

Das Representações de Isabel I de Inglaterra na Ópera e no Cinema



Jorge Bastos da Silva | Universidade do Porto, Portugal

1. É conhecido o apelo excepcional que a figura de Isabel Tudor tem exercido sobre os indivíduos de épocas sucessivas. No seu tempo, a sua exaltação era efectuada na poesia e no teatro – com *The Faerie Queene* de Spenser e *King Henry VIII* de Shakespeare, entre outros textos –, em pinturas e medalhões, em sermões e nos rituais de Estado, servindo propósitos mitificadores que tinham, em parte, um valor compensatório da imagem menorizadora e mesmo ofensiva que de Isabel cultivavam os católicos e outros adversários.¹ Prolongando-se através dos séculos o interesse por essa figura maior da memória histórica da Europa, não surpreende que suscitasse abordagens no âmbito de formas artísticas novas, como sejam o romance, a ópera e o cinema.

No domínio da ópera – e reportamo-nos apenas à ópera clássica, isto é, a uma tradição específica de teatro cantado que ganhou foros de distinção entre as artes no século XVIII –, cabe mencionar duas obras em que a rainha Tudor é a personagem protagonista: *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, do compositor Gioacchino Rossini, com libreto de Giovanni Schmidt, estreada em Nápoles em 1815 (um drama de amor, ciúme e intriga envolvendo Isabel, o conde de Leicester e o duque de Norfolk); e *Gloriana*, com partitura de Benjamin Britten e libreto de William Plomer, estreada em Londres, no Covent Garden, em 1953.² Será esta segunda ópera aquela que mais nos interessará neste estudo.

Por outro lado, a figura de Isabel I tem tido aparições fugazes, mas muitas vezes funcional e simbolicamente determinantes, em dezenas de filmes, entre eles o não muito longínquo *Shakespeare in Love*, realizado por John Madden (E.U.A., 1998, com guião de Marc Norman e Tom Stoppard), em que o papel é assumido por Judi Dench. Aliás, vale dizer que Isabel tem tido a boa fortuna de ser encarnada na tela por algumas actrizes de grande craveira, entre as quais se contam Sarah Bernhardt e Bette Davis. Como figura central, e numa enumeração que não pretende ser exaustiva, a rainha surge em *Elisabeth, Reine d'Angleterre* (real. Louis Mercanton e Henri Desfontaines, França, 1912; em francês, mas também com versão inglesa: *The Loves of Queen Elizabeth* ou *Queen Elizabeth*), em *The Private Lives of Elizabeth and*

Essex (real. Michael Curtiz, E.U.A., 1939)³ e em *Elizabeth* (real. Shekhar Kapur, Reino Unido, 1998), de que falaremos detidamente adiante.⁴

Numa das suas notáveis sínteses da fortuna literária-imaginativa de temas e figuras, Elisabeth Frenzel observa que foram sobretudo três os momentos críticos da vida de Isabel que se cristalizaram em temas literários: a juventude penosa sob o reinado da sua meia-irmã Maria; o seu conflito com Maria, rainha dos Escoceses; e a quebra de relações com o seu favorito Essex (193).⁵ Perante isto, há lugar à constatação de que o tratamento dado na ópera e no cinema à figura da última Tudor se inscreve na continuidade imaginativa dos elementos-chave da caracterização de Isabel na literatura. Em particular, é de sublinhar que a relação da soberana com o conde de Essex, já abordada em 1600 por Ben Jonson em *Cynthia's Revels* (publicado em 1601), é tema de várias das obras que acabamos de mencionar.

