produtores do filme.²⁵⁴

Sobre a escalção de atores e atrizes não brancos, Rourke explicou que “[...] queria fazer o que faço no teatro para ser inclusivo e escalar esses papéis em imaginações do passado”,²⁵⁵ e avaliou que “estamos perto de um ponto de inflexão na representação em que isso sempre será o caso”.²⁵⁶ No último capítulo deste trabalho, ao abordar aquilo que consideramos ecos do #MeToo em *Duas Rainhas*, voltaremos à questão da diversidade racial no filme e de como ela se expressa na narrativa, pensando a intersecção entre raça e gênero como uma limitação do movimento.

²⁵³ *Ibid.*, p. 187-188.

²⁵⁴ SILVERSTEIN, *op. cit.*, s.p.

²⁵⁵ No original: “I wanted to do what I do in theater to be inclusive and cast these roles in imaginings of the past.” Para mais, ver: MYERS, *op. cit.*, s.p.

²⁵⁶ No original: “We are close to a tipping point in representation where this will always be the case.” Para mais, ver: *Ibid.*, s.p.

Capítulo II: Beleza, poder e gênero: a imagem de Maria Stuart e Elizabeth I em *Duas Rainhas*

No presente capítulo, procedemos a uma análise mais minuciosa de *Duas Rainhas*, buscando compreender como se constroem as imagens de Maria Stuart e Elizabeth I no filme de Josie Rourke. Esta análise fílmica dedica-se a formular as principais redes temáticas da obra, considerando-se a perspectiva das personagens principais. Primeiramente, contudo, convém dedicarmos algumas linhas para esclarecer o que entendemos por imagem; cabe também informarmos sobre a metodologia adotada nesse processo de análise e justificarmos sua pertinência.

2.1. A análise cinematográfica da imagem: algumas considerações metodológicas

Partindo de uma perspectiva sociológica, Rúben Gouveia Rodrigues afirma que, na análise fílmica, quando nos referimos à imagem que determinada personagem tem, não estamos olhando apenas para a parte física, isto é, sua aparência.²⁵⁷ Antes, consideramos também os aspectos que dizem respeito à sua identidade, sua personalidade, seu comportamento, atitudes ou papéis por ela desempenhados. Nesse sentido, como indicado no capítulo anterior, a crítica feminista do cinema forneceu contribuições significativas ao debate.

Os críticos sociológicos analisam a imagem em termos do tipo de papel que o personagem interpreta, comparando a representação desses papéis com o modo como são desempenhados na sociedade.²⁵⁸ Não por acaso, Rodrigues, ao investigar a representação da mulher em *blockbusters* hollywoodianos, parte do pressuposto de que “tais temáticas e problemáticas de gênero dizem respeito ao homem e à mulher, envolvendo aspetos como o seu papel e posição na sociedade (ao longo da história)”.²⁵⁹ Para Kaplan, entretanto, análises do tipo ignoram a mediação do filme como forma artística, ou seja, que as imagens do filme são construídas.²⁶⁰ Desse modo, a autora defende a preeminência da análise cinematográfica, que mantém a construção da imagem em mente e fala sobre a distância do sujeito da câmera.

A atual abordagem da crítica feminista não implica, contudo, a completa exclusão dos problemas sociológicos, posto que o enfoque inicial trouxe conceitos úteis para a análise, como a distinção entre a esfera doméstica (privada) e a esfera do trabalho (pública).²⁶¹ Ainda assim,

²⁵⁷ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 3.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁵⁹ RODRIGUES, *op. cit.*, p. 1.

²⁶⁰ KAPLAN, *op. cit.*, p. 34.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

Kaplan entende que esses conceitos são limitados, pois nada dizem sobre como o significado é produzido no filme e tendem a obscurecer as distinções entre o domínio da experiência vivida e o domínio da representação.

Por compartilharmos da compreensão manifestada por Kaplan, nossa análise partirá do filme para tentar responder aos problemas que ele mesmo suscita. Assim, como apontamos anteriormente, não nutrimos nenhuma pretensão de estabelecer uma comparação entre os papéis desempenhados por Maria Stuart e Elizabeth I no longa-metragem dramático e os papéis que cumpriram efetivamente como rainhas por direito de nascimento na Europa do século XVI. Contudo, assim como Rodrigues, partimos de uma concepção mais ampla de imagem, a qual engloba, para além da fisionomia das personagens, os comportamentos por elas assumidos. Consideramos também a interrelação entre os múltiplos aspectos da imagem.

Segundo David Bordwell e Kristin Thompson, as imagens são a matéria-prima dos filmes.²⁶² Para os autores, a despeito dos avanços tecnológicos, a forma narrativa/imagética do cinema permanece relativamente estável desde sua invenção, visto que a *internet* e os filmes digitais usam as mesmas técnicas básicas e estratégias formais que os cineastas sempre empregaram.²⁶³ Desse modo, abre-se um espaço dinâmico para discutir os limites extremos da forma clássica e também debater a incidência das contínuas transformações tecnológicas sobre sua forma narrativa.

Considerando a representação das imagens das mulheres no cinema, da perspectiva da crítica feminista, há também muito mais continuidades do que rupturas. Apesar de reconhecer que as teóricas feministas do cinema costumam ser criticadas por seu ponto de vista a-histórico, e identificar alguma verdade nessa crítica, Kaplan sustenta uma permanência das formas de representação feminina.²⁶⁴ Para a autora, em termos de narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como costumam ser representadas pelos homens no texto fílmico, assumem uma imagem de *status* “eterno” cuja essência se repete, ainda que superficialmente a representação mude de acordo com a moda e o estilo. Nesse sentido, nossa análise de *Duas Rainhas* permitirá vislumbrar em que medida o filme, dirigido por uma mulher e com uma proposta feminista, aproxima-se ou distancia-se das convenções tradicionais.

Para não cair na armadilha da crítica sociológica, que vincula a imagem na tela à experiência vivida de um modo muito simplista, Kaplan conserva a distinção entre o

²⁶² BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013. p. 13-14.

²⁶³ *Ibid.*, p. 20.

²⁶⁴ KAPLAN, *op. cit.*, p. 17.

cinematográfico e o extracinematográfico.²⁶⁵ O cinematográfico corresponde ao que se passa na tela e ao que acontece entre essa imagem e o espectador; já o extracinematográfico refere-se a aspectos como a vida do diretor, a produção de cinema, a política coetânea, os pressupostos culturais da época, etc. Os elementos do primeiro grupo, que dizem respeito à filmagem e à composição fílmica, serão propriamente desenvolvidos nesta seção. Por sua vez, os aspectos atinentes à circulação da obra, que abarcam as fases de pré-produção, lançamento e distribuição, serão abordados em outra parte desta dissertação.

Por voltar-se para o exame da composição fílmica, a análise constrói-se na decomposição da imagem em movimento.²⁶⁶ Nessa mesma direção, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété afirmam que o texto fílmico encontra-se sempre preso ao desenrolar da película e/ou ao circuito da distribuição, assim, analisá-lo exige vê-lo e revê-lo.²⁶⁷ Sem dúvida, essa não é uma tarefa fácil, sobretudo para os historiadores, cujo método científico foi erigido a partir de uma concepção muito restrita de documento, que privilegiava os textos escritos de caráter narrativo.²⁶⁸

Nessa perspectiva, Bordwell e Thompson admitem que a imagem cinematográfica é “tinhosa” e de difícil engate para análise.²⁶⁹ Além disso, apresenta grande complexidade, dada sua constante evolução, bem como fornece poucos parâmetros. Desse modo, os autores defendem que aprender a ver um filme torna-se método para uma decomposição bem-sucedida de sua forma, através da articulação funcional de elementos diversos.

Vanoye e Goliot-Lété enxergam, igualmente, diferentes obstáculos que se colocam quando da realização da análise fílmica.²⁷⁰ Primeiramente, temos os obstáculos de ordem material. Nesse âmbito, os autores citam Raymond Bellour, que afirmava que o texto fílmico é “impossível de se encontrar”, visto que não é citável. Diferente da análise literária, que explica o escrito pelo escrito, a análise fílmica só consegue transcodificar o que pertence ao visual, do fílmico, do sonoro e do audiovisual.

Esse mesmo entrave é identificado por Michele Lagny, que, além das dificuldades de pesquisa e análise inerentes ao trabalho com filmes, registra obstáculos de redação, especialmente pelo uso de citações, essenciais ao historiador.²⁷¹ Na tentativa de contornar esse problema, típico do uso do cinema como fonte da História, traremos as imagens analisadas

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶⁶ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 15.

²⁶⁷ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁸ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 239.

²⁶⁹ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁰ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 10.

²⁷¹ LAGNY, *op. cit.*, p. 126.

junto ao corpo do texto e, quando nos debruçarmos sobre cenas específicas, indicaremos o intervalo de tempo que elas ocupam no filme.

Em virtude dessa opção, nossa análise nos colocará diretamente em contato com uma grande quantidade de fotogramas²⁷² extraídos do filme. Nesse sentido, comentando sobre seu documentário *23rd August 2008th* para os pesquisadores Rafael Albuquerque de Boer e José Gatti, Laura Mulvey apontou que o meio digital tem um papel especial, visto que produz um cinema muito diferente daquele com o qual estava acostumada.²⁷³ Esse é um cinema da oralidade, do imediatismo da narração de histórias, da relação do narrador com a palavra e com a câmera, o que o cinema digital pode filmar sem cessar. A autora compartilha ainda a sua percepção da existência de um potencial interessante para a narração de histórias no meio digital.

A despeito dessa especificidade, no filme analógico ou no digital, cada fotograma é como uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta, correspondendo ao tempo de exibição da película a cada parada de seu avanço na câmera, ou, em nosso caso, ao tempo de exibição da imagem na tela. Por essa razão, os fotogramas costumam reproduzir imagens desfocadas.

Para Robert Rosenstone, as palavras impressas não são suficientes para entender como o cinema apresenta o passado; são necessárias imagens em movimento em uma tela, música e efeitos visuais.²⁷⁴ Assim sendo, qualquer produção escrita sobre cinema deve ser abundantemente ilustrada. Contudo, Bordwell e Thompson observam que muitas vezes são utilizadas fotos de cena (*stills*), tiradas com uma câmera fotográfica que quase nunca é colocada na mesma posição que a câmera de cinema.²⁷⁵ Por conseguinte, a fotografia resultante não corresponde a nenhuma imagem do filme acabado.

De modo muito semelhante, as distinções entre o fotograma e a foto de cena são assinaladas por Vanoye e Goliot-Lété.²⁷⁶ Segundo os autores, a foto é nítida em todos os seus pontos, o que não ocorre no filme. A foto é inserida no texto apenas para fornecer uma espécie de ponto de referência visual, mas não é o objeto da análise. Na verdade, ela poderia ser analisada, mas não no contexto do estudo do filme. Essa diferenciação é mantida em nossa

²⁷² O fotograma, também chamado de *frame*, é definido por Jacques Aumont e Michel Marie no *Dicionário teórico e crítico de cinema* como a imagem unitária de filme, do jeito que é registrada sobre a película. Assim sendo, essa definição é pensada a partir dos filmes analógicos. Como trabalhamos com um filme digital, as imagens que dele obtemos advêm da ferramenta de captura de imagem de tela ou *print*. Para mais, ver: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003. p. 136.

²⁷³ BOER; GATTI, *op. cit.*, p. 296-297.

²⁷⁴ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 13.

²⁷⁵ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 23.

²⁷⁶ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 106.

dissertação, pois, ainda que ela contenha fotos de cena de *Duas Rainhas* e de outros filmes, são os fotogramas que nos servem de fonte para entender como a imagem das rainhas é representada.

Ainda segundo Vanoye e Goliot-Lété, as possibilidades de manipulação infinita do filme podem conduzir a análises “microscópicas” que perdem sua pertinência.²⁷⁷ Bordwell e Thompson consideram, do mesmo modo, que a abordagem do analista deve pautar-se pelo filme como um todo, feito de forma particular, possuindo organicidade, utilizando técnicas concretas de expressão e historicamente situado.²⁷⁸

O analista precisa estabelecer um dispositivo de observação do filme, no que se torna necessária a constituição de redes de observação a serem fixadas e organizadas de acordo com os eixos escolhidos.²⁷⁹ No caso de *Duas Rainhas*, conseguimos perceber como redes de caráter principal aquelas representadas pelas temáticas religião (guerras religiosas); beleza; casamento/matrimônio; maternidade/geração de um herdeiro; governo feminino; irmandade feminina. Dada a impossibilidade de desenvolvermos uma análise minuciosa de todas essas redes nesta dissertação, posto que demandaria tempo e aprofundamento maiores, concentraremos no tema da beleza, pensado, sobretudo, em suas relações com o marcador de gênero.

Em relação às análises preexistentes do filme, os autores sustentam que não se deve ignorá-las.²⁸⁰ Pelo contrário, elas podem ser utilizadas pelo analista, mas é preciso saber utilizá-las. À vista disso, as análises prévias não podem ser consideradas de imediato como um saber obrigatório, preliminar à nossa própria análise, o que seria abandonar o trabalho analítico. Nesse contexto, quando já estávamos redigindo esta dissertação, tivemos contato com dois trabalhos sobre *Duas Rainhas*.

Em 2020, com o título *Primas, Rainhas e... Rivais?: o discurso audiovisual sobre gênero, poder e o conflito entre Elisabeth I e Mary Stuart no filme “Duas Rainhas” (2018)*, foi publicada a comunicação de Marcos de Araújo Oliveira no VII Encontro de Pesquisas Históricas (EPHIS) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.²⁸¹ Quatro anos

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁷⁸ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 20-21.

²⁷⁹ VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

²⁸¹ OLIVEIRA, Marcos de Araújo. *Primas, Rainhas e... Rivais?: o discurso audiovisual sobre gênero, poder e o conflito entre Elisabeth I e Mary Stuart no filme “Duas Rainhas” (2018)*. In: **VII Encontro de Pesquisas Históricas (EPHIS) da PUCRS**, 2020, Porto Alegre, RS. Anais do VII Encontro de Pesquisas Históricas (EPHIS) da PUCRS. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2020. v. 7. p. 181-185.

depois, Marcos Aurélio de Mato publicou o seu artigo *Mary Queen of Scots, o Jeans na biopic de Josie Rourke*.²⁸²

De caráter sintético, a comunicação de Oliveira centra-se na representação (não tão feroz) da rivalidade entre Maria Stuart e Elizabeth I no filme de Rourke. Mato, por sua vez, reflete sobre os figurinos das rainhas na mesma produção e suas reconfigurações no cinema sob a ótica do retrato, reflexão permeada pela discussão de gênero. Assim, ambas as produções agregam conhecimentos para a nossa análise, de modo que buscaremos estabelecer um diálogo crítico com elas. Na *internet*, encontram-se também críticas nacionais e estrangeiras à produção. Algumas dessas críticas, sobretudo as que traziam falas da diretora e das atrizes principais, foram incorporadas em nossa dissertação e devidamente indicadas no rol de fontes.

2.2. A elaboração visual do imaginário histórico sobre Maria Stuart e Elizabeth I em *Duas Rainhas*

A disputa entre Maria Stuart e Elizabeth I pelo trono da Inglaterra marcou o imaginário ocidental, levando à produção de incontáveis obras históricas e ficcionais. No cinema, as distintas representações do conflito deram nuances diferentes à relação entre as rainhas.²⁸³ Nesse sentido, podemos afirmar que, antes de constituírem tipos psicológicos para as personagens, os filmes realizam sua elaboração visual.

Sobre esse aspecto, Míriam Silvestre Limeira indica que o cinema pode ser utilizado na divulgação da história, ao mesmo tempo que consegue elaborar visualmente um imaginário histórico sobre as personagens representadas.²⁸⁴ Na mesma direção, Antonio Candido *et al.* apontam que, diferente do romance, a personagem cinematográfica é encarnada em uma pessoa.²⁸⁵ Graças a essa particularidade, retira-se do cinema a liberdade imaginativa da aparência com que o romance comunica suas personagens aos leitores. Por outro lado, os autores consideram que o filme moderno assegura maior liberdade de definição psicológica dos personagens em relação ao romance tradicional.

Essa percepção confirma sua aplicabilidade no tocante a Maria Stuart e Elizabeth I, pois, se o cinema fez multiplicar os comportamentos associados às rainhas, contribuiu para construir uma aparência muito característica das personagens, sobretudo da soberana inglesa.

²⁸² MATO, Marcos Aurélio de. *Mary Queen of Scots, o Jeans na biopic de Josie Rourke*. **Revista d'Obras**, v. 1, [S.I.], p. 376-401, 2024.

²⁸³ OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 181.

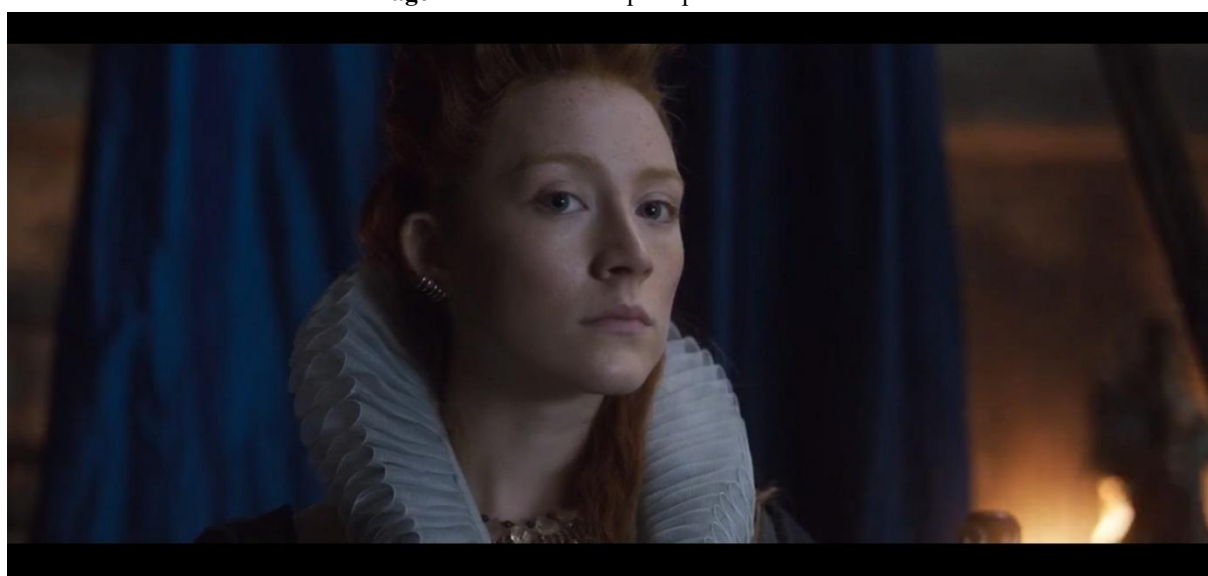
²⁸⁴ LIMEIRA, Míriam Silvestre. **Entre o épico e o cômico: o cinema brasileiro, o humor e a história**. 2022. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2022. p. 96.

²⁸⁵ CANDIDO *et al.*, *op. cit.*, p. 108.

Esse processo faz com que suas imagens sejam facilmente reconhecíveis pelo público. Nesse ponto, apesar de abrir-se à invenção e adotar o princípio do elenco daltônico, sobre o qual falaremos mais adiante, *Duas Rainhas* segue a caracterização convencional de suas protagonistas. Assim, a imagem das rainhas está em conformidade com a que esperamos que elas tenham. Nesse aspecto, o filme de Rourke não se distancia significativamente de outras obras audiovisuais sobre as rainhas produzidas no mesmo período.

O filme acompanha Maria Stuart de seu retorno à Escócia, quando tinha 18 anos, até seu encarceramento na Inglaterra, em 1568, aos 26. Depois, a narrativa avança até a sua execução, em 1587, quando a rainha já estava com 44 anos. Em todos esses momentos da vida da personagem, ela é vivida por Saoirse Ronan, que, à época das gravações principais, tinha 23 anos. A Maria Stuart interpretada por Ronan é uma mulher de pele muito clara e uniforme (Imagem 2). Seu rosto é delicado, seus traços são suaves e simétricos.

Imagem 2: Maria Stuart posa para um retrato.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

A rainha tem cabelos ruivos e compridos, que traz quase sempre presos em penteados elaborados ou em uma trança de rabo de cavalo comprida. Posando para o retrato que será enviado à sua prima junto à carta em que lhe propõe um pacto baseado na condição comum de rainhas reinantes (7min40s-8min44s), Maria tem um olhar sério e distante, como que vislumbrando a aliança que almeja. Em outras ocasiões, porém, a rainha esboça feições mais relaxadas e espontâneas, sobretudo nos momentos de intimidade com suas damas e Rizzio. Seus olhos são azuis e suas sobrancelhas, finas e ralas.

O enquadramento em primeiríssimo plano (PPP) destaca sua gola alta e engomada, branca e plissada; adereço característico da nobreza europeia do século XVI. O ambiente é relativamente mal iluminado, típico dos cenários interiores na Escócia. A luz difusa destaca a

expressão firme e serena da rainha, conferindo-lhe um ar de dignidade e autoridade, que quer transmitir à prima. Atrás de Maria, uma cortina azul estendida serve para trazer certa estabilidade visual ao cenário, que se encontra em um caos com a arrumação da bagagem que a rainha trouxe da França.

O azul, cor presente na cortina, tem um significado ainda mais especial em *Duas Rainhas*, particularmente para Maria Stuart, o que se depreende da *mise-en-scène* e das entrevistas da figurinista Alexandra Byrne. A britânica trabalhou em mais de 24 filmes, sendo uma das mais proeminentes *designers* da indústria atualmente.²⁸⁶ Byrne teve ainda uma atuação muito importante em filmes históricos, sobretudo os que retrataram a vida de Elizabeth I, pois participou de três produções sobre a história da rainha inglesa, vencendo o Oscar por seu trabalho em *Elizabeth: a Era de Ouro* (*Elizabeth: The Golden Age*), lançado em 2007 e dirigido por Shekhar Kapur.

Com base em uma entrevista de Byrne para a Focus Features, produtora do longa-metragem, Mato indica que há a recorrência da cor azul em torno da rainha da Escócia, especialmente em seus vestidos, produzindo uma associação simbólica com seu retorno ao país, cuja bandeira possui uma cruz de Santo André branca sobre um fundo azul.²⁸⁷ Ainda segundo o autor, a figurinista usou o azul como tonalidade básica em muitos trajes de Maria Stuart, aumentando a saturação à medida que a monarca cresce em autoridade e autoestima.²⁸⁸ Quando comparados com a indumentária de seu par inglês, os vestidos da rainha da Escócia se mostram mais austeros e sem muito *glamour*.

Desse modo, demonstra-se que Byrne estava ciente quanto à importância histórica da cor, promovendo os vestidos azuis como se fossem um personagem do filme. O azul ganha ainda mais relevância para a trama, pois estabelece uma relação simbiótica com os figurinos de Maria. A coloração ganha expressividade da personagem, com uma paleta que se alterna entre tonalidades distintas, além de cinzas e pretos, cores que interagem com as condições físicas do ambiente.

Considerando que Ronan mede 1,68 m²⁸⁹ e que o filme não utiliza nenhum artifício para aumentar a altura da atriz, a Maria Stuart de *Duas Rainhas* é sensivelmente menor do que

²⁸⁶ MATO, *op. cit.*, p. 379.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 380-381.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 382.

²⁸⁹ Informação sobre a altura de Saoirse Ronan encontrada em meio *online*. Disponível em: <<https://m.imdb.com/pt/name/nm1519680/>>. Acesso em: 4 nov. 2025.

a personalidade histórica representada, que se acredita ter medido 1,80 m.²⁹⁰ Nesse sentido, John Guy afirma que Maria tinha olhos pequenos, profundos, de cor de avelã e

Era invulgarmente alta, com cabelo castanho-avermelhado e feições delicadas. A sua compostura era régia, as maçãs do rosto altas, as sobrancelhas erguidas e arqueadas, a testa alta. Os seus lábios eram comprimidos, o nariz tendendo a parecer aquilino quando visto de lado. A sua maneira de andar era segura e digna [...].²⁹¹

Notam-se, assim, pequenas diferenças entre a personagem histórica referida e sua personagem cinematográfica, sobretudo quanto à cor dos olhos e à altura. Posto que a obra de Guy serviu de base para a elaboração do roteiro e o historiador forneceu consultoria à produção, acreditamos que essas dessemelhanças não sejam propriamente um erro de caracterização, mas que cumpram uma função na narrativa, qual seja contribuir para a criação de uma oposição complementar entre Maria Stuart e Elizabeth I, aspecto que se delineia desde os pôsteres de lançamento de *Duas Rainhas*.

Analisando propagandas de duas produções audiovisuais brasileiras sobre Pedro I, Limeira constata que esse recurso de divulgação já evidencia a tônica referente ao tipo de imagem que se pretende destacar quanto à composição dos protagonistas.²⁹² A validade dessa constatação é confirmada quando pensamos nas imagens das rainhas presentes na divulgação do filme de Rourke. Uma delas, especificamente, suscitou críticas quanto à discrepância dos *slogans* associados às monarcas (Imagem 3).²⁹³

Imagem 3: pôster de divulgação de *Duas Rainhas*.



Fonte: Vulture.

²⁹⁰ SMITH, Lesley. Mary Queen of Scots: the 'daughter of debate'. **BMJ Sexual & Reproductive Health**, London, v. 34, n. 2, p. 125-127, 2008. p. 125.

²⁹¹ GUY, *op. cit.*, p. 8 e 24.

²⁹² LIMEIRA, *op. cit.*, p. 101.

²⁹³ JONES, Nate. I'm Sorry, But the Posters for Mary Queen of Scots Have the Wrong Taglines.. **Vulture**, [S.I.], 11 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2018/07/mary-queen-of-scots-posters-saoirse-ronan-margot-robbie.html>>. Acesso em: 8 de nov. 2025.

No cartaz, vemos uma foto de Ronan e outra de Robbie, ambas de frente e enquadradas em primeiro plano (PP). As atrizes estão caracterizadas como suas personagens, respectivamente, Maria Stuart e Elizabeth. Cada rainha é ligada a uma cor específica: Maria ao azul e Elizabeth ao vermelho. Na verdade, há quase uma fusão entre as respectivas cores e as monarcas. No caso de Maria, isso ocorre porque o azul do fundo é da mesma tonalidade de seu vestido, o que é realçado pela cor de seus olhos. Já Elizabeth, além de ter o vestido da mesma cor do fundo, usa uma peruca do mesmo tom de vermelho.

Abaixo de cada rainha, há o título original do filme. Mas o mais importante, e o que de fato incomodou a crítica, é o *slogan* acima de cada uma. A Maria é atribuída a frase em inglês “*Born to fight*”, isto é, “nascida para lutar”, enquanto o *slogan* de Elizabeth é “*Born to power*”, “nascida para o poder”. Na *Vulture*, Nate Jones elogiou a qualidade visual do pôster, mas chegou a pedir à Focus Features que invertesse a ordem dos *slogans*, porque, considerando a trajetória das duas rainhas, eles parecem trocados. Sobre esse aspecto, Stefan Zweig avaliou que, diferente de Maria Stuart, que fora rainha desde o berço, Elizabeth

[...] Já em criança teve ocasião de perceber com que velocidade a roda da fortuna gira para cima e para baixo, e que só um passo separa trono e cadafalso, e mais um passo leva da Torre de Londres, antessala da morte, até Westminster [...].²⁹⁴

Acreditamos que esse desacordo entre a imagem das rainhas no pôster e a vida das personalidades referidas esteja relacionado com a perspectiva que *Duas Rainhas* adota. Como nossa protagonista, Maria Stuart, precisa ser uma mulher lutadora, por oposição, é Elizabeth que recebe tudo da vida sem nenhum esforço. A oposição complementar entre as rainhas fica ainda mais evidente quando analisamos a construção da aparência da monarca inglesa.

Pelas marcações cronológicas do filme, Elizabeth começa a narrativa próximo a completar 28 anos. Quando a prima é aprisionada em seu reino, a rainha da Inglaterra já tem 35 e, na ocasião da execução de Maria, 54 anos incompletos. Assim como sinalizado em relação a Maria, uma única atriz interpreta Elizabeth em todas essas épocas: Margot Robbie. Em 2017, quando foram rodadas as gravações principais de *Duas Rainhas*, Robbie tinha 27 anos.

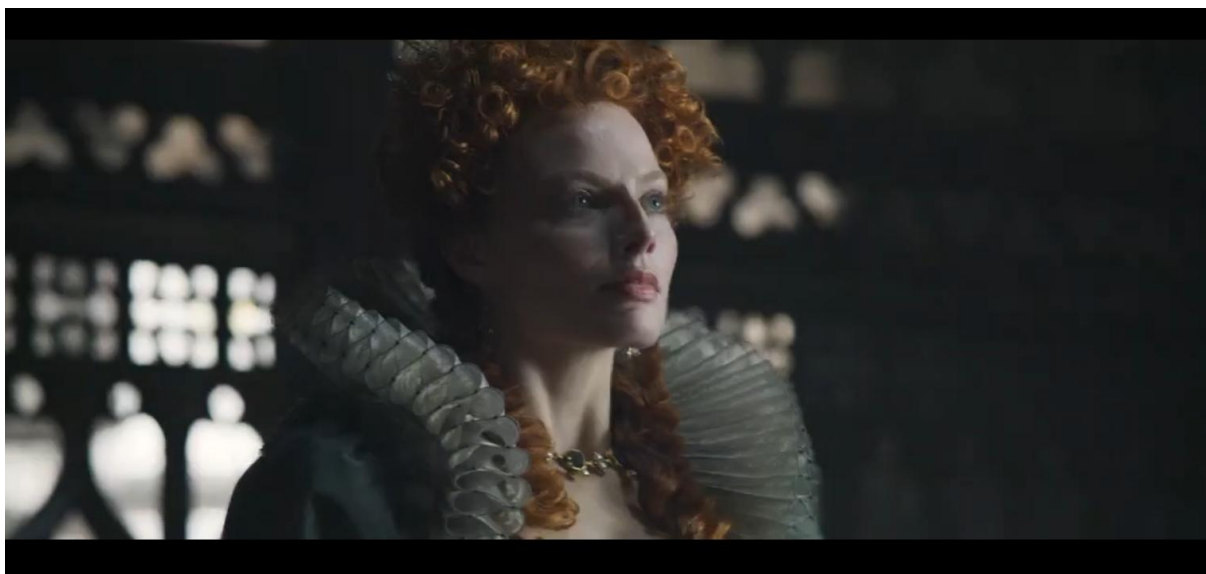
A Elizabeth de Robbie tem uma relação tensa com a própria imagem, que passa por uma transformação significativa ao longo do filme, sobre a qual discorreremos melhor à frente. Inicialmente, ela tem uma aparência tão jovem, bonita e natural quanto a de Maria, o que vemos na ocasião em que a soberana se prepara para apresentar-se aos súditos em sua corte (9min27s-10min39s). Observe-se que esse caráter orgânico da imagem de Elizabeth não é de todo

²⁹⁴ ZWEIG, *op. cit.*, p. 55.

verdadeiro, visto que a rainha, com o auxílio de suas damas, arruma-se minuciosamente. Inclusive, Bess inspeciona a imagem da rainha, que só deixa a sala após o aval da dama.

A mulher que os súditos estão prestes a ver quer se mostrar marcante e imponente (Imagem 4). Sua pele é extremamente branca, como a de Maria. A luz que incide sobre seu rosto realça ainda mais esse aspecto, deixando sua cútis quase translúcida. O rosto da rainha, em $\frac{3}{4}$, é fino e anguloso, com traços firmes e uma expressão que pretende transmitir altivez, autoridade e autoconfiança. Seus olhos são azuis de um tom muito claro. Os lábios bem definidos e o olhar direcionado para cima reforçam uma postura de poder e dignidade.

Imagem 4: Elizabeth prestes a apresentar-se aos súditos.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

A rainha traça um vestido em tonalidade cinza, que tem a frente enfeitada com emblemas abstratos e babados nas mangas. Assim como na imagem de Maria analisada acima, o enquadramento em PPP deixa a gola em destaque. Contudo, diferente da prima, que apenas segurava a gola em torno do pescoço para compor o retrato, a peça faz parte do vestido de Elizabeth, emoldurando-lhe o pescoço e o rosto. No pescoço, a rainha tem um colar de joias, não muito extravagante, que adiciona um toque de riqueza ao visual. Ao fundo, vemos a arquitetura vazada da corte, por onde a luz atravessa.

Sua maquiagem é muito discreta, nem de longe lembrando a artificial “máscara de juventude” que Elizabeth ostentará no final do filme. Seus cabelos são ruivos, de um tom muito semelhante ao da prima, mas dispostos em cachos que formam um penteado elaborado, cujas mechas caem pelos ombros. A forma como o cabelo de Elizabeth está arrumado faz-nos lembrar o penteado da rainha no *Retrato do arco-íris* (Imagem 5).

Imagem 5: *Retrato do arco-íris.*



Fonte: Wikimedia Commons.

Segundo Lisa Hilton, o quadro, provavelmente pintado entre 1600-03, disseminava uma série de mensagens alegóricas ao mesmo tempo óbvias e sutis.²⁹⁵ Elizabeth veste um manto dourado enfeitado com orelhas e olhos, uma clara e levemente perturbadora sugestão da sua autoridade e capacidade de tudo ver e ouvir através de sua espionagem. Nas mãos, a rainha segura um arco-íris, simbolizando a paz após a tempestade, referência à restauração da paz na Inglaterra após conflitos religiosos e civis. A ideia é confirmada pela inscrição latina, “*Non sine sole iris*” (Não há arco-íris sem o sol).

Na manga esquerda de Elizabeth vê-se uma serpente enrodilhada, símbolo de sabedoria e prudência, mas que também pode ser lido como uma alusão à mulher-serpente Melusina, antepassada mítica de Elizabeth por parte de sua bisavó, Elizabeth Woodville.²⁹⁶ No século anterior, a associação de Elizabeth Woodville e sua mãe a Melusina as fez ser acusadas de feitiçaria. Nesse sentido, o quadro pode invocar essa conexão, o que se encaixaria com o misticismo que ele expressa, invocando o poder dinástico das antepassadas maternas da rainha.

O *Retrato do arco-íris* evoca ainda a alusão entre Elizabeth e a deusa romana Diana, que pediu a Júpiter para manter sua virgindade. Essa correspondência passa justamente pelo cabelo da rainha, enfeitado com o quarto crescente e joias presentes nas representações da deusa. Segundo Hilton, o aspecto virginal de Diana e seu compromisso com a castidade, com o objetivo de preservar o equilíbrio social, eram adequados a Elizabeth depois do fim de seu

²⁹⁵ HILTON, *op. cit.*, p. 134.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 135.

último namoro diplomático.²⁹⁷ Mas havia ainda um lado mais sombrio na deusa, pois, em algumas fontes clássicas, Diana é a deusa da vingança e da morte.

A condição de Diana como protetora da castidade relaciona-se com a cena de onde o fotograma foi retirado. Enquanto Elizabeth se arruma, vemos Cecil tentando convencer Dudley de que seu casamento com a soberana inglesa salvaria a Coroa da omissão de Elizabeth e do perigo representado por Maria Stuart. Dudley, contudo, acredita que a rainha não o aceitará como esposo, nem nenhum outro pretendente, nem terá um filho. Elizabeth aparece abruptamente, interrompendo a conversa dos dois e conseguindo a atenção dos súditos, que se aquietam para fitá-la. A aparência da rainha arranca um elogio de Dudley, mas como Elizabeth permanece virgem, o envolvimento amoroso entre eles não pode nem irá ser consumado.

Em relação à estatura da personagem, apesar de não haver dados precisos sobre a altura de Elizabeth, considera-se que ela tinha uma estatura típica, ou até mesmo baixa, para uma mulher do século XVI. De todo modo, medindo 1,68 m,²⁹⁸ Robbie é da altura exata de Ronan. Ao compartilhar o mesmo tamanho da prima, a Elizabeth de Rourke livrou-se de uma insegurança que acompanhou sua personagem histórica: ser menor do que Maria Stuart. Sobre esse aspecto, André Maurois registra que, quando Jaime Melville, embaixador escocês, encontrou Elizabeth em Londres, a rainha da Inglaterra tentou convencê-lo a todo custo de que sua beleza e talentos superavam os da prima, deixando Melville em uma situação desconfortável.²⁹⁹ Por fim, “Isabel perguntou ainda qual era a mais alta das duas. Era certamente Maria Stuart. “Então,” disse Isabel, “é alta demais”.

Para além do tamanho, muitos outros detalhes conectam as aparências das rainhas no filme analisado. Comparando as imagens 2 e 4, as semelhanças visuais e de estilo delineiam-se. Fisicamente, as rainhas têm uma pele muito clara, cabelos ruivos e olhos azuis. Nesse momento, o figurino, o penteado e os adornos que utilizam também não destoam grandemente. A própria expressão facial que assumem guarda uma afinidade, pois ambas se mostram sérias, introspectivas e solenes.

Desse modo, a construção visual das personagens, que mais se parecem “irmãs separadas” do que primas em segundo grau, reforça o vínculo entre elas. Assim, aos nossos olhos, “elas são como uma mulher e a imagem do seu reflexo”.³⁰⁰ A fabricação dessa imagem,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 217.

²⁹⁸ Informação sobre a altura de Margot Robbie encontrada em meio *online*. Disponível em: <<https://m.imdb.com/pt/name/nm3053338/>>. Acesso em: 4 nov. 2025.

²⁹⁹ MAUROIS, *op. cit.*, p. 226.

³⁰⁰ Referência à forma como Yaa Gyasi qualifica as meias-irmãs Effia e Esi, personagens centrais de seu romance, *O caminho de casa* (2017).

por sua vez, intensifica os contrastes comportamentais entre Maria e Elizabeth, pois, se ambas são visualmente tão semelhantes, tomam escolhas diametralmente opostas em suas vidas pessoais e governos, que conduzem uma ao cadafalso e a outra ao trono.

Contudo, apesar de muitas serem as similitudes visuais entre as rainhas, registram-se também importantes diferenças. No tocante a isto, Mato aponta que Byrne contrastou os tons escuros e frios da corte de Maria com as cores quentes da corte elisabetana.³⁰¹ Esse contraste se estendeu aos figurinos das personagens, ainda que nas imagens anteriormente analisadas ele não seja perceptível. Assim, o autor identifica, por meio das cores, o desejo de moldar a personalidade das rainhas. Nesse sentido, a apresentação dos figurinos tem a propensão de evidenciar o lugar que cada uma das monarcas atuava. A justaposição se dá pela construção de figurinos distintos para as personagens, os quais se fundamentam em paletas de cores específicas que evoluem com o desenrolar da narrativa.

A diferenciação está presente também no material empregado na confecção dos vestidos das rainhas. No caso da escocesa, Byrne utilizou uma matéria-prima inexistente no século XVI: o *jeans*. Nesse aspecto, Mato considera que o uso do *jeans* cumpriu seu papel em *Duas Rainhas*, já que os figurinos de Byrne foram essenciais para causar uma impressão sobre o cotidiano que acompanha a trajetória de Maria Stuart, segundo características específicas do tempo e local na Escócia.³⁰² Além disso, podemos afirmar que o *jeans* carrega em si uma variedade de mensagens que dialogam com a informalidade, a versatilidade e a resistência à cultura dominante, as quais se encaixam perfeitamente com a rainha dos escoceses em *Duas Rainhas*.

Discorrendo sobre a estética da moda *jeanswear*, Rosiane Pereira Alves e Mário de Carvalho indicam que, desde seus primeiros usos, na confecção de calças para garimpeiros nos Estados Unidos, o *jeans* passou a ser visto como vestuário para o trabalho pesado.³⁰³ O material carregou essa dimensão simbólica e prática até o início do século XX, quando passou a ser adotado para o lazer por diferentes grupos sociais marginalizados e/ou da contracultura, até universalizar-se na década de 1980. Identificam-se, portanto, significativos paralelos entre o que a rainha veste e o papel que ela desempenha, visto que Maria tem a árdua tarefa de ser a primeira mulher a governar os escoceses. Ademais, sua própria condição de “papista” e mulher, no dizer de Knox, a põe em choque com a ordem dominante na Escócia.

³⁰¹ MATO, *op. cit.*, p. 382-383.

³⁰² MATO, *op. cit.*, p. 384.

³⁰³ ALVES, Rosiane Pereira; CARVALHO, Mário de Farias. Referências culturais na moda: diferenças e semelhanças na configuração do jeans das marcas Adágio e Zagnetron. *Oikos*, Viçosa, v. 23, [S.I.], 2012. p. 194-195.

Detendo-se especificamente sobre o vestido que Maria Stuart usa na cena em que contempla a costa inglesa antes de embarcar para o país (1h40min25-1h40min49s), Mato observa que os elementos naturais foram incorporados à peça, cuja cauda está bastante suja de sal e lama (Imagem 6).³⁰⁴

Imagem 6: Maria embarca para a Inglaterra.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Quando a rainha é enquadrada em PP e de nuca, veem-se manchas avermelhadas de ferrugem no vestido (Imagem 7), que provêm do uso da armadura sobre o corpete (50min03s-1h00mon03s).³⁰⁵ Anteriormente, vimos Maria usando a proteção metálica por cima do mesmo vestido ao partir para a batalha contra o exército rebelde liderado por Moray (Imagem 8). Esse cuidado confere certo realismo à cena e adequa-se à forma como os vestidos eram usados no século XVI, já que raramente podiam ser lavados, embora se fizesse uma espécie de “limpeza a seco”.³⁰⁶

³⁰⁴ MATO, *op. cit.*, p. 383.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 385.

³⁰⁶ HILTON, *op. cit.*, p. 133.

Imagem 8: Maria contempla a costa inglesa.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Imagem 7: Maria parte para a batalha contra o exército de Moray.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Ainda analisando a Imagem 7, é possível identificar outros elementos contemporâneos, além do material do vestido. Assim sendo, Mato sublinha a presença dos ilhoses, usados para fechar o corpete, as costuras decorativas e a junção nos ombros, feita com ponto duplo (pesponto) em máquina fechadeira.³⁰⁷ De resto, Byrne deixa as costuras do vestido visíveis, o que não ocorria no período. Como as máquinas de costura ainda não tinham sido inventadas, a junção de uma parte do vestido à outra era feita à mão. Ainda segundo o autor, não há registros da escolha do tecido das mangas, mas acredita-se que a figurinista tenha

³⁰⁷ MATO, *op. cit.*, p. 384.

pensado nos fios que se entrelaçam para formar o *tartan* usado nas peças estilo *kilt*, traje tradicional da Escócia.

Podemos observar também que a associação entre a personagem de Maria e a cor azul é muito presente na Imagem 7. A cor, predominante no quadro, apresenta-se em diferentes tonalidades na roupa, no mar e na paisagem inglesa ao fundo. Essa predominância acaba por realçar o ruivo do cabelo da rainha, preso numa trança rabo de cavalo, como já dissemos, um dos penteados que a personagem costuma utilizar.

O corpete é separado da saia, possui uma gola alta e punhos que lembram camisas de botão. Mato indica que acessórios como o rufo e as rendas, muito presentes em representações monárquicas do período, não estão presentes no figurino de Maria Stuart.³⁰⁸ Essa ausência fortalece a oposição entre as rainhas, manifestando o contraste entre o luxo da corte de Elizabeth e a sobriedade da corte escocesa, contraste que se estende à caracterização das monarcas.

Em entrevista a Booth Moore, do *The Hollywood Reporter*, analisada por Mato, Byrne afirmou que sentiu dificuldade em trabalhar o *jeans* nas peças do vestuário, chegando a cogitar que o uso do material não daria certo.³⁰⁹ No início da adaptação, os testes com o tecido foram feitos para o gibão masculino, só depois sendo levado para as roupas de Maria Stuart. Na mesma entrevista, a figurinista indicou que não utilizou o *jeans* nos momentos-chave com o intuito de localizar a “história na História”. Interpretamos essa preocupação de Byrne como uma concessão às concepções eruditas da História, que querem que o filme reproduza o passado tal como aconteceu. Essa preocupação se concentra, sobretudo, na aparência física e nas roupas das personagens.

O modo como Byrne localizou a “história na História” foi estabelecendo uma correlação com a retratística, particularmente no caso da personagem de Elizabeth I, utilizando momentos do retrato para sublinhar a passagem do tempo.³¹⁰ Por hora, contudo, tentaremos identificar o emprego desse recurso na construção da imagem da rainha escocesa. Nesse aspecto, Mato indica que não encontrou muitas notas de produção que revelem o motivo de Byrne ter-se distanciado da liberdade criativa presente nos figurinos de Maria Stuart e finalizar o filme com a acuracidade histórica dos vestidos de Elizabeth. Acreditamos, contudo, que

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 385.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 386.

³¹⁰ O leitor encontrará uma análise aprofundada de algumas pinturas da rainha Elizabeth I e sua reconfiguração no cinema, sob a ótica do figurino, em *Retrato e figurino: Elizabeth I como representação de poder na pintura e no cinema*. Dissertação de mestrado de Marcos Aurélio Mato, o trabalho estabelece uma abordagem que contempla as *biopics* de Shekhar Kapur e Josie Rourke. Para mais, ver: MATO, Marcos Aurélio de. *Retrato e figurino: Elizabeth I como representação de poder na pintura e no cinema*. 2022. 186 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2022.

alguns motivos influenciaram essa decisão, especialmente a escassez de retratos de Maria feitos durante sua vida.

Informação constante no *site* National Galleries of Scotland, que exhibe gratuitamente a coleção nacional de arte escocesa, bem como algumas obras estrangeiras relacionadas ao país, julga como surpreendente a falta de representações de Maria Stuart contemporâneas à monarca.³¹¹ Todavia, cremos que essa ausência esteja ligada principalmente ao atraso material do país à época da monarca. Em conformidade com nossa percepção, Zweig descreve a Escócia do século XVI como um pequeno reino insular, no extremo norte da Europa.³¹² O país era pobre porque toda força era destruída pela guerra incessante. Havia poucas cidades, as quais nunca atingiam riqueza ou condições mínimas de bem-estar às populações. As fortalezas da nobreza não eram castelos com pompa e magnificência, mas construções dedicadas à guerra. Não havia uma classe média, força que no contexto europeu do período nutria e preservava um Estado.