2. Na sua origem, isto é, tanto na génese como na estreia, a ópera *Gloriana* (op. 53) ficou indelevelmente marcada por duas ordens de circunstâncias, de difícil conciliação.⁶ Em primeiro lugar, o facto de ter tido patrocínio estatal e se apresentar no âmbito das celebrações oficiais da coroação de Isabel II. Em segundo lugar, o facto de Britten ser uma figura controversa: um pacifista e objector de consciência, que fora viver para os Estados Unidos para não ter que combater na Segunda Grande Guerra,⁷ e homossexual com conhecimento de muita gente, numa altura em que a homossexualidade era crime. De resto, homossexual era ainda Peter Pears, seu colaborador, intérprete preferido (o papel de Essex em *Gloriana* foi escrito para ele e interpretado por ele nas récitas de 1953) e companheiro; como era William Plomer, o libretista. Ao tempo, um grupo de compositores rivais, e respectivos sectários, agitavam o fantasma de uma “. . . homosexual conspiracy in music, led by Britten and Pears . . .”, nas palavras de Michael Tippett, músico e amigo (*apud* Carpenter 313). E há que referir ainda o teor e a atmosfera da ópera anterior de Britten, *Billy Budd*, concebida para um elenco integralmente masculino, envolvendo a vida na marinha e com laivos de sensibilidade homoerótica mais ou menos difusa, e estreada em 1951, no *Festival of Britain* – um precedente de *Gloriana* no que esta tinha de participação provocatória em ocasiões oficiais.⁸

A história de *Gloriana* decorre na última década ou década e meia do reinado de Isabel I e centra-se na problemática relação da rainha com Robert Devereux, conde de Essex. Temos, assim, um confronto de personalidades e de condições, não só por Isabel ser rainha e Essex ser seu súbdito, aliás de obediência cada vez menor; não só por ela ter decidido permanecer “casada” com o seu povo e por Essex, até, ser casado; mas também por Isabel ser já idosa, sem por isso ter perdido a noção dos imperativos de Estado, e Essex, jovem e ambicioso, pretender manipulá-la para ganhar preponderância no reino e, em última instância, apoderar-se do trono.

É mesmo com as aspirações de Essex que a história começa, diferindo-se o aparecimento de Isabel para um segundo momento, o que cria expectativa e permite que a rainha, logo na sua primeira entrada em cena, surja como uma figura de concórdia amada pelo seu povo. Essex mostra-se invejoso da glória alcançada em jogos de cavalaria por outro nobre, Charles Blount, Lord Mountjoy, e de que toma conhecimento, juntamente com o público, pelo eco das aclamações populares e pelo relato que lhe vai fazendo outra personagem, Henry Cuffe (uma vez que os jogos têm lugar fora do palco). Quando Mountjoy aparece, vitorioso, Essex tem um comportamento ofensivo e provoca um duelo a que Isabel vem pôr termo, salientando a necessidade de união contra os inimigos e exortando os opositores a reconciliarem-se: “Anger would be too strong / against this youthful sparring: / my ruling hear ye both: / forbear from braver warring! // God’s death, we need your arms! / Pray you, good lords, defend us, / our kingdom and our people / against the foes would end us. // Fail not to come to court / in fine or dirty weather, / I’ll not neglect you – / but see you come together!” (Britten 88).

Nesta sua primeira aparição, vem a rainha acompanhada de fanfarra e cortejo, como figura de autoridade, de sabedoria e de conciliação. Se daí resulta a sua caracterização como figura de Estado, como Gloriana, sucede também, ironicamente, que no curso do drama Essex e Mountjoy se irão aliar, não para defenderem o reino dos inimigos mas para abalarem a estabilidade da sua coroa. “The wisdom of our Queen / hath made us brothers, / who this day were foes” (90), diz Essex, e o coro, satisfeito, retomará esta ideia com entusiasmo. Mas eles serão irmãos contra Isabel, não ao seu serviço. De resto, isso já aqui fica prenunciado, na medida em que o próprio Essex reformula o valor da sua afirmação anterior, acrescentando-lhe uma condição: “The wisdom of our Queen / hath made us brothers. / If Gloriana gives me armies to command, / my banner will emblazon lasting love” (*ibidem*). Ora, a imposição de uma condição é algo de insustentável. A presunção de Essex determinará o seu destino. Isabel há-de ser, como dirá próximo do final do drama, soberana sem restrições: “It is I who have to rule!” (186). Essex terá um preço a pagar pelas suas ambições – Isabel também, demasiado humana, pelas suas fraquezas.