Os povoados eram escassos, não havia estradas amplas a levar pessoas e comércio para o interior, tampouco navios partindo de estaleiros. Vivia-se parcimoniosamente da criação de ovelhas, da pesca e da caça. Desse modo, Zweig avalia que a Escócia estava atrasada em pelo menos um século em relação a outros países da Europa.³¹³ Além disso, a nação era uma peça nas mãos de potências estrangeiras, especialmente na disputa entre Inglaterra e França.

A esse cenário, somava-se o predomínio do ascetismo calvinista, que tinha uma relação conturbada com as imagens. Enquanto Maria Stuart estava na França, a nova religião reformada tinha atraído tanto o povo escocês, que era pobre e austero, quanto sua nobreza, que, tendo o exemplo do que ocorreu na Inglaterra, cobiçava os despojos dos mosteiros. Houve uma série de revoluções e contrarrevoluções religiosas que, graças ao apoio de Elizabeth, terminaram com a vitória dos protestantes, representados pela assembleia denominada Consagração do Senhor, na qual figuravam o povo, a Igreja e os nobres, que a dirigiam com o título de Lordes da Congregação.³¹⁴ A vitória do protestantismo no país, muito graças à liderança de Knox, levou ainda à baixa popularidade de Maria entre seus súditos reformados, visto que a rainha se manteve fiel à antiga religião.

³¹¹ NATIONAL Galleries Scotland. Mary, Queen of Scots. **National Galleries Scotland**, [s. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/3235?search=Mary%20Queen%20of%20Scots&search_set_offset=2&_gl=1*118npnc*_up*MQ..*_ga*O DkwMTYwNjAuMTc2Mjk1NDI3NA..*_ga_T2ZDV2PFDY*czE3NjI5NTQyNzMkbzEkZzAkdDE3NjI5NTQy NzMkajYwJGwwJGgw>. Acesso em: 6 nov. 2025.

³¹² ZWEIG, *op. cit.*, p. 14-15.

³¹³ *Ibid.*, p. 15.

³¹⁴ MAUROIS, *op. cit.*, p. 224-225.

Na contramão, apesar de Elizabeth ter aderido ao protestantismo, a vertente anglicana tem uma relação muito mais amigável com as imagens. Na verdade, a própria rainha era indiferente aos problemas dogmáticos, mas predisposta contra o catolicismo, contentando-se com posições pouco claras, embora as circunstâncias tenham lhe dado o papel de campeã do protestantismo contra Filipe II da Espanha.³¹⁵ Assim, respaldada legalmente, Elizabeth impôs pela força a nova Igreja nacional, muito mais preocupada em assegurar a uniformidade do culto do que com disputas teológicas.³¹⁶

Desse modo, não é contraditória a profusão de representações da rainha, fabricadas tanto em vida quanto postumamente. Se essa abundância não facilitou o trabalho de criação dos figurinos e das características físicas da soberana inglesa no filme, seguramente deu mais opções para a figurinista. Tantos são os retratos de Elizabeth, que Lisa Hilton considera que é possível captar a construção da imagem “imortal” da monarca a partir dos quadros em que é representada.³¹⁷ Assim, com base nessa iconografia, a autora enxerga três momentos associados a Elizabeth: a estudante assídua do Renascimento; a jovem monarca que se move para a modernidade; e a soberana triunfante.

Na tentativa de explicar a constituição do imaginário coletivo sobre determinada personagem, Limeira utiliza o conceito de “imaginação histórica”, como elaborado por Stephen Bann.³¹⁸ Assim sendo, a autora reafirma a interdisciplinaridade da representação, posto que há o emprego de recursos estilísticos oriundos de outras composições para a elaboração de um idioma histórico específico, que dialoga com diversos modelos de representação do passado. Ainda segundo Limeira, determinadas leituras sobre uma personagem configuram um imaginário coletivo que, de certo modo, alimentará outras representações perante o público, quase que em um sentido de “memória coletiva”, conforme pensado por Philippe Joutard, isto é, uma forma de recordação histórica simplificadora.³¹⁹

Embora o diálogo do filme com outras artes possa ser mais variado, Limeira sustenta que as pinturas costumam ser a primeira elaboração visual das personalidades históricas.³²⁰ Essa elaboração terá sua recorrência posteriormente, propagando uma leitura que alimentará a construção de um mito, posto que a imagem dela nascida é uma idealização. Tal consideração

³¹⁵ CORVISIER, *op. cit.*, p. 152.

³¹⁶ GIORDANI, *op. cit.*, p. 893.

³¹⁷ HILTON, *op. cit.*, p. 25-26.

³¹⁸ LIMEIRA, *op. cit.*, p. 99-100.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 112.

³²⁰ *Ibid.*, p. 180.

mostra-se verdadeira quando pensamos na imagem cinematográfica de Maria Stuart e, sobretudo, Elizabeth I.

Nesse sentido, pesquisando o título nobiliárquico de Maria Stuart em inglês, “*Mary, Queen of Scots*”, no National Galleries of Scotland, encontramos 572 obras de arte associadas à monarca.³²¹ Contudo, essas obras não são exclusivamente pinturas de Maria, pois constam entre os resultados outros objetos associados à rainha, como moedas, esculturas e fotografias de peças de teatro. Aparecem também obras de arte ligadas a personalidades que tiveram relações com a história de Maria. Aplicando filtros mais específicos, para pinturas e trabalhos em papel temos um refinamento da pesquisa, apesar de ser um número ainda elevado, respectivamente, 37 obras do primeiro tipo e 493 do segundo.

Curiosamente, a miniatura de Maria Stuart que mais nos chamou a atenção quanto à semelhança da caracterização de Saoirse Ronan não foi encontrada no National Galleries of Scotland, mas sim em um *site* australiano, o Learn Antiques.³²² A obra referida trata-se da miniatura de autoria atribuída a Nicholas Hilliard. Segundo o National Galleries, o ourives e retratista, nascido na cidade inglesa de Exeter, em 1547, vinha de uma família de pintores de miniaturas.³²³ Hilliard desfrutou do patrocínio da realeza, trabalhando tanto para Elizabeth I, de 1572 a 1600, quanto para seu sucessor, Jaime I.

Segundo o Learn Antiques, enquanto trabalhava para Elizabeth, Hilliard recebeu uma encomenda de Maria Stuart, então cativa na Inglaterra. O retratista produziu, então, uma de suas obras mais significativas, pintada por volta de 1578-9: a miniatura da rainha dos escoceses, hoje pertencente à Coleção Real do Reino Unido (Imagem 9). A miniatura foi pintada sobre um fundo azul ultramarino, pigmento caro à época. Há ainda uma segunda versão da obra, pertencente ao Museu Vitória e Alberto, em Londres, com singelas diferenças, como no pigmento mais inferior usado na coloração do fundo. O *site* do Museu Vitória e Alberto registra que a versão constante na Coleção Real, além de ser mais valiosa, foi provavelmente pintada a partir de modelo vivo.³²⁴

³²¹ O resultado desta busca pode ser encontrado *online*. Para mais, ver: <https://www.nationalgalleries.org/search?search=Mary+Queen+of+Scots&_gl=1*dz0x4s*_up*MQ..*_ga*OTIzMjA2NjEwLjE3NjI5NTQyNjk.*_ga_T2ZDV2PFDY*cze3NjI5NTQyNjkkbzEkZzAkdDE3NjI5NTQyNjkkajYwJGwwJGgw>. Acesso em: 6 nov. 2025.

³²² LEARN Antiques. Nicholas Hilliard: The Master of Miniatures. **Learn Antiques**, [S.l.], 24 de abr. 2020. Disponível em: <<https://learnantiques.com.au/nicholas-hilliard-the-master-of-miniatures/>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

³²³ NATIONAL Galleries Scotland. **National Galleries Scotland**, [S.l.], Nicholas Hilliard. Disponível em: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/nicholas-hilliard>>. Acesso em: 7 nov. 2025.

³²⁴ VICTORIA and Albert Museum. **V&A**, [S.l.], Portrait miniature by Nicholas Hilliard. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O62538/portrait-miniature-hilliard-nicholas/>>. Acesso em: 07 de nov. 2025.

Imagem 9: miniatura de Maria Stuart pintada por Nicholas Hilliard.



Fonte: Learn Antiques.

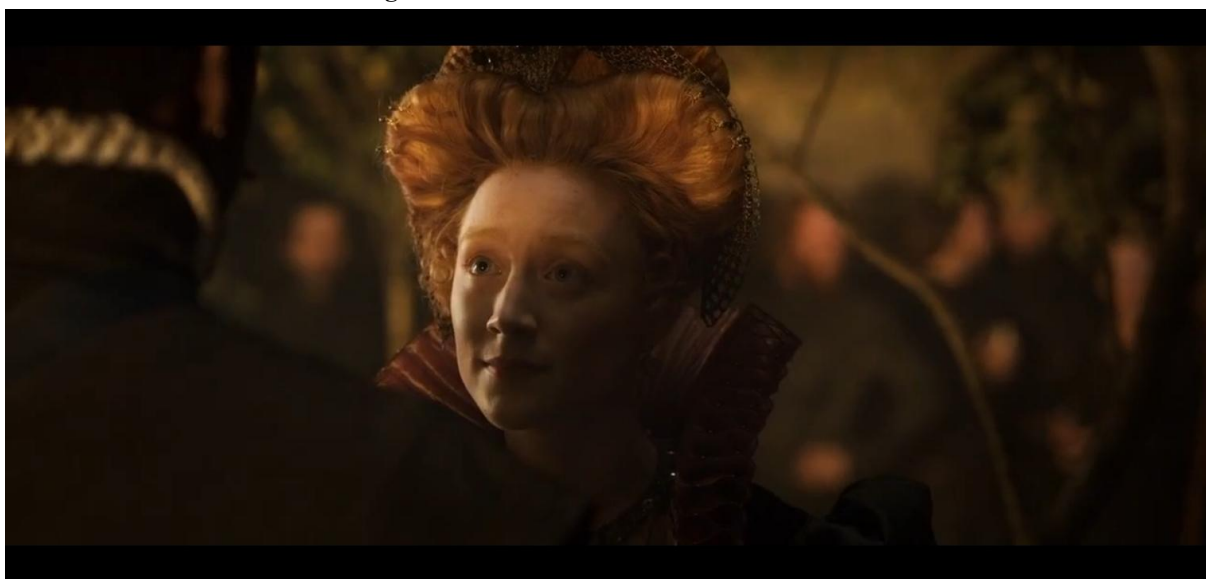
No retrato de Maria Stuart, então com 36 anos, vemos uma mulher adulta, mas ainda sem sinais identificáveis de velhice. A rainha tem a pele alva, olhos castanhos e um brinco com uma pedra preta. O cabelo ruivo e encaracolado, coberto por uma rede ornamental branca, está preso para cima em um penteado que aparece em muitas outras representações da monarca. Nesse sentido, é de se crer que já estava ocorrendo um processo de retroalimentação entre as representações de Maria Stuart. O vestido da rainha, preto e cravejado de brilhantes, é adornado por uma gola em rufos sustentada por uma armação. Maria usa com destaque um crucifixo dourado com uma figura branca de Cristo, clara afirmação de seu catolicismo.

No filme de Rourke, frequentemente Maria Stuart usa os cabelos de uma forma que lembra muito o penteado do retrato feito por Hilliard. Dentre essas ocasiões, acreditamos que a maior aproximação entre a imagem de Ronan e a miniatura se dá quando a rainha da Escócia recebe em sua corte o embaixador inglês, Lorde Randolph, e os demais homens enviados por Elizabeth (16min27s-18min04s). A recepção é feita com um espetáculo artístico. Enquanto Rizzio toca violino, atores realizam performances. Alguns deles, fantasiados de cachorro, latem e correm entre os presentes, como que caçando.

Ainda que a caracterização não esteja totalmente alinhada com a miniatura, a personagem também tem o cabelo ruivo armado para o alto e recoberto com adornos (Imagem 10). De modo semelhante, o vestido preto ostenta uma gola em rufos, mas é mais aberto no busto. Maria usa um brinco em formato de gota em uma das orelhas e, na outra, um brinco *ear cuff*. No pescoço, substituiu-se o crucifixo por um colar de joias. Ao dialogar com Randolph, a

própria expressão que Maria assume na cena, com semblante sereno e rosto levemente em $\frac{3}{4}$, reproduz características presentes na miniatura.

Imagem 10: Maria em um baile na corte escocesa.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Em outras cenas do filme, percebemos um diálogo com o imaginário que cerca alguns episódios da vida de Maria Stuart, mas, ao mesmo tempo, *Duas Rainhas* ressignifica essa primeira elaboração visual de modo a afirmar a personalidade empoderada e combativa da protagonista. Aqui destacamos a representação de três acontecimentos e sua releitura cinematográfica, a começar pelo embate entre Maria e Knox.

Na gravura do artista inglês Thomas Holloway, publicada em 1800, Knox, de pé, com roupa escura e barba comprida, dirige-se à rainha (Imagem 11).³²⁵ O reformador eleva uma das mãos para o alto, como que indicando a reprovação divina contra a soberana católica. Holloway representa Maria como uma jovem, em um vestido leve e claro. Seu cabelo está preso, coberto por um chapéu, de onde parece cair um véu. Sentada, com uma postura cabisbaixa, a rainha parece uma criança admoestada pelo pai. Ao fundo, três mulheres, provavelmente damas da rainha, parecem acuadas diante do rompante de Knox. Na base da gravura lê-se o seu título: *Mary Q. of Scots reproved by Knox.*

³²⁵ NATIONAL Galleries Scotland. **National Galleries Scotland**, [S.I.], Mary, Queen of Scots, 1542-1587. Reigned 1542-1567 (with John Knox: Mary reproved by Knox). Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/52036?search=Mary%20Queen%20of%20Scots&page=5&_gl=1%2Ayq3iqz%2A_up%2AMQ..%2A_ga%2ANDkzODQzMzc4LjE3NjI0NDYyMjQ.%2A_ga_T2ZDV2PFDY*czE3NjI0NDYyMjMkbzEkZzAkdDE3NjI0NDYyMjMkajYwJGwwJGgw>. Acesso em: 07 de nov. 2025.

Imagem 11: Maria Stuart repreendida por Knox na gravura de Thomas Holloway.



Fonte: National Galleries of Scotland.

Esse episódio é reproduzido em *Duas Rainhas*, mas com alterações significativas. O embate entre a rainha e o pastor acontece no conselho privado, onde Maria é a única mulher (12min37s-15min29s). Maria traz uma mensagem de tolerância, mas ela esbarra na intransigência de Knox, que manifesta publicamente sua oposição à rainha (Imagem 12). Knox está caracterizado de forma muito próxima à gravura, sendo-lhe acrescentada uma boina. Ele está de pé, mas é Maria quem lhe ordenou que assim o fizesse em deferência a ela. Para responder à afronta pública de Knox, Maria se põe de pé e lhe fala com firmeza. Por fim, a rainha expulsa o religioso do conselho e da corte. Portanto, a Maria Stuart de Rourke assume uma postura muito diferente da menina assustada da gravura de Holloway.

Imagem 12: Embate entre Maria e Knox.



Fonte: Frame do filme *Duas Rainhas*.

Identificamos também certa correspondência visual entre a cena do assassinato de Rizzio (1h08min44s-1h12min20s) e um quadro do século XIX: *The Murder of David Rizzio* (O assassinato de David Rizzio, em tradução livre).³²⁶ Exibida pela primeira vez em 1833, a pintura de William Allan, nascido na capital escocesa, em 1782, retrata um evento ocorrido em março de 1566 (Imagem 13). Ainda assim, podemos afirmar que Allan orientou-se por uma visão historicista do acontecimento, visto que se esforçou para reconstitui-lo fielmente aos relatos. Para isso, o artista procurou estabelecer a identidade e o papel exatos de todos os conspiradores e recriar a aparência dos aposentos de Maria no Palácio de Holyrood. Allan chegou, inclusive, a basear-se em retratos contemporâneos de personagens envolvidos no assassinato, como o Conde de Morton, que aparece com chapéu preto na extrema direita da tela.

Imagem 13: o assassinato de Rizzio por William Allan.



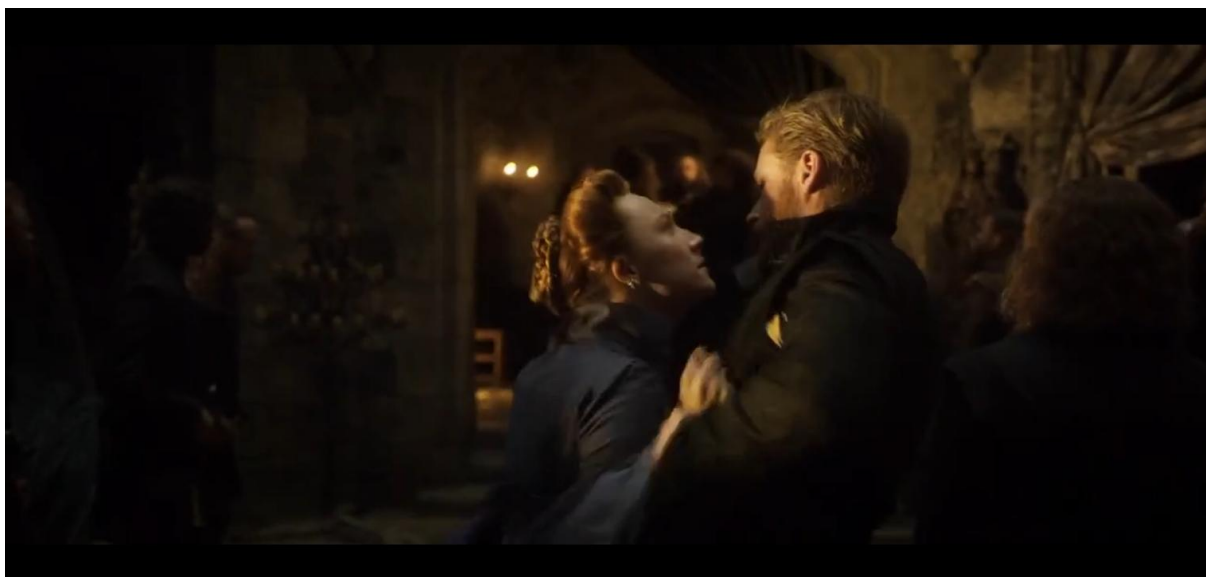
Fonte: National Galleries of Scotland.

O quadro tem uma luz amarelada, que incide mais fortemente no centro. Esse recurso acaba intensificando o drama de Maria Stuart, à esquerda, que tenta se desvencilhar do marido para proteger Rizzio. Confere também um ar de martírio ao assassinato, reforçado pela presença de um rosário que cai da mesa onde a rainha ceava com seu secretário particular, agora totalmente bagunçada. Rizzio, quase completamente caído, é atacado a golpes de faca por vários homens. À esquerda de Maria, duas de suas damas parecem apavoradas com a cena que estão presenciando.

³²⁶ NATIONAL GALLERIES SCOTLAND. **National Galleries Scotland**, [S.I.], *The Murder of David Rizzio*, Sir William Allan. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/29633?_gl=1*czilaj*_up*MQ..*_ga*MTY3MjY1MDMxNi4xNzYyOTU1NTcx*_ga_T2ZDV2PFDY*czE3NjI5NTU1NzEkbzEkZzAkdDE3NjI5NTU1NzEkajYwJGwwJGgw>. Acesso em: 7 nov. 2025.

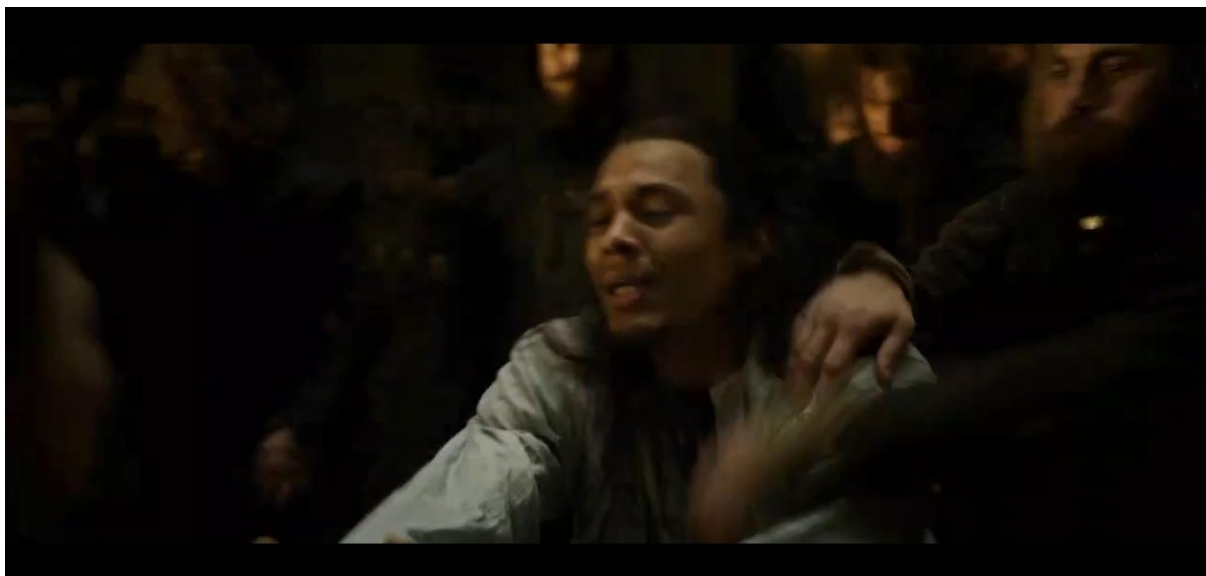
Graças à quantidade de personagens envolvidos e à rapidez da ação, a cena de *Duas Rainhas* compartilha do mesmo aspecto caótico do quadro de Allan. Percebe-se também em comum uma iluminação em tom amarelado. Maria está em seus aposentos jogando cartas com Rizzio e suas damas, enquanto Bothwell vigia do lado de fora, quando os lordes conspiradores invadem o recinto. Eles querem levar Rizzio consigo, mas as damas e a própria rainha impedem o intento inicial. Darnley tenta conter a esposa, mas Maria se solta e protege Rizzio com o próprio corpo (Imagem 14). Ainda assim, aos gritos de “adúltero”, os lordes começam a esfaquear Rizzio, sendo o primeiro golpe desferido por Lennox. Na tentativa de tirar Maria da frente de Rizzio, chegam a apontar um punhal para a barriga dela, finalmente conseguindo arrancar o secretário de junto da rainha (Imagem 15).

Imagem 14: Darnley tenta conter Maria.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

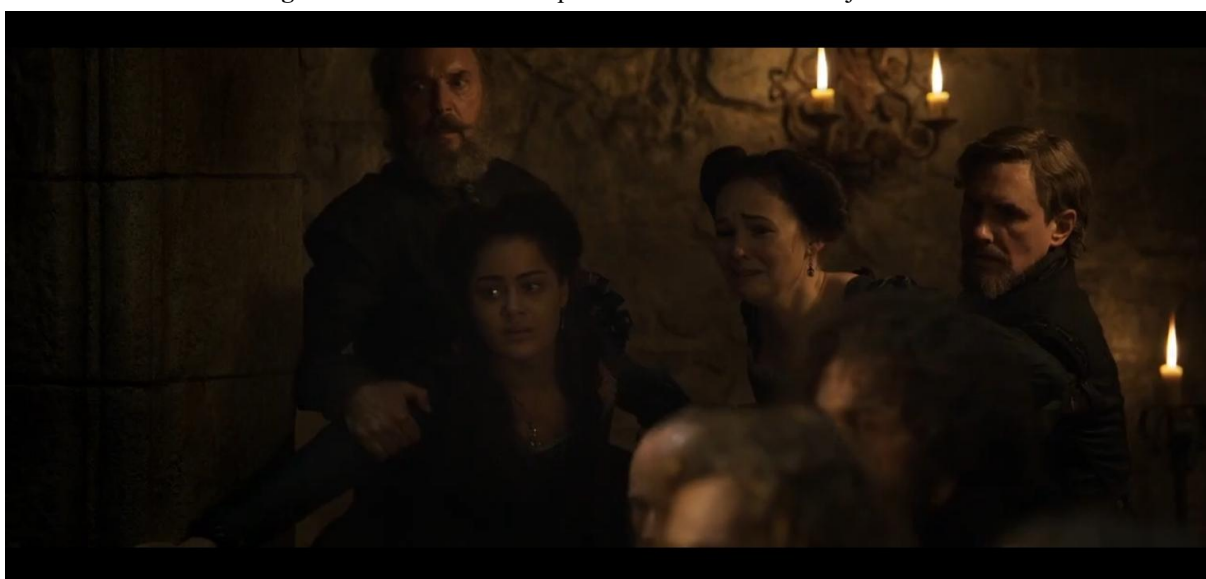
Imagem 15: Os assassinos afastam Rizzio da rainha.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

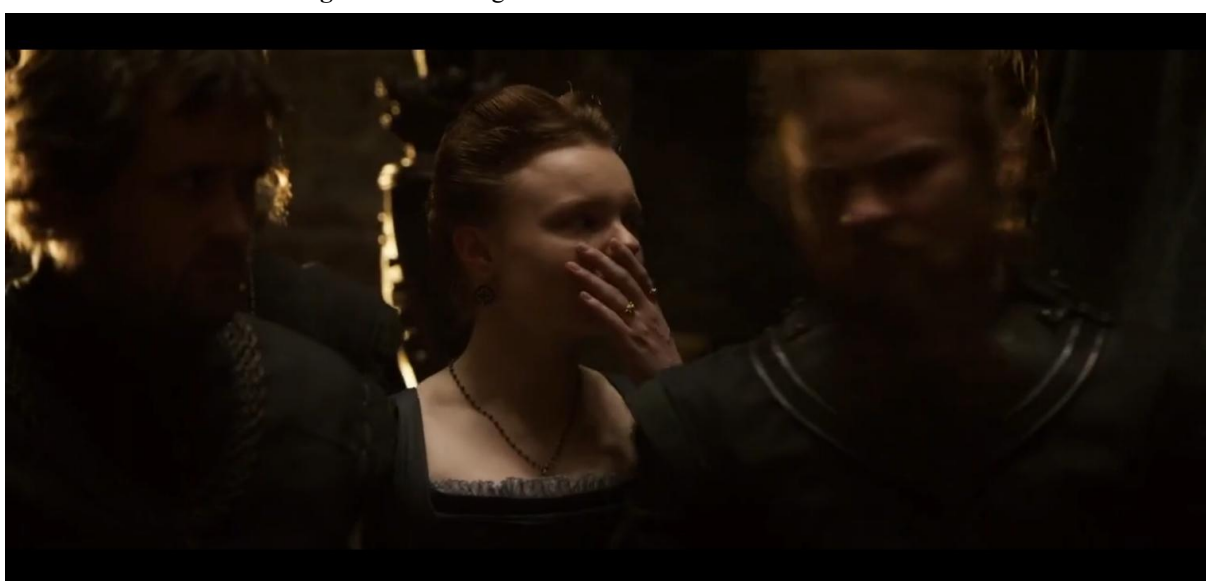
Lennox e Lethington obrigam Darnley, mesmo consternado, a dar o golpe final em Rizzio. Nesse sentido, o filme transforma o assassinato em um crime de homofobia, pois, na cena anterior (1h07min36s-1h08min44s), o pai de Darnley convence o filho a dar o aval para o plano, argumentando que é melhor que ele seja conhecido como um marido traído do que como um “sodomita”, em referência ao envolvimento entre Darnley e Rizzio sugerido anteriormente (49min29s-50min03s). Assim sendo, a violência dos homens de *Duas Rainhas* se volta também contra outros homens que destoam da masculinidade hegemônica. Se nem a rainha consegue salvar Rizzio de seu sangrento destino, só resta às damas horrorizar-se com o espetáculo sangrento, como na composição de Allan (Imagens 16 e 17).

Imagem 16: Os assassinos impedem Seton e Beaton de ajudar Rizzio.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Imagem 17: Fleming horrorizada com o assassinato de Rizzio.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Constatamos ainda uma analogia entre a cena em que Maria Stuart é forçada a abdicar (1h35min39s-1h38min33s) e a gravura *Scene from the Life of Mary, Queen of Scots – Mary is Forced to Abdicate* (Cena da vida de Maria, Rainha dos Escoceses – Maria forçada a abdicar, em tradução livre), produzida por volta de 1790.³²⁷ Na gravura do escocês David Allan, dois homens forçam Maria a assinar o documento de abdição (Imagem 18). O da direita parece ser mais compassivo, enquanto o da esquerda, de feição sisuda, vestido de armadura e empunhando uma espada, aponta para o papel sobre a mesa. Na extrema esquerda, um guarda armado com uma lança, tendo em mãos um pergaminho, observa. Sua postura, somada ao próprio cenário, com suas grossas paredes de tijolos e janela gradeada, denota a condição de prisioneira da rainha.

Imagem 18: Abdicação de Maria Stuart por David Allan.



Fonte: National Galleries of Scotland.

Embora sem cores, percebemos que a Maria Stuart da gravura de David Allan traja um vestido claro. O penteado e a touca usados pela rainha lembram muito os da miniatura de Hilliard. Secando suas lágrimas com um lençinho, Maria tem nas mãos uma pena com a qual assina sua abdição. A rainha não é, contudo, a única personagem feminina representada, pois, na extrema direita, quase imperceptível, uma mulher assiste à cena. Ainda que não tenha sido propriamente intencional, a posição vulnerável de Maria e a posição marginal da mulher que a observa reforçam o caráter masculino do poder e os lugares tradicionais das mulheres.

³²⁷ NATIONAL Galleries Scotland. **National Galleries Scotland**, [S.I.], Mary, Queen of Scots – obra nº 8420. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/8420?search=Mary%20Queen%20of%20Scots&page=6&_gl=1%2A30bjae%2A_up%2AMQ..%2A_ga%2AMTc2MDQ4MDg2Mi4xNzYyNDQ1OTkx%2A_ga_T2ZDV2PFY%2AczE3NjI0NDU5OTAkzEkZzAkdDE3NjI0NDU5OTAkajYwJGwwJGgw>. Acesso em: 08 de nov. 2025.

Aqui, novamente, ainda que haja uma aproximação visual com *Duas Rainhas*, há importantes mudanças na atitude de Maria, que dão outro sentido ao acontecimento. Em certo sentido, a cena da abdicação é uma consequência da cena anterior (1h34min50s-1h35min39s), onde Knox, em um sermão na igreja, acusa Maria de prostituição, adultério e assassinato, alegando que ela planejou a morte de Darnley para se casar com Bothwell, com quem supostamente já manteria um caso. Os fiéis se agitam com o sermão, batem com as mãos na estrutura do templo e gritam repetidamente “morte à meretriz”. Temos, então, uma ponte sonora clássica, visto que o som da cena anterior perdura brevemente enquanto a imagem está apresentando a cena seguinte.³²⁸

Enquanto ainda escutamos o alarido dos fiéis na igreja, Maria, Bothwell, Moray e Lethington se encaram silenciosamente, como que ouvindo conosco. Só quando as vozes cessam, Lethington informa a Bothwell que, caso Maria abdique, ele não poderá ser rei. Bothwell percebe, então, que foi traído (Imagem 19), isso porque Lethington, após uma reunião do conselho em que Maria recusara se divorciar do marido, o havia convencido a matar Darnley e se casar com Maria com a promessa de fazê-lo rei (1h28min23s-1h28min41s).

Imagem 19: Bothwell descobre que foi traído por Moray e Lethington.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

A postura de Maria, contudo, é significativamente diferente da rainha representada por David Allan. Desde os momentos iniciais da cena, mesmo em silêncio, a rainha parece fuzilar Moray e Lethington com os olhos. Maria insere-se no diálogo, interrompendo os homens em cena, lembrando a Bothwell que, da mesma forma, ela foi traída desde que regressou à Escócia.

³²⁸ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 449.

Lethington força Maria a abdicar em favor de Jaime, que eles aprisionaram após encontrá-lo sob tutela de Seton. Moray será o regente até que o menino atinja a maioridade.

O irmão de Maria reforça a importância de sua abdicação para a preservação do próprio direito de seu filho ao trono. Maria, contudo, está disposta a permanecer no poder, ainda que seja necessário usar a força. Lethington tenta dissuadi-la, sustentando que, dessa vez, ela não conseguirá montar um exército porque toda a Escócia a tem por uma adúltera e meretriz, desejando vê-la morta. Moray concorda com Lethington, mas Maria argumenta que muitas vezes ela fez algo que o irmão julgava ser impossível. Diante da obstinação de Maria, Lethington abandona a mesa de negociação. Moray insiste para que a irmã reconsidere a decisão, mas Maria sustenta sua posição contra a abdicação no direito divino. Moray, que Maria deixa de considerar como irmão por mais uma traição, vai-se. Sozinha e sem saída, Maria bate na mesa, demonstrando sua raiva, o que mais uma vez a afasta da rainha de Allan, que, entre lágrimas, resigna-se a assinar a abdicação.

Apesar das diferenças de sentido, considerando a perspectiva visual e composicional, as semelhanças são notáveis. Ambas as imagens compartilham de uma ambiência e atmosfera comuns, pois as cenas se passam em ambientes austeros, com paredes de pedras e janelas gradeadas, evocando o cerco contra Maria. A rainha está sentada numa cadeira ornamentada, similar à da gravura de Allan e, do mesmo modo, a ação se desenrola em torno de uma mesa, o eixo das duas composições. Há igualmente um paralelo na postura e no gesto de Bothwell, que remete ao soldado com a espada e alude à ideia de debate acalorado. No fotograma, porém, temos de um lado do embate Bothwell e, do outro, Moray e Lethington. Assim, guardadas as diferenças, podemos afirmar que *Duas Rainhas* dialoga visualmente com a iconografia tradicional de Maria Stuart, ainda que esta seja bem mais escassa do que a iconografia de Elizabeth.

Como mencionamos, no caso da rainha da Inglaterra, seu figurino em *Duas Rainhas*, o qual se baseou mais intimamente na retratística, e as mudanças feitas em sua caracterização evidenciam a passagem de tempo. Nesse sentido, citando Francisco Costa, Mato afirma que Byrne trabalhou com figurinos pararrrealistas e simbólicos.³²⁹ Os figurinos do primeiro tipo ocorrem quando a moda da época representada serve de inspiração, mas se opera uma estilização com o intuito de fazer prevalecer o estilo e a beleza. No caso dos figurinos simbólicos, a exatidão histórica perde completamente a importância, cedendo espaço para a

³²⁹ MATO, *op. cit.*, p. 386.

função de “traduzir” simbolicamente caracteres, estados de alma, e criar efeitos dramáticos ou psicológicos.

Desse modo, podemos classificar os figurinos de Maria como predominantemente simbólicos, enquanto que os de Elizabeth dividiram-se entre simbólicos e pararealistas, prevalecendo os figurinos do último tipo nos momentos finais da personagem. Assim sendo, Mato indica que a cena do encontro entre as rainhas (1h43min18s-1h50min55s) demonstra o contraste expresso nos figurinos das protagonistas, o que é ressaltado pelo local onde ele ocorre (Imagem 20). Maria usa o desgastado vestido azul, enquanto Elizabeth usa uma versão mais simples do vestido representado no *Retrato de Darnley* (Imagem 21), quadro de autoria desconhecida pintado por volta de 1575.

Imagem 20: Maria e Elizabeth ficam frente a frente.



Fonte: Frame do filme *Duas Rainhas*.

Imagem 21: *Retrato Darnley.*



Fonte: Wikimedia Commons.

Posteriormente, quando Elizabeth caminha pela Catedral de Gloucester em paralelo a Maria caminhando para a sala da execução no Castelo de Fotheringhay (1h51min52s-1h53min37s), Byrne concebeu um traje ainda mais alinhado ao *Retrato de Darnley* (Imagem 22). Nesse sentido, Mato indica que a figurinista compartilhou que seu desejo era criar um mundo que tivesse credibilidade, permitindo que o espectador pudesse facilmente se transportar para a história.³³⁰ Outro detalhe observado pelo autor é que a data provável da pintura coincide com o desenrolar dos eventos que culminaram com a execução de Maria Stuart.

Imagem 22: Elizabeth caminha pela Catedral de Gloucester.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

³³⁰ *Ibid.*, p. 391-392.

Quando Elizabeth assina a execução de Maria, Robbie está trajando um vestido preto estampado com motivos em arabesco (Imagem 23). Segundo Mato, a inspiração para a peça veio de um vestido que a rainha inglesa aparece usando em um quadro anônimo pintado por volta de 1585-90 (Imagem 24).³³¹ Contudo, o autor indica que Byrne adaptou a peça, tanto introduzindo um tecido preto na saia e no corpete quanto no tecido das mangas.³³²

Imagem 23: Elizabeth prestes a assinar a execução de Maria.



Fonte: *Frame* do filme *Doas Rainhas*.

Imagem 24: retrato de Elizabeth, c. 1585-90.



Fonte: Wikimedia Commons.

A despeito desses detalhes, o uso do vestido ajudou a conferir um efeito dramático e pesado à cena. Mas, mais do que isso, a aparência de Maria Stuart e Elizabeth I em *Doas Rainhas* é um verdadeiro campo de batalha.

³³¹ *Ibid.*, p. 393-394.

³³² *Ibid.*, p. 396.

2.3. A batalha da beleza em *Duas Rainhas*

A temática da beleza é um dos eixos mais importantes de *Duas Rainhas*, constituindo-se um dos campos de batalha da guerra não declarada entre Maria e Elizabeth. Ela é comunicada pela primeira vez na já referida cena em que a rainha escocesa posa para um retrato que será enviado à prima junto a uma carta propondo uma aliança entre elas (Imagem 25).

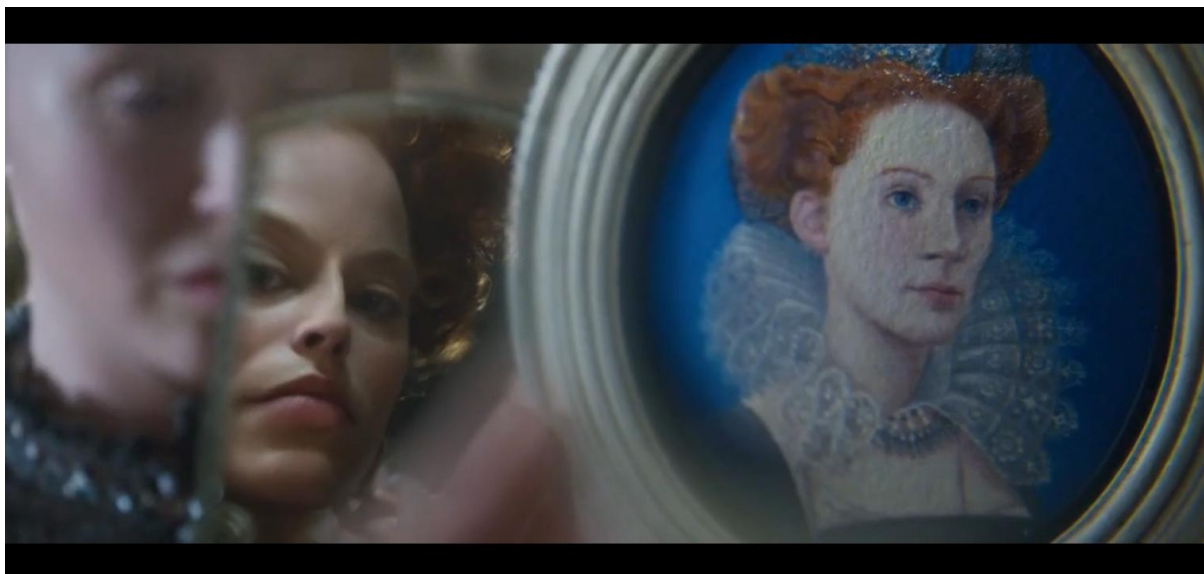
Imagem 25: Retrato de Maria sendo produzido na corte escocesa.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Observe-se que o retrato de Maria é o primeiro elemento que cruza as linhas narrativas. Produzido por um pintor na corte escocesa, na cena seguinte, ele vai parar nas mãos de Elizabeth na Inglaterra (Imagem 26). Esse exemplo demonstra o valor da imagem nesse universo diegético como instrumento de consolidação da figura do monarca e o papel da arte como uma ferramenta estratégica de propaganda e diplomacia. Desse modo, espelha-se a importância concreta que as imagens tiveram na constituição do absolutismo monárquico ao longo do século XVI.

Imagem 26: Retrato de Maria em mãos de Elizabeth.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Quando comparamos o retrato de Maria em *Duas Rainhas* àquele produzido por Hilliard (Imagem 9), a despeito de suas diferenças, identifica-se um intenso diálogo visual entre as imagens, de modo que se pode afirmar que a recriação cinematográfica certamente se inspirou na miniatura. As semelhanças apresentam-se já na composição e formato dos retratos, visto que ambos são ovais, enquadram a rainha do peito para cima e pintam-na sobre um fundo azul intenso. Igualmente, nas duas composições, Maria tem o rosto retratado em $\frac{3}{4}$, mas na miniatura de Hilliard, com suas bordas douradas, a rainha volta-se para a esquerda, enquanto no outro, olha levemente para a direita.

Em relação aos trajés e adereços, aqui e ali, Maria é retratada usando gola em rufos e seu tradicional penteado armado para o alto. Contudo, na miniatura, o vestido da rainha, mais elaborado e adornado, cobre completamente seu colo. Assim, a indumentária de Maria na obra de Hilliard lhe confere um ar mais sério e recatado, condizente com a imagem de prisioneira católica, reforçado pelo crucifixo que traz no peito. No retrato de *Duas Rainhas*, porém, o vestido de Maria é mais aberto, não há nenhuma touca a cobrir o seu cabelo e nenhuma marca explícita de catolicidade. Ressalta-se, assim, sua jovialidade e condição de mulher casadoura, confirmada pela avaliação de Elizabeth de que a prima é “jovem, inteligente, confiante”, de modo que “não teria problemas em obter um marido mesmo sem o trono”.

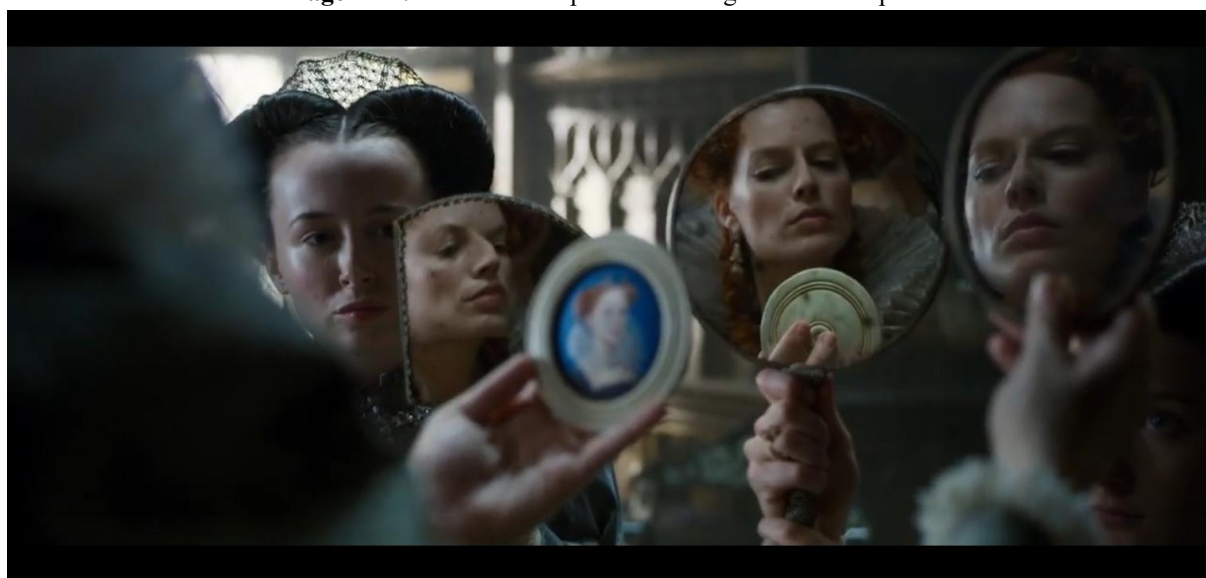
Nas duas obras, Maria tem um semblante sereno e contido, mas, diferentemente da original, na recriação cinematográfica, a rainha tem um rosto menos arredondado, com feições mais definidas e realistas, que refletem as da própria atriz que a interpreta. Desse modo, podemos afirmar que a segunda imagem procede à releitura da primeira, preservando o enquadramento, o fundo e elementos da vestimenta como sinais de identidade visual, mas

atualiza a fisionomia para adaptá-la ao tempo diegético de produção do retrato e à aparência de Ronan.

A apropriação, o deslocamento e a recontextualização de imagens já fabricadas, gesto muito característico do cinema contemporâneo, podem ser entendidos concebendo-se o filme como um palimpsesto. Elaborada pela pesquisadora francesa Sylvie Lindeperg, a noção de filmes palimpsestos refere-se às marcas de construção de um filme e aos seus diferentes usos ao longo do tempo.³³³ Trabalhando com filmes de arquivo, a autora afirma que eles são como os palimpsestos medievais, manuscritos em pergaminhos nos quais os copistas apagavam o texto original para escrever algo novo, mas permaneciam visíveis alguns caracteres das escritas anteriores.

Assim que Elizabeth recebe o retrato da prima (8min44s-9min27s), põe-se a compará-la com ela (Imagem 27). Para tanto, as damas cercam a rainha da Inglaterra de espelhos – ela própria tem um em mãos –, mas sua imagem refletida neles acaba distorcida. Portanto, a *mise-en-scène* expõe ao público o problema de Elizabeth com sua própria aparência, ainda muito parecida com a da prima, mas já aos seus olhos disforme. Constata-se também a diferença de personalidade entre as rainhas, sendo sintomática a atitude de Elizabeth frente à proposta de Maria, cujas palavras lhe chegam em uma ponte sonora. Ao invés de ponderar a pertinência de “um tratado de duas rainhas”, Elizabeth está mais preocupada em comparar sua beleza com a da prima. Nesse sentido, esse é o primeiro obstáculo ao estabelecimento de uma irmandade entre as rainhas, ou seja, o fato de Elizabeth acreditar que está em uma disputa com a prima impossibilita uma aliança entre elas.

Imagem 27: Elizabeth compara a sua imagem com a da prima.



³³³ LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, [S.I.], 2012. p. 55.

Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

As cenas analisadas acima são ainda mais interessantes porque se conectam com outras redes temáticas do filme. No estúdio em que Maria é pintada, encontra-se a imagem da Virgem com o Menino Jesus resgatada das águas quando de seu retorno à Escócia (Imagens 28 e 29), portanto, numa conexão com a religião. No filme, há mesmo certa associação entre Maria Stuart e Maria, mãe de Jesus. Nas próprias palavras da escocesa, apenas uma rainha compreende o sofrimento de outra rainha, assim, é a Virgem que Maria Stuart invoca em seus últimos momentos por meio da *Salve Rainha*. Aqui, a imagem da Virgem aparece cercada por uma estrutura de madeira, ao lado de Moray, que observa a irmã sendo pintada; talvez uma alusão ao fato de que o meio-irmão de Maria está tentando controlá-la desde os primeiros momentos de sua volta ao país.

Imagem 28: Imagem da Virgem com o Menino Jesus no estúdio em que Maria é pintada.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Imagem 29: Imagem da Virgem com o Menino Jesus resgatada das águas.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Na narração de Maria, que dita a carta endereçada à prima junto ao retrato, a escocesa propõe que elas firmem um tratado sem a interferência dos homens, visto que são “irmãs, ligadas pela feminilidade”; evocando, assim, o tema da irmandade feminina. Além disso, como dissemos, ao confrontar-se com a prima, Elizabeth constata que, graças à sua beleza, Maria não terá dificuldade para encontrar um casamento, apontando para a beleza como uma pré-condição para o matrimônio.

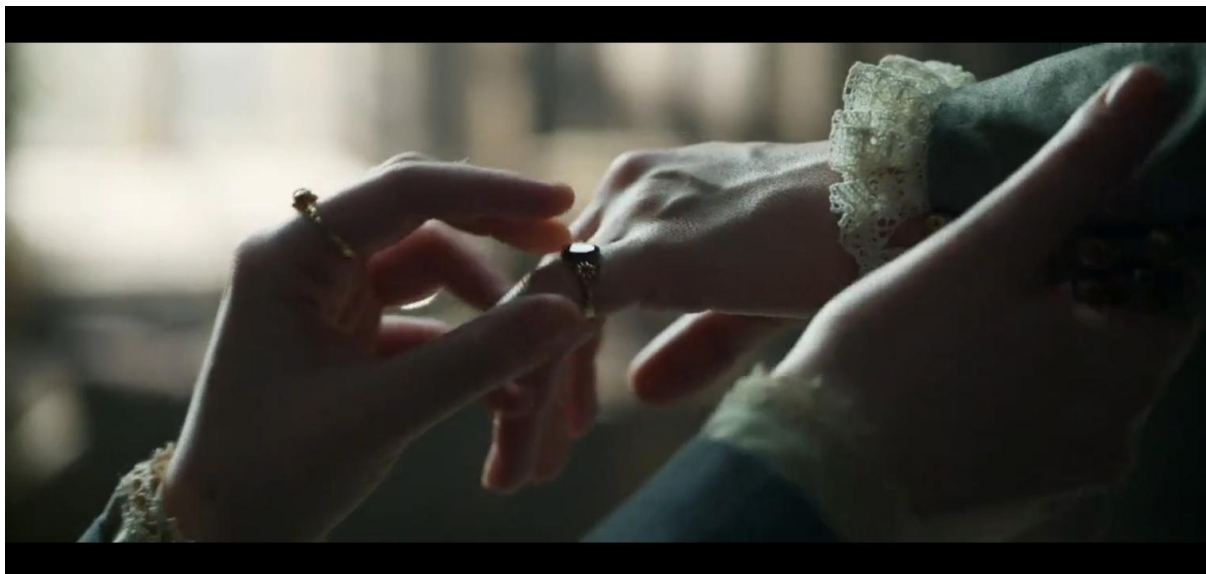
Outro momento de conexão entre a beleza e a rede temática do casamento ocorre na já analisada cena em que Elizabeth se apresenta aos súditos na corte, o que é sugerido por alguns elementos. Os sinos que tocam, anunciando a aparição pública da rainha, lembram as badaladas que acompanham uma noiva a caminho do altar. Na conversa entre Cecil e Dudley, o casamento é a pauta, com o primeiro tentando convencer o segundo de que uma eventual união entre ele e Elizabeth garantiria a continuidade da dinastia no trono.

Em dado momento da cena, uma das damas chega a pôr um anel no dedo de Elizabeth; ação enfatizada pelo enquadramento em PPP (Imagem 30). Alude-se, assim, ao anel que a personagem histórica usava como símbolo de seu casamento com a nação, o que produz forte associação com a aliança matrimonial. Observe-se que no retrato de Elizabeth na Imagem 24, a rainha é representada usando um anel preto, mais discreto, no mindinho da mão esquerda. No dedo mínimo da mão direita, com a qual Elizabeth segura um ornamentado leque de penas, a rainha exibe um anel maior, adornado com uma joia, semelhante ao anel que vemos em *Duas Rainhas*.

Como praticamente toda situação que uma rainha vive é também vivida pela outra monarca, o que reforça a oposição complementar entre elas, posteriormente veremos um PPP

das mãos dos recém-casados Maria e Darnley dançando na festa de casamento. Nos dedos, além das alianças matrimoniais, o casal ostenta ainda outros anéis (Imagem 31).

Imagem 30: Dama põe um anel no dedo de Elizabeth.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Imagem 31: PPP das mãos dos recém-casados Maria e Darnley dançando na festa de casamento.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Concluída a arrumação, a rainha, de mãos dadas com Dudley, atravessa o corredor, abrindo caminho entre os súditos, novamente como uma noiva que caminha para o altar (Imagem 32). Essa ideia é intensificada pela trilha sonora, que reproduz um canto em estilo gregoriano. Antes disso, porém, a aparência de Elizabeth arranca um elogio do Conde de Leicester. Apesar de fingir modéstia, sabemos que a intenção de Elizabeth era exatamente se fazer notada.

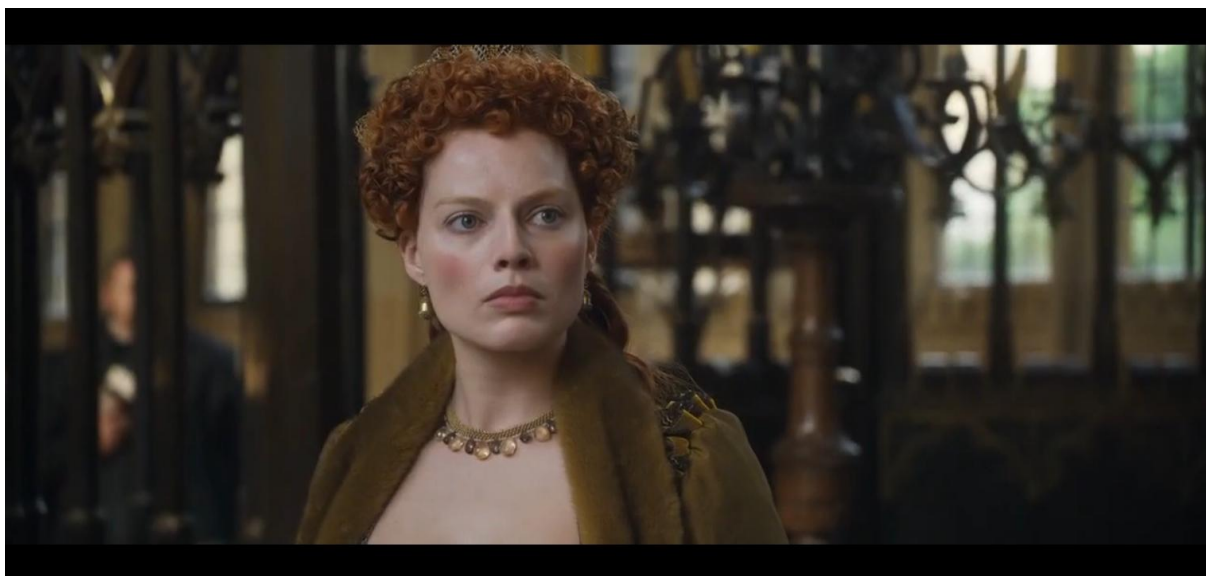
Imagem 32: De mãos dadas com Dudley, Elizabeth desfila entre os cortesãos.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Percebe-se, então, outra diferença entre as primas, pois, enquanto Elizabeth constrói uma persona para apresentar-se publicamente, Maria não demonstra grande preocupação em relação à beleza, possuindo-a naturalmente. Quando em reunião com seu conselho particular para tratar da questão do casamento de Maria e de suas implicações (21min06s-21min44s), a rainha da Inglaterra chega a ouvir de seu embaixador que a prima é “formidável”, não conseguindo disfarçar o descontentamento estampado em seu rosto (Imagem 33). Registre-se que essa cena estabelece um paralelo com o embate entre Maria e Knox. Em ambas, as rainhas são as únicas mulheres presentes, tentam impor-se aos homens de seus conselhos, ao mesmo tempo que caminham por entre eles.

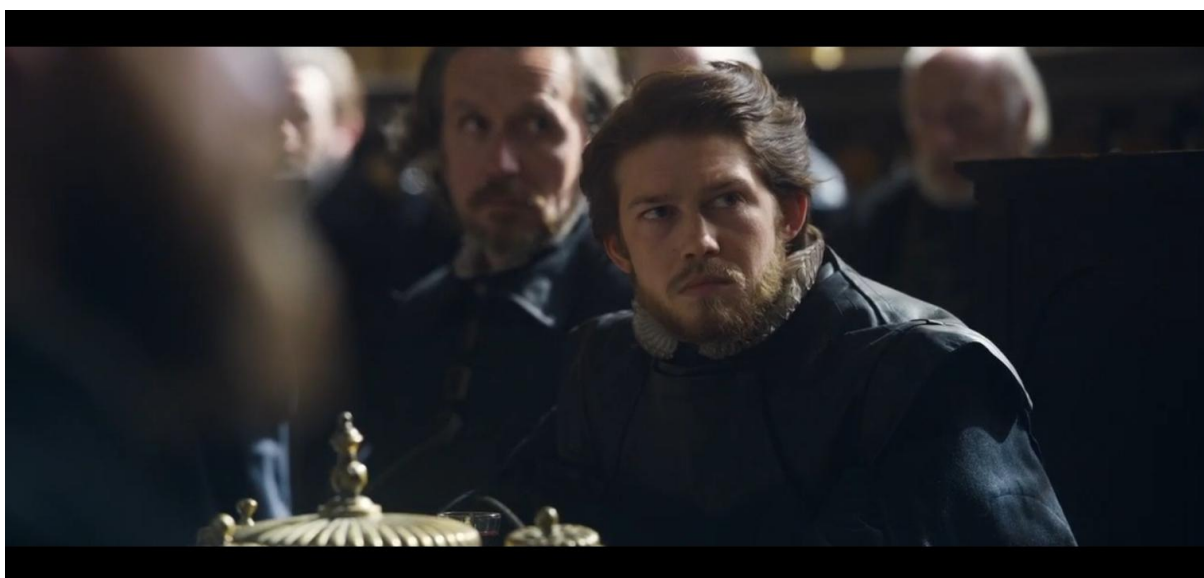
Imagem 33: Elizabeth ouve Randolph elogiar Maria.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Confirmando nossa tese sobre a construção da persona pública de Elizabeth, quando a rainha está em momentos de privacidade, mostra-se mais despreocupada com a aparência e, em algumas circunstâncias, até mesmo desleixada. Essa despreocupação com a imagem na intimidade pode ser vista já na sequência. Randolph aconselha a rainha a casar Maria com um homem que seja leal aos ingleses, para que, por meio dele, seja possível controlar a rainha dos escoceses. Há, então, um corte de ponto de vista com Elizabeth dirigindo o olhar para Dudley (Imagem 34). Percebemos, assim, que o Conde de Leicester é o homem de confiança para realizar essa missão.

Imagem 34: Dudley escolhido como pretendente de Maria.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Mais um corte nos leva direto para o leito de Elizabeth, onde Dudley implora-lhe para que não o envie à Escócia como pretendente de Maria, dada a relação que mantêm (21min44s-22min32s). Elizabeth, porém, com visível descontentamento, ratifica sua decisão, colocando os interesses de Estado à frente dos sentimentos (Imagem 35). Do lado de fora das cortinas que cobrem a cama da rainha, a dama Bess os ouve conversar.

Imagem 35: Elizabeth renuncia à pretensão de se casar com Dudley.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Embora não tenha ocorrido ainda a plena construção da persona pública de Elizabeth, que sufocará sua subjetividade feminina, já se notam significativas diferenças entre como a rainha se revela no ambiente público e como se mostra na intimidade. No conselho, Elizabeth adota uma postura sisuda, com suas expressões faciais transmitindo seriedade e gravidade. Mesmo que não esteja carregada, nota-se o uso de maquiagem. Os cabelos, enfeitados com uma tiara, estão arrumados em um penteado caprichado. Em um vestido dourado, com gola de pele, a rainha adorna-se ainda com brincos e um colar.

Quando passa ao ambiente íntimo, porém, Elizabeth se desmonta, tanto nos trajés quanto na maneira de portar-se. O vestido luxuoso é substituído por um simples em tons terrosos, com mangas internas em um tecido mais claro, criando contraste com o corpo mais escuro do vestido. O cabelo agora está solto, sem enfeites. A rainha não usa mais joias. O rosto, sem maquiagem, não aparenta mais autoridade e sim frustração e resignação por renunciar ao homem que ama em prol dos interesses de Estado.

No bojo dessa decisão, Elizabeth envia Dudley à corte escocesa como pretendente de Maria (22min32s-24min59s). Sinos tocam, como que anunciando a hora da partida de Dudley e sua comitiva. Ao escutá-los, Elizabeth, que se encontrava em seus aposentos com Bess, realizando um trabalho artístico, corre para despedir-se de Dudley. A rainha beija sua mão e, discretamente, entrega-lhe algo como uma fita vermelha, observando enquanto ele se afasta (Imagem 36). Parece que a própria natureza se ressentida com a separação dos amantes, que ocorre sob um clima invernal. Do mesmo modo, a viagem para a Escócia tem como cenário uma paisagem gélida e sem vida. Ouvimos a voz da rainha, narrando uma carta que encaminha

junto a Dudley para a prima, prometendo encontrar-se com ela antes que o verão chegue, narração que só se encerra quando os peregrinos chegam à corte de Maria.

Imagem 36: Elizabeth vê a comitiva com Dudley partir para a Escócia.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Com a comitiva vai um retrato da rainha da Inglaterra como presente à prima em retribuição ao que Maria lhe dera, assim como aquele, em formato oval, mas de dimensões bem maiores (Imagem 37). Também, do mesmo modo que o retrato de Maria, o de Elizabeth tem seus traços fisionômicos adaptados aos da atriz que a interpreta. Predominam os tons frios e pálidos, especialmente no rosto de Elizabeth, que se encontra em ângulo quase frontal, levemente voltado para a direita. Coberto por uma camada branca de maquiagem, conferindo-lhe uma aparência quase cerosa, a face da rainha exibe uma expressão distante e um olhar sombrio como se tentasse esconder sua angústia.

Imagem 37: Retrato de Elizabeth dado de presente a Maria.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

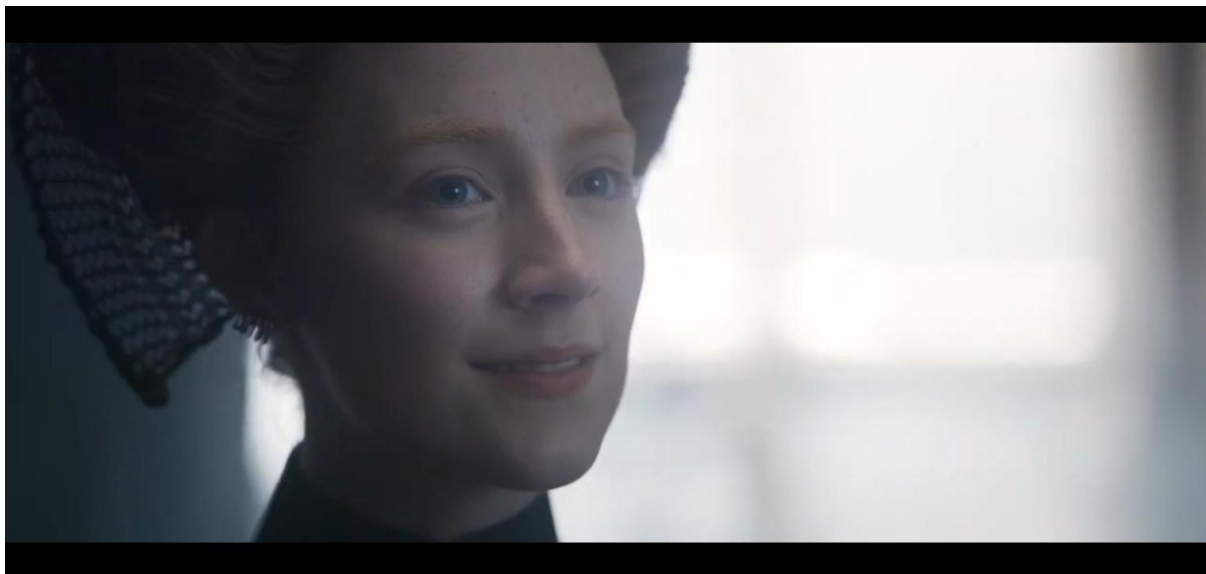
A indumentária e os adornos com que Elizabeth é representada são uma afirmação de sua riqueza. A rainha enfeita-se com colar e brincos de pérolas pendentes, além de um pingente em formato losangular com uma pedra escura. Os cabelos de Elizabeth, aqui de um tom ruivo bem mais escuro, também ornados com pérolas, estão dispostos em um penteado para o alto. Como a cauda de um pavão, a gola rendada alta emoldura o seu rosto.

Segurado na altura do rosto por Beaton, o retrato de Elizabeth torna-se uma presença-ausência em cena (Imagem 38). Corrobora ainda com o clima desconcertante da situação, o que também faz a postura de Dudley, cabisbaixo e retraído. O semblante da rainha da Inglaterra no retrato e do Conde de Leicester em pessoa contrastam fortemente com a expressão adotada por Maria (Imagem 39). Inicialmente serena, com seu sorriso, Maria parece debochar da aflição da prima. A rainha da Escócia assume, em seguida, uma posição firme, colocando a discussão sobre o casamento em seus termos. Assim, ela opõe-se a aceitar Dudley como esposo antes que se assegure seu direito de sucessão ao trono da Inglaterra e deseja negociar pessoalmente com a prima, o que Randolph garante que acontecerá no próximo mês.

Imagem 38: Dudley e sua comitiva apresentam-se a Maria.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Imagem 39: Maria avalia a oferta de Elizabeth.

Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

À exceção de Beaton, Maria é a única mulher fisicamente presente no recinto. Na verdade, a rainha acaba assumindo uma posição masculinizada, posto que está na condição de avaliar seu pretendente, o qual permanece a maior parte do tempo calado, falando apenas para concordar com Maria. Ademais, Maria está um passo à frente dos negociadores ingleses, já que seus comentários deixam a entender que ela sabe do envolvimento entre Elizabeth e Dudley. A representação de Elizabeth dá margem para comparações com a beleza de Maria, que questiona a Dudley se o retrato “é muito parecido com o rosto de sua amada rainha”, deixando-o sem resposta. Assim, a partir de Rosenstone, podemos afirmar que essa cena é um clássico exemplo de alteração, processo de invenção no qual os personagens realizam ações ou expressam sentimentos que pertenciam a outra figura histórica ou a ninguém.³³⁴ Isso ocorre porque, historicamente, é a Randolph que Maria dirige esse questionamento e em um tom muito mais afetuoso do que aquele empregado no filme.

Sobre esse episódio, Jane Dunn registra que a efusividade do afeto de Maria e seu fascínio contínuo pelas minúcias do caráter e do modo de vida da prima levavam a acreditar que ela estava genuinamente animada com a oportunidade de conhecer Elizabeth.³³⁵ Além disso, a rainha da Escócia alimentava a esperança de que, pessoalmente, poderia conseguir o que queria na sucessão. Nesse sentido, a autora indica que, após Maria presentear Elizabeth com um anel de diamante em formato de coração, recebera um retrato da prima, ocasião em que Maria perguntou a Randolph “como isso se assemelhava ao seu rosto lindo”.

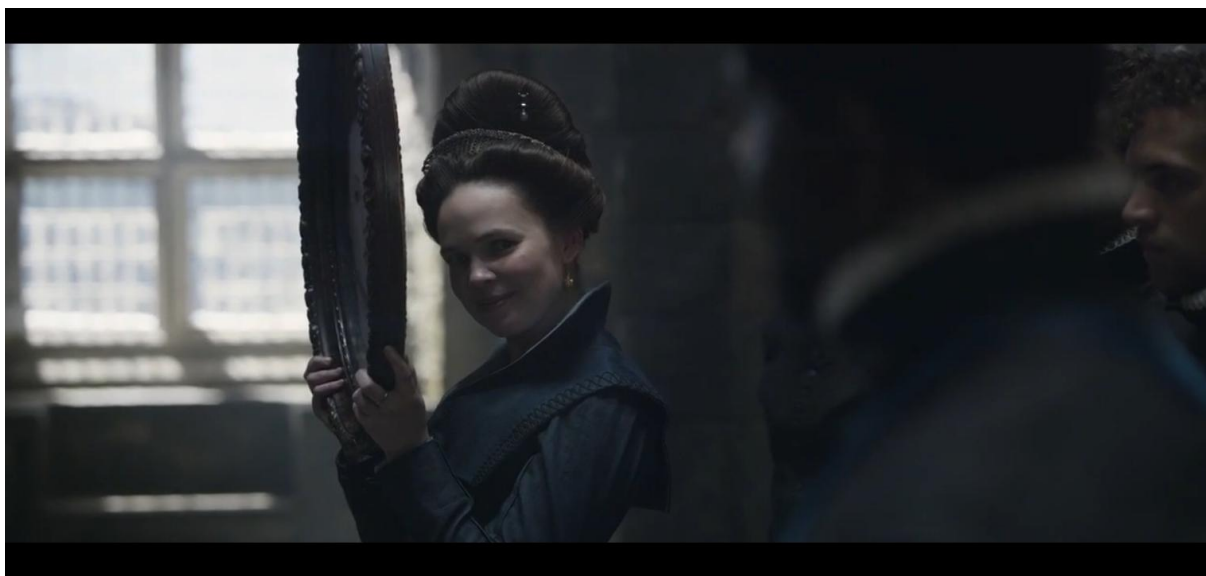
³³⁴ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 64-65.

³³⁵ DUNN, *op. cit.*, p. 245.

Assim, em *Duas Rainhas*, a alteração transforma a pergunta de Maria em um “tiro de misericórdia” em um Dudley que agoniza ante a possibilidade de afastar-se para sempre de Elizabeth. Significativamente, a câmera, que enquadra Dudley em PP enquanto ouve o questionamento de Maria, movimenta-se do rosto do conde para o rosto de Elizabeth representado no quadro, como que para captar a reação dos amantes. Por fim, o esmaecimento do rosto de Elizabeth no retrato opera a transição para a cena seguinte, na qual as rainhas deveriam se encontrar pessoalmente.

Passado o inverno, Maria e sua comitiva rumam ao encontro de Elizabeth, mas, à altura da fronteira entre as duas nações, são alcançadas por Randolph e seus homens, que informam que o encontro não será possível, pois Elizabeth estaria ocupada em conselho com emissários dos huguenotes (24min59s-26min54s).³³⁶ Estrategicamente, Maria pede a Randolph que só retorne à Inglaterra no outro dia, passando a noite em Holyrood em companhia de Beaton, vista trocando olhares com o embaixador inglês durante a apresentação de Dudley na corte escocesa (Imagem 40). Mesmo casado, anteriormente Randolph mostrou-se interessado em Fleming, outra dama de Maria (Imagem 41).

Imagem 40: Beaton e Randolph trocam olhares.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

³³⁶ Provável referência às negociações firmadas entre a rainha da Inglaterra e os huguenotes. Em troca do envio de tropas inglesas, os protestantes franceses entregaram o Havre a Elizabeth, mas, meses depois, quando se reconciliaram com os católicos, retomaram o território (1562). Desde essa derrota, Elizabeth adotou uma política mais prudente e defensiva quanto à intervenção nos conflitos religiosos do continente. Para mais, ver: CORVISIER, *op. cit.*, p. 152-153.

Imagem 41: Randolph interessado em Fleming.**Fonte:** *Frame do filme Duas Rainhas.*

Enquanto os cortesãos se distraem com música, bebedeira e jogos na noite de Holyrood, Randolph e Beaton, escondidos numa escada, trocam beijos e carícias (26min54s-27min42s). Quando o embaixador de Elizabeth tenta avançar para algo sexual, Beaton dá um jeito de escapar, afirmando que precisa cuidar de Maria. Randolph a faz prometer que não contará nada do que conversaram. Beaton finge ir embora, enquanto espera Randolph retirar-se e, então, entra abruptamente nos aposentos de Maria para informar-lhe que o real motivo de Elizabeth ter cancelado o encontro foi ter sido acometida pela varíola.

Desse modo, como num jogo de cartas, a astúcia política de Maria lhe garante um trunfo em relação a Elizabeth. Temos, mais uma vez, uma invenção que ressalta o caráter perspicaz de nossa protagonista. A invenção se dá porque, em termos históricos, a notícia da doença de Elizabeth não era um segredo para Maria, ainda que a rainha dos escoceses pudesse não ter noção de sua real gravidade. Segundo Dunn, no contexto das guerras de religião na França, Maria recebeu uma carta de Elizabeth explicando seus motivos para enviar socorro aos huguenotes, combatidos pelos Guises.³³⁷ No final da missiva, a rainha inglesa informava explicitamente que estava acometida de uma febre alta que a impedia de escrever mais.

Dunn aponta que Elizabeth tomou um banho para tentar aliviar a febre, mas pegou um frio e caiu muito doente.³³⁸ Rapidamente, foi diagnosticada com a varíola. Cecil foi imediatamente chamado e avisado para esperar o pior. No auge da doença, Elizabeth chegou a ficar inconsciente. Não se esperava que a rainha sobrevivesse e a corte já se alvoroçava com a possibilidade de Elizabeth morrer sem ter nomeado um herdeiro. Reuniões apressadas do

³³⁷ DUNN, *op. cit.*, p. 250.

³³⁸ *Ibid.*, p. 250-251.

conselho foram convocadas nas quais os nomes de Catarina Grey e do Conde de Huntingdon foram aventados.³³⁹

Ainda conforme Dunn, a notícia de que Elizabeth estava mortalmente doente chegou rapidamente à Escócia.³⁴⁰ Mas a notícia mais preocupante para Maria era o quão firme o conselho inglês se mostrava contrário à ideia dela como futura rainha da Inglaterra, nem a considerando como uma possível candidata. Apesar disso, uma poderosa e silenciosa minoria católica favorecia Maria Stuart e se entusiasmava com seu possível casamento com Dom Carlos e consequente aliança com a Espanha.

Para Dunn, a despeito das emoções privadas confusas, oficialmente, Maria se preocupou com as terríveis depredações que a varíola poderia causar à pele de sua prima.³⁴¹ A pedido de Randolph, chegou a indicar-lhe o médico-chefe da corte francesa. Considerando o risco real de deformidade, a pele de Elizabeth foi salva de maiores danos, mas Maria Sidney, irmã de Dudley, que cuidou da rainha durante a doença, não teve a mesma sorte, ficando desfigurada para o resto da vida. Ainda que o ataque de varíola de Elizabeth não tenha tido nenhum efeito mais profundo em seu rosto, acendeu a urgência de se esclarecer a sucessão.

Em *Duas Rainhas*, porém, quando Elizabeth contrai a varíola, é derrotada definitivamente na batalha da beleza. O adoecimento da prima é encarado por Maria como um sinal de que Deus está ao seu lado, embora em carta enviada a Elizabeth, a rainha dos escoceses lhe deseje “uma vida longa e saudável, e que nenhum ferimento ou doença vos atinja”. Em seu quarto, cercada por suas damas, que rezam por sua saúde, Elizabeth entra em desespero ao tomar conhecimento do conteúdo da carta de Maria, percebendo que a prima quer o seu homem e a sua coroa.

Aqui, é possível vislumbrar um aspecto comportamental de Elizabeth que se manifesta em outras cenas de *Duas Rainhas*: as constantes oscilações de humor da personagem. Essa marca do temperamento da rainha da Inglaterra é bastante perceptível em sua relação com suas damas, que a tratam com muita cautela com medo de ofendê-la. Por sua vez, Maria estabelece uma relação de cumplicidade com suas damas, protagonizando vários momentos de intimidade com elas. Nesse ponto específico, a narrativa fílmica inverte os temperamentos

³³⁹ Catarina era irmã mais nova de Joana Grey. Quando o pequeno Eduardo VI caiu doente, Northumberland, presidente do Conselho da Regência, lançou a candidatura de Joana, bisneta de Henrique VII, como sucessora, casando-a com seu filho. Joana chegou a ser proclamada rainha, mas bastou que Maria Tudor aparecesse para frustrar sua pretensão. Ao lado de sua irmã Elizabeth, Maria fez uma entrada triunfal em Londres. Northumberland foi encarcerado na Torre e depois decapitado, mesmo destino de Joana Grey seis meses depois. Para mais, ver: MAUROIS, *op. cit.*, p. 204-205.

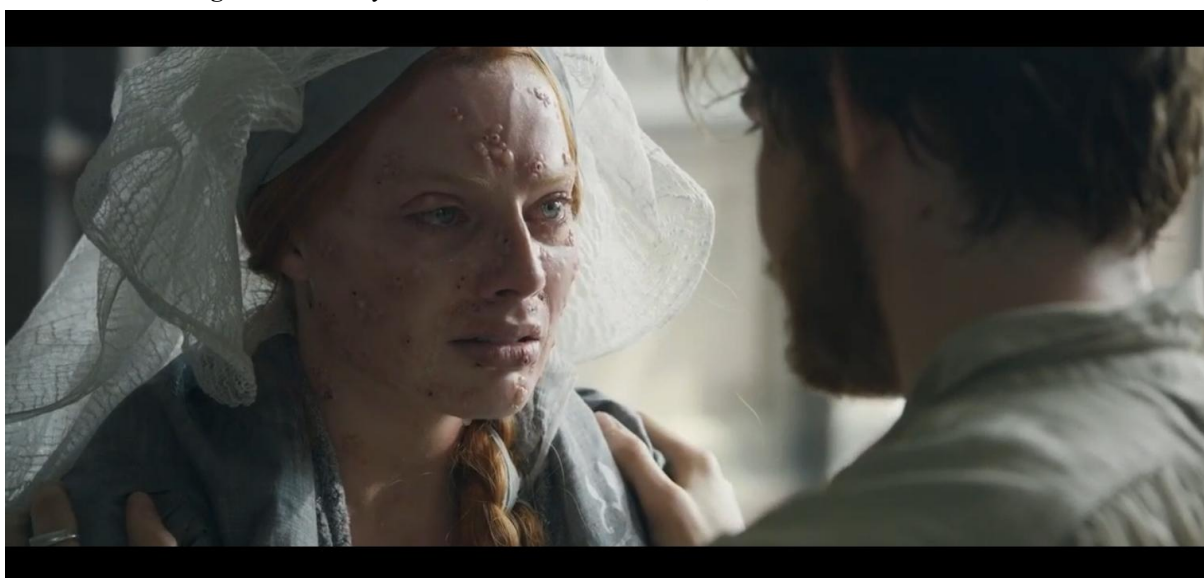
³⁴⁰ DUNN, *op. cit.*, p. 251-252.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 252.

tradicionalmente associados às rainhas, pois, na verdade, era Maria que era vista como uma pessoa emocionalmente imprudente e propensa a colapsos nervosos.³⁴²

Assim, dando mostras de sua instabilidade emocional, Elizabeth, com roupas de dormir e o rosto coberto por um véu branco, deixa seus aposentos aos prantos à procura de Dudley. Por ordem de Bess, outra dama apressa-se em pôr um roupão cinza na rainha. Dudley está jogando esgrima com outros cortesãos, dentre os quais Darnley, que são expulsos do salão pelas damas de Elizabeth para não verem a rainha naquele estado. Quando encontra Dudley, a rainha desmorona em seus braços, mostrando-lhe a carta de Maria. Dudley descobre o rosto da rainha, revelando as marcas da varíola, e tenta tranquilizá-la afirmando que sempre será seu (Imagem 42). Elizabeth, porém, em lágrimas, resigna-se diante do fato de não poder opor-se ao casamento entre Dudley e Maria, pois ela mesma o sugeriu.

Imagem 42: Dudley descobre o rosto de Elizabeth, revelando as marcas da varíola.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

A partir de então, as marcas da doença acompanharão Elizabeth pelo resto da narrativa. Na tentativa de camuflá-las, a rainha aplica cada vez mais grossas camadas de pó branco sobre o rosto, que acabam tendo um efeito contrário, criando uma imagem caricata e pouco natural. Nesse aspecto, Mato observa que, doravante, tem-se a impressão de que o tempo só passa para Elizabeth, havendo também a mudança de saturação de suas roupas.³⁴³

Dentre outras cenas, a observação do autor pode ser constatada na primeira aparição de Elizabeth após sua recuperação (39min03s-39min19s). Numa das reuniões do conselho privado, Elizabeth ouve de Cecil que, sem um tratado, um possível casamento entre Maria e Darnley fortalece o direito da escocesa ao trono inglês. Elizabeth, visivelmente irritada, repele

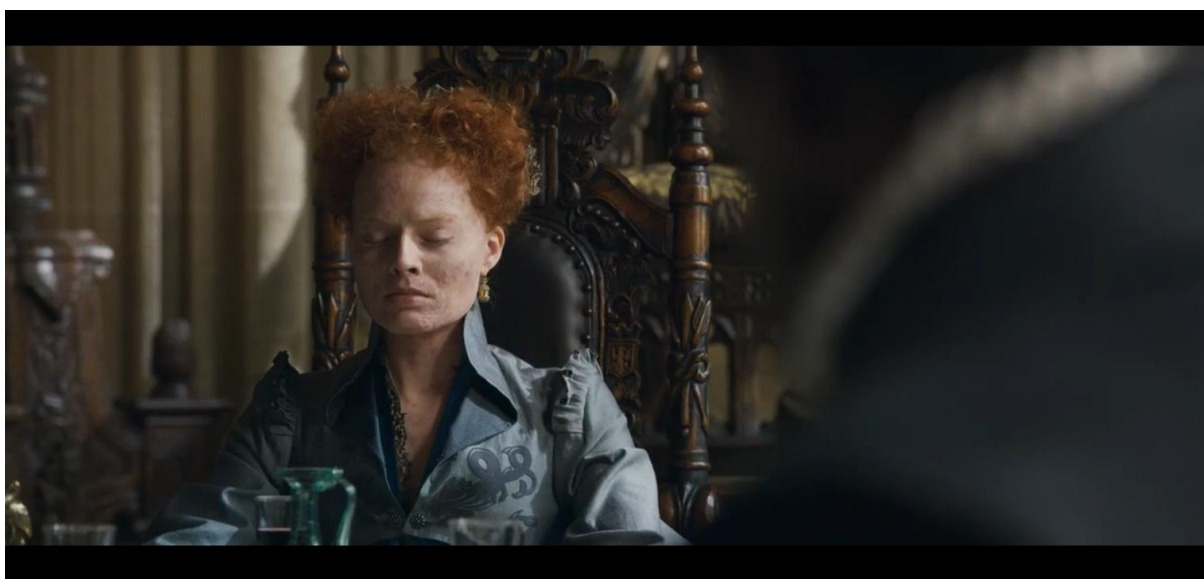
³⁴² *Ibid.*, p. 18.

³⁴³ MATO, *op. cit.*, p. 387.

seu conselheiro por não lhe trazer nenhuma informação nova. Cecil, porém, argumenta que apenas deseja proteger a coroa de Elizabeth.

Na cena em questão, o rosto de Elizabeth estampa o descontentamento com o assunto e as marcas deixadas pela varíola (Imagem 43). A maquiagem não traz mais vida ao semblante da rainha, mas sim o empalidece, dando-lhe ainda um aspecto enfermo. O cabelo, já não mais penteado cuidadosamente, tem uma aparência mais bagunçada do que de costume. Na parte de trás, há um enfeite cinza, mas muito discreto. Além disso, o cabelo da rainha está ficando ralo e sua cor está se esvaindo.

Imagem 43: Marcas da varíola visíveis no rosto de Elizabeth.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

As cores também abandonaram o vestido de Elizabeth, de cor cinza, consideravelmente simples e sem golas adornadas. Salvo o brinco dourado em formato de gota, a rainha não ostenta nenhuma joia. Ademais, a feição de desconforto de Elizabeth contrasta com o prazer expresso no rosto de Maria na cena anterior. Nesse sentido, Mato destaca a contraposição com as cenas iniciais de Elizabeth (vide a Imagem 4), quando esta é caracterizada como uma jovem rainha trajada com vestidos mais modestos, cabelos mais naturais e maquiagem tênue.³⁴⁴ Assim, para o autor, o encontro entre as rainhas assinala a transfiguração da imagem de Elizabeth, que já vinha ocorrendo ao longo do filme.

A partir do adoecimento de Elizabeth, e sobretudo nas cenas imediatamente anteriores à execução de Maria, percebemos também que Robbie passa a incorporar em sua atuação certos comportamentos sugeridos na iconografia da rainha da Inglaterra, especialmente a postura ereta, rígida e grave. Acompanhada por Seton, outras duas novas damas e pelos homens de

³⁴⁴ MATO, *op. cit.*, p. 388.

Elizabeth, Maria deixa o cárcere em direção ao cadafalso. Quando passa por uma área descoberta, ela olha para o céu, de onde caem flocos de neve. É como se a natureza chorasse pelo destino trágico das rainhas: uma sacrificou a si mesma e a sua irmã para permanecer no trono, a outra está prestes a ser executada pelos jogos políticos dos homens.

Em outro local, Elizabeth caminha de costas para Cecil, então para e olha para o céu antes de chorar copiosamente (Imagem 44). Cecil a chama e ela recompõe-se, adotando um ar de impassibilidade. Paralelamente, em Fotheringhay, um dos homens de Elizabeth chama Maria, usando o mesmo vocativo empregado por Cecil – “Vossa Graça” –, para indicar que a condenada deve continuar seus passos.

Imagem 44: Elizabeth após assinar a execução de Maria.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

A postura, a expressão facial e o simbolismo da cena nos remetem ao *Retrato Alegórico* de Elizabeth (Imagem 45). De autoria desconhecida, Hilton³⁴⁵ acredita que ele foi pintado em 1620, portanto, após o falecimento da rainha.³⁴⁶ Como outras representações que fazemos da aparência de Elizabeth nos anos imediatamente anteriores à sua morte, esse retrato certamente feriria a conhecida vaidade da rainha. A Elizabeth abatida e desanimada condiz com uma mulher envelhecida e cansada. As linhas da composição ecoam as do *Retrato da coroação*, mas, aqui, a mão está encurvada para apoiar sua cabeça. A Morte espreita por detrás da rainha; do outro lado, com sua ampulheta tombada, o Tempo dorme. Acima dos cachos falsos

³⁴⁵ HILTON, *op. cit.*, p. 318.

³⁴⁶ Há, na verdade, uma discussão quanto à datação do quadro. Algumas fontes sugerem que o *Retrato Alegórico* foi pintado antes da morte de Elizabeth, em 1603, mas tornado público posteriormente pelo temor de represálias devido às conotações que suscitava.

perolados, baixam dois *putti*, que se preparam para coroar Elizabeth. Assim, a mensagem é que a rainha irá transcender a morte, tornando-se imortal na eternidade.

Imagem 45: *Retrato Alegórico de Elizabeth.*



Fonte: Wikimedia Commons.

Mas a conotação funesta do quadro, sugerindo que Elizabeth está próxima da morte, autoriza-nos a fazer uma outra leitura. Os *putti* podem, na verdade, estar removendo a coroa, significando que Elizabeth não será mais rainha, uma referência à aproximação de seu fencimento. Sob tal perspectiva, percebe-se que os olhos da rainha estão ociosos; seus dedos parecem ter perdido a força para segurar o livro na mão esquerda; seu rosto, fortemente modelado, está carcomido. Nesse sentido, Hilton considera que o *Retrato Alegórico* é uma representação verdadeiramente humana de Elizabeth.³⁴⁷

Pode-se estabelecer uma relação simbólica entre a caracterização da Elizabeth de Rourke em sua situação final e a representação da rainha no *Retrato Alegórico*, em que pese as diferenças na tonalidade da pele, nas roupas e adornos e na cor dos cabelos. Tanto na pintura quanto na cena de *Duas Rainhas*, Elizabeth é mostrada reflexiva e exausta. No retrato, isso sugere o peso do poder e a solidão da coroa, o que é reforçado na composição pela presença das alegorias da Morte e do Tempo.

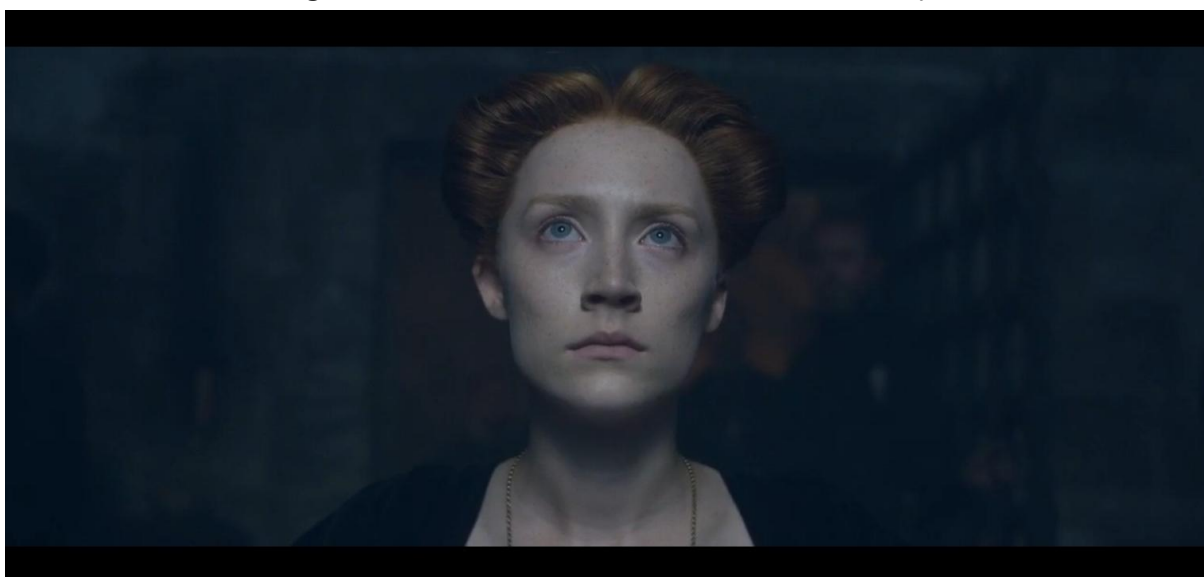
No filme, Elizabeth também está atormentada, só que por ordenar “a morte da única outra mulher que sabe o que significa governar como rainha esta nação”. Essa ideia é corroborada pela frieza e o vazio do ambiente. É verdade que a rainha não está sozinha, já que tem Cecil ao seu lado, mas sua postura nos diz que ela vive em solidão, pois suas mãos parecem buscar alguém a quem se agarrar. Nesse sentido, Cecil é mais um carcereiro que acompanha a

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 318.

prisioneira do que um amigo com quem contar. Assim, de modos diferentes, as imagens constroem o simbolismo da mortalidade e do isolamento em torno de Elizabeth.

Finalmente, assevera-se a vitória de Maria sobre Elizabeth na batalha da beleza, pois, se a inglesa se tornou uma rainha envelhecida e excessivamente maquiada, sua prima conservou a mesma feição da juventude mesmo tendo permanecido quase 20 anos como prisioneira na Inglaterra (Imagem 46). Na manhã da execução, a Maria Stuart que os carcereiros encontram em sua cela tem fundamentalmente a mesma aparência que vimos ao longo do filme. Sua pele continua naturalmente branca, lisa e uniforme. Seus cabelos não perderam a cor. E, ainda que seu olhar carregue certa tristeza, ela volta os olhos para cima, buscando na fé a força para enfrentar a última batalha de sua vida.

Imagem 46: Maria Stuart retirada da cela na manhã da execução.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Contudo, em sua morte, a personagem cinematográfica se distancia da personagem histórica, que, nos seus últimos anos, era uma mulher abatida e doente. Nesse período, segundo Zweig, o homem que Maria Stuart mais solicita é seu médico, pois adoece seguidamente, sofrendo de reumatismo e de uma dor no flanco.³⁴⁸ Devido à falta de movimento, o físico da rainha vai ficando mole e corpulento. Muito diferente de sua versão cinematográfica, a prisioneira procurou alegrar-se com ocupações domésticas, com seus animais e plantas. Assim sendo, essa invenção de *Duas Rainhas*, isto é, a conservação da aparência jovial de Maria no cativo, é uma das formas de garantir a vitória da protagonista sobre sua rival, embora efetivamente ela tenha sido derrotada tanto na história quanto na tela.

³⁴⁸ ZWEIG, *op. cit.*, p. 186.

Capítulo III: O presente como lócus de *Duas Rainhas*: produção, distribuição e exibição

Após apresentarmos uma reflexão sobre o estatuto historiográfico das personagens principais de *Duas Rainhas* e termos procedido à sua análise filmica, convém dedicarmos algumas páginas para tratar do contexto de produção e circulação do filme, o que inclui pensar os principais acontecimentos no cinema e suas interações com a obra, bem como refletir sobre o contexto histórico coetâneo de forma mais ampla. Essa escolha traz em si uma carga de intencionalidade, demonstrando nossa crença na possibilidade de compreensão do passado pelo presente.