Por outro lado, importa realçar o modo como, logo na cena de abertura, é introduzida a ideia de que Isabel tem com o seu povo uma espécie de unidade orgânica, sendo ela como que o culminar e o ornamento da nação. É o que diz o coro, que representa a população indiferenciada: “Green leaves are we, / red rose our golden Queen, / o crownèd rose among the leaves so green!” (76). O texto desta intervenção do coro repetir-se-á em momentos posteriores da obra; a melodia ecoará também por diversas vezes, distinguível com clareza ou fugazmente

combinada com outras melodias dominantes. Estamos perante aquilo que T. S. Eliot designou de *correlato objectivo*: quando soa este trecho, é evocada uma certa ideia da importância e do significado de Isabel, ideia que aliás, nas circunstâncias mais penosas que se seguem, é sujeita a ironia ou desconstrução na própria tessitura da ópera.⁹

Numa primeira realização da alternância que é característica da disposição dos quadros que formam *Gloriana*, na passagem para a II Cena do I Acto o espaço aberto da corte dá lugar aos aposentos privados da rainha, onde ela se encontra reunida com Sir Robert Cecil, secretário do seu Conselho. Contrastando com o ambiente de pompa festiva e com a ideia de concórdia que dominaram o final da cena anterior, assistimos a uma discussão de assuntos de Estado em que vêm ao de cima as mais sérias inquietações – não tanto com a revolta de Tyrone na Irlanda, a que já fora feita alusão, mas com o comportamento e as ambições do conde de Essex. Que há um conflito entre Essex e os principais agentes do governo isabelino (que é também um conflito de gerações) percebe-se na cena anterior, quando Sir Walter Raleigh, num tom *buffo* que a música sublinha, põe a ridículo a disputa daquele com Mountjoy, assemelhando-os a uma mosca e a uma abelha ciosas do ascendente que uma ou outra podem ganhar (86). Agora, é Cecil quem adverte para os riscos que comporta Essex. A reacção da rainha é cheia de ambiguidades. Por um lado, quase premonitoriamente, compreende a ameaça que Essex constitui: “ ’Twas right someone should take / our Essex down, / or he might grow unruly, / and unruled” (96). Por outro, não consegue lidar com o problema sem revelar o conflito que existe entre a esfera política e a esfera privada. “The Earl will not be schooled, / will never learn restraint”, adverte Cecil – ao que ela replica, com mal disfarçada ternura: “My pigmy elf, ah! ’tis for that / I love the lordly boy!” (98). Se é essa a razão do seu desvelo, é também por isso que terá que dar a ordem de execução do conde.

O que se segue é uma interessante discussão da arte da política, suscitada pelo aviso de Cecil, que julga perceber uma confusão dos sentimentos da rainha, para que Isabel reflecta na sua posição. A rainha é firme na sua resposta: “Hark, sir! This ring I had at my crowning: / with it I wedded myself to the realm. / My comfort hath been / that my people are happy: / happiness theirs / because you are discreet” (*ibidem*) – uma valorização do papel dos conselheiros que é interessante. Dentro de poucos minutos, na mesma cena, Raleigh surgirá, em forma de silhueta na janela, a perturbar a intimidade de Isabel com Essex, como se Isabel precisasse de vigilância apertada para não se deixar cair irremediavelmente na tentação de ser mulher, descurando os deveres de rainha. Em todo o caso, perante Cecil ela mostra-se capaz de afirmar a prudência política que informa a sua conduta para com o favorito: “I seek no husband: / but good Master Ascham / in my infancy taught me / love’s better than fear” (*ibidem*). Há um pequeno sofisma neste argumento, claro está. Estaria em causa o amor dos súbditos ao soberano, de forma a poderem votar-lhe uma mais completa e feliz obediência, não o soberano amar indecorosamente um súbdito.

Perante este equívoco, Cecil replica aconselhando cautela, numa pequena lição de política que no curso da obra veremos Isabel seguir, a despeito das suas naturais inclinações: “The art of government / is in procrastination and / in silence and delay: / blazing bonfires left to burn / will soon consume themselves away. / Of evils choose the least: / great foes will tumble down in time, / or wither, one by one. / He that rules must hear and see / what’s openly or darkly done. / All that is not enough: / there comes a moment when to rule / is to be swift and bold: / know at last the time to strike – / it may be when the iron is cold!” (98, 100). Não só a Isabel de *Gloriana* se verá obrigada a seguir estes ensinamentos, também a Isabel de *Elizabeth*, posta perante uma situação análoga, usará de paciência, urdirá a sua teia e, chegado o momento, será fulminante na eliminação dos adversários políticos.

Dentro da II Cena do I Acto de *Gloriana*, ainda, verifica-se uma mudança de registo significativa, com a entrada de Essex e a saída de Cecil, que Isabel manda imediatamente retirar-se. A prudência política que Cecil recomendara, se existia, desvanece-se, agora que, a pedido da rainha, “Robin”¹⁰ pega no alaúde, toca e canta para aliviar a sua senhora dos cuidados da governação. A segunda canção é especialmente interessante: primeiro, porque se trata de um poema da autoria do próprio Essex que o libretista inseriu no seu texto; depois, porque Britten o musicou num estilo reminescente dos compositores isabelinos, nomeadamente de John Dowland (que aliás compôs uma galharda figurativa da pessoa do conde de Essex); depois ainda, pelo que contém de jogo de dissimulação entre Essex e Isabel (o poema retoma o *locus classicus* do retiro para a obscuridade como uma oportunidade de viver feliz, ideal em nada condizente com as ambições de poder da personagem); finalmente, porque constitui o segundo correlato objectivo importante da ópera, presente em diversos momentos. O texto é o seguinte: “Happy were he could finish forth his fate / in some unhaunted desert, where, obscure / from all society, from love and hate / of worldly folk, there might he sleep secure; / then wake again, and give God ever praise, / content with hips and haws and brambleberry; / in contemplation spending all his days, / and change of holy thoughts / to make him merry: where, when he dies, / his tomb might be a bush / where harmless robin dwells / with gentle thrush; / happy were he!” (106).¹¹ Que Essex quer ser percebido como estando a falar de si mesmo como que a um espelho, na terceira pessoa, é evidente. Mas é igualmente claro que apresenta uma máscara retórica, uma ficção de si, em última análise uma mentira. E isso não escapa à argúcia de Isabel, afinal não tão cega como temia o secretário ao perigo que comporta o favorito: “’Tis a conceit, it is not you”, diz ela (*ibidem*). Aliás, a sua dupla condição de rainha e de mulher não está ausente das consciências, nem dela, nem dele. Ele serve-se da intimidade concedida para solicitar, com veemência algo soberba, um posto de comando na Irlanda, querendo encarregar-se de esmagar a revolta de Tyrone. E professa ser “. . . a subject, who declares / a more than subject heart” (112). Ela, por seu turno, diz: “I am a woman, though I be a Queen, / and still a woman, though I be a Prince!” (110).

É mesmo em nome dos seus deveres de monarca que Isabel acaba por mandar Essex retirar-se. Dramaticamente, isso dá azo a que ela, num solilóquio com que termina o I Acto, reflecta terminantemente sobre a sua condição, o seu mandato, os seus deveres – e é assim uma mulher determinada, mau grado as suas inclinações pessoais, aquela que assoma neste trecho: “If life were love and love were true, / then could I love thee through and through! / But God gave me a sceptre, / the burden and the glory – / I must not lay them down: / I live and reign a virgin, / will die in honour, / leave a refulgent crown!” (114, 116). Dentro dos limites deste mandato divino, desta consagração, o Acto encerra com uma prece, como que a prece e a afirmação de alguém que, tendo acabado de retirar-se o conde de Essex, sobreviveu à tentação e nessa sobrevivência se fortalece ou busca fortalecimento: “O God, *my King*, sole ruler of the world, / that pulled me from a prison to a palace / to be a sovereign Princess / and to rule the people of England: / thou hast placed me high, / but my flesh is frail: / without Thee my throne is unstable, / my kingdom tottering, my life uncertain: / o maintain in this weak woman / the heart of a man!” (116; itálico nosso).

É de notar que em *Gloriana* a experiência religiosa tem pouca expressão, nomeadamente se compararmos com a sua presença em *Elizabeth*. O transcendente aparece mencionado como instância de onde emanam o castigo e o benefício, em última análise, até, como a dimensão legitimadora da autoridade de Isabel (naquele trecho, mas é mais frequente que se deixe inferir essa legitimidade do facto de ela ser a rosa da planta que é a nação, numa metáfora que já sabemos recorrente) e como destino ou fatalidade que os humanos não controlam. Por outras palavras, é uma presença que se coloca ao nível da consciência. Em *Elizabeth*, pelo contrário, só muito raramente a questão da consciência é equacionada. Quando presa na Torre, por ordem de sua meia-irmã, sob suspeita de alta traição, Isabel chega a perguntar aos seus acusadores se faz sentido tanta animosidade por divergências em matéria de credo, mas isto pesa muito pouco no contexto global do filme. O que prevalece, aí, é antes a religião como pretexto ou justificação para a acção política: perseguição e repressão dos protestantes no tempo de Maria, inimidade dos países católicos e atentados contra a vida de Isabel depois. De resto, é de assinalar que a violência religiosa é cometida sempre contra Isabel e contra os protestantes, nunca por estes contra os católicos – um branqueamento da História sobre cujo sentido nos debruçaremos.