Costuma-se haver, porém, o predomínio do sentido oposto na investigação histórica, isto é, partir do passado em direção ao presente. Sobre esse aspecto, Marc Bloch já indicava que o estudo do passado para compreender o presente era um consenso, ainda que as sucessivas revoluções tecnológicas tenham alargado grandemente o intervalo psicológico entre as gerações. Segundo o autor, os historiadores costumam pôr à parte os próprios dias em que vivem, por considerá-los afetados por um fortíssimo coeficiente de contemporaneidade, mas muitos desses historiadores repetem essa ideia sem entender perfeitamente a sua justificativa.³⁴⁹

Por sua vez, Bloch sustenta que essa objeção ao estudo histórico de fenômenos mais recentes é minimizar o domínio que temos dos nossos nervos.³⁵⁰ Essa posição também ignora que, quando existem sentimentos envolvidos, o limite entre o atual e o inatual não obedece necessariamente à medida matemática de um intervalo de tempo. Certamente, a ignorância do passado prejudica o conhecimento do presente e também compromete, no presente, a própria ação. Ainda assim, uma sociedade não é determinada por inteiro pelo momento imediatamente anterior.³⁵¹

Para Bloch, em certo sentido, o conhecimento do presente interessa mais diretamente à inteligência do passado, assim, considera um erro julgar que a ordem adotada pelos historiadores em suas investigações deva necessariamente modelar-se pela dos acontecimentos.³⁵² Na verdade, o autor defende que o caminho natural de qualquer investigação é partir do menos desconhecido para o mais obscuro. Ainda que nem sempre seja assim, geralmente os períodos mais próximos são zonas de relativa claridade.

³⁴⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

³⁵² *Ibid.*, p. 44.

Mais frequentemente do que se pensa, é necessário vir até o presente para que a luz se faça. Fazendo uma metáfora com o cinema, Bloch afirma que o que o historiador deseja captar é exatamente uma mudança, mas o filme que observa só tem a última película intacta.³⁵³ Assim, para reconstituir os vestígios apagados das restantes deve-se primeiro desbobinar a película no sentido inverso das filmagens. A história é, pois, para o autor, a única ciência dos homens no tempo e tem de vincular incessantemente o estudo dos mortos ao dos vivos.

Observamos que essa questão segue sendo debatida décadas depois da argumentação de Bloch em defesa do presente humano como objeto de conhecimento histórico. Nesse sentido, Juliana Ogassawara e Viviane Borges identificam que, ainda hoje, a atuação centrada nas necessidades do presente suscita críticas em relação às possibilidades de se fazer uma história do tempo presente, dada a falta de recuo temporal. Contudo, entendem que, sendo contemporâneo de seu objeto e dividindo com ele as mesmas referências, o historiador do tempo presente teria uma melhor compreensão da realidade estudada.³⁵⁴

Ainda segundo as autoras, a noção de afastamento temporal é tributária da história metódica; por isso, tem sua centralidade em documentos escritos.³⁵⁵ Desse modo, afirmam que a história do tempo presente surge como parte da “renovação historiográfica” e implica uma nova concepção de fonte histórica. Entretanto, o desejo dos historiadores de aproximar a história de seus públicos não é novo, remetendo aos *Annales* e à participação de historiadores em programas de TV nas décadas de 1970 e 1980.

Nesse ponto, aproximamo-nos da ideia das mídias audiovisuais, e particularmente do cinema, como transmissores de história pública. Expressão de caráter polissêmico, Ricardo Santhiago constata que “história pública” pode referir-se à atuação efetiva (o fazer), à reflexão sobre a prática (o pensar) e à reunião em torno do campo.³⁵⁶ Posto que temos um filme histórico como objeto de análise, nossa investigação contempla a inserção da história na cultura das mídias. Assim sendo, privilegia-se uma vertente específica da história pública, isto é, uma história feita para o público, o que focaliza a ampliação das audiências.³⁵⁷

De modo semelhante, Ogassawara e Borges observam que “história pública” é uma expressão elástica, território de fronteiras fluidas, que abriga múltiplas interpretações.³⁵⁸

³⁵³ *Ibid.*, p. 45.

³⁵⁴ OGASSAWARA, Juliana Sayuri; BORGES, Viviane Trindade. O historiador e a mídia: diálogos e disputas na arena da história pública. **Revista Brasileira de História**, v. 39, n. 80, jan. 2019. p. 42.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 42-43.

³⁵⁶ SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 25.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 26-27.

³⁵⁸ OGASSAWARA; BORGES, *op. cit.*, p. 41.

Contudo, para além da questão da definição, a história pública está relacionada a como adquirimos nosso senso de passado. Nesse aspecto, implica não somente na ampliação do público, mas também em ponderar a respeito daqueles que estão fazendo uso do passado e da maneira como este está sendo construído no presente. Assim, a história pública é, simultaneamente, um movimento de difusão histórica e de reflexão sobre essa difusão.

Desse modo, conscientes de que os laços de inteligibilidade entre as épocas se tecem nos dois sentidos,³⁵⁹ nosso percurso de análise de *Duas Rainhas* incorporou a investigação do passado, cujas datas, eventos e personagens o filme pretende recriar. Neste capítulo, contemplará também o presente, tempo de produção, distribuição e exibição do longa-metragem.

3.1. *Duas Rainhas*: da ideia original às telas do cinema

Depois de sua estreia mundial na noite de encerramento do festival do Instituto Americano de Cinema (AFI, na sigla em inglês), em 15 de novembro de 2018,³⁶⁰ *Duas Rainhas* chegou aos cinemas norte-americanos na sexta-feira de 7 de dezembro do mesmo ano.³⁶¹ A trajetória do filme, porém, vinha de muito longe, tanto pelo drama que evocava quanto por seu percurso de desenvolvimento. As primeiras notícias de produção da obra³⁶² indicavam que suas filmagens começariam em meados de 2007, contando com um orçamento de 25 a 30 milhões de dólares. Contudo, o filme só foi lançado mais de 11 anos depois.

O interregno entre o anúncio da produção do filme, as filmagens e seu lançamento definitivo no mercado pode ser explicado pela dificuldade em se escalar atrizes para os papéis principais. Originalmente, veiculou-se que Scarlett Johansson, então com 21 anos, daria vida a Maria Stuart, logo após ter interpretado Maria Bolena, irmã de Ana Bolena e amante do rei Henrique VIII, no filme *A Outra (The Other Boleyn Girl)*, lançado em fevereiro de 2008. Nesse momento, ainda não havia nenhuma informação sobre quem interpretaria o papel de sua prima

³⁵⁹ BLOCH, *op. cit.*, p. 42.

³⁶⁰ D'ALESSANDRO, Anthony. Focus Features-Working Title's 'Mary Queen Of Scots' To Close AFI Fest.. **Deadline Hollywood**, 25 set. 2018. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/09/margot-robbie-saoirse-ronan-mary-queen-of-scots-closing-afi-fest-1202470980/>>. Acesso 9 abr. 2025. Focus Features-Working Title's 'Mary Queen Of Scots' To Close AFI Fest.

³⁶¹ D'ALESSANDRO, Anthony. Focus Features' 'Mary Queen Of Scots' Scots To December.. **Deadline Hollywood**, 18 abr. 2018. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/04/margot-robbie-soarsie-ronan-mary-queen-of-scots-december-film-release-1202367357/>>. Acesso em: 9 de abr. 2025.

³⁶² GUMBEL, Andrew. Scarlett Johansson set to play Mary Queen of Scots.. **Independent**, 29 set. 2006. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/scarlett-johansson-set-to-play-mary-queen-of-scots-418011.html>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

e rival, Elizabeth I, o que nos parece uma das indicações do papel secundário planejado para essa personagem desempenhar na trama.

Segundo essas primeiras notícias, a mãe de Scarlett, Melanie Johansson, seria uma das produtoras do filme, que começaria a ser gravado em algum momento do próximo verão do hemisfério norte. A atriz, porém, acabou desistindo do papel e o filme ficou paralisado por anos no “*development hell*”, o chamado inferno do desenvolvimento ou ainda purgatório do desenvolvimento ou limbo do desenvolvimento, jargão da indústria de mídia e *software* norte-americana para se referir a um projeto, conceito ou ideia que permanece em um estágio de desenvolvimento inicial por um longo tempo em vista de desafios de ordem legal, técnica ou artística.³⁶³

Para além do já citado obstáculo de se encontrar atrizes dispostas a participar do projeto, podemos imaginar que, naquele momento, em idos de 2007, *Duas Rainhas* era apenas mais um filme sobre a Inglaterra Tudor numa indústria cinematográfica saturada de produções do gênero. Naquele mesmo ano de 2007 seria lançado *Elizabeth: a Era de Ouro* (*Elizabeth: The Golden Age*), onde a atriz Cate Blanchett voltaria a interpretar a rainha inglesa numa continuação do filme *Elizabeth* (1998), ambas as produções dirigidas pelo cineasta indiano Shekhar Kapur.

Como vimos no capítulo anterior, Alexandra Byrne ficou responsável pelo figurino nos dois filmes de Kapur. No longa-metragem de 1998, nota-se que a imagem da rainha da Inglaterra é visualmente construída de forma a ser reconhecível e fiel à retratística elisabetana, marca de Byrne também identificada em muitos trajes de Elizabeth em *Duas Rainhas*. Em *Elizabeth* (1998), essa característica pode ser vista, por exemplo, na cena de coroamento da rainha (Imagem 47), que se inspira claramente no *Retrato da coroação* (Imagem 48).

³⁶³ MAYFIELD, Julia. What is Development Hell: Where Projects Go to Die. **StudioBinder**, 7 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-development-hell-definition/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

Imagem 48: Coroação de Elizabeth no filme de 1998.



Fonte: BBC.

Imagem 47: Retrato da coroação.



Fonte: Wikimedia Commons.

Hilton observa que o retrato, que chegou até nós numa cópia do século XVII, é muito semelhante ao *Retrato de Westminster*, da década de 1390, que retrata a coroação de Ricardo II (Imagem 49).³⁶⁴ No retrato de Elizabeth, invertem-se as posições do orbe e do cetro, assim como do efeito de lágrima criado pelo manto, que envolve as mãos e os torsos dos monarcas, destacando os símbolos de majestade. A autora acredita que o modelo do rosto de Ricardo II tenha sido usado no retrato de Elizabeth, prática comum aos pintores da corte inglesa.

³⁶⁴ HILTON, *op. cit.*, p. 159-160.

Imagem 49: *Retrato de Westminster.*

Fonte: Wikimedia Commons.

As semelhanças se destacam na pose ereta, no aspecto das mãos, na débil cabeça coroada, no rosto liso e impassível, assim como no cabelo ruivo-dourado. Ambos os quadros exemplificam a *divina majestas* medieval, a contenção do governante por ordem divina, inserindo-os na tradição da retratística real que remonta aos romanos e no que foi chamado de “culto da imagem do governante renascentista”.

Ao invocar essa imagem única em sua primeira apresentação como rainha, Elizabeth modela a si mesma fisicamente a partir do último monarca inglês que tinha uma reivindicação inquestionável ao trono. O efeito espelhado revela sua determinação quanto a seu direito de governar, mas Hilton constata também outros paralelos com Ricardo, que ajudam a desvendar a concepção de Elizabeth sobre si mesma como monarca casta e divinamente indicada.³⁶⁵ Ainda que Ricardo tenha contraído dois casamentos durante sua vida, ele não teve um herdeiro direto. Além disso, algumas fontes sugerem que o monarca tinha um comprometimento com a castidade que remontava a Eduardo, o Confessor, último rei anglo-saxão da Inglaterra, o que já prenuncia o estatuto de Elizabeth como Rainha Virgem.

Se na versão de 1998, a rainha da Escócia não está fisicamente presente na narrativa fílmica, apenas sendo mencionada em falas de outras personagens, no filme de 2007, ela é interpretada por Samantha Morton (Imagem 50). Apesar das diferenças de estilo e de direção, é perceptível que a caracterização de Maria Stuart em *Duas Rainhas* compartilhou muitas semelhanças visuais, temáticas e simbólicas com a caracterização da mesma personagem em *Elizabeth: a Era de Ouro* (Imagem 51), aspecto muito evidente quando de sua execução.

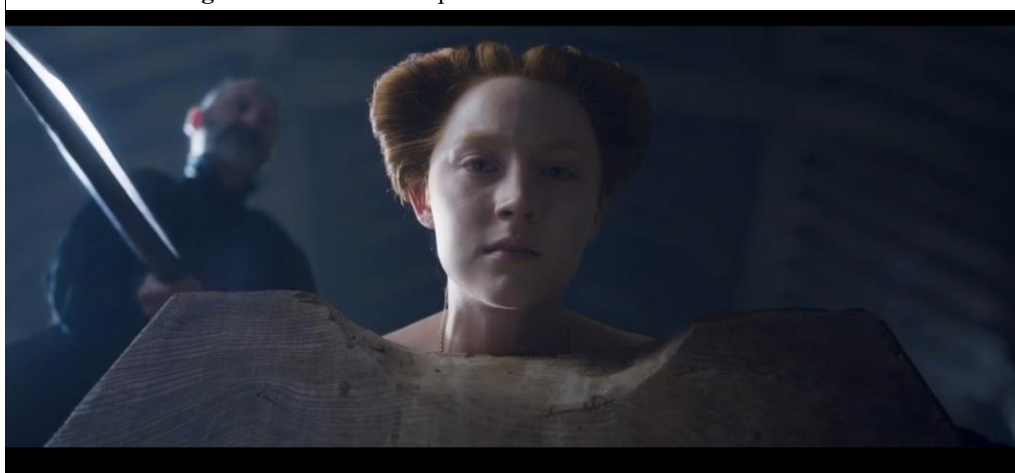
³⁶⁵ *Ibid.*, p. 160-161.

Imagem 51: Maria Stuart prestes a ser executada no filme de 2007.



Fonte: *Frame* do filme *Elizabeth: a Era de Ouro*.

Imagem 50: Maria Stuart prestes a ser executada no filme de 2018.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Nos dois *frames*, Maria Stuart enfrenta a morte de rosto lavado, sem sinais de envelhecimento e com expressão contida, como que disposta a baixar a sua cabeça no cepo para que a cabeça de Jaime um dia ostentasse a coroa da Inglaterra. Em ambas as imagens, seu cabelo, em diferentes tons de ruivo, aparece arrumado em um penteado erguido que dialoga com representações tradicionais da rainha. Tanto no filme de Rourke quanto no de Kapur, Maria Stuart veste uma roupa interior de cor escarlate, de manga comprida e ombros à mostra, revelada por suas damas ao despir-lhe o vestido preto.

As semelhanças se estendem ao enquadramento, focado no rosto da personagem no momento imediatamente anterior à execução, e à perspectiva baixa e frontal, que nos coloca na posição da condenada. Contudo, enquanto em *Elizabeth: a Era de Ouro* só vemos a lâmina do machado pousada sobre o pescoço de Maria, em *Duas Rainhas* vê-se que o carrasco, empunhando um machado, está atrás dela, mas a silhueta do algoz encontra-se desfocada.

Assim, em ambas as composições, o foco recai sobre o destino de Maria e não na figura do executor.

O nome da atriz que daria vida a Maria Stuart no filme de Rourke só foi conhecido em 9 de agosto de 2012, quando foi anunciado que Saoirse Ronan tinha sido contratada pela Working Title para interpretar o papel-título em *Mary Queen of Scots*, até então título provisório do longa-metragem.³⁶⁶ Desse modo, Ronan envolveu-se pela primeira vez com o filme com apenas 18 anos, mas a produção só começou quase 6 anos depois, dando-lhe bastante tempo para trabalhar na construção da personagem.³⁶⁷ Nesse ínterim, a atriz preparou-se estudando a obra de John Guy, na qual se baseia o roteiro de *Duas Rainhas*, fez uma imersão na Escócia e evitou ver outras produções sobre a história para não ter a sua atuação influenciada: “Li muito John Guy. Ele escreveu o livro em que o nosso roteiro se baseia. Tivemos um ensaio ótimo com ele. Passei um tempo na Escócia enquanto esperava para fazer o filme. Também não assisti à versão dela de ninguém”.³⁶⁸

Ronan, que ganhara notoriedade por sua performance indicada ao Oscar em *Desejo e Reparação (Atonement)*, de 2007, havia concluído a adaptação de *A Hospedeira (The Host)*, de 2013, da autora da *Saga Crepúsculo*, Stephenie Meyer, e *Byzantium* (2012), de Neil Jordan, e se encontrava filmando *Minha Nova Vida (How I Live Now)*, lançado em 2013, de direção de Kevin Macdonald. O roteiro do drama histórico ficaria a cargo de Michael Hirst e os parceiros da Working Title, Tim Bevan e Eric Fellner, já estavam conversando com diretores. O início das gravações estava previsto para começar no ano seguinte ao anúncio, 2013.

Passaram-se, contudo, mais cinco anos até que, em 21 de abril de 2017, Margot Robbie fosse anunciada como Elizabeth.³⁶⁹ A reportagem da *Variety* assinada por Justin Kroll (2017) destacava que Robbie, vinda de grandes sucessos em *Esquadrão Suicida (Suicide Squad)*, de 2016, e *O Lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street)*, de 2013, adicionava mais um papel de prestígio à carreira ao protagonizar a rainha da Inglaterra e chegava com potencial para a temporada de premiações. À época, a atriz australiana estrelava *Adeus Christopher Robin (Goodbye Christopher Robin)*, da Fox Searchlight, onde interpretava a esposa do escritor,

³⁶⁶ FLEMING JUNIOR, Mike. Saoirse Ronan To Play 'Mary Queen Of Scots' In Working Title Feature. **Deadline Hollywood**, 9 ago. 2012. Disponível em: <<https://deadline.com/2012/08/saoirse-ronan-to-play-mary-queen-of-scots-in-working-title-feature-316189/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

³⁶⁷ TANGCAY, *op. cit.*, s.p.

³⁶⁸ No original: “I read a lot of John Guy. He had written the book that our script is based on. We had a really great rehearsal with him. I spent time up in Scotland over the time I was waiting to do it. I also didn’t look at anyone else’s version of her.”. TANGCAY, *op. cit.*, s.p.

³⁶⁹ KROLL, Justin. Margot Robbie to Play Queen Elizabeth in ‘Mary Queen of Scots’ (EXCLUSIVE). **Variety**, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://variety.com/2017/film/news/margot-robbie-queen-elizabeth-mary-queen-of-scots-1202392573/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

Daphne Milne. Recentemente também Robbie havia encerrado a produção de *Eu, Tonya (I, Tonya)*, em que estrelava a personagem-título Tonya Harding, filme produzido pela empresa LuckyChap Entertainment, da qual é uma das fundadoras.

A essa altura, sabia-se que Josie Rourke estava dirigindo o filme, que tinha como produtores Tim Bevan, Eric Fellner e Debra Hayward. O roteiro deixava de ser autoria de Michael Hirst e passava a ser assinado por Beau Willimon, que o estava escrevendo com base no livro de John Guy intitulado *The True Life of Mary Stuart*. Conforme a reportagem, o filme ainda não havia recebido “sinal verde”, mas estava no caminho certo. Se as coisas corressem conforme o planejado, *Duas Rainhas* provavelmente sairia em algum momento no final de 2017. Ao longo daquele ano, outros nomes foram anunciados como parte do elenco, como Jack Lowden (Lorde Darnley), Joe Alwyn (Robert Dudley), Martin Compston (Lorde Bothwell), entre outros.

Contudo, após ter ficado parado em desenvolvimento por mais de uma década, foi necessário esperar ainda mais algum tempo para a rodagem do drama histórico, cujas filmagens principais começaram em 17 de agosto de 2017. As gravações foram realizadas em vários locais do Reino Unido, incluindo a capital escocesa, Edimburgo.³⁷⁰ Segundo o *The Herald* (2017), o tão esperado “sinal verde” veio depois que os produtores se encantaram pelo roteiro escrito por Beau Willimon, que tinha no currículo a série de sucesso da televisão norte-americana *House of Cards*, ganhadora do Emmy de 2013 por Melhor Direção em Série Dramática, além de ter sido indicada em outras categorias naquele ano e nos anos seguintes.

As filmagens de *Duas Rainhas* coincidiram com o *Mary Queen of Scots Festival*,³⁷¹ que marcou o 450º aniversário do fim do reinado da soberana escocesa, em 1567, e o tempo de seu cativo e fuga do castelo de Lochleven.³⁷² O evento cultural gratuito foi realizado em

³⁷⁰ SUCESSO de bilheteria de £ 180 milhões sobre Mary Queen of Scots será filmado em Edimburgo. **The Herald**, 10 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.heraldscotland.com/news/15276346.180-million-mary-queen-of-scots-blockbuster-to-be-filmed-in-edinburgh/>>. Acesso em: 2 abr. 2025. Título original: £180 million Mary Queen of Scots blockbuster to be filmed in Edinburgh.

³⁷¹ MARY Queen of Scots Festival announced. **Unique**, 2 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.unique-events.co.uk/mary-queen-of-scots-festival-announced/>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

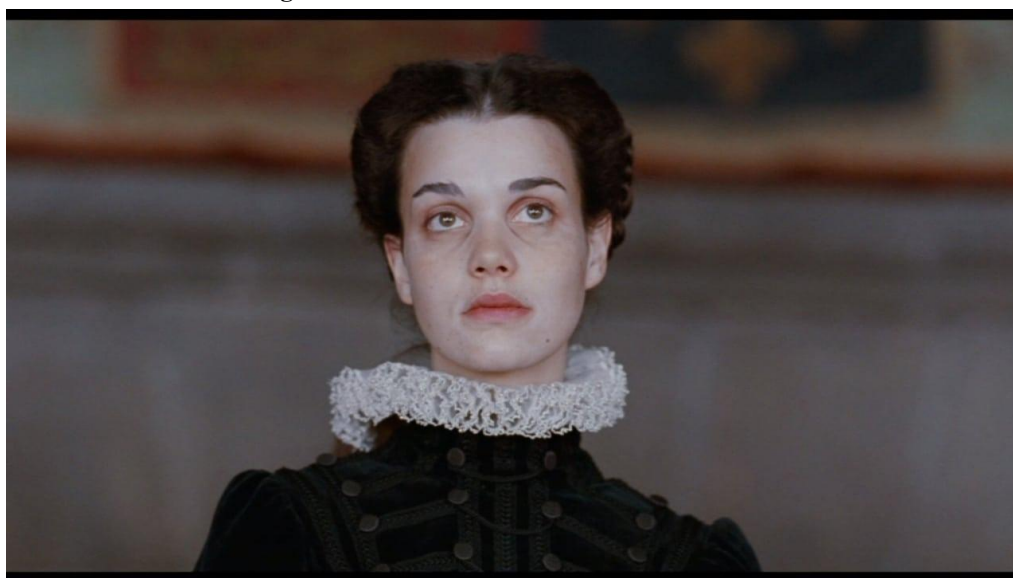
³⁷² O casamento de Maria Stuart com Bothwell, a quem a opinião pública creditava o assassinato de Darnley, sublevo a nobreza escocesa. Após uma breve luta, Bothwell fugiu e Maria foi levada prisioneira para Edimburgo, sendo deposta em favor de seu filho, que passava a ser Jaime VI da Escócia. Para mais, ver: ZWEIG, *op. cit.*, p. 147-148. Se não fosse a proteção de Elizabeth, Maria teria sido executada nesse momento, mas, para desespero de Cecil e Walsingham, a soberana inglesa tinha horror dos rebeldes escoceses e não queria dar aos súditos o espetáculo e o exemplo de uma rainha decapitada. Para mais, ver: MAUROIS, *op. cit.*, p. 228-229. Os rebeldes decidem, então, levar Maria Stuart para o castelo de Lochleven, propriedade da mãe de Moray, que ficava seguro no meio de um lago. Para mais, ver: Zweig, *op cit*, p. 152. Em 2 de maio de 1568, em sua segunda tentativa de fuga, contando com a ajuda de Jorge Douglas e do pajem Guilherme Douglas, Maria consegue fugir à noite e cavalga até o castelo dos Hamiltons. Para mais, ver: *Ibid.*, p. 165. Uma semana depois, a rainha reuniu um exército de 6 mil homens que, em 13 de maio, enfrentou o exército de Moray em Langside. A batalha foi rápida e decisiva, com a dizimação do exército de Maria pelos homens do regente. A rainha, então, foge apressadamente com uns

Kinross nos dias 2 e 3 de setembro de 2017 como parte das programações do Ano da História, Patrimônio e Arqueologia de 2017 e visava comemorar a vida e o legado da rainha dos escoceses, mostrando a importância histórica da área e também celebrando a cultura escocesa contemporânea.

O início definitivo das gravações também pode ser relacionado a um distanciamento temporal de outras produções cinematográficas que tematizavam a vida das rainhas. Como falamos anteriormente, o último filme hollywoodiano sobre o conflito entre Elizabeth I e Maria Stuart tinha sido *Elizabeth: a Era de Ouro* (2007), de Shekhar Kapur.³⁷³ O longa-metragem foi produzido pela Universal Pictures e a Working Title Films, empresas também envolvidas, respectivamente, com a distribuição internacional e a produção de *Duas Rainhas*. Seu roteiro foi escrito por William Nicholson e Michael Hirst, este último, como vimos, apontado inicialmente como roteirista de *Duas Rainhas*.

Fora de Hollywood, tivemos ainda, em 2013, o lançamento do filme franco-suíço *Mary Queen of Scots*,³⁷⁴ dirigido e coescrito por Thomas Imbach com base na biografia de Maria Stuart escrita originalmente em 1935 pelo romancista austríaco Stefan Zweig, uma das obras em que também nos baseamos para desenvolver a contextualização histórica do universo referido por *Duas Rainhas*. No filme de Imbach é a atriz francesa Camille Rutherford que interpreta a rainha dos escoceses (Imagem 52).

Imagem 52: Camille Rutherford como Maria Stuart.



poucos cavaleiros para salvar a vida, embarcando para a Inglaterra no dia 16. Para mais, ver: ZWEIG, *op. cit.*, p. 166-168.

³⁷³ EBERT, Roger. Heavy is the head that wears the frown.. **RogerEbert.com**, 11 out. 2007. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/elizabeth-the-golden-age-2007>>. Acesso em: 3 de abr. 2025.

³⁷⁴ KOHN, Eric. How Diversity Makes Difficult Movies Stand Out: Wrapping the Locarno Film Festival 2013. **IndieWire**, 18 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/criticism/culture/how-diversity-makes-difficult-movies-stand-out-wrapping-the-locarno-film-festival-2013-35772/>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

Fonte: La Vanguardia.

Visualmente, a Maria Stuart de Imbach possui uma cabeleira preta e não ruiva como nos filmes de Kapur e Rourke, mas o penteado alinha-se com as representações tradicionais. Apesar de a personagem ser vivida pela jovem atriz durante toda a narrativa, pode-se perceber o abatimento em sua expressão. Seu olhar triste e carregado denuncia todos os sofrimentos e violências que vão se acumulando ao longo da trajetória da rainha. Esse aspecto grave, mesmo enlutado, é reforçado pelo traje escuro de Maria, com quase nenhum enfeite a não ser os detalhes de botões no corpete e a gola branca de renda, muito engomada e com pregas.

Não há, porém, em *Mary Queen of Scots* (2013) nenhuma intérprete para Elizabeth, ainda que esta esteja constantemente presente na narrativa como destinatária das cartas de Maria Stuart e, mais ainda, em seus sonhos e alucinações, nos quais é representada por uma marionete que faz lembrar suas principais características físicas (Imagem 53). A boneca tem um rosto rígido, pálido e inexpressivo, mas que acaba sendo assustador. Uma coroa dourada recai sobre sua cabeça, que traz um penteado armado de cor ruivo-alaranjado. O vestido vermelho, com corpete enfeitado e gola engomada, reproduz a indumentária elisabetana.

Imagem 53: Marionete de Elizabeth no filme de Imbach.



Fonte: Reddit.

Além disso, alguns elementos da *mise-en-scène* revelam o caráter soturno da marionete que assombra Maria Stuart. A iluminação é estruturada em torno do contraste entre a luz intensa e quente que vem das velas e o fundo sombrio de onde se ergue um crucifixo. Visto que a marionete ocupa o canto inferior esquerdo, relegando grande parte do quadro ao vazio e à escuridão, o próprio enquadramento testemunha o desequilíbrio que esse elemento provoca na protagonista.

Dada a ausência de uma atriz que interprete Elizabeth, podemos afirmar que, no filme de Imbach, ela é uma personagem ausente. Nesse sentido, Antonio Candido *et al.* observam a existência de personagens cinematográficas, à primeira vista, feitas exclusivamente de palavras, citando como exemplo a versão cinematográfica do romance *Rebecca*.³⁷⁵ Contudo, a dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes sobre a ausente condiciona-se sempre ao contexto visual no qual se inserem.

Antes que se completassem dois meses do início das filmagens principais de *Duas Rainhas*, começaria um movimento de mulheres contra o abuso e o assédio sexual que teria profundas implicações na indústria cinematográfica. Esse movimento popularizou-se como *#MeToo*, pois sua viralização deu-se a partir de uma postagem da atriz norte-americana Alyssa Milano na rede social Twitter,³⁷⁶ em 15 de outubro de 2017.

Segundo Aline Toledo Silva, o *tweet* de Milano foi publicado na esteira do caso Harvey Weinstein, quando a atriz pediu a seus seguidores que respondessem com a *hashtag* *#MeToo* se tivessem sofrido algum assédio ou agressão, a fim de dar visibilidade à magnitude do fenômeno.³⁷⁷ Essa visibilidade provocou o aumento do interesse no tópico, consequentemente produzindo mais postagens e uma maior permanência da *hashtag* nos tópicos de tendência. Para a autora, essa foi a razão da atualidade e do impacto causado pelo *#MeToo*, ou seja, o movimento foi impulsionado pela utilização de ferramentas tecnológicas que possibilitaram com que mulheres com queixas semelhantes conseguissem volume e credibilidade.

Como tentamos demonstrar até aqui, *Duas Rainhas* teve um longo percurso de desenvolvimento, que antecede à viralização do movimento *#MeToo*. Nesse sentido, podemos pensar no filme de Rourke como parte de um movimento mais amplo de discussão sobre a presença e a representação de mulheres no cinema e na indústria cultural como um todo. Todavia, o começo de suas gravações principais, em 17 de agosto de 2017, e mais ainda seu lançamento nos Estados Unidos (EUA), em 7 de dezembro de 2018, situam-se no contexto de

³⁷⁵ CANDIDO. *et al.*, *op. cit.*, p. 107.

³⁷⁶ Após ter adquirido o Twitter, o bilionário sul-africano Elon Musk mudou o nome da plataforma para X, em 24 de julho de 2023. Fascinado pela letra, que é, inclusive, o nome de um de seus filhos, Musk afirmou ter feito a mudança para tornar a plataforma mais moderna e com espaço para outros recursos, como *marketplace* e serviços de pagamento. Neste trabalho, porém, adotamos o antigo nome da rede social porque os eventos citados ocorreram ainda sob a marca Twitter. Para mais, ver: ENTENDA por que o Twitter virou X: usuários relatam volta da rede social. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 set. 2024. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/google/amp/politica/noticia/2024/09/18/entenda-por-que-o-twitter-virou-x-usuarios-relatam-volta-da-rede-social.ghtml>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

³⁷⁷ SILVA, Aline Toledo. Movimento *#MeToo*: história, participação e conquistas das mulheres. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, [S.I.], v. 10, [S.I.], p. 37-53, 2024. p. 45-46.

aumento das denúncias e dos clamores possibilitados pelo uso da *hashtag* como ferramenta de luta das mulheres, de modo que o filme foi entendido como parte desse contexto.

Assim, defendemos que, se não há uma relação direta entre o movimento e a produção do filme, existem ao menos ecos das demandas do *#MeToo* em *Duas Rainhas*, explicitados pelas trabalhadoras e pelos trabalhadores que se envolveram em sua produção e incorporados à obra. Além disso, acreditamos que a própria visibilidade angariada pelo filme, entre críticas positivas e negativas, deve-se à sintonia com o momento vivido pela indústria cinematográfica. Desse modo, nas páginas seguintes, ocupar-nos-emos desse movimento, tentando caracterizá-lo antes e depois da viralização da *hashtag*, atentos às suas repercussões no cinema, às conquistas que viabilizou, bem como às suas limitações.

3.2. *#MeToo*: o movimento de mulheres que sacudiu a indústria cinematográfica

A história do movimento *#MeToo* antecede o *tweet* da atriz Alyssa Milano postado em outubro de 2017. Na verdade, a postagem de Milano foi responsável por abrir uma nova fase para essa forma de organização feminista, transformando-a numa mobilização global. Assim, podemos diferenciar o movimento *Me Too*, em seu aspecto inicial, da *hashtag* *#MeToo*, aspecto secundário, mas significativamente relevante, do primeiro. Em suas origens, o *Me Too* é fruto do trabalho e da luta de uma mulher afro-americana: Tarana Burke.

Silva remonta que a expressão “*Me Too*” foi cunhada primeiramente por Tarana Burke, ativista negra norte-americana pelos direitos civis e diretora-sênior da organização *Girls for Gender Equity* (GGE). A autora recorda que, em dada ocasião, Burke foi solicitada a amparar uma criança que relatava abusos sexuais perpetrados por seu padrasto, mas não conseguiu realizar a missão até o fim devido à sua identificação com o trauma, de modo que a ativista só pensava “*eu também*”, ou, em inglês, “*me too*”.³⁷⁸

Os primeiros seminários de Burke sobre abuso foram chamados “*Me Too workshops*” e direcionados a meninas em idade escolar, nos quais a ativista distribuía formulários, que deveriam ser devolvidos ao final dos eventos. As meninas participantes poderiam preencher normalmente os formulários ou escrever “*Me Too*”, se precisassem de ajuda. Natália Menegotto Costa e Paula D’Andrea Guaraldo, contudo, sem ignorar a atuação da ativista, vão além ao sustentar que o movimento *Me Too* antecede até mesmo a Tarana Burke, posto que a questão

³⁷⁸ SILVA, *op. cit.*, 40.

da exposição de casos de violência de gênero, a ação e a essência do movimento, é construída em reação à própria violência de gênero, que remonta à formação das sociedades patriarcais.³⁷⁹

Entretanto, nosso objetivo aqui é, tão somente, indicar que a história do movimento #MeToo antecede sua viralização como uma *hashtag* no Twitter. Temos o cuidado, portanto, de não nos perder numa obsessão das origens, já antes condenada por Marc Bloch, o qual demonstra que, se entendermos as origens como as causas, aparecem as dificuldades inerentes às investigações causais. Há, ainda, o produto da contaminação entre os dois sentidos manifestado no vocabulário corrente pela ideia das origens como um começo que explica ou, pior, que basta para explicar.³⁸⁰

A migração da expressão *Me Too* para o mundo virtual, a qual alterou a forma de utilizá-la e a percepção de como abordar o abuso e o assédio sexual, deveu-se ao “caso Weinstein”. Sobre Harvey Weinstein, Silva informa que o produtor de *blockbusters* ganhou inúmeros prêmios, incluindo seis Oscars por melhor filme; ajudou a fundar uma cátedra em nome da jornalista feminista Gloria Steinem; era um antigo doador do partido democrata, tendo sido, em 2016, anfitrião de evento de arrecadação de fundos para a campanha presidencial de Hillary Clinton em Manhattan; em 2017, empregou a filha mais velha do ex-presidente Barack Obama como estagiária; e, em janeiro do mesmo ano, participou da marcha feminista durante o Festival de Cinema de Sundance.³⁸¹

Essa imagem pública de Weinstein só foi questionada a partir de uma reportagem publicada por Jodi Kantor e Megan Twohey no jornal *The New York Times* (NYT), em 5 de outubro de 2017, cujo título, em tradução para o português, afirmava que “*Harvey Weinstein pagou acusadoras de assédio sexual durante décadas*”. As alegações foram confirmadas por dezenas de funcionários e ex-funcionários, de diferentes níveis hierárquicos, que sabiam das denúncias, mas nunca confrontaram Weinstein. A maioria das sobreviventes³⁸² de Weinstein relataram os abusos a colegas de trabalho, que se tornaram os principais informantes do NYT, visto que as próprias sobreviventes tinham o silêncio determinado pelas cláusulas de confiabilidade presentes em acordos. Silva atribui a essas amarras jurídicas e à proeminência

³⁷⁹ COSTA, Natália Menegotto; GUARALDO, Paula D’Andrea. O Movimento #MeToo: as representações do movimento nos Estados Unidos e na África. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020. p. 9-10.

³⁸⁰ BLOCH, *op. cit.*, p. 31.

³⁸¹ SILVA, *op. cit.*, p. 40-41.

³⁸² Em 2022, Tarana Burke avaliou que, mais do que criar ou alterar leis e políticas, o movimento #MeToo forjou uma comunidade, mudando permanentemente a linguagem ao substituir a palavra “vítima” por “sobrevivente”, trazendo à luz temas como saúde mental e cura. Em conformidade, preferimos utilizar a nova nomenclatura em nosso texto. Para mais, ver: SILVA, *op. cit.*, p. 44.

do assediador os baixos valores pagos nos acordos, em comparação a casos semelhantes, e a persistência e a impunidade de Weinstein.³⁸³

Uma das sobreviventes mais famosas de Weinstein é a atriz mexicana de origem espanhola e libanesa, Salma Hayek. Medeiros, Cisne e Castro indicam que, na década de 1990, a atriz conseguiu um espaço no polo industrial cinematográfico. Considerada como um dos grandes símbolos sexuais do cinema, Hayek viu a oportunidade de ser reconhecida, aos trinta e quatro anos, por sua atuação no papel-título de *Frida* (2002), dirigido por Julie Taymor e produzido por Harvey Weinstein, mas acabou sendo assediada pelo produtor. As autoras ressaltam que as violências sexistas sofridas por Hayek ocorreram em *sets* de filmagens ou hotéis próximos às locações, portanto, em ambiente de trabalho, de modo que constataam o estabelecimento de relações hierárquicas de sexo, classe e raça no cinema.³⁸⁴

Medeiros, Cisne e Castro destacam que Weinstein foi, entre os produtores de cinema, o abusador com o maior número de vítimas, tendo sido também o primeiro a ser denunciado através da *#MeToo*. Entre as denúncias, encontra-se a carta aberta de Salma Hayek para o NYT (2017). Conforme o relato de Hayek, além do assédio sexual, Weinstein também a torturava psicológica, ameaçava e a submeteu a uma cena de nudez e sexo explícito com outra mulher para permanecer no filme. Desse modo, as autoras associam a declaração de Hayek ao entendimento da “sexagem”, categoria cunhada por Colette Guillaumin para se referir ao processo de coisificação das mulheres, expresso nas relações de apropriação sobre o corpo, tempo, trabalho e produtos do trabalho femininos.³⁸⁵

Weinstein escreveu uma carta, publicada pelo mesmo NYT (2017), onde atribuiu seus erros à época em que cresceu. Sobre o caso Weinstein, o diretor Woody Allen se pronunciou manifestando o temor de uma “caça às bruxas” em Hollywood. Convém lembrar que o próprio Allen é acusado de abuso por Dylan Farrow, atriz norte-americana e sua filha adotiva com a também atriz Mia Farrow, quando esta tinha 7 anos. Sobre o diretor também pesa a acusação de ter abusado de sua enteada, Soon-Yi Previn, quando esta tinha 13 anos. Ao completar 21 anos, Previn casou-se com seu ex-padrasto.³⁸⁶ Desse modo, Medeiros, Cisne e Castro constataam que o movimento *#MeToo* tem provocado questionamentos nas relações de dominação que eram cristalizadas pela indústria cinematográfica, na medida em que grandes produtores foram

³⁸³ *Ibid.*, p. 41.

³⁸⁴ MEDEIROS, Luana Gomes; CISNE, Mirla; CASTRO, Viviane Vaz. Por trás da tela de cinema há violência contra a mulher. **O público e o privado**, v. 18, [S.I.], p. 183-210, 2020. p. 193-195.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 199-200.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 195-196.

denunciados publicamente, alguns dos quais passaram a ser expulsos da academia, que se abriu para profissionais mulheres.³⁸⁷

Esse foi o destino de Weinstein, expulso da Academia de Hollywood em 14 de outubro de 2017, a qual fez do gesto o símbolo que passava a marcar o início do fim da “era da ignorância deliberada e a cumplicidade vergonhosa” com os abusos sexuais no cinema.³⁸⁸ Segundo Silva, até 2020, mais de 100 mulheres haviam reportado Weinstein por agressões sexuais ou assédios e doze o denunciaram à polícia de Nova York.³⁸⁹ Em seu julgamento, os promotores tentaram demonstrar que o ex-produtor seguia um padrão predatório. Em 24 de fevereiro de 2020, Harvey Weinstein foi condenado a 23 anos de prisão. Os crimes que levaram à sentença foram contra a sua então assistente de produção, Mimi Haleyi, e o estupro da atriz Jessica Mann, cometidos em 2006 e 2013, respectivamente.³⁹⁰

Silva observa que o caso Weinstein gerou nas mulheres um sentimento de familiaridade e uma percepção da generalidade do assédio, de modo que parte dessas mulheres se sentiu confortável para participar da rede virtual de solidariedade criada pelas sobreviventes nas redes sociais, acrescentando suas experiências pessoais ou apenas reproduzindo a *#MeToo*.³⁹¹ Assim, usando dados da BBC, Costa e Guaraldo afirmam que pelo menos meio milhão de mulheres postaram uma resposta nas primeiras 24 horas ao *tweet* da atriz Alyssa Milano.³⁹² Quando a *hashtag* tornou-se viral, figuras de destaque como Lady Gaga, Monica Lewinsky e Jennifer Lawrence a utilizaram para expor suas experiências e apoiar as vítimas.³⁹³

Não conseguimos identificar explicitamente o uso da *#MeToo* pelas mulheres mais relevantes no desenvolvimento de *Duas Rainhas*, a saber, a diretora Josie Rourke e as atrizes principais Saoirse Ronan e Margot Robbie. A impossibilidade deveu-se ao fato de elas não possuírem, no momento da escrita deste trabalho, contas ativas na rede social X, antigo Twitter. Ao buscarmos a página de Rourke na rede social por meio do *@josierourke*, somos informados que “o termo que você digitou não mostrou nenhum resultado”. Robbie, por sua vez, desativou suas contas nas redes sociais, incluindo o X, em junho de 2021, anunciando uma pausa nas

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 202-203.

³⁸⁸ ACADEMIA de Hollywood expulsa Harvey Weinstein por escândalo de abusos sexuais. **Agência EFE**, Washington, 14 out. 2017. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/node/1094319>>. Acesso em: 6 de abr. 2025.

³⁸⁹ SILVA, *op. cit.*, p. 42.

³⁹⁰ LUVIZOTTO, Caroline Kraus. *et al.* Ciberfeminismo em Hollywood: a repercussão dos movimentos *#MeToo* e *Time's Up*. **Revista Relicário**, v. 7, [S.I.], 2020. p. 161.

³⁹¹ SILVA, *op. cit.*, p. 40.

³⁹² COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 1.

³⁹³ LUVIZOTTO *et al.*, *op. cit.*, p. 159-160.

mídias sociais e, desde então, não retornou às plataformas.³⁹⁴ Quanto a Ronan, ela é reconhecida por sua discrição e por evitar o uso de redes sociais por não gostar da ideia de compartilhar detalhes de sua vida privada com pessoas desconhecidas, não havendo registro de que a atriz tenha possuído alguma conta no X em algum momento.³⁹⁵

Contudo, ainda que não haja registros da adesão dessas três personalidades à *hashtag*, suas declarações públicas e trabalhos refletem o comprometimento com as demandas levantadas pelo movimento *#MeToo*. Na seção anterior, tratamos do posicionamento de Josie Rourke, que se propôs a dirigir uma releitura feminista do drama de Maria Stuart e Elizabeth I. Agora, assinalemos algumas manifestações de suas protagonistas quanto a esse movimento de mulheres. Margot Robbie, por exemplo, discutiu o impacto do *#MeToo* em entrevistas, como aquela concedida pela atriz para a edição de dezembro de 2018 da revista *Porter* e veiculada pelo *site Page Six* ainda em fins de novembro, logo após terminar *Duas Rainhas*.³⁹⁶

A atriz australiana revelou que não compreendia completamente o que constituía assédio sexual até o surgimento do *#MeToo*, destacando a importância da conscientização sobre o tema, o que podemos entender como uma conquista do movimento: “Eu não sabia o que constituía assédio sexual até o movimento *#MeToo*”.³⁹⁷ E acrescentou

Estou com quase trinta anos, sou educada, sou cosmopolita, viajei, tenho meu próprio negócio e não sabia. Isso é loucura. Eu não sabia que você podia dizer ‘fui assediada sexualmente’ sem que alguém te tocasse fisicamente, que você podia dizer ‘Isso não está certo’. Eu não tinha ideia. Agora eu sei porque pesquisei o que constitui assédio sexual ilegal para ter conotações negativas para seu trabalho e como você é pago.³⁹⁸

Robbie revelou que, como grande parte das mulheres, já sofreu assédio sexual com variados graus de severidade ao longo de sua vida, mas que nunca foi vítima dessa violência em Hollywood. Apesar de compreendermos que nenhuma mulher está livre da ameaça de um assédio, sobretudo em ambiente de trabalho, podemos imaginar que a posição de Robbie tenha, de alguma forma, a protegido dessa violência em Hollywood, afinal, como já citamos, além de

³⁹⁴ CHUNG, Gabrielle. Margot Robbie Announces She's Taking a Break from Social Media: 'Ciao for Now'. **People**, 14 jun. 2021. Disponível em: <<https://people.com/movies/margot-robbie-taking-break-from-social-media/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

³⁹⁵ SAOIRSE Ronan refuses to join social media as she wishes to remain somewhat private. **News.com.au**, 21 nov. 2024. Disponível em: <<https://www.news.com.au/entertainment/celebrity-life/saoirse-ronan-refuses-to-join-social-media-as-she-wishes-to-remain-somewhat-private/video/1180cd31c6b3fdcd269ad088976d6b0f>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

³⁹⁶ HIRSCH, Chelsea. Margot Robbie didn't understand sexual harassment before #Metoo. **Page Six**, 30 nov. 2018. Disponível em: <<https://pagesix.com/2018/11/30/margot-robbie-didnt-understand-sexual-harassment-before-metoo/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

³⁹⁷ No original: I didn't know what constituted sexual harassment until the #MeToo movement. Para mais, ver: HIRSCH, *op. cit.*, s.p.

³⁹⁸ No original: I'm in my late twenties, I'm educated, I'm worldly, I've traveled, I have my own business, and I didn't know. That's insane. I didn't know that you could say 'I have been sexually harassed' without someone physically touching you, that you could say 'That's not OK.' I had no idea. I now know because I've researched what constitutes illegal sexual harassment so as to have negative connotations for your job and how you get paid.

uma atriz de sucesso, ela é também proprietária e fundadora da produtora de entretenimento LuckyChap, empresa que manifesta o compromisso com o desenvolvimento de produções cinematográficas e televisivas focadas em mulheres.³⁹⁹ Ainda assim, Robbie confessou desconforto ao filmar uma cena íntima em *O Lobo de Wall Street* (2013):

Não dá para perceber quando você está assistindo ao filme, mas na realidade estamos em um quarto minúsculo com 30 pessoas amontoadas. Todos homens. E por 17 horas eu estou fingindo estar me tocando. É uma coisa muito estranha e você tem que enterrar o constrangimento e o absurdo, bem fundo, e se comprometer totalmente.⁴⁰⁰

Quando abordarmos as repercussões do #MeToo na indústria cinematográfica e as conquistas do movimento, veremos que projetos orientados por suas pautas modificaram a forma de gravar cenas de nudez e sexo em respeito aos atores e, sobretudo, às atrizes.

Saoirse Ronan também se manifestou em apoio ao #MeToo, defendendo veementemente as mudanças na indústria cinematográfica desencadeadas pelo movimento. Em sua entrevista para o *podcast* de Bill Simmons, veiculada pelo *site Firstpost*,⁴⁰¹ em fevereiro de 2018, enquanto promovia o filme *Lady Bird: a Hora de Voar* (2017), pelo qual foi indicada ao Oscar na categoria de Melhor Atriz em Papel Principal, Ronan defendeu que as atrizes estão cansadas de esperar por bons papéis e estão começando a escrever seus próprios papéis e, sem citar diretamente sua colega Margot Robbie, a criar suas próprias produtoras.

As atrizes chegaram ao ponto em que estão tão cansadas de ter que esperar o papel certo aparecer, que estão apenas começando suas próprias produtoras. Elas estão reunindo produtores que elas conhecem. Elas estão escrevendo seu próprio material, estão desenvolvendo suas próprias coisas, estão usando seus próprios contatos e estão fazendo suas próprias coisas.⁴⁰²

Ronan avaliou que as criadoras estão mudando a indústria cinematográfica após o #MeToo, mas que essa mudança em direção à igualdade é gradual e só se tornaria mais visível nos próximos anos. A atriz também fez uma crítica extremamente pertinente ao indicar que a indústria precisa ir além de empregar mulheres simplesmente para atingir uma cota:

³⁹⁹ ROSE, Lacey. Margot Robbie and LuckyChap Partners Talk Their Producing Strategy: “If It’s Not a ‘F***, Yes,’ It’s a ‘No’”. **The Hollywood Reporter**, 18 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/margot-robbie-and-luckychap-partners-talk-their-producing-strategy-if-its-not-a-f-yes-its-a-no-4105712/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

⁴⁰⁰ No original: “It doesn’t come across when you’re watching the movie, but in reality we’re in a tiny bedroom with 30 crew crammed in. All men,” she said. “And for 17 hours I’m pretending to be touching myself. It’s just a very weird thing and you have to bury the embarrassment and absurdity, really deep, and fully commit.”. Para mais, ver: SLAVIN, Michael. Margot Robbie felt ‘weird and embarrassed’ in X-rated Wolf of Wall Street scene. **Lad Bible**, [S.L.], 16 fev. 2026. Disponível em: <<https://www.ladbible.com/entertainment/film/margot-robbie-wolf-wall-street-nursery-scene-320578-20260216>>. Acesso em: 20 fev. 2026. s.p.

⁴⁰¹ A ESTRELA de Ladybird, Saoirse Ronan, diz que as atrizes estão cansadas de esperar por bons papéis, então estão escrevendo seus próprios. **Firstpost**, 12 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.firstpost.com/entertainment/ladybird-star-saoirse-ronan-says-female-actors-are-sick-of-waiting-for-good-roles-so-theyre-writing-their-own-4347327.html>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

⁴⁰² No original: “Female actors have gotten to the point where they’re so sick of having to wait for the right role to come along, that they’re just starting up their own production companies. They’re getting producers together that they know. They’re writing their own material, they’re developing their own stuff, they’re using their own contacts, and they’re making their own stuff.”. A ESTRELA, *op. cit.*, s.p.

Não onde é meio que, ‘Oh, vamos ter uma diretora mulher’ porque ela é uma mulher. Porque você sabe, precisamos ter a diretora mulher simbólica. Eles só precisam abrir as comportas para que todos tenham a chance de mostrar o que podem fazer.⁴⁰³

Apesar das referidas manifestações não terem ocorrido nas redes sociais com o uso da *hashtag* #MeToo, é inegável que a visibilidade do movimento decorreu de sua intensa mobilização *online*. Silva chega a essa constatação quando afirma que a notoriedade do #MeToo não teria sido possível sem a utilização das redes sociais e das ferramentas por elas disponibilizadas para viralização.⁴⁰⁴ Nesse contexto, porém, a discricção anteriormente associada ao uso da expressão “Me Too” foi abandonada, já que, como uma *hashtag* utilizada nas redes sociais, os relatos de violência tornaram-se públicos.

À conclusão semelhante chegam Costa e Guaraldo, segundo as quais as novas tecnologias tendem a contribuir para o processo de emancipação dos grupos sociais excluídos, pois podem fazer com que suas falas sejam ouvidas.⁴⁰⁵ Assim sendo, as redes sociais produzem uma inversão da chamada *Agenda Setting*, teoria que indica que as mídias tradicionais pautam os assuntos que serão importantes para a sociedade. Contudo, a partir do momento em que há a incorporação da interatividade dos usuários, ocorre uma modificação na *Agenda Setting*, pois, agora, as pautas são definidas pelo público e posteriormente abordadas nas mídias tradicionais.

O caso do antigo Twitter é ainda mais emblemático, posto que essa é uma rede social de texto voltada para a comunicação entre o usuário e seus seguidores. Segundo Costa e Guaraldo, o Twitter proporciona uma grande troca de informações que criam redes entre atores que podem não ter tido nenhuma conexão anterior.⁴⁰⁶ Nessa rede social, a busca por visibilidade pode se configurar por meio de *hashtags* ou assuntos que se tornem *trending topics* (tópicos de tendência). As autoras apontam que o uso das *hashtags* é uma estratégia para que o assunto ganhe visibilidade nos *trending topics* ao mesmo tempo que cria um ambiente familiar entre os usuários que utilizam a mesma *tag*. Essas características se enquadram na visão feminista do ativismo digital. Na verdade, seria mais correto falar em “ciberfeminismo”, expressão do feminismo que se dá através do uso das novas tecnologias como ferramenta de luta pelas mulheres.

⁴⁰³ No original: “Not where it’s sort of like, ‘Oh, let’s get a female director’ because she’s a woman. Because you know, we need to have the token female director. They just need to open up the floodgates so that everyone has a chance to show what they can do.” Para mais, ver: SIMMONS, Bill. Greta Gerwig and Saoirse Ronan on Female Creators and the Direction of Hollywood Post-#MeToo. **The Ringer**, [S.I.], 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/01/19/pop-culture/bill-simmons-podcast-greta-gerwig-saoirse-ronan-lady-bird>>. Acesso em: 20 fev. 2026.

⁴⁰⁴ SILVA, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰⁵ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 5-6.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

Nessa conjuntura propiciada pelo movimento *#MeToo*, foi criado o *Time's Up*, um *site* para arrecadação de fundos, originado da iniciativa de atrizes e funcionárias da indústria cinematográfica, após as denúncias contra atores, produtores e diretores. No *site*, é possível acessar a carta originalmente distribuída para mais de 700 mil trabalhadores com informações sobre as desigualdades, preconceitos, violências e assédios que as mulheres enfrentam em ambientes de trabalho. Apresentam-se também os objetivos da campanha *Time's Up*, que conta entre suas apoiadoras as atrizes norte-americanas Natalie Portman, Emma Watson e Nicole Kidman. A carta foi publicada pelo jornal norte-americano NYT.⁴⁰⁷

Às personalidades citadas acima como apoiadoras do *Time's Up* acrescentemos o nome de Margot Robbie, que demonstrou seu apoio à iniciativa de várias maneiras. Em janeiro de 2018, por exemplo, durante a cerimônia do Globo de Ouro, Robbie, indicada para Melhor Atriz em Musical por seu papel como Tonya Harding, juntou-se às suas colegas atrizes usando um vestido preto, aderindo ao protesto silencioso contra o assédio e a desigualdade de gênero na indústria do entretenimento.⁴⁰⁸ Anteriormente, falamos também que a LuckyChap Entertainment, produtora da atriz, promove a divulgação de histórias femininas, princípio que se alinha aos objetivos do *Time's Up*. Quanto a Josie Rourke e Saoirse Ronan, não encontramos registros específicos de seu envolvimento com a campanha, embora ambas tenham posicionamentos convergentes com as propostas do *Time's Up*.

Para Silva, contudo, o movimento *#MeToo* foi capitaneado por grupos previamente consolidados, ou que rapidamente se organizaram, os quais impulsionaram projetos preexistentes ou elaborados em atendimento à pauta específica colocada pelas manifestantes. Entre esses, a autora destaca o grupo *The Time's Up Initiative*, organizado por advogados proeminentes e grandes figuras de Hollywood que elaboraram uma “proposta de resposta” ao que consideraram como demandas do *#MeToo*. Paralelamente, o grupo passou a defender a paridade de gênero na indústria cinematográfica e a defender uma legislação que penalizasse as companhias que toleram o assédio persistente. Ainda assim, a autora avalia que essa atuação é importante, não só pela capacidade de pressão que os veículos possuem, mas também pela responsabilidade em relação à definição dos papéis de gênero que eles fomentam, que acabam por influenciar o imaginário coletivo.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ LUVIZOTTO, *op. cit.*, p. 160

⁴⁰⁸ RUFFO, Jillian. The Flu Didn't Stop Golden Globes Nominee Margot Robbie from Supporting Time's Up in a Black Gown. **People**, 7 jan. 2018. Disponível em: <<https://people.com/style/golden-globes-2018-margot-robbie-gown/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

⁴⁰⁹ SILVA, *op. cit.*, p. 49.

A partir do quadro que expusemos, delineiam-se significativas diferenças entre o *Me Too*, conforme pensado por Tarana Burke, em 2006, e o movimento *#MeToo*, nascido da mobilização *online* iniciada por Alyssa Milano, em 2017. O cerne dessa mudança encontra-se no fato de que o *Me Too* de Burke objetivava ajudar mulheres anônimas sobreviventes de violências sexuais, as quais eram principalmente negras e/ou em condições precárias de vida. Dessa forma, podemos caracterizar a mobilização encabeçada por Burke como uma manifestação do feminismo negro.

Avaliando o histórico feminista, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser afirmam que ele é, no mínimo, ambivalente em relação à raça.⁴¹⁰ Assim sendo, um feminismo que busque englobar a totalidade das mulheres deve reconhecer abertamente a costumeira desatenção ao marcador étnico-racial e romper com ela, pois nenhuma “liberação das mulheres” pode ser plenamente alcançada numa sociedade racista e imperialista.

Em 2018, Burke avaliou que a explosão do movimento em âmbito internacional iniciou uma vasta e necessária conversa sobre violência sexual.⁴¹¹ Cinco anos após a viralização da *hashtag*, em 2022, a ativista foi além, ponderando que o movimento capitalizou a atenção norte-americana, mas, quando os grandes nomes da indústria cinematográfica foram removidos de seus cargos por acusações de assédio e abuso, houve uma reação ao movimento e um retorno às estatísticas de violência anteriores ao *#MeToo*.

Apesar dos recuos observados, Burke considerou que, além de alterar e criar leis e políticas, o movimento forjou uma comunidade de sobreviventes, não mais vítimas, e lhe deu visibilidade. A ativista indicou ainda que o movimento *#MeToo* provocou a conscientização e vocalização dos consumidores quanto ao conteúdo cultural consumido, intensificando a denúncia à cultura do estupro.⁴¹² Sobre essas e outras conquistas do *#MeToo* voltaremos a discorrer mais adiante.

Como vimos, a migração do *Me Too* para o mundo virtual operou profundas mudanças na forma de mobilização e atuação do movimento. Sem negar a influência e importância do *#MeToo*, Costa e Guaraldo defendem que o uso da *hashtag*, que iniciou uma segunda fase do movimento, começou entre mulheres brancas e ricas, bem como suas primeiras consequências beneficiaram esse grupo.⁴¹³ Houve, portanto, uma alteração do público-alvo do movimento e há de se pensar se essa alteração não contribuiu para a própria viralização do *#MeToo*, que

⁴¹⁰ ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 53-54.

⁴¹¹ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, 6-7.

⁴¹² SILVA, *op. cit.*, p. 44.

⁴¹³ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 10-11.

passou a ser encabeçado por nomes de grande projeção no cenário norte-americano e mesmo internacional.

Apesar dessas e de tantas outras diferenças, uma coisa une o *Me Too* de Burke ao *#MeToo* de Milano: ambos são movimentos feministas que lutam contra a violência de gênero, ainda que haja variações de nuance entre esses feminismos. Considerando a periodização convencional das vagas feministas e suas propostas,⁴¹⁴ isto é, do feminismo de primeira onda (do século XVIII às primeiras décadas do XX), de segunda onda (da década de 1960 a 1980) e de terceira onda, chamada de “pós-feminismo” ou ainda “feminismo da diferença”, concluímos que o movimento *#MeToo* não busca uma ruptura com o sistema capitalista, tida como imprescindível por algumas vertentes feministas.

Além disso, ainda que inicialmente o movimento tenha partido de um recorte racial, não tem atuado nas causas estruturais dos abusos e assédios, e sim em suas consequências pontuais. A partir de sua viralização, o movimento foi capturado por uma corrente liberal hollywoodiana, mais voltada à defesa da igualdade salarial, de alterações contratuais e de políticas de recursos humanos. Ainda assim, soluções mais abrangentes foram conquistadas pontualmente em outras esferas, como no estado de Nova York e na Organização Internacional do Trabalho (OIT).⁴¹⁵

Dada essas características, o *#MeToo* está em sintonia com o “pós-feminismo” ou “feminismo da diferença”, que acaba por apresentar uma agenda individual ou liberal, desligada das organizações coletivas. Assim, para Silva, não foi por acaso que essa abordagem foi assimilada pela indústria do cinema e pelas mídias ditas progressistas, já que costuma inviabilizar a busca pela transformação estrutural da sociedade patriarcal e capitalista.⁴¹⁶ Por sua vez, o *Me Too* de Burke, ainda que temporalmente situado na onda pós-feminista, apresenta uma faceta muito mais local, coletiva e atenta a questões de raça e de classe, que permite que o denominemos de feminismo negro.

Entretanto, guardadas as suas diferenças, essas perspectivas do feminismo têm um inimigo em comum: a violência de gênero. Segundo Cláudia Garcia e Rosimeri Aquino da

⁴¹⁴ Apesar de fazermos menção à periodização convencional do feminismo, não ignoramos que se tem intensificado o questionamento sobre o uso da metáfora das ondas, por considerar que ela fortalece a percepção de um feminismo singular, que toma o gênero como categoria predominante de análise, mas relega os conflitos de raça e classe. Nesse sentido, Glaucia Fraccaro observa que, ao demarcar os diferentes momentos do feminismo por meio de “ondas”, a periodização sugerida pelos estudos tradicionais ignora a luta das mulheres no mundo do trabalho, elegendo marcos hegemônicos em cada período. Para mais, ver: FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. Uma história social do feminismo: diálogos de um campo político brasileiro (1917-1937). *Estudos Históricos*, v. 31, p. 7-26, 2018. p. 10

⁴¹⁵ SILVA, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

Silva, as relações de gênero e de sexualidade podem ser usadas para qualificar ou desqualificar, para regular condutas e são alvo de manifestações explícitas de violência.⁴¹⁷ As autoras atribuem à hierarquia entre os sexos a produção da subjugação feminina e da violência de gênero. Se é quase um consenso que a naturalização da violência associada ao comportamento masculino, que tem como principais vítimas as mulheres, está nas raízes da violência de gênero, a própria terminologia “violência de gênero” é um verdadeiro campo de disputas.⁴¹⁸

Azambuja e Nogueira apontam a existência de diferentes definições para violência contra as mulheres conforme a disciplina em que é empregada. As autoras atribuem essa característica às diversas manifestações que podem tomar a violência praticada contra as mulheres, o que faz com que expressões distintas sejam frequentemente utilizadas indiscriminadamente como sinônimos.⁴¹⁹ Em sintonia com a constatação das autoras, Karin Ellen von Smigay afirma que o conceito de violência de gênero vem sendo desenvolvido mais recentemente e que, de forma equivocada, é por vezes tomado como simples sinônimo de violência contra as mulheres.⁴²⁰

Se a nomenclatura “violência contra a mulher” surge da constatação de que as mulheres são as principais vítimas da violência doméstica/familiar/na intimidade, Azambuja e Nogueira defendem que a violência de gênero não pode ser tratada como um fenômeno unicamente das relações interpessoais, pois diz respeito à toda uma estrutura social. Nesse sentido, o fenômeno da violência de gênero conecta-se não apenas às mulheres, mas a outros grupos oprimidos. As autoras demonstram que a essa mesma conclusão chega a definição de violência de gênero da Organização das Nações Unidas (ONU).⁴²¹

Partilhando de posição semelhante, Smigay caracteriza a violência de gênero como uma violência em que a questão do poder, desigual entre os indivíduos, é a marca; poder diferenciado segundo o pertencimento de gênero. Desse modo, o conceito de violência de gênero passa a incorporar outros assujeitados que, em determinados contextos, estão em posição feminilizada. Além das próprias mulheres, a autora engloba nesse grupo as crianças, os velhos e principalmente os homens que se desviam do modelo hegemônico de masculinidade.⁴²²

⁴¹⁷ GARCIA, Cláudia; SILVA, Rosimeri Aquino da. A escola e as relações de gênero e de sexualidade na atualidade. In: _____. SILVA, Fabiane Ferreira da; MELLO, Elena Maria Billig (Org.). **Corpos, gêneros, sexualidades e relações étnico-raciais na educação**. Uruguaiana: UNIPAMPA, 2011. p. 94.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 98-99.

⁴¹⁹ AZAMBUJA, Mariana Porto Ruwer; NOGUEIRA, Conceição. Violência de gênero: uma reflexão sobre a variabilidade nas terminologias. **Saúde em Debate**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 75/76/77, jan./dez. 2007. p. 98.

⁴²⁰ SMIGAY, Karin Ellen von. Sexismo, homofobia e outras expressões correlatas de violência: desafios para a psicologia política. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 8, n. 11, jun. 2002. p. 35.

⁴²¹ AZAMBUJA; NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 101-104.

⁴²² SMIGAY, *op. cit.*, p. 37.

Mas, mais do que um problema terminológico, Azambuja e Nogueira asseveram que utilizar a nomenclatura “violência de gênero” evidencia a adoção de um posicionamento político vinculado ao movimento feminista e às suas bandeiras de luta.⁴²³

A partir desses esclarecimentos conceituais, podemos afirmar mais especificamente que o #MeToo luta contra o assédio e o abuso sexuais praticados contra meninas e mulheres na indústria cinematográfica; após a viralização do movimento, porém, essa violência passou a ser evidenciada e combatida em outras áreas. Apesar do assédio ser uma conduta muito antiga, Costa e Guaraldo indicam que somente em 1960 o termo “*sexual harassment*” (assédio sexual) surgiu nos Estados Unidos, para expressar a violência sofrida a partir da entrada das mulheres no mercado de trabalho.⁴²⁴ Azambuja e Nogueira indicam que o termo “abuso” é costumeiramente usado como sinônimo de agressão, apesar disso a agressão violenta está relacionada ao “agir com força”, enquanto o abuso revela o “caráter persistente das agressões”.⁴²⁵

Os EUA tornaram-se o primeiro país a adotar uma lei contra o assédio sexual. Na verdade, Costa e Guaraldo acreditam que o #MeToo pode ter tido tamanha repercussão no país justamente por seu pioneirismo na criação de proibições ao assédio sexual.⁴²⁶ Os EUA também foram pioneiros na entrada das mulheres no mercado de trabalho formal. Sobre esse aspecto, Silva vincula a ampliação e a diversificação da secular violência de gênero ao aumento da participação das mulheres no mercado de trabalho e indica que, em 2022, a ONU qualificou a violência de gênero como “a pandemia mais longa e mortal do mundo”. A autora cita ainda que, em 2019, a Convenção nº 190 da OIT reconheceu que a violência e o assédio com base no gênero, definidos como aqueles direcionados a pessoas devido ao seu sexo ou gênero, ou que impactam desproporcionalmente pessoas de determinado sexo ou gênero, têm nas mulheres suas vítimas preferenciais.⁴²⁷

Com base na questão da luta contra a violência de gênero, podemos vislumbrar o contexto histórico mais amplo no qual se insere a gravação e o lançamento de *Duas Rainhas*. Assim sendo, Silva registra que, em julho de 2017, o Comitê para Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra a Mulher da ONU publicou a Recomendação Geral nº 35, que incluiu a violência de gênero como forma de discriminação contra as mulheres e passou a considerá-la como uma violação aos direitos humanos. A autora aponta que a opção pela

⁴²³ AZAMBUJA; NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 104.

⁴²⁴ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 3.

⁴²⁵ AZAMBUJA; NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 99.

⁴²⁶ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 10-11.

⁴²⁷ SILVA, *op. cit.*, p. 39.

expressão “violência de gênero contra as mulheres” buscou fortalecer a ideia de que essa violência é um problema social e não individual, portanto, requer respostas abrangentes. Na mesma recomendação aborda-se a questão da interseccionalidade.⁴²⁸

No âmbito da OIT, Silva indica que a primeira proposta formal sobre a violência de gênero e o assédio no trabalho foi apresentada em 2012, mas não contou com muito suporte dos Estados-membros. Em 2013, adaptou-se a proposição na tentativa de angariar mais apoios, assim, o termo “violência de gênero” foi substituído por “violência contra mulheres e homens”. No ano seguinte, a proposta foi abordada novamente, com maior apoio, mas ficou parada em 2015 e 2016. Em 2017, porém, em parte graças ao caso Weinstein, houve uma inflexão no tratamento ao tema do abuso e assédio ao nível mundial. Desse modo, em julho de 2019, após a luta das mulheres e o apoio de organizações como a ONU Mulheres e o Comitê Econômico e Social da União Europeia, foi aprovada a Convenção nº 190 da OIT, primeiro tratado internacional a reconhecer o direito de todas as pessoas a um mundo de trabalho livre de violência e assédio, incluindo violência e assédio com base em gênero.⁴²⁹

A produção de *Duas Rainhas* também se situa temporalmente num momento em que os Estados Unidos testemunharam eventos significativos na luta das mulheres contra a violência de gênero, tanto na política quanto na sociedade civil. Além da viralização do movimento #MeToo e da criação do *Time's Up*, sobre os quais temos discorrido até aqui, podemos destacar também a *Women's March*, a Marcha das Mulheres.⁴³⁰ Realizada em 21 de janeiro de 2017, em Washington D. C., portanto, no dia seguinte à posse de Donald Trump como 45º presidente dos EUA.

Trump chegou ao posto após derrotar sua adversária Hillary Clinton, primeira mulher a concorrer ao cargo mais alto dos EUA por um dos dois principais partidos e que obteve três milhões de votos populares a mais, numa campanha marcada por *fake news* e violência de gênero na política. O próprio Trump durante sua vida pública envolveu-se em vários escândalos sexuais e, em 9 de maio de 2023, tornou-se o primeiro presidente dos EUA condenado por abuso sexual, além de difamação, contra a escritora norte-americana Elizabeth Jean Carrol.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁴³⁰ AYUSO, Silvia. Protesto de mulheres contra Trump reúne dezenas de milhares nos EUA. *El País*, Washington, 21 jan. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994_849896.html>. Acesso em: 8 abr. 2025.

Mesmo inocentado da acusação de estupro, Trump foi condenado a pagar 5 milhões de dólares em indenizações.⁴³¹

Segundo os organizadores da *Women's March*, mais de meio milhão de manifestantes marcharam pela capital dos EUA para demonstrar seu desacordo com a agenda ultraconservadora de Trump e para defender o respeito às mulheres, às minorias, aos imigrantes e aos direitos civis. “Marchas-irmãs” também ocorreram em outras cidades norte-americanas, como Nova York, Chicago, Boston e Atlanta. Além disso, o protesto teve réplicas em outras partes do mundo, como Berlim, Londres, Sydney e Cidade do Cabo.

Apesar de não termos encontrado registros públicos que indiquem a participação efetiva ou o apoio de Josie Rourke, Saoirse Ronan ou Margot Robbie à manifestação, outras personalidades da indústria cinematográfica aderiram ao movimento, como a atriz Scarlett Johansson, como vimos, inicialmente cotada para interpretar Maria Stuart em *Duas Rainhas*, que foi uma das oradoras do protesto. Outras estrelas de Hollywood também tomaram o microfone, como as atrizes America Ferrera e Ashley Judd, esta última sobrevivente de Weinstein. Entre os manifestantes, destacaram-se também as cantoras Madonna e Alicia Keys, o documentarista Michael Moore, a então senadora democrata Kamala Harris, que seria derrotada por Trump na corrida presidencial de 2024, a feminista Gloria Steinem e a presidenta de Planned Parenthood, Cecile Richards.

Registre-se também que, assim como no movimento *#MeToo*, que irromperia em outubro daquele mesmo ano, as redes sociais foram muito importantes para o sucesso da *Women's March*. O protesto começou como uma iniciativa privada de uma mulher chocada com a vitória de Trump, a qual perguntou no Facebook a várias de suas amigas se elas estavam dispostas a ir a Washington no dia seguinte à posse do presidente. Ademais, a mobilização nas redes sociais conseguiu angariar apoio ao protesto, mesmo entre aqueles que não puderam comparecer ao evento, como a própria Hillary Clinton, que demonstrou o seu apoio por meio de um *tweet* que, à época da consulta, conta com mais de 315 mil curtidas e 7,5 mil compartilhamentos.⁴³²

Naquele ano de 2017, que começou com as mulheres nas ruas bradando por seus direitos, os “*Silence Breakers*”, “Quebradores de Silêncio” em tradução livre para o português,

⁴³¹ A ACUSAÇÃO que levou Trump a ser 1º presidente americano condenado por abuso sexual. **BBC News Brasil**, 9 mai. 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c7200q2jen2o>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

⁴³² Para mais, ver: 21 de janeiro de 2017. Twitter: @HillaryClinton. Disponível em: <https://x.com/HillaryClinton/status/822822900239581184?t=F3Y_WITLJn5zIzJYfFXwAg&s=19>. Acesso em: 08 de abr. 2025.

seriam reconhecidos como Personalidade do Ano pela revista *Time*.⁴³³ Enfatizando a diversidade dos *Silence Breakers*, que abarca de simples anônimos a figuras públicas renomadas, a *Time* destacou o impacto positivo que essas pessoas desempenharam ao romperem o silêncio sobre o assédio e a agressão sexuais, o que desencadeou um movimento global que tomou forma através da *hashtag* #MeToo e promoveu mudanças culturais significativas. Entre as experiências compartilhadas por quem sofreu com essa violência, encontram-se os relatos da ativista Tarana Burke, das atrizes Ashley Judd e Rose McGowan, sobreviventes de Weinstein, e da também atriz Selma Blair, sobrevivente do diretor de cinema James Toback.

No Reino Unido, onde ocorreram as gravações de *Duas Rainhas* e se ambienta a história de suas personagens, os anos de 2017 e 2018 também assistiram a episódios relevantes na luta contra a violência de gênero. Contudo, percebemos que esses episódios foram menos intensos em comparação com aqueles que se desenrolaram nos EUA e, em certa medida, replicaram eventos que ocorreram primeiramente em solo americano. Por isso, sem ignorar a importância do contexto histórico britânico coetâneo ao filme, reservamos um espaço menor para ele neste trabalho.

Sob o governo da conservadora Theresa May, em julho de 2017, como parte das iniciativas voltadas para a erradicação da violência contra meninas e mulheres até 2020, a Secretária do Interior, Amber Rudd, anunciou a alocação de cerca de 17 milhões de libras para mais de 40 projetos na Inglaterra e no País de Gales, os quais visavam oferecer suporte às vítimas, trabalhar com agressores para modificar comportamentos e auxiliar crianças afetadas pela violência doméstica.⁴³⁴

Especificamente em 2018, tivemos a Marcha das Mulheres em Londres, em 21 de janeiro, um ano após a primeira *Women's March*. Reunindo milhares de pessoas, apesar do clima rigoroso do inverno londrino, o evento foi denominado “*Time's Up Rally*”, em solidariedade ao *Time's Up* lançado em Hollywood.⁴³⁵ Houve ainda a adesão das britânicas à *International Women's Strike*, em 8 de março, greve global convocada para destacar questões

⁴³³ ZACHAREK, Stephanie; DOCKTERMAN, Eliana; EDWARDS, Haley Sweetland. Person of the Year 2017: The Silence Breakers. *Time*, 6 dez. 2017. Disponível em: <<https://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

⁴³⁴ MINISTRA do Interior concede £ 17 milhões para projetos que combatem a violência contra mulheres e meninas. *Gov.UK*, 5 jul. 2017. Disponível em: <<https://homeofficemedia.blog.gov.uk/2017/07/05/home-secretary-awards-17m-to-projects-tackling-violence-against-women-and-girls/>>. Acesso em: 8 abr. 2025. Título original: Home Secretary awards £17m to projects tackling violence against women and girls.

⁴³⁵ SLAWSON, Nicola. Milhares se unem à Marcha das Mulheres em Londres pela igualdade de gênero. *The Guardian*, 21 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2018/jan/21/thousands-join-womens-march-in-london-for-gender-equality>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

de desigualdade de gênero e violência contra mulheres, que incluiu protestos e eventos em várias cidades, como Londres.⁴³⁶ Finalmente, em outubro, paralelo à viralização do movimento #MeToo, foi realizada a Conferência FiLiA, em Salford, considerada a maior conferência feminista da Europa naquele ano, que reuniu ativistas, acadêmicas e defensoras das mulheres de todo o mundo.⁴³⁷

Poderíamos multiplicar os exemplos, os quais atestam que as repercussões do movimento #MeToo não ficaram restritas à indústria cinematográfica, ainda que esta tenha sido a primeira a sentir os seus impactos. Segundo Medeiros, Cisne e Castro, em 2017, foram registradas 417 denúncias de assédio sexual contra grandes personalidades ligadas ao cinema. Durante décadas, porém, a violência contra mulheres nessa indústria foi um assunto conhecido, mas ignorado por boa parte dos publicitários, advogados e jornalistas da área. Para as autoras, isso se devia ao fato de que muitos dos denunciados pelo #MeToo eram indivíduos influentes no meio midiático.⁴³⁸

Silva relata que, nos meses seguintes às revelações sobre Weinstein, outros homens proeminentes em diferentes áreas foram acusados de assédio ou agressão. Entre eles, a autora destaca o diretor de cinema James Toback, denunciado por 238 mulheres, entre elas, como indicamos anteriormente, a atriz Selma Blair, além do então procurador-geral de Nova York, Eric Schneiderman.⁴³⁹ Assim, os problemas do assédio foram evidenciados em outros segmentos.

O #MeToo deve também ser creditado por lançar luz sobre antigos casos de assédio e abuso no cinema, que haviam sido ignorados por décadas, e/ou instigado o debate sobre eles. Nesse sentido, Medeiros, Cisne e Castro abordam o caso da atriz francesa Maria Schneider. Aos 19 anos, Schneider protagonizou, com Marlon Brando, o filme *O Último Tango em Paris* (1972), dirigido por Bernardo Bertolucci e aclamado como símbolo da revolução sexual.⁴⁴⁰

Muitos anos depois, contudo, veio à tona que a violência sexual de que Schneider foi vítima em cena, na assim chamada por Bertolucci “cena da manteiga”, foi verídica e planejada pelo diretor e Brando sem comunicar à atriz para que fosse mais realista possível. Segundo Medeiros, Cisne e Castro, Schneider ficou estigmatizada pelo papel, o que afetou sua carreira

⁴³⁶ THE Women’s Strike 2018. **Industrial Workers of the World**, [S.I.], 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://iww.org.uk/news/womensstrike/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

⁴³⁷ DOHERTY, Sophie. FiLiA Conference 2018: the future is female for Eccles. **Salford Now**, 16 out. 2018. Disponível em: <<https://salfordnow.co.uk/2018/10/16/filia-conference-2018-the-future-is-female-for-eccles/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

⁴³⁸ MEDEIROS; CISNE; CASTRO, *op. cit.*, p. 196.

⁴³⁹ SILVA, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴⁰ MEDEIROS; CISNE; CASTRO, *op. cit.*, p. 194.

e sua saúde mental.⁴⁴¹ Mesmo assim, o caso foi abafado pela indústria cinematográfica e, ainda que tenha sido divulgado um pouco antes do *#MeToo*, sua condenação pública foi impulsionada pelo movimento, que desnudou a face misógina de Bertolucci.

Dentre outras consequências do *#MeToo* nos EUA, Costa e Guaraldo registram que mais de 200 homens influentes perderam seus cargos devido a acusações de assédio e abuso sexual e aproximadamente 50% dessas novas vagas foram preenchidas por mulheres.⁴⁴² Apesar desse não ter sido necessariamente o modo como Josie Rourke entrou em Hollywood, *Duas Rainhas* foi sua primeira obra dirigida para o cinema e, haja vista tudo o que discutimos aqui, consideramos que há relações contextuais nesse sentido, mas voltaremos a essa questão na seção seguinte.

No mesmo sentido, Silva constata que, de modo geral, nos Estados Unidos, as soluções normativas estaduais e federais propostas em decorrência do *#MeToo* abordaram principalmente a igualdade salarial, o treinamento sobre assédio sexual e as proibições de arbitragem obrigatória e dos acordos de não divulgação. Contudo, a autora afirma que o estado de Nova York se destacou por aprovar uma série de leis que incluem mudanças mais amplas destinadas a reforçar a proteção dos trabalhadores de qualquer classe que enfrentam assédio discriminatório no local de trabalho, não apenas sexual.⁴⁴³

Costa e Guaraldo também lembram que a lei federal de proteção ao assédio sexual nos EUA não engloba trabalhadores que não sejam funcionários efetivos das empresas, ou que sejam funcionários de pessoas ou empresas com menos de 15 trabalhadores, o que deixa muitas mulheres desprotegidas, especialmente negras e com baixos salários. Foi nessa perspectiva que o estado de Nova York logrou expandir sua lei de assédio sexual para que abrangesse também funcionários dessa classe trabalhadora e empregadas domésticas.⁴⁴⁴

Medeiros, Cisne e Castro acrescentam que, além de denunciar a violência contra a mulher no cinema, o movimento *#MeToo* faz pensar sobre como elas são retratadas pelas empresas midiáticas. As autoras avaliam que, ao denunciar nomes renomados de Hollywood, o movimento promoveu também um debate sobre a violência contra a mulher em outros espaços de trabalho. Afirmam também que a contribuição do *#MeToo* para abrir espaços para outras mulheres na indústria cinematográfica é inquestionável e não pode ser diminuída.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 198-199.

⁴⁴² COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴³ SILVA, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁴⁴ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁵ MEDEIROS; CISNE; CASTRO, *op. cit.*, p. 205-206.

Além disso, Medeiros, Cisne e Castro observam que alguns projetos cinematográficos já vêm pondo em prática pautas levantadas pelo #MeToo, como a contratação de uma coordenadora de intimidade, que ajuda o elenco, especialmente as atrizes, nas cenas de sexo.⁴⁴⁶ O #MeToo também vem impulsionando o número de reclamações contra o assédio e afastando os acusados de abuso, muito dos quais estão sendo julgados por seus crimes.

Apesar de todas essas conquistas notáveis, o movimento é passível a críticas, que vêm tanto do campo progressista quanto de setores conservadores. Sobre a avaliação desses últimos, Luvizotto *et al.* recordam que, em janeiro de 2018, uma carta aberta foi publicada no jornal diário francês *Le Monde*, assinada por mais de cem mulheres, entre as quais a atriz Catherine Deneuve, posicionando-se contra à mensagem da campanha #MeToo e *Time's Up*, sob a alegação de que o movimento de mulheres havia se tornado excessivo e não possibilitou a defesa de seus acusados.⁴⁴⁷

O posicionamento manifestado por essas mulheres, que acaba por enfraquecer o movimento e desacreditar os testemunhos das sobreviventes de violências sexuais, confirma a percepção externalizada por Joan Scott em entrevista para as pesquisadoras portuguesas Ana Cristina Santos, Anne Cova e Filipa Lowndes Vicente. Segundo a historiadora, uma das contribuições do movimento #MeToo foi ter revelado como as mulheres foram educadas a colaborar nos sistemas patriarcais, acomodando-se ao poder masculino em vez de o recusar. Para Scott, o #MeToo também revelou as formas pelas quais o poder funciona, demonstrando a forte ligação entre o sexo e a oportunidade econômica.⁴⁴⁸

À esquerda, as críticas ao #MeToo ressaltam que o movimento não incorporou questões específicas vinculadas aos marcadores de raça e classe, dando visibilidade e beneficiando de forma desigual mulheres brancas de classe alta. Assim, Medeiros, Cisne e Castro registram que o #MeToo acumula algumas vitórias pontuais, mas muito significativas para a valorização e o respeito ao trabalho das mulheres no cinema. Contudo, consideram que o movimento ainda não avançou em análises mais profundas, como justamente na questão de classe e raça/etnia.⁴⁴⁹

De modo semelhante, Costa e Guaraldo introduzem a crítica de Lynsey Chutel, que, avaliando a pequena repercussão do #MeToo no continente africano, considera que isso está

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 206-207.

⁴⁴⁷ LUVIZOTTO, *et al.*, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁴⁸ SCOTT, Joan Wallach. "O movimento #MeToo revelou como as mulheres foram educadas a acomodar o poder masculino em vez de o recusar". *Público*, [S.I.], 1º jul. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/07/01/mundo/entrevista/a-questao-que-hoje-nos-desafia-e--como-confrontar-a-crenca-de-que-as-diferencas-sexuais-sao-naturais-1836234>>. Acesso em: 19 fev. 2026.

⁴⁴⁹ MEDEIROS; CISNE; CASTRO, *op. cit.*, p. 206.

atrelado à falha do movimento em se tornar uma rede plenamente inclusiva.⁴⁵⁰ Desse modo, a autora entende que o movimento se tornou algo que ameaça suas próprias origens, pois surgiu com o objetivo principal de ajudar mulheres negras e de baixa renda. Apesar das críticas, Chutel acredita que o *#MeToo* é essencial para o feminismo, mas que precisa incluir as mulheres pobres e negras.

Outra autora a chegar ao mesmo diagnóstico é Silva, que cita a crítica de Jamillah Williams, a qual, sob a perspectiva da interseccionalidade, defende que as mulheres de cor⁴⁵¹ foram deixadas à margem do *#MeToo*, o que provocou a insuficiência das soluções propostas e a falha em apontar o papel das identidades interseccionais no assédio.⁴⁵²

A constatação comum das autoras citadas, infelizmente, não é uma novidade nem uma exclusividade do contexto norte-americano. Sobre a dupla desigualdade a que estão submetidas as mulheres negras, Sueli Carneiro já observava que, enquanto se celebra o progressivo crescimento da presença feminina nos diversos espaços, costuma-se omitir a exclusão das mulheres negras desse processo de diversificação das funções sociais. Mulheres negras essas que sofrem com múltiplas formas de opressão oriundas da conjugação de racismo e sexismo. Carneiro aponta que esse grupo tem assistido à secundarização de suas temáticas específicas frente à suposta universalidade do gênero.⁴⁵³ Nesse sentido, a temática da mulher negra acaba sendo tratada como subitem da questão geral da mulher.

Ao nos debruçarmos sobre *Duas Rainhas*, filme que participa do contexto do *#MeToo*, veremos como essas críticas são válidas para o entendimento de sua narrativa, que focalizava a experiência de mulheres da alta nobreza europeia, confere pouca atenção às mulheres das classes baixas e ignora completamente a questão racial.

3.3. Ecos do *#MeToo* em *Duas Rainhas*

Nesta seção, abordaremos o que entendemos como ecos do *#MeToo* em *Duas Rainhas*, isto é, discutiremos a interação entre o referido movimento e a produção dirigida por Josie Rourke. Esse caminho nos levará a pensar tanto na repercussão e no acolhimento de suas demandas no processo de produção e divulgação do filme, bem como em sua narrativa, quanto suas limitações e contradições que espelham as do próprio movimento.

⁴⁵⁰ COSTA; GUARALDO, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁵¹ No contexto racial dos EUA, o termo “pessoas de cor” (*people of color*) é utilizado como uma forma coletiva de se referir a grupos não brancos, como negros, latinos, indígenas, asiáticos e outros, sendo considerado, em muitos contextos, um termo mais inclusivo e politicamente afirmativo. Para mais, ver: COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 40.

⁴⁵² SILVA, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵³ CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011. p. 119-121.

Esta análise inicia-se atentando para as cenas de nudez e sexo presentes no filme. Em outras produções, cenas do tipo foram denunciadas pelas atrizes envolvidas como momentos de exposição desnecessária, constrangimento e violência. Nesse sentido, já antecipamos que uma das contribuições do #MeToo foi ter colocado em pauta a necessidade de contratação de uma coordenadora de intimidade na gravação de cenas íntimas.

No caso de *Duas Rainhas*, ainda que a diretora Josie Rourke não tenha contratado uma profissional do tipo, houve um esforço no sentido de tornar as cenas íntimas confortáveis para o elenco e de representá-las a partir da perspectiva feminina; esforço reconhecido e elogiado pelos atores e atrizes que protagonizaram tais cenas. Para além do significado da sexualidade em *Duas Rainhas*, qual seja, representar a conquista e o controle do prazer pelas mulheres, o modo como essas cenas foram gravadas materializou uma reivindicação do #MeToo.

Ao longo do filme, temos duas cenas de sexo explícito entre Maria Stuart e Henry Darnley. Na primeira (36min08s-39min03s), Darnley (Jack Lowden), então pretendente de Maria, é introduzido secretamente nos aposentos da rainha por uma de suas damas, as quais se retiram do ambiente, deixando o casal a sós. Aliás, David Rizzio (Ismael Cruz Córdoba) permanece no quarto, alegando questões de segurança, mas toca um instrumento de cordas para conferir privacidade ao casal. Na cama da rainha, protegidos pelas cortinas do dossel, Darnley pratica sexo oral em Maria, mas se recusa a receber qualquer retribuição sexual. A segunda cena de sexo entre o casal é a cena da concepção de Jaime (57min08s-1h00min03s), único filho que tiveram. Após vencer o exército rebelde montado por seu irmão, Conde de Moray (53min28s-56min34s), interpretado por James McArdle, Maria, tomando a iniciativa sexual, força praticamente o marido a se deitar com ela.

A intimidade que a rainha escocesa experiencia em seus aposentos também é representada em outras cenas. Numa delas (18min41s-19min57s), enquanto as damas de Maria despem-na e a preparam para deitar, conversam, primeiramente em francês e depois em inglês, sobre virgindade, e a rainha confidencia que não chegou a consumir o casamento com seu primeiro marido, Francisco II, dada a inexperiência de ambos. Na sequência (20min25s-21min06s), ao ver uma mancha vermelha na camisola da rainha, Maria Seton, uma de suas damas, percebe que ela menstruou mais cedo (Imagem 54). Então, as damas trocam a rainha e limpam o sangue com um paninho e um balde d'água. Além das referidas cenas, temos momentos íntimos entre Elizabeth e Robert Dudley (Joe Alwyn), mas que não avançam para algo mais explícito (19min57s-20min25s), e uma cena onde se infere um envolvimento homoafetivo entre Rizzio e Darnley (49min29s-50min03s).

Imagem 54: Seton percebe que a roupa íntima de Maria Stuart está suja de menstruação.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Em entrevista para a jornalista Charlotte Higgins do *The Guardian* (2019), enquanto estava hospedada em um grande hotel londrino no período de divulgação de *Duas Rainhas*, Josie Rourke compartilhou que essas cenas, especialmente as que retratavam menstruação e sexo oral feminino, foram alvo de divergência e quase ficaram de fora do filme.⁴⁵⁴ Fazendo um trocadilho, a diretora afirmou: “*I was fighting for a period in a period movie*”, isto é, que estava lutando para colocar uma cena de menstruação (*period*, em linguagem médica) em um filme histórico (*period movie*).

Apesar da oposição enfrentada, a diretora não renunciou à sua decisão de representar esse aspecto da sexualidade feminina, concebendo-a, de fato, como uma luta pela naturalização de algo biologicamente natural para as mulheres cisgênero, saudáveis, em idade reprodutiva. Nesse sentido, Rourke fez uma ligação entre o presente e o passado, ao afirmar que pessoalmente não sabia o que era ser uma monarca, mas que, como mulher, sabia como é lutar pelos direitos do seu corpo.⁴⁵⁵ A diretora enfatizou ainda que

Precisamos mostrar isso. Precisa ser normalizado. Um jornalista me perguntou o quão difícil foi filmar a cena em que Maria está menstruada, e minha resposta foi: ‘Nada difícil!’ Havia seis mulheres naquela sala, e foi provavelmente a cena que se encenou com mais facilidade. Mas continua a assustar algumas pessoas.⁴⁵⁶

A fala de Rourke indica que, no momento da gravação da cena, só havia um número reduzido de pessoas no *set* de filmagem. Além da própria diretora, estavam presentes Saoirse

⁴⁵⁴ HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, s.p.

⁴⁵⁶ No original: We need to show this stuff. It does need normalising. A journalist asked me how hard it was to shoot the scene where Mary has her period, and my answer was, ‘Not hard at all!’ There were six women in that room, and it was probably the thing that just most easily staged itself. But it does continue to freak some people out. Para mais, ver: HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

Ronan e as atrizes que interpretam as damas da rainha, Maria Dragus (Maria Fleming), Izuka Hoyle (Maria Seton), Eileen O'Higgins (Maria Beaton) e Liah O'Prey (Maria Livingston). A escolha de manter apenas o pessoal estritamente necessário para a gravação de cenas íntimas é um cuidado muito importante, haja vista o constrangimento e a exposição que elas podem gerar. Nesse sentido, lembremos do relato de Margot Robbie apresentado anteriormente, que manifestou seu desconforto em gravar uma cena na qual simulava estar se masturbando para o filme *O Lobo de Wall Street* (2013); cena gravada em sucessivas tomadas durante 17 horas seguidas. Além disso, Robbie era a única mulher numa sala pequena cheia de homens.