A I Cena do II Acto de *Gloriana* leva-nos de volta a um ambiente público, de cerimonial de poder festivo e vistoso. Sai-se da corte para a cidade, concretamente para Norwich, mais uma maneira de se afirmar o quanto Isabel é querida do seu povo (no III Acto descenderemos ainda mais na escala social, onde já não os cortesãos nem os burgueses mas sim uma mulher do povo manifestará o seu apego à ordem social vigente ao despejar o pote da casa sobre os revoltosos afectos a Essex). Isabel recebe homenagem dos magistrados da cidade, sendo agora a tónica posta, já não na

sua sabedoria, mas no amor que ela nutre pelos súbditos. Segue-se aquele que é o momento mais animado de toda a ópera, uma mascarada representada em sua honra.

Mas aquilo que pretende celebrar a figura da rainha, a despeito do seu belo acabamento espectacular, resulta subtilmente irónico. Dominam a mascarada duas figuras alegóricas, o Tempo, que é alegorizado em homem, e a Concórdia, que é alegorizada em mulher. Ora, o desenvolvimento da peça tem muito de desadequado em relação a Isabel. Os actores, ao aparecimento do Tempo, proclamam: “Time is at his apogee! / Young and strong, in his prime: / behold the sower of the seed!” (124). Isabel já não é nova nem forte. Quem é novo e forte é Essex, que poderia semear no corpo da rainha, que ainda no final do I Acto se confessara virgem. Mas Essex não é politicamente recomendável, e além disso é casado. No que a ele respeita, Isabel está condenada a ficar só e infecunda. Na deixa para a entrada da Concórdia, também ela jovem, aliás, mantém-se a incidência nesta questão. Canta o Espírito da Mascarada: “Time could not sow unless / he had a spouse to bless / his work, and give it life – / Concord, his loving wife!” (*ibidem*). Na realidade, se o Tempo pode ser identificado com Essex, deve lembrar-se que Essex tem uma mulher, e que será mesmo Lady Essex a dar-lhe filhos e a figura de concórdia que se oporá à revolta do marido contra Isabel e irá depois pedir a esta que poupe a vida dele. Mas, regressando aos termos explícitos da mascarada, o coro entoia: “Concord is here / our days to bless / and this our land to endue / with plenty, peace and happiness. // Concord and Time / each needeth each: / the ripest fruit hangs where / not one, but only two / can reach” (126). Mas Isabel está só, não tem o seu par. E foi mesmo um coração de homem que pediu a Deus, na oração com que termina o I Acto. Nos termos da mascarada, a rainha, que a nação tanto adora, não tem ao seu alcance o fruto mais maduro. O Espírito da Mascarada dá mesmo a entender que os Ingleses esperam que Isabel escolha um rei: “Now Time and Concord dances / this island doth rejoice: / and woods and waves and waters / make echo to our voice” (*ibidem*). Por mais que pretenda ser uma celebração da bênção que Isabel constitui para o seu povo, a mascarada é também, nas entrelinhas, uma singela afirmação indirecta dos limites dela como mulher, porque só, e como rainha, porque mulher só. Mas como no horizonte do drama não se oferece outro pretendente além de Essex, e como este é indesejável, a rainha vê-se enclausurada na fatalidade da sua solidão irremissível.¹²