Como na referida cena de *Duas Rainhas* todas as pessoas no *set* eram mulheres, isso indica que a gravação foi feita por uma operadora de câmera. Não conseguimos, contudo, confirmar a identidade da profissional, pois nos créditos do filme são listados quatro *cameramen* – Peter Cavaciuti, Rodrigo Gutierrez, Angus Hudson e Derek Walker. A única mulher que aparece creditada com uma função aproximada é Suzanne Gough, sob o nome de Suzanne Smith, que trabalhou como operadora de câmera de EPK (*Electronic Press Kit*), profissional responsável por filmar materiais promocionais e de bastidores utilizados na divulgação do filme, e não necessariamente envolvido com as gravações principais.

Outro aspecto interessante explicitado pela fala da diretora é o medo associado à diferença sexual. Apesar de todas as profissionais envolvidas não manifestarem nenhum desconforto com a gravação da cena e ser plenamente concebível que a jovem rainha menstruasse, essa representação assustava uma parte da equipe, visto que a diretora teve que lutar para incluí-la no filme. É de se crer que geraria também certo incômodo no público. Na verdade, o receio da rejeição dessa cena pelos espectadores deve ter motivado a posição dos que eram contrários à sua inclusão no filme.

A disputa em torno dessa representação faz-nos recordar a observação de Kaplan, a qual aponta que a imaginação do homem foi cativada por muito tempo pelo mito da mulher bela, pura e inocente.⁴⁵⁷ Desse modo, a representação de Maria como uma mulher que menstrua e sexualmente ativa opõe-se a tal mito, despertando o temor e a repulsa de uma parte dos espectadores, sobretudo homens. Em termos psicanalíticos, a autora indica que esse mito nasce do desejo de refusão masculina com a Mãe.

Como mencionado, mesmo esforçando-se para preservar Saoirse Ronan e Jack Lowden nas cenas de sexo, Josie Rourke não contratou um coordenador de intimidade, profissional que passou a ser cada vez mais requisitado nas artes cênicas após a exposição de

⁴⁵⁷ KAPLAN, *op. cit.*, p. 108.

casos de assédio e abuso sexual possibilitada através do movimento #MeToo. Ao invés disso, a diretora trabalhou com o coreógrafo e treinador de movimento Wayne McGregor.⁴⁵⁸

Sobre a contratação de McGregor, Rourke explicou que nunca dirigiu uma cena de sexo sem um diretor de movimento, pois considera cenas do tipo como uma peça coreográfica.⁴⁵⁹ A diretora manifestou ainda o desejo de que as cenas de sexo parecessem verdadeiras e vivas, defendendo que “pensar em uma linguagem de movimento ajuda a remover constrangimento, desconforto ou vergonha”.⁴⁶⁰

Imagem 55: Josie Rourke dirigindo Margot Robbie e Joe Alwyn.



Fonte: *The Guardian*.

Do outro lado da câmera, Saoirse Ronan também se posicionou sobre suas cenas de sexo em *Duas Rainhas*. Em entrevista para o *Refinery29* (2018), a repórter Elena Nicolaou, que descreveu o *take* da atriz e Lowden como a “cena de sexo mais íntima do ano”, questionou a Ronan se foi difícil gravá-la, tendo em vista que a câmera focou em seu rosto durante todo o

⁴⁵⁸ Reconhecido como um dos grandes nomes da dança, Wayne McGregor se tornou professor residente do Balé Real e ganhou vários prêmios na área. Em 2011, o coreógrafo foi nomeado Comandante da Ordem do Império Britânico por seus serviços prestados à dança, e, em 2024, recebeu o título de Cavaleiro das Honras do Aniversário do Rei. Em 1º de abril de 2025, McGregor foi nomeado cavaleiro pelo rei Carlos III por seu impacto no cenário cultural. Para mais, ver: JENNINGS, Luke. Wayne McGregor CBE: the rock star of ballet steps up. **The Guardian**, s.d. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2011/jan/02/wayne-mcgregor-cbe-interview-jennings>>. Acesso em 4 jun. 2025. Ademais, também ver: GRAMILANO. Wayne McGregor is knighted by The King in his Birthday Honours List. **Gramilano**, [S.I.], 15 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.gramilano.com/2024/06/wayne-mcgregor-knighted/>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

⁴⁵⁹ HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

⁴⁶⁰ No original: “To think in a language of movement helps remove embarrassment, discomfort or shame.”. Para mais, ver: HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

tempo da simulação do ato sexual (Imagem 56).⁴⁶¹ Apesar de já ter gravado cenas de sexo em outras produções, Ronan afirmou que nunca tinha feito nada parecido com a ideia de Rourke antes. Segundo a atriz, as cenas feitas até então eram tão mecânicas que acabavam sendo fáceis de gravar. Em *Duas Rainhas*, porém, a câmera filmou seu rosto reagindo ao estímulo sexual em primeiríssimo plano (PPP).

Imagem 56: PPP do rosto de Maria em êxtase sexual.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Nesse novo formato de filmagem, a atriz “só ficava pensando, o que era, *When Harry Met Sally*”. Ronan fazia referência ao filme *Harry e Sally: Feitos Um para o Outro* (1989). Na comédia romântica dirigida por Rob Reiner e escrita por Nora Ephron, há uma famosa cena onde Sally (Meg Ryan), num restaurante em Nova York, está discutindo com Harry (Billy Crystal) sobre orgasmos, sustentando que as mulheres conseguem fingir de forma convincente.⁴⁶² Para provar sua ideia, Sally simula um orgasmo em voz alta, chamando comicamente a atenção de outros clientes do estabelecimento (Imagem 57).

⁴⁶¹ NICOLAOU, Elena. Saoirse Ronan On Mary Queen Of Scots & Filming The Year's Most Intimate Sex Scene. **Refinery29**, 7 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.refinery29.com/en-us/2018/12/218688/saoirse-ronan-mary-queen-of-scots-interview>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

⁴⁶² PARKEL, Inga; Harrison, Ellie. Meg Ryan says When Harry Met Sally restaurant scene makes her children feels a ‘very unique embarrassment’. **Independent**, [S.I.], 2 set. 2023. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/meg-ryan-harry-met-sally-orgasm-b2403770.html>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

Imagem 57: Sally fingindo um orgasmo.



Fonte: *Frame do filme Harry e Sally: Feitos Um para o Outro.*

Entendemos a menção de Ronan ao filme de 1989 como mais que mera curiosidade, tendo em vista que os filmes funcionam num contexto cultural específico, estabelecendo relações com outros filmes ou outros textos.⁴⁶³ Nesse sentido, Napolitano orienta ao pesquisador a não esquecer de buscar os diálogos do filme analisado com outros documentos e discursos históricos e materiais artísticos de diversas naturezas, que podem não estar explicitados diretamente no filme, mas aparecem, dentre outras maneiras, na forma de citações, colagens, composição cênica, construção de personagem e narração em *off*.

Na mesma entrevista a Nicolaou, Ronan confirmou que as cenas de sexo em *Duas Rainhas* foram coreografadas para parecer uma dança. Sobre o trabalho de McGregor como coreógrafo dessas cenas, a atriz avaliou que

Duas coisas me ajudaram a realmente incorporá-la [Maria Stuart]. O figurino, sem dúvida. Mais do que tudo, foi Wayne McGregor, o coreógrafo do filme. Eu já havia trabalhado um pouco com movimento antes, mas não tanto. Isso realmente começou a influenciar as emoções. Como se faz com um passo de dança, ele me encorajou a concluir um pensamento e segui-lo. Algo surgiu naquele processo de ensaio com ele. Encontrei a essência de quem eu queria que Maria fosse. Foi assim que a encontrei.⁴⁶⁴

Em outra entrevista, dessa vez para o jornalista Jazz Tangcay do *Awards Daily*, Ronan voltou ao assunto, ratificando que o trabalho de McGregor, a quem avaliava como “muito prestativo em tudo”, foi fundamental para que ela “entrasse na pele” da personagem histórica, encontrando a fisicalidade dela e imaginando como ela se moveria.⁴⁶⁵ Desse modo, acreditava

⁴⁶³ LAGNY, *op. cit.*, p. 125-126.

⁴⁶⁴ No original: “Two things helped me to truly embody her. The costumes, definitely. More than anything, it was Wayne McGregor, who was the film’s choreographer. I had worked a little bit with movement before, but not to this extent. It really started to inform the emotions. In the way you would with a dance move, he encouraged me to finish a thought and follow through with it. Something came out in that rehearsal process with him. I found the essence of who I wanted Mary to be. That’s how I found her.”. Para mais, ver: NICOLAOU, *op. cit.*, s.p.

⁴⁶⁵ TANGCAY, *op. cit.*, s.p.

que o coreógrafo a tinha ajudado a dar vida a uma Maria muito motivada e determinada. Ronan atribuiu também a McGregor a ideia de dar um sotaque escocês à personagem.

A invenção do sotaque, contudo, não foi bem recebida pela crítica, que ressaltou que Maria, escocesa de nascimento, mudou-se para a França aos cinco anos, foi educada na corte francesa e só retornou à terra natal 13 anos depois.⁴⁶⁶ Portanto, julgava-se que seria mais factível que a personagem tivesse sotaque francês, e não escocês. No filme de Josie Rourke, porém, Maria só fala em francês em momentos de intimidade com Rizzio e suas damas ou quando escreve cartas para Elizabeth.

A discussão em torno do sotaque da personagem remete à velha questão da veracidade do filme histórico, evidenciando a tensão sempre presente entre ficção e história nas produções do gênero. Nesse debate, Rosenstone observa que, apesar de a adesão aos fatos, principalmente aos detalhes, ser bastante valorizada do ponto de vista histórico, os fatos por si só não produzem uma boa história.⁴⁶⁷ Contribuem para isso outros elementos, como a credibilidade da atuação, mas esse elemento é ambíguo, pois partimos de uma noção preconcebida de uma figura histórica para avaliarmos uma interpretação.

Voltando ao tema da gravação das cenas íntimas em *Duas Rainhas*, notamos que, além da coreografia pensada por McGregor, a própria postura do ator Jack Lowden colaborou para que elas ocorressem em respeito à atriz. Houve também uma ajuda mútua entre os colegas de elenco, de modo que Ronan afirmou que “o Jack e eu nos sentimos muito à vontade um com o outro. Cuidávamos um do outro. Acho que ele também nunca tinha feito nada parecido antes. Era um território novo para nós dois”.⁴⁶⁸

Questionado pela jornalista Safeeyah Kazi sobre como foi contracenar com Ronan, Lowden elogiou o trabalho da atriz, sua capacidade de liderança e avaliou a experiência ao seu lado como incrível.⁴⁶⁹ Especificamente sobre as cenas de sexo, o ator comentou: “Não acho cenas de sexo estranhas, exceto a primeira que fiz. Não as acho estranhas porque todo mundo diz que serão”.⁴⁷⁰ E acrescentou que “todo mundo está meio que preparado para isso. Acho que

⁴⁶⁶ LOUGHREY, *op. cit.*, s.p.

⁴⁶⁷ ROSENSTONE, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶⁸ No original: “Jack and I are very comfortable with each other. We looked after each other. I don’t think he’d ever done anything like that before either. It was new territory for both of us.” Para mais, ver: KAZI, Safeeyah. Mary Queen of Scots star Jack Lowden reveals he didn’t find filming sex scene awkward with Saoirse Ronan. **The Standard**, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.standard.co.uk/lifestyle/celebrity/mary-queen-of-scots-star-jack-lowden-reveals-he-didn-t-find-filming-sex-scene-awkward-with-saoirse-ronan-a4028846.html>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, s.p.

⁴⁷⁰ No original: “I don’t find filming sex scenes awkward, other than the first one I ever did. I don’t find them awkward because everyone says they’re going to be.”. *Ibid.*, s.p.

é bem parecido com fazer uma sessão de fotos na rua, tentando parecer interessante, e chega um momento em que você simplesmente abraça a ideia”.⁴⁷¹

Através da fala de Lowden, o qual tem as cenas de sexo como algo natural e minimiza o desconforto a elas associado, podemos perceber como atores e atrizes são historicamente vistos de forma diferente pela indústria cinematográfica. Nesse sentido, Medeiros, Cisne e Castro demonstram, a partir do caso Maria Schneider, o qual mencionamos antes, como uma cena de sexo pode estigmatizar uma atriz, afetando sua carreira e sua saúde mental.⁴⁷²

A partir do momento em que são transformadas em símbolos sexuais, as atrizes costumam ter dificuldade para serem reconhecidas em outros papéis. Podemos associar esse fenômeno à exposição do corpo feminino como objeto de prazer visual para o público masculino. Desse modo, convém pensarmos também como a nudez aparece representada em *Duas Rainhas*.

Ao longo do filme, cenas do tipo ocorrem em alguns pontos, como quando as damas despem Maria e percebem que a rainha menstruou. Essas cenas já foram analisadas quando tratamos da luta da diretora para incluir a menstruação no filme, mas elas também são sintomáticas para a apreensão do modo como a nudez feminina é situada em *Duas Rainhas*. Nas referidas cenas, Maria está em seus aposentos, sendo despida por suas damas, que a prepararam para dormir (Imagem 58). O desnudamento de Maria transmite imagneticamente a passagem da esfera pública para a particular e dá o clima de intimidade que prevalece nesse ambiente exclusivamente feminino, já que a rainha está a sós com suas damas.

Mais um indicativo desse ambiente de particularidade feminino é a conversa descontraída que Maria tem com suas damas, pois a rainha questiona abertamente como foram as experiências delas com os homens ingleses enviados à corte escocesa para tratar da questão do segundo casamento de Maria (16min27s-18min04s). Nessa atmosfera de confiança, Fleming se permite perguntar à rainha como é ter relações, mas, como já antecipamos, Maria confessa que também não sabe, porque não consumou o casamento com Francisco. Estabelece-se também um contraste com a cena em que John Knox, do púlpito de sua igreja, profere um sermão para os fiéis, entre os quais William Maitland de Lethington, secretário de Estado, no qual descreve a corte de Maria como um local de “luxúria”, “excessos” e “degradação da carne”

⁴⁷¹ No original: “[...] everybody is sort of prepped for that. I think it’s quite similar to if you do a photoshoot on the street and you’re trying to look interesting and you hit a moment where you just embrace it.”. Para mais, ver: *Ibid.*, s.p.

⁴⁷² MEDEIROS; CISNE; CASTRO, *op. cit.*, p. 198-199.

(18min04s-18min41s). Assim, vemos que a descrição feita pelo pastor não condiz com a realidade, posto que Maria e suas damas nem sequer iniciaram a vida sexual.

Imagem 58: Maria é despida por suas damas.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Merece ser destacado outro aspecto das cenas em questão, que se repete em outras cenas de nudez do filme: o corpo feminino não é totalmente exposto para o público. Mesmo quando as damas terminam de retirar todas as camadas do vestuário da rainha, só vemos a parte superior de suas costas. Do mesmo modo, quando Seton está limpando a menstruação de Maria, a câmera fica na altura da parte inferior das coxas da rainha, mas foca no rosto da dama executando a tarefa.

A nudez parcial também ocorre nas reproduções da execução de Maria, que tem seu vestido preto arrancado por suas damas, revelando a roupa interna de cor escarlate. Podemos igualmente afirmar que essas cenas realçam o sentido de desnudamento, pois, cercada pelos nobres ingleses que esperam ansiosamente para ver sua cabeça rolar pelo patíbulo, Maria mostra-se em seu interior. Na segunda exibição (1h53min37s-1h56min25s), há ainda a explicação do porquê da cor escolhida ter causado espanto e indignação, introduzida na fala de um dos presentes, o qual, em tom de reprovação, revela que “ela se considera uma mártir”. Assim, tomamos conhecimento de que o vermelho é a cor do martírio dos santos.

Maria também é mostrada em roupas íntimas na cena da concepção de Jaime comentada acima, portanto, novamente não há uma nudez completa. Na verdade, há cenas íntimas em que a rainha está totalmente vestida, a exemplo da sua primeira vez com Darnley. Em entrevista à jornalista Kelsea Stahler, ao falar sobre o momento em que Darnley pratica sexo oral em Maria, Ronan deixou claro que não considera toda nudez feminina no cinema

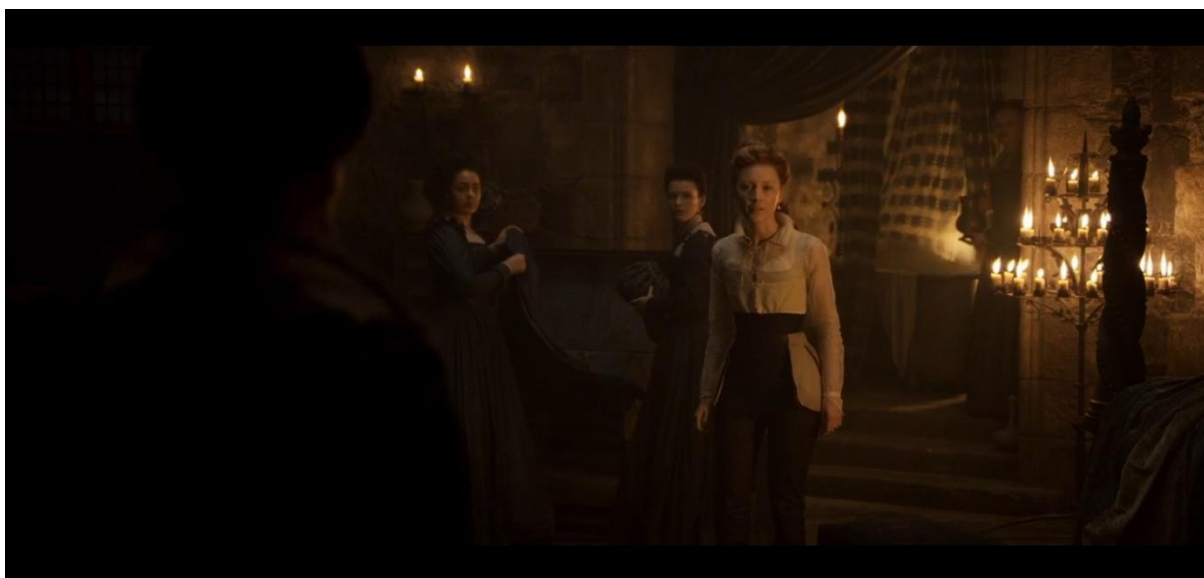
errada, mas que gostou particularmente dessa cena por não haver uma exposição do corpo feminino e por representar uma situação de puro prazer para a personagem.⁴⁷³

O que realmente me empolgou nisso foi o fato de não haver, sabe, um corpo nu de mulher na cama e todos os outros estarem completamente vestidos, porque eu sinto que você vê isso com tanta frequência em filmes em que é tipo, é o traseiro [sic] ou os peitos da mulher que estão de fora e todos os outros estão meio que cobertos porque tem sido aceitável expor um [gênero] mais do que o outro.⁴⁷⁴

Outras personagens femininas também protagonizam cenas de intimidade vestidas, é o caso de Elizabeth em sua cama recebendo carícias incompletas de Dudley (19min57s-20min25s), e Beaton trocando beijos com o embaixador inglês Lorde Randolph para arrancar-lhe o real motivo de Elizabeth não ter aparecido no encontro marcado com Maria (26min54s-27min42s).

Registre-se que na cena seguinte (27min42s-28min52s), Beaton entra abruptamente nos aposentos da rainha para comunicar-lhe que o real motivo de Elizabeth ter cancelado o encontro é o fato da rainha da Inglaterra estar com a varíola. Beaton encontra Maria em roupas íntimas, sendo preparada para dormir pelas outras damas (Imagem 59). Aqui, as observações feitas anteriormente a respeito do significado da nudez de Maria nesse ambiente particular e feminino mostram-se novamente válidas, pois, ao receber a notícia, Maria rapidamente manda acordar Moray, que aparece em seu quarto com Lethington, veste-se com o auxílio de suas damas, e dita uma carta à prima, copiada por Rizzio.

Imagem 59: Maria recebe a notícia de que Elizabeth foi acometida pela varíola.



⁴⁷³ STAHLER, Kelsea. Saoirse Ronan Breaks Down Her Thrillingly Progressive ‘Mary Queen Of Scots’ Sex Scene. *Bustle*, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.bustle.com/p/saoirse-ronan-breaks-down-her-mary-queen-of-scots-sex-scene-in-all-its-progressive-glory-15539195>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

⁴⁷⁴ No original: “The thing that really excited me about that was the fact that there wasn’t, you know, a nude woman’s body on the bed and everyone else was fully clothed, because I feel like you see that so often in films where it’s like, it’s the woman’s arse or the woman’s tits that are out and everyone else is just sort of covered up because it’s just been acceptable to expose one [gender] more than not the other.”. STAHLER, *op. cit.*, s.p.

Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

Também nos chama a atenção como as roupas íntimas de Maria, vestida com calça comprida e camisa de manga longa, assemelham-se a trajes masculinos. Esse elemento, somado à própria atitude da rainha, que usa sua dama para extrair uma informação privilegiada do embaixador inglês e aproveita o momento de fraqueza de Elizabeth para atacá-la, contribui para a masculinização da personagem. Sobre esse aspecto, comentando sobre o filme *A vênus loura* (1932), Kaplan constata que um dos métodos de dominação da mulher no sistema patriarcal consiste em transformar a sua imagem em fetiche.⁴⁷⁵ Ao tentar negar a diferença sexual, o homem incorpora a mulher ao seu próprio corpo e veste-a em trajes masculinos. Contudo, essa imagem feminina masculinizada pode tornar-se uma imagem resistente, o que julgamos ocorrer nessa cena, visto que Maria toma a iniciativa da ação, só restando aos homens observar-lhe atuando sobre o cenário político.

É significativo que as únicas cenas de nudez explícita em *Duas Rainhas* sejam protagonizadas por homens. É o que ocorre na cena em que Maria e Bothwell encontram Darnley e Rizzio dormindo despídos, ficando subentendido que os dois tiveram relações sexuais (49min29s-50min03s). O envolvimento homoafetivo dos dois personagens é confirmado posteriormente, quando, diante da impotência do marido, Maria sugere que ele pense em Rizzio (57min08s-1h00min03s). Também na cena em que Bothwell estupra Maria (1h31min38s-1h34min50s), usando a violência sexual como ferramenta para garantir que a rainha case com ele após ter arquitetado o assassinato de Darnley, a personagem feminina está vestida, mas há uma vista traseira do conde.

Segundo Azambuja e Nogueira, ainda que o estupro não seja uma agressão exclusiva às mulheres, elas são as principais vítimas dessa prática classificada pelas autoras como uma das manifestações da “violência contra a mulher”.⁴⁷⁶ Considerando que a *hashtag* #MeToo foi uma ferramenta para a exposição de casos de abuso e assédio sexual, entendemos o tratamento desse tema em *Duas Rainhas* como mais uma repercussão do movimento no filme.

Antes de chegarmos propriamente à questão da representação da violência sexual na produção, convém indicar que outras manifestações de violência contra a mulher são retratadas ao longo de todo o filme, atingindo especialmente nossas protagonistas, as personagens femininas com mais tempo de tela. Nesse sentido, há um personagem que encarna a intolerância, o fundamentalismo e a misoginia: John Knox (Imagem 60).

⁴⁷⁵ KAPLAN, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁷⁶ AZAMBUJA; NOGUEIRA, *op. cit.*, p. 101.

Imagem 60: John Knox na corte escocesa.**Fonte:** *Frame do filme Duas Rainhas.*

A primeira aparição do personagem ocorre na ocasião em que Moray apresenta a Maria, jovem rainha recém-chegada à Escócia, os homens mais importantes da corte (10min39s-12min37s). Assim, Knox é-nos apresentado como o líder da Igreja do país. A imagem inicial que temos do pastor é de uma figura sisuda que sai de entre as chamas, com sua longa barba, roupa preta e rosto carrancudo. Também, já desde esse primeiro momento, somos impelidos a nos situar em oposição ao personagem e satirizá-lo. Desse modo, quando o pastor se prepara para tomar seu assento, Rizzio, que toca uma espécie de violino, faz um barulho desconcertante, justificando que o instrumento estava com uma corda solta. O som faz parecer que Knox estava com flatulência e todos os presentes riem do pastor, que fita o menestrel com um olhar furioso. Há, portanto, um ataque direto à sua imagem como homem sério e respeitável, ataque perpetrado por um personagem que se devia do padrão de conduta e moralidade defendido por Knox.

O primeiro e único encontro pessoal entre a rainha e o pastor acontece quando Maria, única mulher presente, preside uma reunião do conselho real (12min37s-15min29s). A soberana começa reconhecendo que muitos estão descontentes em se aliar a uma rainha francesa e católica, mas o faz falando em francês, o que gera um estranhamento entre os ouvintes. Contudo, no meio da argumentação, como forma de enfatizar a ideia, Maria passa a falar-lhes na mesma língua, afirmando sua identidade escocesa. A rainha lembra que, após o falecimento de seu primeiro marido, Francisco II de França, recusou-se a ter um novo casamento político imposto, do mesmo modo, comprometia-se a não impor uma fé aos seus súditos. A mensagem de tolerância, porém, esbarra no fundamentalismo de Knox.

Temos, então, um embate direto entre os personagens (Imagem 61). Knox se opõe publicamente à rainha por motivos religiosos, posto que defendia haver apenas uma religião verdadeira, e políticos, visto não reconhecer a legitimidade de um governo feminino. A rainha ouve do pastor uma defesa do direito dos súditos se revoltarem contra o monarca, especialmente no caso de Maria, pois, “em vosso caso, e de todas as mulheres, vossa visão é cega; vossa força, fraqueza; vosso conselho, insensatez; vosso julgamento, frenesi”, nas palavras de Knox. O pastor insta ainda os demais conselheiros a não aceitarem a autoridade de um monarca que é ao mesmo tempo “papista” e mulher.

Imagem 61: Maria confronta Knox.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

É muito significativo que os homens presentes, incluindo o meio-irmão de Maria e Bothwell, calem-se diante do discurso de Knox, não esboçando nenhuma reação no sentido de defender a rainha. É a própria Maria que tem que se defender e dar uma resposta à afronta pública do religioso, assim, a rainha o expulsa do conselho e da corte, comprando uma briga que lhe custaria caro. Mesmo longe da corte, Knox continuará com sua retórica sediciosa, insuflando os escoceses a se revoltarem contra Maria por ela ser uma mulher com uma coroa. Desse modo, essa cena pode ser lida como uma denúncia da misoginia e, mais especificamente, da violência contra a mulher nos espaços de poder, conectando-se com princípios do *#MeToo*.

Sem julgar necessariamente o grau de fidelidade do filme, podemos observar que o posicionamento de Maria na ocasião retratada se distancia da abordagem da personagem histórica referida frente ao problema religioso na Escócia. Conforme André Maurois, a rainha demonstrou uma paciência surpreendente com os protestantes escoceses e, assim, lentamente,

foi ganhando terreno.⁴⁷⁷ Falava pouco, assistia às sessões do Conselho fazendo trabalhos de agulha, acabando por conquistar alguns dos nobres protestantes. Até mesmo Knox foi recebido por Maria com benevolência, ocasião em que ele lhe expôs o dever para o súdito de revoltar-se contra um príncipe ímpio e fez um sermão contra a missa.

Assim sendo, a Maria Stuart descrita por Maurois é uma mulher situada na imbricação das fronteiras entre o particular e o público. Nesse espaço dominado pelos homens, a rainha se reservava ao silêncio e à execução de atividades consideradas femininas e domésticas. Ainda segundo o autor, a paciência de Maria só deu lugar aos nervos quando Knox pregou contra o eventual casamento da rainha com o católico Henry Stuart.⁴⁷⁸ Apenas nesse momento é que a soberana teria convocado o pastor à sua presença e se dirigido a ele durante longo tempo com violência.

Outra diferença entre a Maria Stuart retratada por Maurois e a Maria Stuart de *Duas Rainhas* é a realização de trabalhos de costura. Ainda que em seus momentos finais a rainha profira a frase “no meu fim está o meu começo” (1h53min37s-1h56min25s), que ela bordara alguns anos antes de sua condenação à morte, em nenhum momento do filme vemos Maria costurando ou realizando outras tarefas tidas como femininas, exceto os cuidados maternos. Essas invenções citadas ajudam a dar o tom do discurso do filme, que constrói Maria como uma mulher forte, politicamente astuta e que não se curva diante dos homens, os quais considera inferiores a ela.

Podemos entender a inclusão da cena em que Bothwell estupra Maria, e o modo como ela é construída, como mais um eco do *#MeToo*. Nesse sentido, convém observar que não há consenso entre os biógrafos da rainha sobre esse episódio. Na verdade, John Guy, cujo livro baseou a escrita do roteiro, defende que ele não existiu. Ainda assim, *Duas Rainhas* insiste em retratar esse acontecimento, escolha que se soma ao discurso do filme de denúncia da violência de gênero contra as mulheres.

Mais ainda, novamente, o filme opera uma invenção para enfatizar a interpretação dada ao drama histórico. Nesse caso, a narrativa fílmica introduz a presença de Bothwell junto a Maria desde os primeiros momentos de seu retorno à Escócia, quase como uma sombra da personagem (Imagem 62). Em determinado momento, inclusive, Moray e Bothwell têm um embate, porque o meio-irmão da rainha considera a proteção de Bothwell desnecessária, mas este diz que manterá o juramento de defender Maria, pois tinha prometido à mãe da rainha (4min54s-6min10s).

⁴⁷⁷ MAUROIS, *op. cit.*, p. 226.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 227.

Imagem 62: Maria e Bothwell chegam ao palácio de Holyrood.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Contudo, nesse período, o conde ainda não havia retornado à Escócia. Segundo Stefan Zweig, Moray e Bothwell eram inimigos mortais, assim, quando o meio-irmão da rainha tornou-se regente, Bothwell teve que deixar a Escócia para escapar do ódio de Moray, tendo regressado ao país somente após a sua queda.⁴⁷⁹ Mas o que à primeira vista pode parecer uma imprecisão histórica revela-se, na verdade, mais um elemento narrativo que testemunha a hostilidade dos homens da narrativa em relação às mulheres, especialmente as coroadas. Como, no filme, Bothwell acompanhou Maria em tempos de paz e em tempos de guerra e jurou protegê-la, torna-se ainda mais estarrecedor que, na primeira oportunidade de se colocar acima da rainha, ele não tenha hesitado em estuprá-la.

A cena do estupro é intercalada por cenas de seu casamento com Bothwell (Imagem 63). Vestida de preto, Maria retira o véu que cobre o seu rosto e entra na igreja, caminhando para o altar, onde o seu noivo a espera ajoelhado. A própria *mise-en-scène* alerta aos espectadores que as coisas não estão nada bem. Além de estar vestindo luto, a rainha dirige seu olhar pesaroso para Livingston, a qual, assim como Beaton e Fleming, sabe da violência de que Maria foi vítima. Da posição em que a câmera está disposta, por trás da cruz presente no altar, é como se a rainha caminhasse em direção ao seu calvário.

⁴⁷⁹ ZWEIG, op. cit., p. 77.

Imagem 63: Maria entra na igreja para se casar com Bothwell.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

A trilha sonora completa o tom mórbido, ou melhor, o silêncio nela introduzido, calando a música pesada e dramática que dá o tom dessa “celebração”. O silêncio é interrompido ainda na mesma cena com o sermão de Knox proferido na sequência seguinte, no qual o pastor qualifica a rainha como prostituta, adúltera e assassina. Desta feita, Maria é alvo de uma dupla violência, pois, nesse universo diegético, a rainha não tinha nenhuma pretensão em fazer mal a Darnley nem de se divorciar dele, só descobrindo o envolvimento de Bothwell no atentado na noite do estupro.

Caminhando para a finalização da nossa listagem dos rastros do #MeToo identificáveis em *Duas Rainhas*, podemos apontar ainda o tratamento dispensado à questão racial no filme. Em seção anterior, demonstramos que, no campo progressista, uma das críticas ao movimento foi o fato de ele não ter incorporado demandas específicas a partir do entrecruzamento dos marcadores de raça e classe. Desse modo, muitas mulheres de cor se sentiram à margem dessa mobilização, cujos benefícios principais chegaram mais rapidamente às mulheres brancas de classe alta. Curiosamente, ao analisarmos o filme de Josie Rourke de uma perspectiva interseccional, encontramos problemas que espelham as próprias limitações do #MeToo.

Ainda que *Duas Rainhas* possua diversos elementos característicos do gênero drama histórico, muitos aspectos não convencionais podem ser percebidos no filme. Dentre eles, podemos identificar a montagem de um *cast* segundo o princípio do “elenco daltônico”, isto é, a narrativa fílmica “não enxerga” cores. Desse modo, em *Duas Rainhas*, atores e atrizes de diferentes grupos raciais interpretam personagens historicamente brancos.

É o caso da atriz sino-britânica Gemma Chan, que dá vida a Bess de Hardwick, dama de Elizabeth. O porto-riquenho Ismael Cruz Córdova interpreta o piemontês David Rizzio, que ascende a conselheiro de Maria Stuart. O ator britânico Adrian Lester, negro, encarna o embaixador inglês Lorde Randolph. Uma das damas da rainha escocesa, Maria Seton, que a acompanha até os últimos momentos, é vivida pela atriz nigeriana-escocesa Izuka Hoyle. Além desses papéis mais relevantes, outros personagens menos destacados na narrativa são interpretados por atores e atrizes não brancos.

Segundo Higgins, o elenco daltônico, importado por Rourke para *Duas Rainhas*, é comum no teatro britânico, mas ainda é quase desconhecido no cinema, sobretudo o de ficção histórica.⁴⁸⁰ Essa foi mais uma invenção do filme que não foi apreciada por parte da crítica e do público. Ainda assim, a diretora defendeu a inclusão de atores não brancos na história, ponderando que “às vezes, sinto que a reação das pessoas a uma pessoa de cor em um filme é mais um indicador de seus preconceitos do que de um problema real com a autenticidade”.⁴⁸¹ A fala de Rourke leva-nos mais uma vez à tensão entre presente e passado nos filmes históricos, visto que há uma demanda crescente por maior representatividade nas mídias, o que impacta até mesmo a representação desse mundo pretérito, quando essas reivindicações ainda não existiam.

Em outra entrevista, Rourke voltou a ser questionada sobre a escalação de pessoas não brancas para papéis historicamente atribuídos a pessoas brancas.⁴⁸² Na ocasião, a diretora confessou explicitamente que trouxe a prática do teatro para o cinema. Dada a sua experiência como diretora artística no Donmar, a decisão lhe pareceu óbvia porque ela tinha “consciência do gigantesco conjunto de talentos de atores negros incríveis que existia ali. Que, acima de tudo, sabiam muito sobre como atuar nesse período histórico.”⁴⁸³

Falando especificamente da escolha de Lester para interpretar o embaixador inglês, a diretora acrescentou que

Adrian era o Hamlet de Peter Brook. Ele sabe mais sobre esse período da história, devido à sua profunda experiência como ator clássico, do que qualquer outra pessoa naquele *set*, exceto talvez Simon Russell Beale, que apareceu um dia para ler a sentença de morte de Maria. Devido à sua requintada finesse e sutileza como ator, ele

⁴⁸⁰ HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

⁴⁸¹ No original: “I sometimes feel, that people’s reaction to a person of colour in a film is more an index of their prejudices than about having a real issue with authenticity.”. HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

⁴⁸² HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

⁴⁸³ No original: “[...] an awareness of the gigantic talent pool there was of amazing actors of color. Who, as much as anything else, knew a ton about how to act in this period of history.”. Para mais, ver: HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

está mais bem equipado para interpretar um embaixador do que qualquer outra pessoa que eu possa imaginar. Por que você não aproveitaria esse talento e conhecimento?⁴⁸⁴

Ao mencionar o *Hamlet*, de Peter Brook, Rourke fazia referência ao espetáculo teatral em produção desde 2000. A peça é uma adaptação radicalmente simplificada do texto de Shakespeare, posteriormente lançada como uma versão filmada para a TV. Com elenco multirracial, contou com Adrian Lester no papel principal. A atuação de Lester, descrito como “o centro magnético” do espetáculo, foi aclamada como “brilhante” em crítica do *The Guardian* (2008).⁴⁸⁵ A escalção de um ator negro, à época com penteado em estilo *dreadlocks*, para viver uma personagem clássica presente no imaginário ocidental há mais de 400 anos, mostra-nos que, já no início deste século, o princípio do elenco daltônico estava difundido no teatro britânico.

A fala de Rourke evidencia ainda outras conexões de *Duas Rainhas* com o teatro, qual seja, a presença de atrizes e atores com longa atuação nos palcos. Além de Adrian Lester e Simon Russel Beale, citados pela diretora, outros integrantes do *cast* têm ou tiveram carreira no teatro. No elenco principal, podemos indicar o ator Jack Lowden, que, no longa-metragem, interpreta o segundo marido de Maria Stuart, Lorde Darnley. Dentre os papéis de Lowden no palco, ele estrelou *Medida por Medida*, uma das últimas produções de Rourke no Donmar Warehouse.⁴⁸⁶

As observações de Rourke citadas acima deixam transparecer também o lugar da cor/raça no filme, pois se há a inclusão de atores e atrizes não brancos, essa inclusão não modifica a interpretação que se dá à história. Na verdade, na própria narrativa de *Duas Rainhas* há cenas que cumprem a função de explicar indiretamente para o espectador que naquele universo diegético não existe diferenciação racial.

A primeira delas tem lugar quando uma comitiva enviada por Elizabeth à corte de Maria está sendo recepcionada com um espetáculo artístico (16min27s-18min04s). Enquanto Rizzio toca violino, atores realizam performances. Alguns deles, fantasiados de cachorro, latem e correm entre os presentes, como que caçando. Os homens da rainha da Inglaterra são

⁴⁸⁴ No original: “Adrian was Peter Brook’s Hamlet. He knows more about this period in history, because of his depth of experience as a classical actor, than anyone else did on that set, except for perhaps Simon Russell Beale, who turned up one day to read Mary’s death warrant. Because of his exquisite finesse and subtlety as an actor, he is better equipped to play an ambassador than anyone else I can think of. Why would you not harness that talent and knowledge?”. Para mais, ver: HIGGINS, *op. cit.*, s.p.

⁴⁸⁵ BILLINGTON, Michael. Archive theatre review: Who is Hamlet anyway?. *The Guardian*, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2000/dec/02/peter-brook-hamlet-theatre#:~:text=There's%20no%20Fortinbras%2C%20no,in%20a%20world%20of%20realpolitik.>>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

⁴⁸⁶ HALLIWELL, *op. cit.*, s.p.

comandados por Randolph, cujo propósito é convencer Maria a casar-se com alguém indicado por Elizabeth (Imagem 64).

Imagem 64: Lorde Randolph conversa com Maria sobre casamento.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Podemos identificar duas funções principais dessa cena. A primeira, que mais nos interessa no momento, é demonstrar a inexistência do marcador de raça no filme. Nesse sentido, quando Randolph externaliza o desejo de Elizabeth de que Maria se case com um inglês, preferencialmente um protestante, a rainha escocesa retruca que “talvez deva me casar convosco. Assim, eu teria meu nobre inglês”. Por sua vez, o embaixador se esquiva da proposta, argumentando não acreditar que essa é a vontade de Deus. Desse modo, percebemos que a diferença racial não seria um óbice para o casamento entre os dois, já que, em *Duas Rainhas*, ela não existe.

Contudo, Randolph está sendo enredado por Maria, que tem conhecimento de que o embaixador já é casado. Assim, a segunda função da cena aparece, qual seja, demonstrar a astúcia política da rainha da Escócia, que finge desconhecer a união matrimonial de Randolph para apanhar o embaixador em contradição. A estratégia adotada por Maria indica ainda as incoerências e hipocrisias dessa proposta que nasce de uma pressão social estimulada pelos homens da narrativa. Além disso, Elizabeth, que oferece a proposta de casamento, não é casada, e seu mensageiro, casado, está inclinado a trair a esposa com Fleming, que está atuando no espetáculo.

Mas é mais adiante que temos a demonstração mais clara da inexistência da diferença racial, introduzida numa cena que julgamos totalmente inventada para esse fim (31min38s-33min59s). Lennox, pai de Darnley, consegue finalmente retornar à Escócia com seu filho. Em momento anterior, quando Elizabeth estava fazendo sua aparição aos cortesãos, Lennox havia

tentado chamar a atenção da rainha na tentativa de solicitar-lhe permissão para deixar a corte inglesa. Porém, na ocasião, Elizabeth e Cecil não deram importância ao seu pedido. A situação leva Darnley a repelir o pai para que não se humilhe, mas Lennox lhe desfere uma bofetada.

Quando Elizabeth contrai a varíola e se desespera, temendo que Maria lhe roube o trono e seu amado Dudley, ao aceitá-lo como esposo, Darnley enxerga a oportunidade perfeita para aparecer na corte escocesa. Assim, Moray informa à irmã que ela tem visita e, tomando-lhe um papel das mãos, a rainha lê que os visitantes são Stuarts. Na sequência, Lennox e Darnley já estão sendo acompanhados até o salão onde a rainha espera para recebê-los. No caminho, o pai adverte o filho a não falar nada e deixá-lo conduzir a situação.

No salão estão Maria, as damas, Rizzio, que os recepciona, Moray, que os apresenta, e outros homens da corte escocesa. Lennox e Darnley se curvam em reverência à rainha, mas não conseguem distingui-la imediatamente, pois Maria e as damas estão vestidas do mesmo modo, com o mesmo penteado e sentadas em assentos iguais no centro do cômodo. As damas riem diante da incapacidade de Lennox e Darnley em reconhecer a rainha. Darnley, porém, pede licença ao pai para poder resolver a situação, decidindo declamar versos para Maria, enquanto passeia entre as mulheres a fim de identificá-la. Em alguns momentos, parece que Darnley irá direcionar os versos à mulher errada, mas, por fim, ele indica Maria Stuart como a verdadeira rainha, beijando sua mão, enquanto recebe aplausos dos presentes.

Como inexistente diferença racial nesse universo diegético, nada impede que Maria Seton pudesse ser a rainha da Escócia, assim como qualquer outra das demais damas (Imagem 65). Contudo, não é facultada a Darnley a opção de errar em sua escolha, pois, do contrário, além de cometer uma gafe, ele provaria que seu pai estava certo quanto à sua incapacidade. Assim, impõe-se a Darnley a façanha de identificar corretamente a rainha em meio às damas.

Narrativamente, o sucesso de Darnley abre caminho para que Maria se apaixone por ele e, por um breve momento, ponha o amor à frente dos negócios de Estado. Numa reação em cadeia, o êxito de Darnley leva ainda à decadência de Lennox, condição para o assassinato de Rizzio, já que é o pai de Darnley que promove o crime, arrastando o próprio filho e Moray para a conspiração.

Desse modo, fica evidenciado para o espectador o princípio do elenco daltônico. Essa cena ajuda também na construção da imagem de Maria, já que a rainha não faz questão de se vestir com roupas luxuosas que a destaquem de suas damas, diferente de Elizabeth. Além disso, ressalta a capacidade de Darnley de se desligar da opressão paterna, tomando uma iniciativa por conta própria e sendo bem-sucedido.

Imagem 65: Seton ouve versos declamados por Darnley.



Fonte: *Frame do filme Duas Rainhas.*

Como dissemos, a cena é completamente inventada com intuito explicativo, pois, do ponto de vista histórico, as coisas aconteceram de modo diferente. Lennox fora banido da Escócia como inimigo dos Stuarts, tendo seus bens confiscados.⁴⁸⁷ Apesar de Elizabeth saber que seu candidato, Dudley, não agradara Maria e também conhecer a ambição de sua parenta Lady Lennox, a rainha permite que o Lorde Lennox volte para a Escócia, em janeiro de 1565, e, só depois, em fevereiro do mesmo ano, concede permissão ao próprio Darnley.⁴⁸⁸ A essa altura, Darnley já conhecia Maria Stuart, pois, quatro anos antes, quando tinha 15 anos, sua mãe o enviara à França para transmitir condolências a Maria pela perda de Francisco II.⁴⁸⁹ Desse modo, uma vez mais temos uma invenção que não é necessariamente fruto de uma imprecisão histórica, antes, desempenha uma função específica na construção narrativa.

Assim sendo, ainda que haja a presença de pessoas de cor no elenco de *Duas Rainhas*, opta-se por não tematizar a questão racial. Essa escolha nos faz pensar que o filme histórico é, muitas vezes, a visão que uma sociedade, ou parte dela, quer ter de seu passado. Nesse sentido, Leandro Karnal *et al.* indicam a existência de dezenas de Estados Unidos, dentre eles, um mais crítico e aberto.⁴⁹⁰ Destarte, a visão da história no filme de Rourke parece se aproximar mais dos setores progressistas da sociedade norte-americana e britânica.

Contudo, a transposição do elenco daltônico para o filme histórico sem a problematização racial pode sugerir que o mecanismo cumpre também o papel de válvula de

⁴⁸⁷ ZWEIG, *op. cit.*, p. 62-63.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 65-66.

⁴⁹⁰ KARNAL, Leandro. *et al.* **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Contexto, 2007. p. 18.

escape, incluindo as pessoas de cor sem precisar avançar para uma interpretação mais crítica do passado racista e escravagista dessas sociedades. Assim sendo, apesar de Maria Stuart e Elizabeth I não terem ligações diretas com o tráfico negreiro, é nesse período, com a inauguração da escravidão mercantil, que se tem a invenção do racismo baseado na cor.⁴⁹¹

Cabe ainda comentarmos que, mesmo que Rourke tenha composto seu elenco desconsiderando a etnia dos atores, as atrizes que interpretam as personagens principais, além de serem mulheres brancas, foram caracterizadas de forma muito parecida, com seus cabelos ruivos, olhos azuis e pele clara. Essa observação mostra-se pertinente porque estamos falando da imagem de personalidades históricas femininas com uma extensa representação filmográfica. Assim, se a diretora ousasse se desviar da figura preconcebida que temos das rainhas é de se crer que as reações negativas seriam ainda mais intensas, tendo em vista o exemplo de outras produções.⁴⁹²

3.4. O #MeToo nas telas: dramas comerciais sobre personalidades históricas femininas, dirigidos por mulheres, entre 2017 e 2019

Dentre as muitas mudanças que o #MeToo operou na indústria cinematográfica, encontra-se a produção de obras que incorporaram pautas do movimento. Nesse sentido, voltamos a nossa atenção precisamente aos filmes históricos, dirigidos por mulheres, lançados entre 2017, quando aconteceu a viralização da *hashtag*, em outubro daquele ano, e 2019, ano em que se deu a circulação mais intensa de *Duas Rainhas* na indústria e no qual concorreu ao Oscar.

Para chegarmos a essas obras, primeiro, selecionamos os longas-metragens dramáticos, centrados em alguma personalidade histórica, produzidos em Hollywood ou em

⁴⁹¹ O primeiro navio holandês com escravos negros chegou à Virgínia, colônia batizada em homenagem a Elizabeth, a Rainha Virgem, em 1619, portanto, no reinado de seu sucessor, Jaime I. Décadas depois, a escravidão negra já estava presente em todas as colônias inglesas da América do Norte, já havendo uma legislação específica para ela. Nesse momento, porém, essa forma de trabalho compulsório ainda concorria com a servidão branca. Para mais ver: KARNAL, Leandro. *et al. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 63.

⁴⁹² Temos o exemplo da série da HBO *Ana Bolena – A Rainha* (2021), na qual a segunda esposa de Henrique VIII foi representada pela atriz britânica Jodie Turner-Smith, uma mulher negra. Apesar da questão racial não ser tematizada na produção, algumas críticas apontaram uma suposta “falta de veracidade” e outras descambaram em posicionamentos abertamente racistas contra a protagonista. Nesse sentido, hooks observa que o impacto do racismo e do machismo é tão determinante na experiência do espectador, tanto em relação ao olhar quanto à identificação, que a parte do público que não são mulheres negras acha difícil sentir empatia por personagens principais do filme quando elas não são brancas. Para mais, ver: hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: _____. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. p. 204. Acesso em: 15 jun. 2025. Ademais, para mais informações sobre o caso, ver a matéria “*Ana Bolena não era negra*”: Jodie Turner-Smith é vítima de racismo por nova série da HBO, do site *A Soma de Todos os Afetos*. Disponível em: <<https://www.asomadetodosafetos.com/2021/12/ana-bolena-nao-era-negra-jodie-turner-smith-e-vitima-de-racismo-por-nova-serie-da-hbo.html>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

grandes estúdios britânicos.⁴⁹³ Encontramos, assim, 29 títulos, que se tornam metade quando consideramos apenas os filmes que têm ao menos uma mulher como protagonista, sendo cinco em 2017, sete em 2018, e dois em 2019, totalizando 14 produções.⁴⁹⁴ Se levarmos em consideração os filmes históricos, sobre personalidades femininas e dirigidos por mulheres, mais uma vez, o número cai para a metade. Os sete filmes que se enquadram nesses critérios são *O Zoológico de Varsóvia* (Nikki Caro), *Mary Shelley* (Haifaa al-Mansour), *A Guerra dos Sexos* (Jonathan Dayton e Valerie Faris), *Duas Rainhas* (Josie Rourke), *Poderia Me Perdoar?* (Marielle Heller), *Suprema* (Mimi Leder) e *Harriet* (Kasi Lemmons).

Os dados coletados parecem sugerir que houve um crescimento de longas-metragens dramáticas centrados em e dirigidos por mulheres. Seu auge se situou em 2018, no contexto posterior à disseminação do uso da *hashtag* #MeToo como ferramenta de denúncia de abusos e assédios sexuais, sobretudo na indústria cinematográfica. Contudo, já em 2019, observou-se um refluxo dessas produções. Essa constatação parece confirmar a avaliação de José Gatti por ocasião dos 40 anos de publicação do ensaio *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de Laura Mulvey. Segundo o autor, mesmo com as transformações sofridas pelos meios audiovisuais desde 1975, período no qual a participação das mulheres na realização e na teoria cresceu exponencialmente, a participação feminina segue diminuta, especialmente quando se considera que a maioria das mulheres do mundo ainda não dispõe de direitos humanos básicos, muito menos de formas igualitárias de representação.⁴⁹⁵

Dentre os dramas comerciais, dirigidos por mulheres, sobre personalidades históricas femininas, decidimos nos deter mais demoradamente sobre *Mary Shelley*, *Suprema* e *Harriet*, por considerarmos que esses filmes têm temáticas comuns a *Duas Rainhas* e possuem mais visivelmente as marcas do gênero *biopic*.⁴⁹⁶ *Suprema* e *Harriet* compartilham ainda as mesmas empresas de produção e distribuição de *Duas Rainhas*, a Perfect World Pictures, a Focus Features e a Universal Pictures.

Os demais filmes, por sua vez, se distanciam mais das características de *Duas Rainhas*, ainda que não de todo. No filme de Nikki Caro, por exemplo, Antonina divide o protagonismo com seu marido, Jan Zabinski, e o foco está muito mais na ação do casal do que em contar as suas histórias pessoais. Algo semelhante acontece em *A Guerra dos Sexos*, que tem

⁴⁹³ As informações técnicas sobre os filmes listados foram encontradas na *internet*, principalmente do *site* IMDb. Disponível em: <https://m.imdb.com/pt/?ref_=chtmvm_nv_home>. Acesso em: 14 out. 2025.

⁴⁹⁴ A lista completa dos filmes, contendo o ano de lançamento, diretor(a) e personagem representada, pode ser consultada no Anexo A desta dissertação.

⁴⁹⁵ GATTI, *op. cit.*, p. 286-287.

⁴⁹⁶ O gênero *biopic* corresponde às produções cinematográficas de estilo biográfico, que visam recontar a vida de algum personagem histórico. Para mais, ver: MATO, *op. cit.*, p. 378.

protagonistas e direção mistas, mesmo que a obra suscite discussões sobre gênero. A temática de gênero também pode ser vislumbrada em *Poderia Me Perdoar?*, uma vez que a protagonista é uma mulher mais velha em um mundo que não valoriza mais o seu trabalho, mas vê-se um foco maior no ato de Lee Israel em falsificar cartas de famosos do que propriamente nessa discussão.

Dito isso, exploremos a relação entre *Duas Rainhas* e os filmes de al-Mansour, Leder e Lemmons. É importante salientar que não empreendemos minuciosamente uma análise comparada, o que demandaria um aprofundamento maior nesses filmes, direcionando nosso trabalho para um lugar não planejado. Apenas sinalizaremos temáticas que julgamos comuns aos dramas comerciais sobre e dirigidos por mulheres no período.

Começamos pelo filme da diretora saudita Haifaa al-Mansour, produção que, assim como *Duas Rainhas*, recebeu críticas contundentes direcionadas à sua precisão histórica.⁴⁹⁷ Na trama, acompanhamos a trajetória de Mary Shelley (1797-1851), desde seus 16 anos, passando por seu envolvimento com o poeta Percy Bysshe Shelley, até a publicação da segunda edição de sua obra magna, *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, em 1823. Nesse sentido, recupera-se o protagonismo de Mary, cuja obra, devido às dinâmicas de gênero, tornou-se mais famosa que a autora.

A Mary de al-Mansour, interpretada pela atriz norte-americana Elle Fanning, carrega os cognomes Wollstonecraft Godwin na maior parte do filme, pois ainda não tinha adquirido o sobrenome do futuro marido. Nascida num ambiente das letras, posto que seu pai era o filósofo político William Godwin (Stephen Dillane) e sua mãe a filósofa e defensora dos direitos das mulheres Mary Wollstonecraft, nossa protagonista faz da leitura e da escrita um ato de empoderamento e mesmo rebeldia (Imagem 66). O lugar de sua mãe, falecida onze dias após seu nascimento, foi ocupado por Mary Jane Clairmont (Joanne Froggatt), personagem com quem Mary Shelley tem muitos embates. Completam ainda a família os meios-irmãos de Mary, William Godwin (Owen Richards) e Claire Clairmont (Bel Powley), esta última fruto do primeiro casamento da senhora Godwin.

⁴⁹⁷ HENDERSON, Graham. The Truth Matters - a Review of Haifaa al-Mansour's Movie, Mary Shelley. **Graham Henderson**, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.grahamhenderson.ca/percy-bysshe-shelley-blog/day/9/year/mary-shelley-the-movie>>. Acesso em: 17 out. 2025.

Imagem 66: Na calada da noite, Mary lê o livro de sua mãe sobre os direitos da mulher.



Fonte: *Frame* do filme *Mary Shelley*.

Frequentemente, nossa protagonista deixa os afazeres domésticos para mergulhar em suas criações literárias, para desgosto de sua madrasta. A escrita de Mary também a põe em choque com o seu pai, que quer que a filha se dedique a assuntos sérios, pois considera que as “histórias de fantasmas e romances” não irão perdurar. E ele não é o único personagem masculino a desacreditar da capacidade de Mary. Mesmo quando ela já está com sua obra em mãos e disposta a publicá-la, se depara com a rejeição das editoras, obviamente comandadas por homens, que chegam a duvidar que uma mulher fosse capaz de escrever um livro como *Frankenstein*.

Mas Mary não só é capaz de escrever aquela obra como lançou mão de suas próprias experiências, como mulher na conservadora Grã-Bretanha da primeira metade do século XIX, para fazê-lo. Nesse sentido, os elementos autobiográficos começam a influenciar a redação de *Frankenstein* quando Mary é enviada para estudar na Escócia, estratégia adotada por seu pai para acalmar a tensão entre a filha e a esposa. Lá, ela conhece Shelley e ambos se apaixonam à primeira vista, tornando-se “um só espírito dentro de duas molduras”, no dizer do poeta.

Contudo, essa unidade poética começa a ser abalada quando Mary tem que voltar às pressas para a Inglaterra ao ser informada de que sua irmã está gravemente doente, só depois descobrindo que tudo não passava de uma encenação de Claire. Shelley vai atrás da amada, mas outro golpe ameaça a união de ambos, pois Mary descobre que o poeta é casado há cinco anos e tem uma filha. Ainda que Shelley diga que está casado apenas no papel, esse fantasma ronda sua relação com Mary e leva o senhor Godwin a proibir o relacionamento entre eles. Observe-se que o filme não explora a rivalidade entre Mary e a primeira esposa de Shelley. Na verdade,

a protagonista recua assim que toma conhecimento da existência dela, ainda que defenda que “as pessoas devem viver e amar como quiserem”.

Shelley consegue reconquistar Mary, que foge para viver com ele, levando consigo Claire. A partir desse ponto, sugere-se que Claire e Shelley mantenham algum envolvimento. Querendo Shelley só para si, Mary aflige-se diante dessa possibilidade, mas não confronta diretamente a irmã ou o companheiro. Fruto de sua união com Shelley, Mary tem uma bebê a quem dá o nome de Clara. De saúde debilitada, a bebê morre logo após Mary, a irmã e Shelley fugirem na chuva para escapar de credores. A morte prematura da filha perturbará Mary permanentemente. Shelley, por sua vez, logo volta à vida boêmia.

Em *Mary Shelley*, o tema da maternidade também está presente na linha narrativa de Claire, trazendo-lhe não menos sofrimento. Grávida de Lorde Byron (Tom Sturridge), Claire sabe que um filho fora do casamento irá arruiná-la, então arma um plano para garantir a sua posição na sociedade. Contudo, Byron compromete-se apenas a sustentar a criança que Claire espera, mas a rejeita como esposa, jogando a culpa da gravidez indesejada sobre ela, argumentando que, “quando uma jovem chega gracejando pra cima de um velho, o tempo todo, só existe uma escolha”. Sentindo-se usada e descartada por Byron, Claire encontra apoio na solidariedade feminina e questiona “por que eles [os homens] são tão vis?” (Imagem 67).

Imagem 67: Rejeitada por Byron, Claire é apoiada pela irmã.

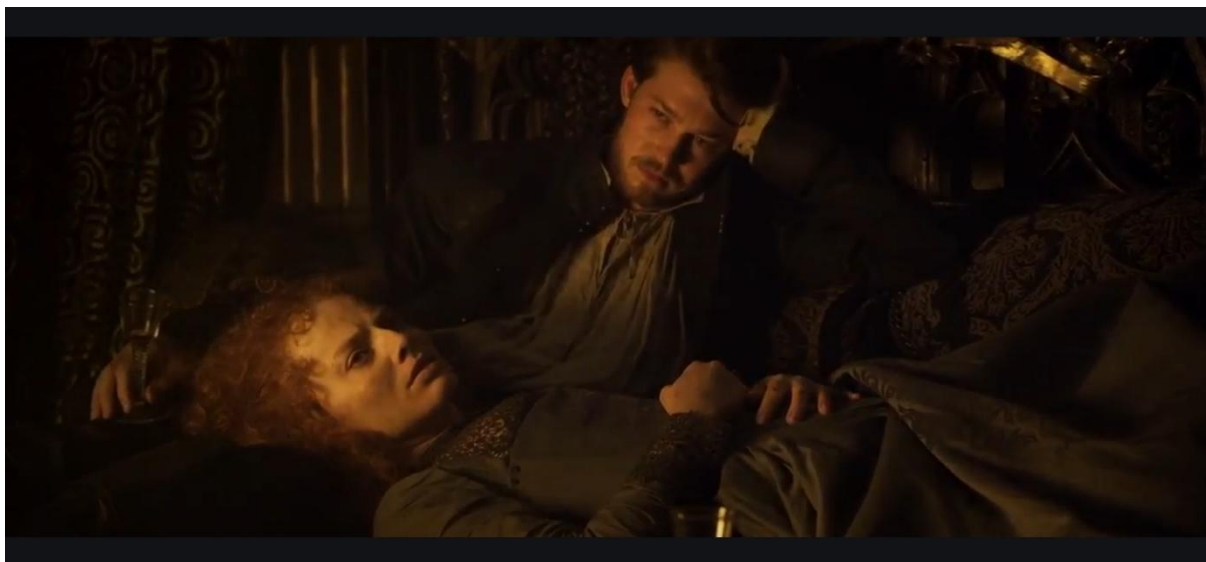


Fonte: *Frame* do filme *Mary Shelley*.

As palavras de Claire parecem ter sido retiradas da boca da Elizabeth de Josie Rourke, impedida pelos homens de amparar sua prima num momento de desalento. Quando da destituição de Maria Stuart na Escócia, Elizabeth questiona a Dudley, membro do conselho particular, o que farão para ajudar a sua irmã monarca. Dudley, porém, desestimula a rainha da Inglaterra a tomar qualquer atitude, afirmando que Maria não é sua irmã nem pode ser sua

sucessora, visto que caiu em desgraça na Escócia. Elizabeth repele a admoestação de Dudley por perceber nela a influência de Cecil. Dudley nega que seja por ele influenciado, mas reconhece que o conselho nutre a mesma opinião. A frieza de Dudley faz Elizabeth constatar, resignada, “como os homens são cruéis” (Imagem 68).

Imagem 68: Em conversa com Dudley, Elizabeth constata a crueldade dos homens.



Fonte: *Frame* do filme *Duas Rainhas*.

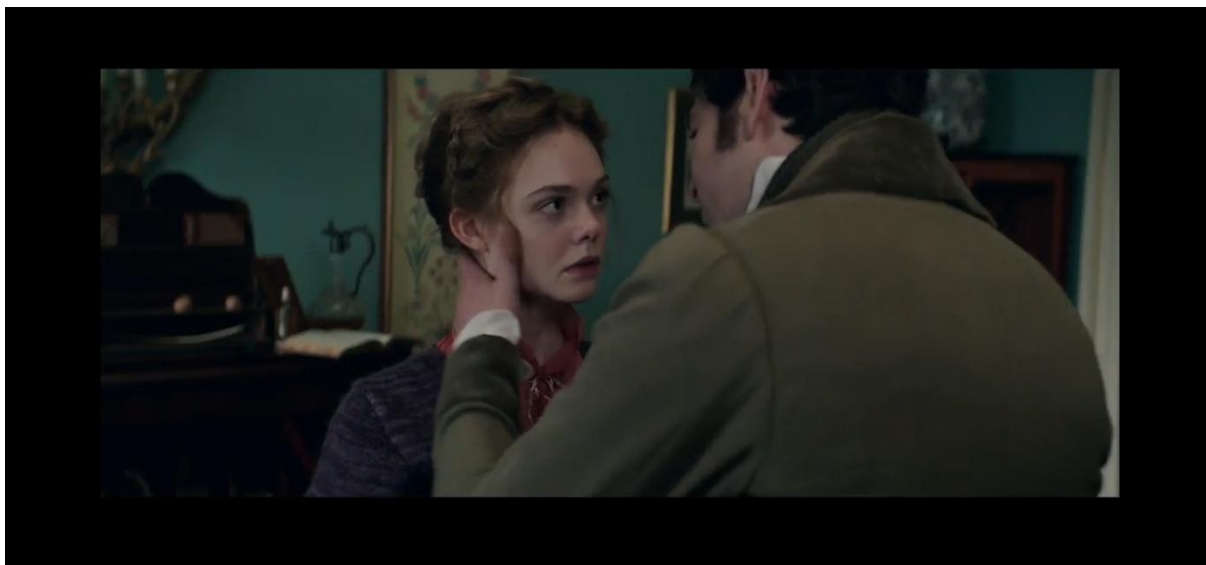
Para além das semelhanças entre os diálogos, que chegam a parecer parafraseados, podem ser identificadas também aproximações no que tange à composição, à atmosfera, à iluminação e às relações humanas representadas. Centrada nas personagens, ambas as composições capturam um momento de vulnerabilidade e intimidade. Em *Mary Shelley*, porque Claire desespera-se ante ao fracasso de seu plano para preservar sua honra; já em *Duas Rainhas*, porque Elizabeth vê-se impedida por seu conselho de socorrer sua “irmã monarca”. Mas, enquanto Claire recebe um abraço protetor de sua irmã, num nítido gesto de preocupação, Elizabeth, embora deitada sobre o colo de Dudley, não é amparada por ele em seu propósito e mesmo fisicamente.

Visualmente, as duas cenas fazem o uso de paletas de cores escuras, produzindo uma atmosfera melancólica e sombria. Do mesmo modo, os figurinos, a despeito das épocas e estilos diferentes, são opacos e sem cores vivas. Esse aspecto soturno é intensificado pela iluminação baixa, escassa e de tom frio em *Mary Shelley*, quente e fraca em *Duas Rainhas*, que deixam igualmente grande parte do ambiente na penumbra. Assim, a luz funciona como elemento dramático e emocional. No primeiro caso, esse clima é reforçado pelo fato de Claire encontrar-se em meio a uma floresta lúgubre após ter fugido da mansão de Byron, à noite, em meio a uma tempestade torrencial. A ambientação numa floresta noturna comunica o isolamento que

enfrentará como mãe solo naquela sociedade. A solidão também é experienciada por Elizabeth, a qual, num ambiente fechado, escuro e carregado, não tem ninguém com quem contar.

No filme de al-Mansour, a perda da filha e o aparente descaso do marido não são os únicos problemas que Mary teve que enfrentar. Na verdade, ela foi alvo de uma dupla violência de gênero em sua própria casa ainda quando estava grávida. Ao receber Thomas Hogg (Jack Hickey), amigo de Shelley, quando este estava fora, Mary é vítima de uma tentativa de estupro, mas escapa de seu agressor desferindo-lhe um soco (Imagem 69). Quando relata o episódio a Shelley, ele faz o ocorrido ser mais sobre seu desejo de se envolver com outras pessoas do que sobre como Mary estava se sentindo. O poeta questiona a firmeza dos ideais de Mary por não ceder à investida de Hogg, já que ela defendia o amor livre, também indica que a companheira não lhe dava liberdade, chegando a chamá-la de “hipócrita, como seu pai”.

Imagem 69: Hogg tenta forçar Mary.



Fonte: Frame do filme *Mary Shelley*.

Em outra ocasião, porém, Shelley, perturbado com o suicídio de sua esposa, trata Mary agressivamente ao perceber que ela nutre sentimentos pelo Dr. John Polidori. Médico e amigo de Lorde Byron, Polidori participa de uma competição com Mary e Shelley para escrever a melhor “história de fantasma”, originando-se daí a redação de *Frankenstein*. Shelley também não se importa com o fato de Mary só conseguir publicar o seu livro anonimamente, com o prefácio escrito pelo agora marido. Essas situações acabam afastando o casal, assim, quando Polidori visita a amiga após a publicação de sua obra, Mary confidencia que não via Shelley há meses.

Ironicamente, no filme de al-Mansour, é esse homem “narcisista e irresponsável”, inspiração para Mary inventar o Dr. Victor Frankenstein, cientista incapaz de amar a criatura que deu vida, que a resgata do anonimato. O senhor Godwin convida a filha para uma reunião

em homenagem à publicação de *Frankenstein*. Mary comparece e, escanteada, ouve o pai tecer elogios ao autor anônimo; elogios que ela nunca recebeu, visto que o senhor Godwin sempre menosprezou a escrita ficcional (Imagem 70). Os presentes, todos homens, atribuem a autoria a Shelley, ovacionando-o (Imagem 71). Shelley, porém, num gesto de humildade, confessa que é apenas a inspiração da obra e indica Mary como verdadeira autora, trazendo-a para o primeiro plano (Imagem 72).

Imagem 70: Centralizada ao fundo, Mary ouve o pai elogiar o Frankenstein.



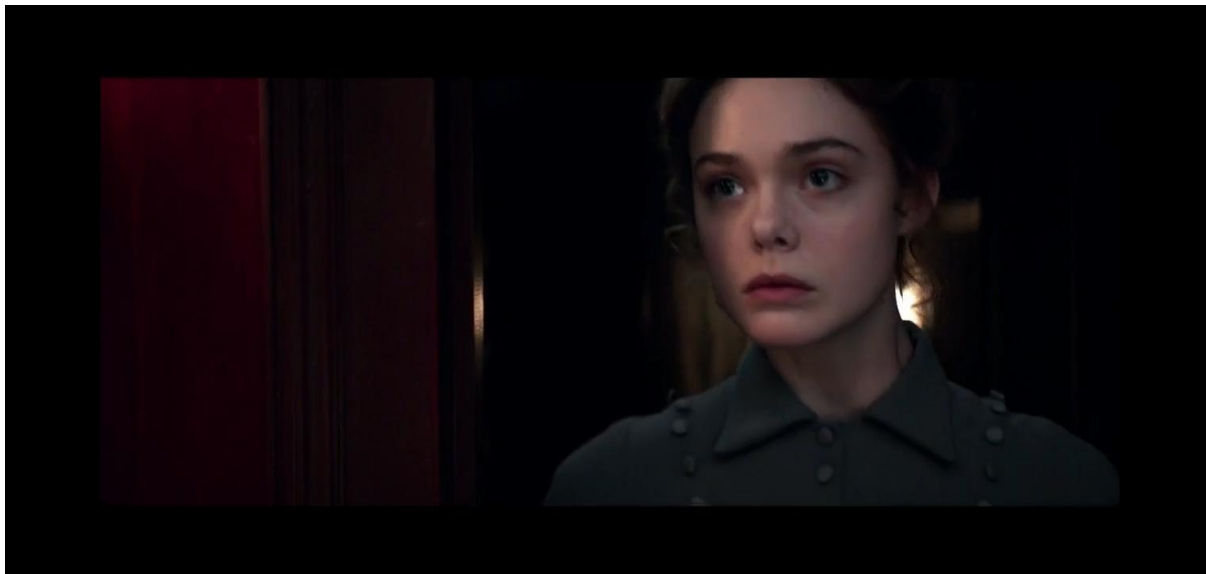
Fonte: *Frame* do filme *Mary Shelley*.

Imagem 71: Shelley recebe indevidamente os créditos por Frankenstein.



Fonte: *Frame* do filme *Mary Shelley*.

Imagem 72: PPP de Mary recebendo os créditos por sua obra.



Fonte: *Frame* do filme *Mary Shelley*.

Assim, a união entre o casal foi restaurada e, num estilo “felizes para sempre”, a narrativa se encerra com o senhor Godwin providenciando a publicação de uma segunda edição de *Frankenstein*, que agora traz o nome de Mary Shelley como autora.

As relações entre marido e mulher também são tematizadas em *Suprema*, mas ganham outras tonalidades no filme de Mimi Leder. O longa-metragem, escrito por Daniel Stiepleman, sobrinho de Joan Ruth Bader Ginsburg (1933-2020), acompanha os primeiros momentos da carreira jurídica daquela que foi a segunda mulher e primeira judia a servir como juíza da Suprema Corte dos EUA.

Em *Suprema*, Ruth Ginsburg, vivida pela atriz inglesa Felicity Jones, assume o caso de Charles Moritz (Chris Mulkey), homem solteiro que cuida de sua mãe idosa. Por utilizar-se de uma lei que concedia isenções fiscais para mulheres solteiras que contratassem cuidadores para dependentes, Moritz foi processado por sonegação de impostos. Para Ruth, esse processo é uma chance de tentar derrubar ou, ao menos, denunciar a discriminação com base no sexo então existente no ordenamento jurídico norte-americano. Nesse sentido, lembremos que o título original do filme é literalmente *On the Basis of Sex*.

O caso Moritz é levado ao conhecimento de Ruth por seu marido, Martin D. Ginsburg (Armie Hammer), especialista em direito tributário, como forma de se desculpar por ignorar uma violência de gênero sofrida pela mulher. Em um evento de negócios, o chefe de Ginsburg elogia Ruth, dizendo que ela era uma “garota esperta” por ter se casado com uma estrela. O elogio, porém, a incomoda, pois Ruth o interpreta como parte dos “pequenos descasos, os

tapinhas depreciativos na cabeça” que deixam transparecer que ela não é vista como uma profissional em pé de igualdade com seu marido.

Em *Suprema*, contudo, apesar desse deslize de Martin, ele demonstra reiteradas vezes ser um parceiro da esposa, em toda a plenitude da palavra. Martin apoia a carreira de Ruth e, já em meados do século XX, divide as tarefas domésticas e os encargos com os filhos. Na verdade, em muitos momentos há uma inversão dos papéis de gênero atribuídos aos homens e mulheres na relação entre Martin e Ruth. É o que acontece, por exemplo, quando a protagonista, arrumando-se para o jantar dado pelo reitor da universidade, pede a opinião do marido para escolher um vestido que a faça parecer um “homem da Harvard”, como um marido que pede à esposa ajuda para escolher uma gravata (Imagem 73).

Imagem 73: Ruth pede ajuda ao marido para escolher um vestido.



Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Enquanto Ruth prepara-se para o evento, Martin está cuidando da filha pequena do casal, conciliando a tarefa com a leitura e sua própria alimentação, aludido à dupla jornada de muitas mulheres que trabalham fora. A comida foi feita pela protagonista, mas ela não sabe cozinhar bem. Então, assim que Ruth dá as costas, Martin “belisca” a comida da filha. Há uma ponte sonora conectando essa cena à seguinte, pois, quando Ruth toma a filha no colo e se retira do quadro, ouvimos um ritmo de *jazz* que continua na próxima cena com Ruth chegando ao jantar. Esse recurso confere uma comicidade à ação de Martin, que preferiu comer comida de bebê a reclamar do tempero da esposa. Consta-se, portanto, que o nosso entendimento de uma ação pode ser moldado ativamente pelo som.⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ BORDWELL; THOMPSON, *op. cit.*, p. 410.

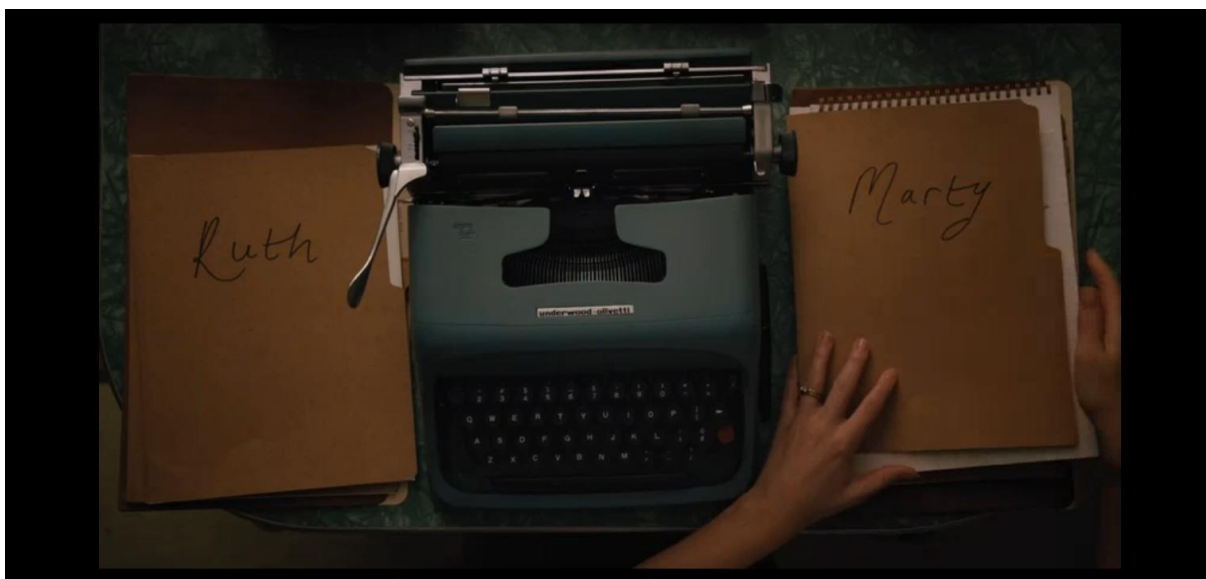
No filme de Leder, a protagonista nunca é diminuída ou descentralizada na relação com seu marido. Mesmo quando Martin descobre um câncer testicular e lhe dão apenas 5% de chance de sobrevivência, a narrativa não se demora em seu sofrimento, tratamento e recuperação (Imagem 74). Na verdade, o foco continua em Ruth, que agora consegue a façanha de conciliar as suas matérias em Harvard com as do marido doente (Imagem 75). Rapidamente, há um avanço temporal e já vemos Martin curado e de mudança com a família para Nova York, onde conseguiu um emprego (Imagem 76).

Imagem 74: Ruth e Martin recebem o diagnóstico de câncer testicular.



Fonte: *Frame do filme Suprema.*

Imagem 75: Ruth passa a realizar as suas tarefas e as do marido.



Fonte: *Frame do filme Suprema.*

Imagem 76: Curado do câncer, Martin se muda com a família para Nova York.



Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Diferentemente do marido, porém, a maioria dos outros personagens masculinos subestima a capacidade de Ruth, mesmo ela tendo se formado como melhor aluna de sua turma. É o que acontece em Nova York, quando a personagem tem dificuldade em encontrar algum escritório de advocacia disposto a contratar “uma mulher, mãe e ainda judia”. Em sua última tentativa, o contratante elogia o currículo de Ruth, mas, após encarar fixamente o discreto decote em sua roupa, a dispensa, alegando que as esposas de seus funcionários ficariam com ciúmes dela (Imagem 77). Assim, Ruth aceita um emprego como professora de Direito, apesar da insistência do marido para que ela não renunciasse a seu sonho de advogar.

Imagem 77: Um contratante olha fixamente para o “decote” de Ruth.



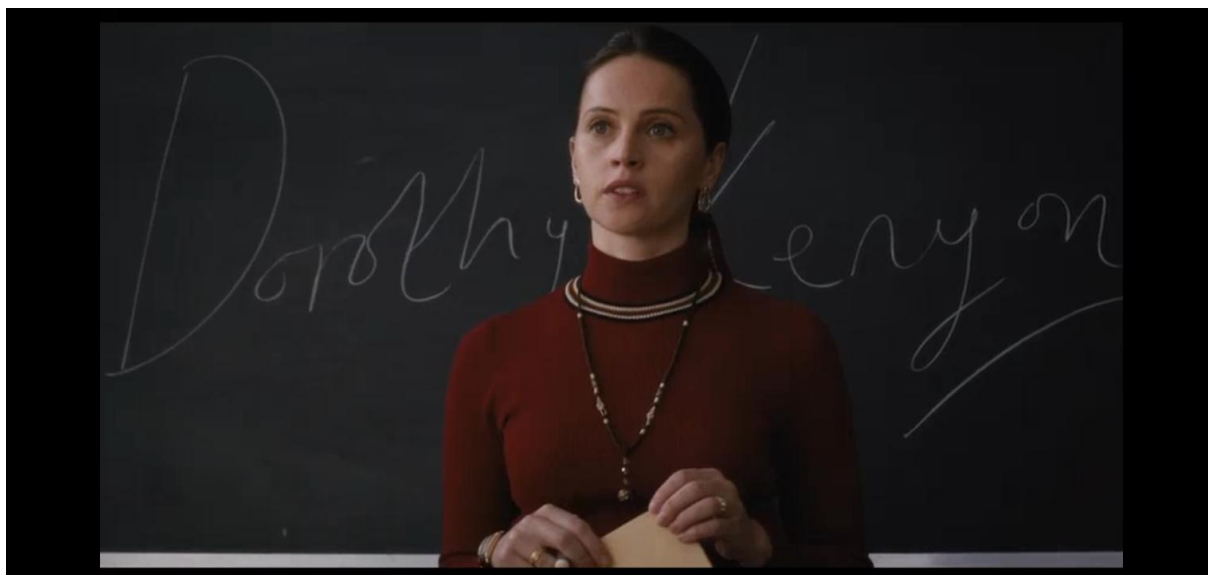
Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Quando assume o caso Moritz, Ruth continua ouvindo que ela é incapaz de ganhar aquela ação. Seu próprio amigo, Mel Wulf (Justin Theroux), só muito relutantemente aceita ajudá-la no processo, mas sempre que surge alguma dificuldade, põe em dúvida a capacidade de Ruth em sair vitoriosa do tribunal e a insta a desistir.

As mulheres de *Suprema*, por sua vez, servem de apoio para que Ruth continue a nadar contra a corrente mesmo quando parece que sua luta é inútil. Nesse sentido, a personagem feminina com quem a nossa protagonista terá os maiores embates é a sua filha adolescente, Jane Ginsburg (Cailee Spaeny). O embate nos parece, porém, o choque entre duas concepções de atuação feminista. Como professora, Ruth inicialmente se contenta com a conscientização de seus alunos quanto à discriminação com base no sexo. Sua filha, porém, em meio aos protestos pelo fim da Guerra do Vietnã, vai a comícios da Gloria Steinem e cobra uma ação mais enérgica da mãe. Essa oposição de ideias, ao invés de estimular a rivalidade feminina, contribui para que Ruth decida não mais treinar “a próxima geração de advogados para mudarem o mundo”, mas fazê-lo ela própria.

Os erros e acertos de outras mulheres também servem de aprendizado para Ruth. Como a advogada Dorothy Kenyon (Kathy Bates), exemplo que nossa protagonista cita em sala de aula (Imagem 78) e quem vai procurar em busca de orientação, pois Kenyon havia perdido um caso semelhante antes.

Imagem 78: Ruth conduz um debate em sala de aula sobre o caso de discriminação sexual contestado na justiça por Dorothy Kenyon.

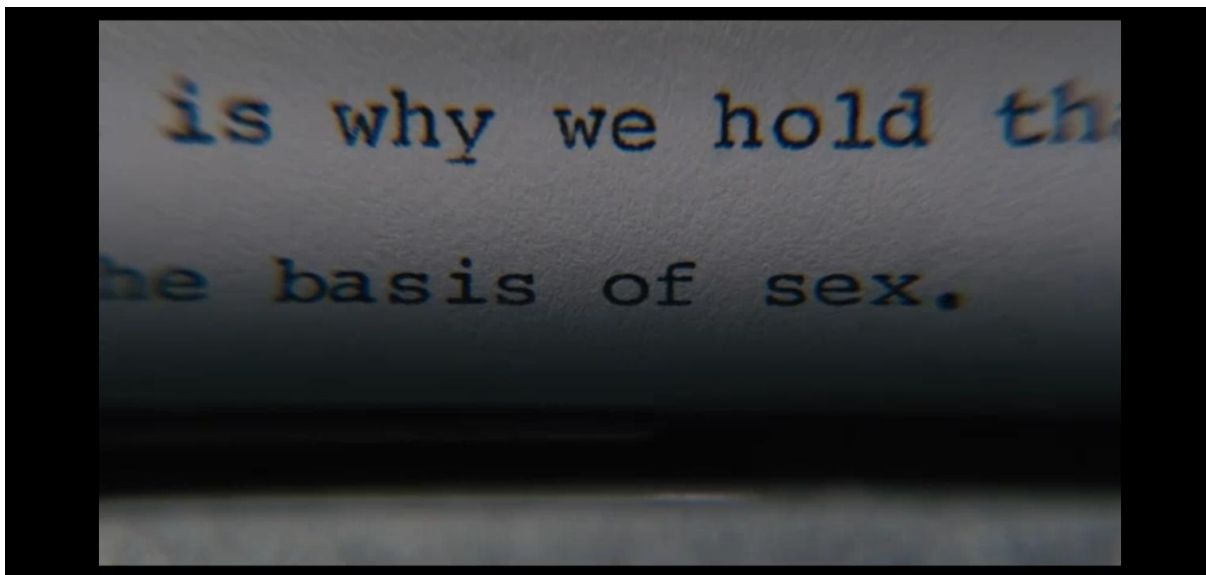


Fonte: Frame do filme *Suprema*.

Mesmo mulheres mais simples e de fora do ambiente acadêmico também têm o que ensinar a Ruth. É o caso de sua secretária Millicent (Holly Gauthier-Frankel). Após terminar de datilografar o resumo de apelação do caso Moritz, Millicent percebe a recorrência excessiva da

palavra “sexo” e como isso podia desviar os juízes, naquele contexto exclusivamente homens, do real conteúdo da ação (Imagem 79). Millicent sugere, então, que Ruth substitua a palavra por outra que “distrainha menos”, como “gênero”. Prontamente, Ruth acata a sugestão, apesar de se ressentir que isso implique em um retrabalho para Millicent, mas a secretária fica feliz em fazê-lo.

Imagem 79: na petição datilografada por Millicent lê-se o título original do filme.



Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Leder mostra-se também atenta à perspectiva racial em *Suprema*, ainda que esta não seja propriamente o foco da produção. Em várias situações do filme, o assunto é revisitado e sua protagonista demonstra consciência do racismo na sociedade norte-americana. Em alguns momentos, a própria *mise-en-scène* comunica essa temática, como quando do jantar oferecido pelo então reitor de Harvard, Erwin Griswold (Sam Waterston). Há uma nítida dimensão de gênero na cena, visto que as poucas mulheres presentes são limitadas por Griswold em relação ao que podem ou não falar e fazer. Mas há igualmente um aspecto racista que nos gera incômodo, pois as únicas pessoas negras em cena são serviçais (Imagem 80). Aliás, todos os empregados são negros. Nesse sentido, se umas poucas mulheres brancas conseguem sentar à mesa com o reitor como alunas de Harvard, esse “privilégio” ainda não era possível aos não-brancos.

Imagem 80: empregados negros recepcionam e servem os convidados do jantar do reitor de Harvard.



Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Há ainda uma intersecção entre os marcadores de raça e gênero. O cruzamento desses temas é bastante evidente na cena em que Ruth está treinando sua argumentação para a defesa de Moritz com a ajuda do marido, da filha e de três colegas da área do Direito. Um desses colegas é Pauli Murray (Sharon Washington), jurista e primeira mulher negra a ser ordenada reverenda da Igreja Anglicana. Diante da argumentação de Ruth, Murray a questiona se “então raça e gênero são a mesma coisa”, por um momento, deixando nossa protagonista sem palavras (Imagem 81).

Imagem 81: Pauli Murray participa de um júri simulado com Ruth Ginsburg.

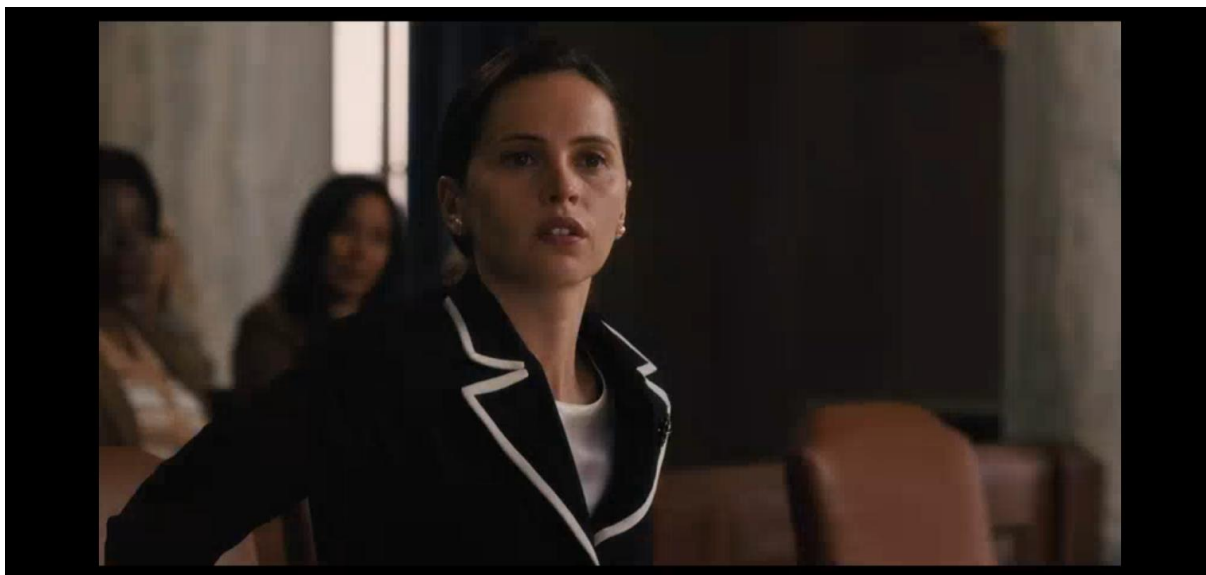


Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Note-se que no julgamento “real” do caso Moritz um juiz faz o mesmo questionamento à defesa, indagando se “você está dizendo que raça e gênero são a mesma coisa”. Ao ouvir a pergunta, Ruth parece lembrar de seu ensaio com Murray, mas quem está na tribuna é Martin e

o juiz não o permite passar a palavra para a esposa (Imagem 82). Como o casal de advogados havia acordado em dividir o tempo da alegação, com Martin ficando com os aspectos financeiros do caso e Ruth com a questão de gênero, ele não consegue dar uma resposta convincente, ameaçando o resultado do julgamento.

Imagem 82: Ruth Ginsburg no julgamento do caso Moritz.



Fonte: *Frame* do filme *Suprema*.

Quando finalmente Ruth toma a palavra, os juízes zombam da protagonista e desdenham de seus conhecimentos jurídicos, chegando a questioná-la se ela tinha “ciência de que os três poderes do governo têm a mesma importância”. Não sem dificuldades, Ruth escapa das armadilhas e volta à pergunta feita a seu marido, defendendo que “gênero é biológico, assim como a raça, uma característica inalterada”.

Devemos lembrar que, diegeticamente, o julgamento se passa em 1972, portanto, anterior ao momento em que as feministas norte-americanas passaram a empregar o termo “gênero” para enfatizar o caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo e demarcar uma rejeição do determinismo biológico implícito no uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual”.⁴⁹⁹ Nesse contexto, gênero também destacava o aspecto relacional das definições normativas da feminilidade.

Assim sendo, a fala de Ruth é muito mais um mecanismo para convencer os juízes que votavam de forma progressista em temas referentes à população negra de que a discriminação sexual era igualmente nociva, afetando as mulheres e também os homens. De todos os modos, graças à astúcia e à habilidade jurídica da protagonista, estimulada por outros personagens

⁴⁹⁹ SCOTT, *op. cit.*, 1995, p. 72.

masculinos e, sobretudo, femininos, conseguiu-se uma vitória no primeiro caso federal em que a discriminação com base no sexo foi declarada inconstitucional.

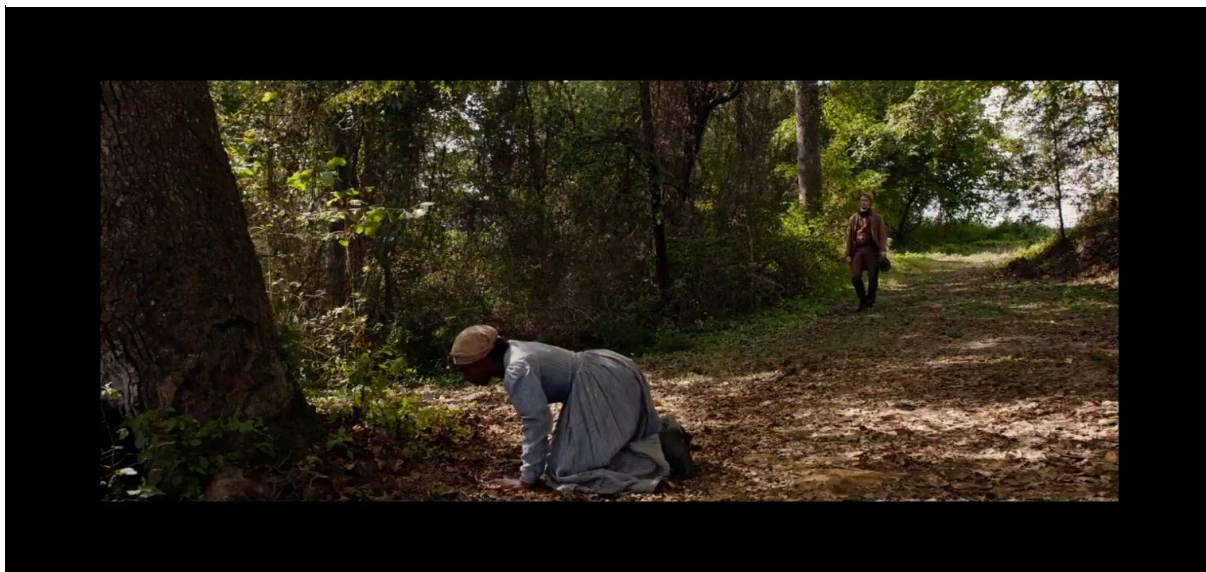
Se é possível identificar a temática racial em *Suprema* e sua intersecção com o gênero de forma incipiente, esse elemento é mais perceptível em *Harriet*. No filme de Kasi Lemmons, isso decorre tanto da personagem representada quanto da direção, a cargo de uma mulher afro-americana, que também escreveu o roteiro da produção em parceria com Gregory Allen Howard.