Entretanto, enquanto a mascarada decorre, versando o tema da concórdia, Essex vai sussurrando o seu descontentamento, em contraponto. Este tema passa para a cena seguinte, na qual, de novo em ambiente privado, no jardim da casa de Essex, assistimos às expressões de ressentimento desta personagem e vemos de que modo, com sua irmã Lady Rich e com Mountjoy, apaixonado desta, ele decide fazer face à rainha, ambicionando o trono, a despeito da prudência e da lealdade que lhe recomenda a sua esposa. Inflamado, diz Essex: “In time! In time I’ll break her will! / I’ll have my way!” (140). E, já em coro com sua irmã e com Mountjoy: “The Queen is

old, and time will steal / sceptre and orb from out her hand. / Ours to decide / what other head / shall wear the crown; ours to maintain / our hold upon the helm of State” (144).¹³ Os dados estão lançados. O espírito da subversão está assumido. E a rainha não se mostrará tão débil e incapaz como os conspiradores a julgam.

Porém, haverá ainda um momento de protelação antes do desencadear do conflito, e trata-se de um episódio – a III Cena do II Acto – em que Isabel, provavelmente amargurada pela intangibilidade de Essex e pela sua velhice (as alusões ao avançar da sua idade vão-se adensando com o avançar da acção), dá mostras de grande mesquinhez no trato com Lady Essex. A acção decorre na corte, onde tem lugar um baile (ocasião para, mais uma vez, Britten efectuar interessantes exercícios de recriação do ambiente musical renascentista, nomeadamente pela introdução de danças de diversos tipos). A pedido expresso do seu marido, Lady Essex apresenta-se com um vestido resplandecente, o que suscita o ressentimento da rainha, que a procurará humilhar num gesto miserável. Isabel ordena que se dance uma *volta*, dança animada que faz transpirar. De seguida, ordena que as damas vão mudar de roupa interior, e manda secretamente roubar o vestido de Lady Essex. É depois Isabel que o enverga, mas ele dá-lhe um aspecto grotesco por ser pequeno de mais. Assim, da intenção de apoucar Lady Essex resulta que a rainha se expõe igualmente ao ridículo (nada de semelhante se apontará à protagonista de *Elizabeth*, que pode pecar por imaturidade, pessoal e política, mas não por indignidade). Acresce que a situação ainda mais inflama o despeito do próprio Essex e também de Mountjoy, que se referem à rainha em termos pouco respeitosos – ambos a dizem “. . . a king in a farthingale!”; Essex declara que “Her conditions are as crooked as her carcass!” (156, 158). A sua ira, porém, é acalmada quando a rainha concede a Essex o muito aspirado desejo de comandar tropas na Irlanda, com a missão de acabar com a sublevação de Tyrone (a inconstância da conduta de Isabel far-se-á seguidamente notar no facto de a cena terminar com ela a conceder a Essex a graça de uma dança). Não se trata de um apaziguamento, porém, apenas do adiamento de um conflito inevitável. Os apartes são reveladores, do lado dos descontentes: “**Lady Rich** (*aside*): Returning soon, oh soon, / he will hold the kingdom in his hand. / **Mountjoy** (*aside*): Returning soon, oh soon, / with armies at his back, / he then will hold / the kingdom in his hand” (162). E também do outro lado, do partido da ordem, o clima de intriga de corte permanece: Cecil e Raleigh esperam que Essex suba muito alto para que a sua queda seja maior (cf. 164).

E a queda será, de facto, grande e fatal. O III Acto abre com rumores de que Essex não teve sucesso na sua campanha além-mar. São as damas de companhia da rainha que o referem, para logo se sentir alvoroço no palácio e se assistir à entrada de Essex, de rompante. Num ímpeto, que é de frustração e de temor ao mesmo tempo, irrompe nos aposentos da rainha, encontrando-a sentada ao toucador, ainda por vestir. A didascália descreve-a da seguinte maneira: “*Her red-gold wig is on a stand before her, among the paraphernalia of the toilet. Without it, she looks old and*