Harriet, estrelado pela atriz e cantora britânica de ascendência nigeriana Cynthia Erivo, indicada ao Oscar de Melhor Atriz pelo papel, acompanha a trajetória da ex-escrava e abolicionista norte-americana Araminta Ross (1822-1913), que passa a se chamar Harriet Tubman após sua libertação. A protagonista nasceu e cresceu numa fazenda de escravos no Condado de Dorchester, em Maryland. Seu marido, o negro livre John Tubman (Zackary Momoh), descobre, contudo, que a condição escrava de Minty, como é chamada carinhosamente, é ilegal e tenta conseguir a alforria da esposa com seu pretense senhor, Edward Brodess (Mike Marunde). Este, nada disposto a deixar Minty ir, rasga o documento que provava a ilegalidade de sua escravidão.

De forte religiosidade evangélica, inclusive acreditando ter sonhos e visões divinas, Minty se retira aos prantos e, em oração, pede a Deus que mate o seu senhor porque o considera um homem mau, apesar de ter ouvido no sermão do reverendo Samuel Green que os escravos devem obedecer aos seus senhores terrenos em tudo. Posteriormente, descobrimos que o reverendo Green, na verdade, é um abolicionista que tem ajudado os escravos da região a fugirem para os estados do Norte, onde a escravidão era ilegal.

O filho do senhor Brodess, Gideon (Jack Alwyn), que nutre uma obsessão doentia por Minty, vai atrás dela e acaba ouvindo a sua oração, reprimendo-a e agredindo-a (Imagem 83). Diante da “ousadia” de Minty em querer deixar a fazenda, Gideon recorda que seu pai o ensinou que “ter um escravo favorito é como ter um porco favorito”, porque em ambos os casos um dia seu dono terá que comê-lo ou vendê-lo. Assim, a fala de Gideon escancara a objetificação extrema a que Minty está submetida como mulher, negra e escrava naquela sociedade. Além disso, aponta que a liberdade que a protagonista almeja engloba, mas não se limita, ao gênero e à sexualidade, como vimos com as protagonistas analisadas acima.

Imagem 83: Gideon encontra Minty orando pela morte de seu senhor.



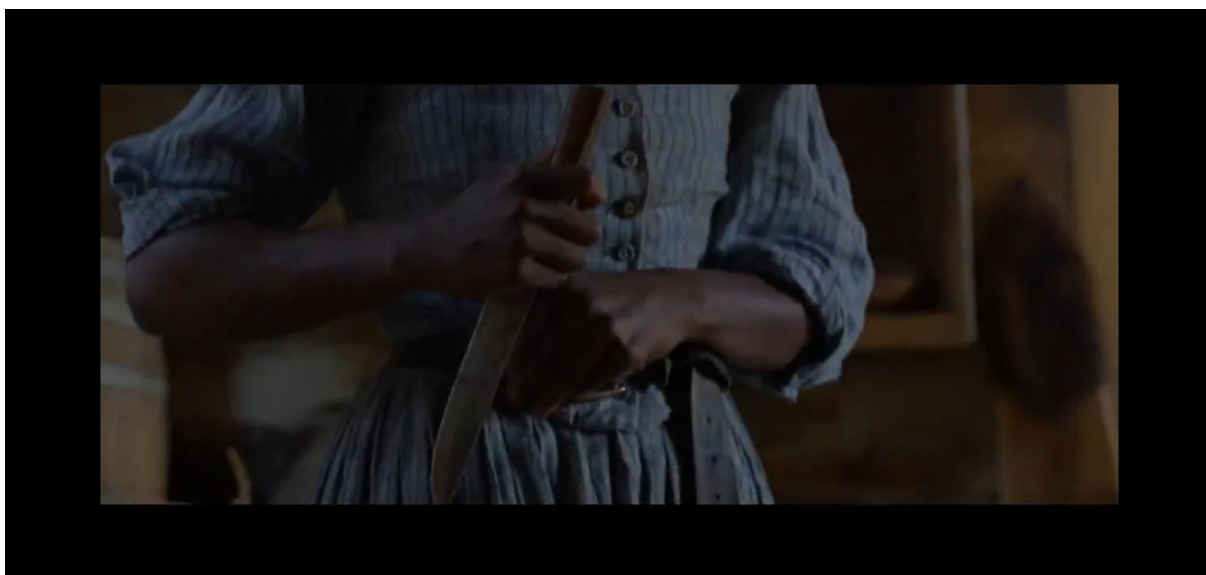
Fonte: *Frame* do filme *Harriet*.

Para o azar de Minty, sua prece parece ter sido atendida, pois o senhor Brodess morre repentinamente, deixando a propriedade e os escravos que nela trabalham para Gideon. Sua primeira ação é colocar Minty à venda, como seu pai fizera com as irmãs dela. Temendo nunca mais ver a família, Minty decide fugir. Mesmo encontrando o marido antes do intento, a protagonista não permite que ele a acompanhe, pois teme que sejam encontrados e John perca a liberdade.

Apesar de o marido julgar que Minty não conseguirá fazer essa jornada sem alguém para protegê-la, ela parte apenas com sua fé em Deus e determinação de ser livre. Com efeito, ela toma uma faca e, antes de colocá-la no cinturão, a usa para desenhar um coração no chão (Imagem 84). Se considerarmos a associação entre o falo e a faca na crítica feminista do cinema,⁵⁰⁰ é como se a personagem tomasse para si as características convencionalmente masculinas e, daí em diante, passasse a ser ela mesma responsável por sua proteção.

⁵⁰⁰ KAPLAN, *op. cit.*, p. 111.

Imagem 84: Minty se arma com uma faca antes de partir.



Fonte: *Frame do filme Harriet.*

Antes de partir, Minty, que já havia se despedido da mãe enquanto ela trabalhava na lavoura, despede-se de seu pai, que se recusa a olhar para o seu rosto para não ter que mentir para os senhores quando o questionassem sobre o paradeiro de sua filha. É seu pai que a orienta a procurar o reverendo Green, o que Minty faz com desconfiança por acreditar que ele se oporia à sua decisão de fugir.

Assim que percebe a ausência de Minty, Gideon sai com os negreiros em seu encalço, encurralando-a em uma ponte. Minty, porém, prefere se jogar no rio do que voltar para a fazenda Brodess como escrava. Quase como um milagre, Minty sobrevive à queda e ao afogamento, percorrendo centenas de quilômetros em condição de indigência, até cruzar a fronteira para a Pensilvânia. Ao chegar ao novo estado, Minty procura a sociedade abolicionista liderada pelo homem negro William Still (Leslie Odom Jr.). Still, porém, acha extraordinário que uma mulher tenha conseguido fazer aquela jornada sozinha.

A partir de então, se estabelece o mesmo padrão visto nos filmes analisados anteriormente. A cada novo desafio que surge na vida de Minty, agora propriamente Harriet Tubman, Still a desencoraja a enfrentá-lo por acreditar que ela não terá condições de superá-lo, ainda que Harriet prove constantemente sua capacidade. Nesse sentido, evidencia-se claramente a tensão entre raça e gênero, pois, apesar de ambos os personagens estarem comprometidos com o mesmo ideal, as ações de Still demonstram que ele considera que, como homem, tem uma proeminência sobre Harriet.

Contudo, nossa protagonista nunca aceita que Still ou outros personagens masculinos digam o que ela pode ou não fazer. Assim, Harriet inicia a segunda parte de sua missão, qual seja, voltar a Maryland para buscar o seu marido. Depois da longa jornada de volta, Harriet

descobre que John seguiu a sua vida, casando-se com uma mulher livre nesse um ano que ela esteve fora. Ainda assim, a personagem não sucumbe à decepção, compreendendo que o propósito dela ter voltado é libertar sua família e amigos.

As ações de Harriet se tornam famosas, impulsionando as fugas e alarmando os senhores de escravos da região. O sistema escravista reage, mobilizando um aparato para capturar o “ladrão de escravos” chamado de Moisés, em referência ao personagem bíblico que teria libertado os hebreus da escravidão no Egito, e pagando recompensas cada vez maiores por sua cabeça (Imagem 85). Atestando a conjugação do racismo e do sexismo, os senhores acreditam piamente que Moisés “é um desses brancos abolicionistas com máscara de preto”, nem sequer cogitando a possibilidade do líder abolicionista ser uma mulher negra.

Imagem 85: Os senhores oferecem recompensa a quem capturar o “ladrão de escravos” Moisés.



Fonte: *Frame do filme Harriet.*

Não por acaso, o apoio que Harriet não acha nos personagens masculinos será encontrado em Marie Buchanon (Janelle Monáe), negra livre, proprietária de um albergue. Marie não só ajuda Harriet, como zela por sua vida, a ensina a se portar como uma mulher livre e a usar uma arma para eventualmente se defender (Imagem 86). Desse modo, Marie personifica o empoderamento negro feminino. No ápice dessa relação de solidariedade feminina, Marie sacrifica-se para proteger a amiga quando Gideon e seus homens invadem a albergaria atrás de Harriet, resguardados pela Lei do Escravo Fugido, aprovada em 1850.

Imagem 86: Marie ensina Harriet a usar uma arma.



Fonte: *Frame do filme Harriet.*

Observe-se, contudo, que no filme de Lemmons não há a construção de uma irmandade feminina utópica. Pelo contrário, aponta-se sempre para os tensionamentos entre raça, classe e gênero. Nesse sentido, acreditamos que em nenhum outro personagem essa contradição é tão nítida quanto em Eliza Brodess (Jennifer Nettles). Após o falecimento do marido, a senhora Brodess adquire uma liberdade que antes não lhe era possível. Ainda assim, recorrentemente, ela usa dessa liberdade para agredir, objetificar e tentar frustrar os planos de liberdade de outras mulheres, por serem de uma classe e raça diferentes da sua. Quando é revelado que Moisés é, na verdade, uma escrava da família Brodess, Eliza sobressai-se entre os senhores descontentes, defendendo aos berros que Harriet seja queimada “numa estaca como Joana d’Arc” (Imagem 87).

Imagem 87: Eliza Brodess discursa para os senhores enraivecidos com a fuga dos escravos.



Fonte: *Frame do filme Harriet.*

Harriet, porém, está um passo à frente dos que tentam capturá-la. Enquanto os senhores conspiram contra sua vida, ela está resgatando sua sobrinha na casa da família Brodess. Com a eclosão da Guerra Civil Americana, a personagem dá mostras adicionais de coragem ao lutar no Exército da União. No filme de Lemmons, a história se encerra com Harriet voltando a salvo para a sua família após comandar 150 soldados negros na Batalha do Rio Combahee. Com o fim do conflito e da escravidão nos EUA, Harriet participou ainda do movimento sufragista.

Assim sendo, Harriet tornou-se um dos grandes nomes da história dos EUA, havendo um projeto em curso para substituir a imagem do presidente norte-americano Andrew Jackson, ligado à escravidão negra e ao extermínio de indígenas, na nota de 20 dólares pela da abolicionista.⁵⁰¹ Esse movimento confirma a observação de Marc Ferro, segundo a qual, a partir de 1836, a contra-história negra nos EUA constituiu-se reforçada por tudo aquilo que a história que estava se fazendo podia trazer-lhe de novo em teses e funções.⁵⁰² O autor aponta ainda que essa contra-história, que possui seu próprio panteão de heróis, fez sua entrada na história oficial, graças à pressão do movimento dos direitos civis na década de 1960.

Nesse sentido, podemos identificar o filme de Lemmons como parte dos focos difusos e esparsos que contribuem para a constituição da consciência histórica sobre essa personagem; característica observável também nas demais obras filmicas analisadas nesta seção. As personagens representadas nessas produções também são unidas por determinados aspectos, apesar de viverem em condições e universos diegéticos temporalmente distintos.

A Maria Stuart e a Elizabeth I, de Rourke, a Mary Shelley, de al-Mansour, a Ruth Ginsburg, de Leder, e a Harriet, de Lemmons, são alvos constantes de violências sexistas, ora veladas, ora explícitas. Essas violências comunicam o descrédito de alguns homens e mulheres à sua volta quanto às capacidades dessas personagens governarem, escreverem, julgarem ou combaterem tão bem quanto, ou ainda melhor, que os homens. Mas cada uma, a seu modo, se insurgiu contra as limitações que lhe eram impostas, assumindo o protagonismo sobre suas narrativas e inscrevendo seus nomes na história.

⁵⁰¹ KARIMI, Faith. Harriet Tubman lutou contra a escravidão. Harriet Tubman fought slavery. Most of the men on US paper currency had ties to it. CNN, 29 mar. 2025. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2025/03/29/us/andrew-jackson-us-currency-slavery-ccc>>. Acesso em: 19 out. 2025.

⁵⁰² FERRO, *op. cit.*, 1989, p. 49.

Considerações finais

Nesta dissertação, analisamos as representações de Maria Stuart da Escócia e Elizabeth I da Inglaterra no filme *Duas Rainhas*, de Josie Rourke. Para tanto, debruçamo-nos sobre a construção de suas imagens no referido longa. Concentramos nossa atenção, especialmente, na dimensão da aparência das personagens, isto é, na fisicalidade, levando em conta seus traços fisionômicos, figurinos, penteados e adornos.

Como era de se esperar de uma investigação do tipo, a principal fonte para chegarmos às respostas das questões que impulsionaram este trabalho foram as imagens extraídas do próprio filme, considerado a partir das especificidades da linguagem cinematográfica. Somaram-se ao rol de fontes documentos extrafílmicos de diversas naturezas que nos auxiliaram no entendimento do contexto cultural do qual *Duas Rainhas* participa. Entre esses documentos destacamos *Maria, Rainha dos Escoceses*, de John Guy, livro que serviu de inspiração para o filme, entrevistas da diretora e de suas protagonistas, Saoirse Ronan e Margot Robbie, bem como a retratística elisabetana.

Ressalte-se que as informações extrafílmicas foram utilizadas na tentativa de reconstituir os diálogos de *Duas Rainhas* com outros documentos e discursos mais amplos. Desse modo, nunca deixamos de buscar o entendimento do pensamento histórico encontrado na tela na própria produção cinematográfica. Assim, em nossa escrita, rejeitamos o estigma da subjetividade absoluta do documento fílmico, evidenciando que este pode ser analisado segundo os métodos historiográficos. Ao mesmo tempo, não ignoramos que o filme possui seus próprios mecanismos de representação da realidade e códigos internos, que ora se aproximam e ora se distanciam das convenções da História acadêmica.

Orientados por essa perspectiva, constatamos que *Duas Rainhas*, como outros filmes históricos, opera a construção de passados possíveis, apresentando um mundo há séculos distantes de nós por meio da mobilização de imagens em movimento numa tela, música e efeitos visuais. De igual modo, vimos que a presença de invenções no filme, elemento existente também em outras produções do gênero, não testemunha contra a obra, pelo contrário. As invenções identificadas em *Duas Rainhas* contribuem para a apresentação cinematográfica de acontecimentos, momentos e movimentos de um mundo pretérito, que chega a nós no presente graças ao irreal e ao ficcional, sendo significados e ressignificados à luz das questões impostas na atualidade.

No caso de *Duas Rainhas*, a história representada na tela refere-se a episódios da vida de duas mulheres coroadas do Noroeste europeu nos Quinhentos. Personagens de uma história

institucional, elas têm também uma longuíssima representação através dos focos difusos e esparsos da consciência histórica, extenso grupo no qual o filme de Rourke pode ser alocado. A diretora britânica, porém, introduziu inovações nessa história clássica que despertaram críticas e elogios igualmente apaixonados. Seu próprio trabalho de direção é carregado de um ineditismo, tendo em vista que Rourke foi a primeira mulher a dirigir um longa-metragem sobre o drama de Maria Stuart e Elizabeth I para o cinema hollywoodiano.

De trajetória pioneira no teatro, Rourke levou marcas dessa arte para *Duas Rainhas*, perceptíveis nos cenários, na forma de gravar determinadas cenas, no elenco daltônico e na presença de atores com longa experiência nos palcos. Mas, sem dúvida, a maior modificação na representação dessa história foi a leitura cinematográfica de Rourke. Inspirada por um feminismo liberal, a Maria Stuart e a Elizabeth de Rourke não nutrem naturalmente uma rivalidade, antes, almejam firmar um pacto baseado na irmandade feminina.

No desenrolar da trama, contudo, as protagonistas de Rourke são empurradas para o conflito pelos homens que as aconselham, eles próprios incomodados com sua posição de inferioridade em relação às rainhas reinantes. O desfecho dessa história, conhecido previamente pelo espectador, é o cumprimento da sentença de morte de Maria Stuart, uma execução física que a elimina do jogo político. Entretanto, Elizabeth, que poderíamos supor como a vencedora do confronto com a prima, passa por uma automorte simbólica, abdicando de sua subjetividade feminina para conservar o poder num ambiente predominantemente masculino.

Além disso, Rourke rompeu com os arquétipos tradicionalmente associados a suas protagonistas. Assim, no longa, as duas rainhas são humanizadas. Maria não é uma *femme fatale*, tampouco Elizabeth é uma vilã de conto de fadas. Esse mecanismo ajudou seguramente a desconstruir estereótipos de gênero, mas, narrativamente, acreditamos que ele simplificou em demasia as nuances e complexidades do caráter da rainha da Escócia, ao passo que secundarizou Elizabeth e ofuscou sua habilidade política que a conduziu do calabouço ao palácio.

Em relação à imagem das rainhas enquanto dimensão física, objeto mais específico de nossa análise fílmica, pudemos observar que Rourke, a despeito das muitas invenções que introduziu no longa, optou por construir a aparência de suas personagens principais muito próxima da elaboração visual convencional acerca das rainhas. Essa elaboração alimenta-se da abundante retratística da rainha inglesa, mas também das poucas representações de Maria Stuart, ainda que nesse último caso haja significativas alterações no sentido dessas imagens.

Os pequenos desvios na caracterização das atrizes em relação às personagens que representam acabam por colaborar para a construção da oposição complementar entre Maria e Elizabeth. Isso ocorre na medida em que a grande similitude física das personagens intensifica

o contraste entre suas lideranças. Assim, cada decisão que essas mulheres tomam lhes garante destinos muito diferentes. Na verdade, a imagem, na qualidade de beleza, torna-se um campo de batalha na guerra para qual as primas são lançadas.

Numa associação quase filosófica do belo e do bom, a despeito das agruras que enfrenta, Maria, muito naturalmente, conserva a beleza da juventude, enfrentando a morte com altivez e antevendo a união das coroas da Escócia e da Inglaterra no reinado de seu único filho. Elizabeth, porém, obcecada com sua aparência, é ferida irreversivelmente pela varíola. Desde então, e ao passo em que se transforma figurativamente em um homem para permanecer no espaço público, a rainha da Inglaterra esconde-se sob grossas camadas de maquiagem e adornos espalhafatosos.

Remontando o contexto de produção e circulação de *Duas Rainhas*, verificamos que ele foi indispensável para formatar nossa maneira de ver o passado encenado. Em seu longo percurso de desenvolvimento, o filme de Rourke foi resgatado do *development hell* e suas gravações principais e lançamento acabaram por coincidir com a viralização da hashtag *#MeToo* como ferramenta de denúncia do assédio e da violência sexual no ambiente de trabalho, especialmente em Hollywood.

Assim, ainda que seja anterior a essa mobilização ciberfeminista, *Duas Rainhas* foi entendido como parte do contexto do *#MeToo* por tematizar um protagonismo feminino marcante, desconstruir papéis de gênero e questionar as hierarquias sexistas no poder. Entretanto, seria mais preciso caracterizá-lo como parte de um movimento mais abrangente de representação de histórias de mulheres na indústria cinematográfica a partir da própria perspectiva feminina. Nesse sentido, pudemos perceber que *Duas Rainhas* possui muitos pontos de contato com outros filmes históricos, dirigidos por mulheres, que chegaram ao mercado na mesma época.

Chegamos ao final desta dissertação confiantes de que conseguimos dizer algo à pergunta que o motivou nosso trabalho, isto é, como Maria Stuart e Elizabeth I são representadas em *Duas Rainhas* e como se dá a construção de suas imagens. Ainda assim, temos a consciência de que muito mais poderia ser dito e analisado sobre o filme de Rourke, quantas sejam as questões colocadas.

Desse modo, análises ulteriores podem abordar mais detidamente outro âmbito da imagem pouco explorado até aqui, qual seja aquele relacionado aos aspectos comportamentais das personagens. De igual modo, a investigação pode enveredar para outras redes temáticas relevantes para as linhas narrativas das personagens principais, como a religião, o casamento, a maternidade, o governo e a irmandade femininos, somente vislumbradas neste trabalho quando entraram em intersecção com o tema da beleza.

Finalmente, não se pode perder de vista que *Duas Rainhas* é um dos muitos filmes a tematizar o conflito entre Maria Stuart e Elizabeth I. Assim, há ainda a possibilidade de uma abordagem comparada entre o filme de Rourke e uma produção clássica sobre a mesma história, o que pode permitir que se perceba em que medida a diretora atualizou esse tema recorrente na filmografia hollywoodiana.

Arquivos e fontes

Documento audiovisual

DUAS RAINHAS. Direção: Josie Rourke. Reino Unido: Working Title Films, 2018. Streaming (Amazon Prime Video).

Ficha técnica

Título: *Mary Queen of Scots* (em português brasileiro: *Duas Rainhas*)

Ano: 2018

Estúdio: Focus Features/Universal Pictures

Duração: 2h04min19s

Direção: Josie Rourke (1976-)

Roteiro: Beau Willimon

Produção: Tim Bevan; Liza Chasin; Eric Fellner; Amelia Granger; Debra Hayward; Alex Oakley; Kate Pakenham; Jane Robertson

Cinematografia: John Mathieson

Edição: Chris Dickens

Música: Max Richter

Efeitos especiais: Neal Champion; Phil Chapman; Fergus Costello; Perry Costello; Craig Daly; Jerome Ellis; Gerry Glynn; Dave Kneath; Steph Marlot; Eddie McGowan; Matthew Roberts; John Schoonraad; Stephen Shelley; Neil Toddy Todd; Nel Todd; Slobodan Velickovic; Anne Lacheiner-Kuhn

Figurino: Alexandra Byrne

Maquiagem: Elouise Abbott; Lucy Allen; Lou Bannel; Jess Brooks; Krystal Buckley; Louise Coles; Rowena Dean; Hannah Edwards; Wendy Faulkner; Annette Field; Pauline Fowler; Christel Franken; Matt George; Jess Heath; Samantha Jack; Terry Jarvis; Holly Judd; Sarah Kelly; Deb Kenton; Molly Lister; Sally Miura; Jo Nielson; Marc Pilcher; Claire Pompili; Andrea Prieto; Alex Rapazzini; Susie Redfern; Franziska Roesslhuber; Alex Rouse; Annie Russell; Jenny Shircore; Laura Solari; Anastasia Storey; Karen Teitge; Emma Trachtenberg; Joanne Tudda; Sarah Weatherburn; Georgia Woodland

Personagens e intérpretes principais: Maria Stuart, Saoirse Ronan; Elizabeth I, Margot Robbie; Lorde Darnley, Jack Lowden; Robert Dudley, Joe Alwyn; Lorde Randolph, Adrian Lester; William Cecil, Guy Pearce; Lorde Bothwell, Martin Compston

Entrevistas em sites na *internet*

A ACUSAÇÃO que levou Trump a ser 1º presidente americano condenado por abuso sexual. **BBC News Brasil**, 9 mai. 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/c7200q2jen2o>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

A ESTRELA de Ladybird, Saoirse Ronan, diz que as atrizes estão cansadas de esperar por bons papéis, então estão escrevendo seus próprios. **Firstpost**, 12 fev. 2018. Disponível em: <<https://www.firstpost.com/entertainment/ladybird-star-saoirse-ronan-says-female-actors-are-sick-of-waiting-for-good-roles-so-theyre-writing-their-own-4347327.html>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

HALLIWELL, Kate. “You’ve Not Heard It This Way Before”: Director Josie Rourke on the Rise of the Female Auteur. **The Ringer**, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/12/19/movies/josie-rourke-mary-queen-of-scots>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

HIGGINS, Charlotte. Josie Rourke: 'I was fighting to put a period in a period movie'. **The Guardian**, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2019/jan/02/josie-rourke-interview-mary-queen-of-scots-2019-arts-preview>>. Acesso em: 3 de jun. 2025.

HIRSCH, Chelsea. Margot Robbie didn’t understand sexual harassment before #Metoo. **Page Six**, 30 nov. 2018. Disponível em: <<https://pagesix.com/2018/11/30/margot-robbie-didnt-understand-sexual-harassment-before-metoo/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

KAZI, Safeeyah. Mary Queen of Scots star Jack Lowden reveals he didn’t find filming sex scene awkward with Saoirse Ronan. **The Standard**, 2 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.standard.co.uk/lifestyle/celebrity/mary-queen-of-scots-star-jack-lowden-reveals-he-didnt-find-filming-sex-scene-awkward-with-saoirse-ronan-a4028846.html>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

KROLL, Justin. Margot Robbie to Play Queen Elizabeth in ‘Mary Queen of Scots’ (EXCLUSIVE). **Variety**, 21 abr. 2017. Disponível em: <<https://variety.com/2017/film/news/margot-robbie-queen-elizabeth-mary-queen-of-scots-1202392573/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

MEAD, Rebecca. Josie Rourke’s Shakespeare for the #MeToo Era. **The New Yorker**, 3 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2018/12/10/josie-rourkes-shakespeare-for-the-metoo-era>>. Acesso em: 18 jun. 2015.

MYERS, Victoria. An Interview with Josie Rourke. **The Interval**, 1º nov. 2016. Disponível em: <<https://www.theintervalny.com/interviews/2016/11/an-interview-with-josie-rourke/>>. Acesso em: 26 nov. 2025.

NICOLAOU, Elena. Saoirse Ronan On Mary Queen Of Scots & Filming The Year's Most Intimate Sex Scene. **Refinery29**, 7 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.refinery29.com/en-us/2018/12/218688/saoirse-ronan-mary-queen-of-scots-interview>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

SILVERSTEIN, Melissa. “Mary Queen of Scots” Director Josie Rourke on Transitioning from Stage to Screen. **Women and Hollywood**, 14 dez. 2018. Disponível em:

<<https://womenandhollywood.com/mary-queen-of-scots-director-josie-rourke-on-transitioning-from-stage-to-screen/>>. Acesso em: 15 jun. 2025.

STAHLER, Kelsea. Saoirse Ronan Breaks Down Her Thrillingly Progressive ‘Mary Queen Of Scots’ Sex Scene. **Bustle**, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.bustle.com/p/saoirse-ronan-breaks-down-her-mary-queen-of-scots-sex-scene-in-all-its-progressive-glory-15539195>>. Acesso em: 11 jun. 2025.

SUCESSO de bilheteria de £ 180 milhões sobre Mary Queen of Scots será filmado em Edimburgo. **The Herald**, 10 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.heraldscotland.com/news/15276346.180-million-mary-queen-of-scots-blockbuster-to-be-filmed-in-edinburgh/>>. Acesso em: 2 abr. 2025. Título original: £180 million Mary Queen of Scots blockbuster to be filmed in Edinburgh.

TANGCAY, Jazz. Saoirse Ronan On Horseback Riding and Humanizing Queen Mary in Mary Queen of Scots. **Awards Daily**, 19 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.awardsdaily.com/2018/12/19/saoirse-ronan-on-horseback-riding-and-humanizing-queen-mary-in-mary-queen-of-scots/>>. Acesso em: 18 jun. 2025.

Fonte bibliográfica

GUY, John. **Maria, Rainha dos Escoceses**: Sou Dona do Meu Coração. Lisboa: Planeta, 2018.

Bibliografia consultada

ACADEMIA de Hollywood expulsa Harvey Weinstein por escândalo de abusos sexuais. **Agência EFE**, Washington, 14 out. 2017. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/node/1094319>>. Acesso em: 6 de abr. 2025.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: NEGRO, Antonio Luigi; SOUZA, Evergton Sales; BELLINI, Lígia (Org.). **Tecendo Histórias: espaço, política e identidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ALENCAR, Flávio Lemos. Protestantismo e política na Escócia de Maria Stuart (1542-1567). **Aquitane**, n. 29, [S.I.], p. 3-22, 2016.

ALVES, Rosiane Pereira; CARVALHO, Mário de Farias. Referências culturais na moda: diferenças e semelhanças na configuração do jeans das marcas Adágio e Zagnetron. **Oikos**, Viçosa, v. 23, [S.I.], 2012.

ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes: vol. 3**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ARRUDA, José Jobson de Andrade. **História moderna e contemporânea**. São Paulo: Ática, 1979.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

AUSTEN, Jane. **A história da Inglaterra: desde o reinado de Henrique IV à morte de Carlos I; por uma historiadora parcial, preconceituosa e ignorante**. [S.I.]: Literatura Descoberta, 2023.

AYUSO, Silvia. Protesto de mulheres contra Trump reúne dezenas de milhares nos EUA. **El País**, Washington, 21 jan. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/21/internacional/1485009994_849896.html>. Acesso em: 8 abr. 2025.

AZAMBUJA, Mariana Porto Ruwer; NOGUEIRA, Conceição. Violência de gênero: uma reflexão sobre a variabilidade nas terminologias. **Saúde em Debate**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 75/76/77, [S.I.], jan./dez. 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BILLINGTON, Michael. Archive theatre review: Who is Hamlet anyway?. **The Guardian**, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2000/dec/02/peter-brook-hamlet-theatre#:~:text=There's%20no%20Fortinbras%2C%20no,in%20a%20world%20of%20realpolitik.>>>. Acesso em: 27 nov. 2025.

- BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- BOER, Raphael Albuquerque de; GATTI, José. Novos modos de ver o cinema: um encontro com Laura Mulvey. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.I.], v. 7, n. 1, [S.I.], 2018. p. 293-294. Disponível em: <<https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/462>>. Acesso em: 2 out. 2025.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.
- CANDIDO, Antonio. *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- CASTAN, Nicole. O público e o particular. In: CHARTIER, Roger (Org.). **História da Vida Privada: da Renascença ao Século das Luzes**. vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.
- CHUNG, Gabrielle. Margot Robbie Announces She's Taking a Break from Social Media: 'Ciao for Now'. **People**, 14 jun. 2021. Disponível em: <<https://people.com/movies/margot-robbie-taking-break-from-social-media/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2020.
- CORVISIER, André. **História Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COSTA, Natália Menegotto; GUARALDO, Paula D’Andrea. O Movimento #MeToo: as representações do movimento nos Estados Unidos e na África. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020. p. 9-10.
- D’ALESSANDRO, Anthony. Focus Features’ ‘Mary Queen Of Scots’ Scoots To December.. **Deadline Hollywood**, 18 abr. 2018. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/04/margot-robbie-soarsie-ronan-mary-queen-of-scots-december-film-release-1202367357/>>. Acesso em: 9 de abr. 2025.
- _____. Focus Features-Working Title’s ‘Mary Queen Of Scots’ To Close AFI Fest. **Deadline Hollywood**, 25 set. 2018. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/09/margot-robbie-saoirse-ronan-mary-queen-of-scots-closing-afi-fest-1202470980/>>. Acesso 9 abr. 2025. Focus Features-Working Title’s ‘Mary Queen Of Scots’ To Close AFI Fest.
- DOHERTY, Sophie. FiLiA Conference 2018: the future is female for Eccles. **Salford Now**, 16 out. 2018. Disponível em: <<https://salfordnow.co.uk/2018/10/16/filia-conference-2018-the-future-is-female-for-eccles/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

DUNN, Jane. **Elizabeth and Mary: cousins, rivals, queens**. London: HarperCollins Publishers, 2004.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

EBERT, Roger. Heavy is the head that wears the frown. **RogerEbert.com**, 11 out. 2007. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/elizabeth-the-golden-age-2007>>. Acesso em: 3 de abr. 2025.

ENTENDA por que o Twitter virou X: usuários relatam volta da rede social. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 set. 2024. Disponível em: <<https://www.google.com/amp/s/oglobo.globo.com/google/amp/politica/noticia/2024/09/18/entenda-por-que-o-twitter-virou-x-usuarios-relatam-volta-da-rede-social.ghtml>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 13.

FLEMING JUNIOR, Mike. Saoirse Ronan To Play 'Mary Queen Of Scots' In Working Title Feature. **Deadline Hollywood**, 9 ago. 2012. Disponível em: <<https://deadline.com/2012/08/saoirse-ronan-to-play-mary-queen-of-scots-in-working-title-feature-316189/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FRACCARO, Glaucia Cristina Candian. Uma história social do feminismo: diálogos de um campo político brasileiro (1917-1937). **Estudos Históricos**, v. 31, p. 7-26, 2018.

GARCIA, Cláudia; SILVA, Rosimeri Aquino da. A escola e as relações de gênero e de sexualidade na atualidade. In: _____. SILVA, Fabiane Ferreira da; MELLO, Elena Maria Billig (Org.). **Corpos, gêneros, sexualidades e relações étnico-raciais na educação**. Uruguaiana: UNIPAMPA, 2011. p. 93-102.

GATTI, José. Laura Mulvey: por um novo cinema, por uma nova espectralidade. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, [S.I.], v. 7, n. 1, p. 282-297, jan./jun. 2018. p. 283-284.

GIORDANI, Mário Curtis. **História dos séculos XVI e XVII na Europa**. Petrópolis: Vozes, 2003.

GUIMARÃES, Giovanna Belico Cária; GINO, Maurício Silva; VASCONCELOS, V. C. M. Histórico e desenvolvimento do stop-motion e dos personagens articulados no cinema de animação. In: **Avanca | Cinema 2012 - International Conference, 2012**, Avanca. Avanca | Cinema 2012. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2012. v. 1. p. 188-189.

GUMBEL, Andrew. Scarlett Johansson set to play Mary Queen of Scots. **Independent**, 29 set. 2006. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/scarlett-johansson-set-to-play-mary-queen-of-scots-418011.html>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

GUY, John. **Maria, Rainha dos Escoceses**: Sou Dona do Meu Coração. Lisboa: Planeta, 2018.
 HARAWAY, Donna. “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 22, [S.I.], p. 201-246, 2004.

HENDERSON, Graham. The Truth Matters - a Review of Haifaa al-Mansour's Movie, Mary Shelley. Graham Henderson, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.grahamhenderson.ca/percy-bysshe-shelley-blog/day/9/year/mary-shelley-the-movie>>. Acesso em: 17 out. 2025.

HILTON, Lisa. **Elizabeth I**: uma biografia. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: _____. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019. cap. 7. p. 182-204.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KARIMI, Faith. Harriet Tubman lutou contra a escravidão. Harriet Tubman fought slavery. Most of the men on US paper currency had ties to it. **CNN**, 29 mar. 2025. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2025/03/29/us/andrew-jackson-us-currency-slavery-cec>>. Acesso em: 19 out. 2025.

KARNAL, Leandro. *et al.* **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

KOHN, Eric. How Diversity Makes Difficult Movies Stand Out: Wrapping the Locarno Film Festival 2013. **IndieWire**, 18 ago. 2013. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/criticism/culture/how-diversity-makes-difficult-movies-stand-out-wrapping-the-locarno-film-festival-2013-35772/>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte da história. In: _____. NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA/ São Paulo: Editora da UNESP, 2009. p. 99-131.

LIBRARY of Congress. The Execution of Mary, Queen of Scots. **YouTube**, 26 de mar. 2009. 33s. Disponível em: <https://youtu.be/XgDG_wc19aU?si=ZdrbI-f2jKXPdLm2>. Acesso em: 24 de abr. 2025.

LIMEIRA, Míriam Silvestre. **Entre o épico e o cômico**: o cinema brasileiro, o humor e a história. 2022. 270 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. **Significação-Revista de Cultura Audiovisual**, v. 39, [S.I.], 2012.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. et al. Ciberfeminismo em Hollywood: a repercussão dos movimentos #MeToo e Time’s Up. **Revista Relicário**, v. 7, [S.I.], 2020. p. 161.

MATO, Marcos Aurélio de. Mary Queen of Scots, o Jeans na biopic de Josie Rourke. **Revista d'Obras**, v. 1, [S.I.], p. 376-401, 2024.

MARY Queen of Scots Festival announced. **Unique**, 2 mai. 2017. Disponível em: <<https://www.unique-events.co.uk/mary-queen-of-scots-festival-announced/>>. Acesso em: 3 abr. 2025.

MAUROIS, André. **História da Inglaterra**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1959.

MAYFIELD, Julia. What is Development Hell: Where Projects Go to Die. **StudioBinder**, 7 jan. 2023. Disponível em: <<https://www.studiobinder.com/blog/what-is-development-hell-definition/>>. Acesso em: 2 abr. 2025.

MEDEIROS, Luana Gomes; CISNE, Mirla; CASTRO, Viviane Vaz. Por trás da tela de cinema há violência contra a mulher. **O público e o privado**, v. 18, [S.I.], p. 183-210, 2020.

MINISTRA do Interior concede £ 17 milhões para projetos que combatem a violência contra mulheres e meninas. **Gov.UK**, 5 jul. 2017. Disponível em: <<https://homeofficemedia.blog.gov.uk/2017/07/05/home-secretary-awards-17m-to-projects-tackling-violence-against-women-and-girls/>>. Acesso em: 8 abr. 2025. Título original: Home Secretary awards £17m to projects tackling violence against women and girls.

MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **Questões & Debates**, Curitiba, v. 38, n. 38, p. 11-42, 2003.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

OGASSAWARA, Juliana Sayuri; BORGES, Viviane Trindade. O historiador e a mídia: diálogos e disputas na arena da história pública. **Revista Brasileira de História**, v. 39, n. 80, jan. 2019.

OLIVEIRA, Marcos de Araújo. Primas, Rainhas e... Rivais?: o discurso audiovisual sobre gênero, poder e o conflito entre Elisabeth I e Mary Stuart no filme “Duas Rainhas” (2018). In: **VII Encontro de Pesquisas Históricas (EPHIS) da PUCRS**, 2020, Porto Alegre, RS. Anais do VII Encontro de Pesquisas Históricas (EPHIS) da PUCRS. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2020. v. 7. p. 181-185.

PARKEL, Inga; Harrison, Ellie. Meg Ryan says When Harry Met Sally restaurant scene makes her children feels a ‘very unique embarrassment’. **Independent**, [S.I.], 2 set. 2023. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/meg-ryan-harry-met-sally-orgasm-b2403770.html>>. Acesso em: 4 jun. 2025.

PERROT, Michelle. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. Práticas da memória feminina. In: BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.). **A mulher e o espaço público**. São Paulo: Marco Zero, 1989. p. 9-18.

PINA, Gabriela Silveira. “**História da Inglaterra**”, de Jane Austen: comentários sobre um exercício de tradução. 2018. 64f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras: Tradutor Português e Inglês, Porto Alegre, 2018.

RODRIGUES, Rúben Gouveia. **Representação da mulher nas grandes produções de Hollywood**. Orientadora: Inês Pereira. 2013. 52f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto Universitário de Lisboa, 2013.

ROSE, Lacey. Margot Robbie and LuckyChap Partners Talk Their Producing Strategy: “If It’s Not a ‘F***, Yes,’ It’s a ‘No’”. **The Hollywood Reporter**, 18 dez. 2020. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/margot-robbie-and-luckychap-partners-talk-their-producing-strategy-if-its-not-a-f-yes-its-a-no-4105712/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RUFFO, Jillian. The Flu Didn't Stop Golden Globes Nominee Margot Robbie from Supporting Time's Up in a Black Gown. **People**, 7 jan. 2018. Disponível em: <<https://people.com/style/golden-globes-2018-margot-robbie-gown/>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muitos significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

SAOIRSE Ronan refuses to join social media as she wishes to remain somewhat private. **News.com.au**, 21 nov. 2024. Disponível em: <<https://www.news.com.au/entertainment/celebrity-life/saoirse-ronan-refuses-to-join-social-media-as-she-wishes-to-remain-somewhat-private/video/1180cd31c6b3fdcd269ad088976d6b0f>>. Acesso em: 6 abr. 2025.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez, [S.I.], 1995.

_____. “O movimento #MeToo revelou como as mulheres foram educadas a acomodar o poder masculino em vez de o recusar”. **Público**, [S.I.], 1º jul. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/07/01/mundo/entrevista/a-questao-que-hoje-nos-desafia-e-como-confrontar-a-crenca-de-que-as-diferencas-sexuais-sao-naturais-1836234>>. Acesso em: 19 fev. 2026.

_____. Gênero: ainda é uma categoria útil de análise? **Albuquerque**: revista de história, v. 13, n. 26, jul.-dez. [S.I.], 2021.

_____. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

SLAVIN, Michael. Margot Robbie felt 'weird and embarrassed' in X-rated Wolf of Wall Street scene. **Lad Bible**, [S.I.], 16 fev. 2026. Disponível em: <<https://www.ladbible.com/entertainment/film/margot-robbie-wolf-wall-street-nursery-scene-320578-20260216>>. Acesso em: 20 fev. 2026. s.p.

SILVA, Aline Toledo. Movimento #MeToo: história, participação e conquistas das mulheres. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, [S.I.], v. 10, [S.I.], p. 37-53, 2024.

SIMMONS, Bill. Greta Gerwig and Saoirse Ronan on Female Creators and the Direction of Hollywood Post-#MeToo. **The Ringer**, [S.I.], 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theringer.com/2018/01/19/pop-culture/bill-simmons-podcast-greta-gerwig-saoirse-ronan-lady-bird>>. Acesso em: 20 fev. 2026.

SLAWSON, Nicola. Milhares se unem à Marcha das Mulheres em Londres pela igualdade de gênero. **The Guardian**, 21 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2018/jan/21/thousands-join-womens-march-in-london-for-gender-equality>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

SMIGAY, Karin Ellen von. Sexismo, homofobia e outras expressões correlatas de violência: desafios para a psicologia política. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 8, n. 11, jun. 2002.

THE Women's Strike 2018. **Industrial Workers of the World**, [S.I.], 8 mar. 2018. Disponível em: <<https://iww.org.uk/news/womensstrike/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VARELLA, Flávia. Por uma história da historiografia renovada pela perspectiva de gênero. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. Teresina: Cancioneiro, 2023.

VARIKAS, Eleni. Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott. **Cadernos Pagu**, n. 3, [S.I.], p. 63-84, 1994.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

ZACHAREK, Stephanie; DOCKTERMAN, Eliana; EDWARDS, Haley Sweetland. Person of the Year 2017: The Silence Breakers.. **Time**, 6 dez. 2017. Disponível em: <<https://time.com/time-person-of-the-year-2017-silence-breakers/>>. Acesso em: 8 abr. 2025.

ZWEIG, Stefan. **Maria Stuart**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

Anexos

Anexo A: Filmes históricos hollywoodianos (2017-2019)

Filmes históricos hollywoodianos (2017-2019)			
Ano de lançamento	Título	Direção	Personagem representada
2017	<i>A Guerra dos Sexos (Battle of the Sexes)</i>	Jonathan Dayton e Valerie Faris	Billie Jean King (1943-atualmente) e Bobby Riggs (1918-1995)
2017	<i>Mary Shelley</i>	Haifaa al-Mansour	Mary Shelley (1797-1851)
2017	<i>O Destino de Uma Nação (Darkest Hour)</i>	Joe Wright	Winston Churchill (1874-1965)
2017	<i>O Zoológico de Varsóvia (The Zookeeper's Wife)</i>	Niki Caro	Jan Zabinski (1897-1974) e Antonina Zabinski (1908-1971)
2017	<i>The Post – A Guerra Secreta</i>	Steven Spielberg	Katharine Graham (1917-2001)
2017	<i>Todo o Dinheiro do Mundo (All the Money in the World)</i>	Ridley Scott	John Paul Getty (1892-1976)
2017	<i>Victoria & Abdul – O Confidente da Rainha</i>	Stephen Frears	Vitória do Reino Unido (1819-1901)
2017	<i>Z: a Cidade Perdida (The Lost City of Z)</i>	James Gray	Percy Fawcett (1867-1925)
2018	<i>15h17 – Trem Para Paris (The 15:17 to Paris)</i>	Clint Eastwood	Spencer Stone (1992-atualmente), Anthony Sadler

			(1992-atualmente) e Alex Skarlatos (1992-atualmente)
2018	<i>A Favorita (The Favourite)</i>	Yorgos Lanthimos	Ana da Grã-Bretanha (1665-1714)
2018	<i>Bohemian Rhapsody</i>	Bryan Singer e Dexter Fletcher	Freddie Mercury (1946-1991)
2018	<i>Colette</i>	Wash Westmoreland	Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954)
2018	<i>Duas Rainhas (Mary Queen of Scots)</i>	Josie Rourke	Maria Stuart da Escócia (1542-1587) e Elizabeth I da Inglaterra (1533-1603)
2018	<i>Green Book: O Guia</i>	Peter Farrelly	Don Shirley (1927-2013)
2018	<i>Infiltrado na Klan (BlacKkKlansman)</i>	Spike Lee	Ron Stallworth (1953-atualmente)
2018	<i>Maria Madalena (Mary Magdalene)</i>	Garth Davis	Maria Madalena (s.d.)
2018	<i>O Primeiro Homem (First Man)</i>	Damien Chazelle	Neil Armstrong (1930-2012)
2018	<i>Poderia Me Perdoar? (Can You Ever Forgive Me?)</i>	Marielle Heller	Lee Israel (1939-2014)
2018	<i>Stan & Ollie – O Gordo e O Magro</i>	Jon S. Baird	Stan Laurel (1890-1965) e Oliver Hardy (1892-1957)
2018	<i>Suprema (On the Basis of Sex)</i>	Mimi Leder	Ruth Bader Ginsburg (1933-2020)
2018	<i>Uma Guerra Pessoal (A Private War)</i>	Matthew Heineman	Marie Colvin (1956-2012)

2018	<i>Vice</i>	Adam McKay	Dick Cheney (1941-2025)
2019	<i>Dois Papas (The Two Popes)</i>	Fernando Meirelles	Bento XVI (1927-2022) e Francisco (1936-2025)
2019	<i>Ford vs Ferrari</i>	James Mangold	Carroll Shelby (1923-2012) e Ken Miles (1918-1966)
2019	<i>Harriet – O Caminho para a Liberdade</i>	Kasi Lemmons	Harriet Tubman (1822-1913)
2019	<i>Judy: Muito Além do Arco-Íris</i>	Rupert Goold	Judy Garland (1922-1969)
2019	<i>O Gênio e o Louco (The Professor and the Madman)</i>	Farhad Safinia	James Murray (1837-1915) e William Chester Minor (1834-1920)
2019	<i>Rocketman</i>	Dexter Fletcher	Elton John (1947-atualmente)
2019	<i>Tolkien</i>	Dome Karukoski	John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973)