pathetic, with wisps of grey hair hanging round her face. She has a looking-glass in her hand which she puts down directly she sees Essex” (170; em itálico no original). É uma intrusão violenta e embaraçosa do político no privado – a última intrusão desse tipo no drama. É uma quebra de decoro em várias frentes, como aponta a rainha: “Oh pray, be brief: the day’s not yet begun. / Because you’re here / when larks alone have right of audience: / because you stand / besprent with mud and hollow-eyed: / because you’re here / you must have need to speak” (174). E Essex falará, para dizer que celebrou tréguas com Tyrone. Para Isabel, isso é um desrespeito da missão que lhe fora confiada, que exigia o esmagamento da revolta. Da parte dela, quer no plano político, quer no plano pessoal, passam a dominar o desencanto e a amargura. Por um lado, vinca-se a consciência do próprio envelhecimento: “Because you catch / an ageing woman unadorned, / you can be called unkind. / But the years pursue us, / and the rose must feel the frost; / and nothing can renew us / when the flame in the rose is lost!” (172). Por outro lado, é parafraseado o *Leitmotiv* da rainha como rosa, agora irremediavelmente condenada pela geada da idade. Ela mesma reconhece que nada nos pode renovar, que a juventude, o tempo não é algo que se possa tornar disponível de novo, reencontrar, reconquistar, que nada nem ninguém no-lo pode dar ou restituir. No plano figurativo como no plano psicológico, Essex tornou-se dispensável. E o reconhecimento daquela irrevogabilidade coincide com um (re)conhecimento e um desvelamento de si: “(with a tragic gesture, indicating her appearance) You see me as I am” (*ibidem*; itálicos do original). A par disto, o outro motivo-chave da ópera, que se alicerça na segunda canção de alaúde de Essex, reencontra-se, ainda na voz da rainha, sob a forma de paráfrase amarga: “Dear name I have loved, / o use it no more! / The time and the name / now belong to the past: / they belong to the young, / and the echoes are mute. / Happy were we!” (178). Que *os ecos sejam mudos* aponta já para o apagamento progressivo da voz da rainha, para o silenciamento final de Isabel.

À saída de Essex segue-se a chegada de Cecil, que faz a rainha admitir o fracasso da campanha irlandesa e o perigo que constitui o conde. Isabel ordena a sua prisão, desabafando com Cecil: “I have failed to tame my thoroughbred. / He is still too proud; / I must break his will / and pull down his great heart. / It is I who have to rule!” (186). É também esta a conclusão implícita do filme *Elizabeth*.

Na agitada II Cena do III Acto temos os sectários de Essex, nas ruas de Londres, a tentar aliciar para a sua causa a gente do povo, com o argumento de que “The Queen is old, / her power fails. / Essex must guard the crown” (196; palavras de Cuffe). Parte da acção é narrada por um tipo popular, um cego cantor de baladas, e é comentada por ele e por coros de anciãos; parte é presente em palco, com o surgimento de um grupo de revoltosos, que andam a pôr as ruas em tumulto, e de uma mulher do povo, a que já aludimos, que da janela de sua casa alterca com os insurrectos, insultando-os, despejando sobre eles o seu vaso de noite (“I’ll damp your courage!”, diz) e assumindo a incumbência de anular a sedição pela arma do ridículo:

“**Housewife, Old Men:** It is my (her) lot / to keel the pot / and mock the hero home again” (198).

Frustrada a sublevação nas ruas, a cena derradeira dita o destino de Essex e explicita o destino de Isabel que a acção do drama fora deixando prenunciado. Com Essex preso na Torre, Raleigh, Cecil e outros membros do Conselho régio pronunciam a sentença de culpado. Temem que Isabel protele a execução da sentença, ou mesmo que conceda a Essex o seu perdão – do que se infere que não é uma rainha cruel. E, de facto, nesta altura ela não está ainda decidida, denotando-a dividida e contrariada os versos: “I grieve, / yet dare not show my discontent; / I love, / and yet am forced to seem to hate; / I am, and am not; / freeze, and yet I burn; / Since from myself my other self I turn” (208) – que são da autoria da própria Isabel I.¹⁴ Aliás, na mesma cena, é também com palavras documentadas da figura histórica que a rainha assume a sua soberania: “Hearken, it is a Prince who speaks. / A Prince is set upon a stage / alone, in sight of all the world; / alone, and must not fail” (210).

O que vai decidir o dilema é a audiência concedida a Lady Essex, Lady Rich e Mountjoy, que vêm pedir clemência para o conde. Isabel trata Lady Essex com candura, garantindo a sua segurança e a de seus filhos. Com a irmã do conde, porém, enfurece-se, por ela sugerir que Isabel precisa de Essex para defendê-la. A arrogância de Penelope dita que Isabel assine a sentença de morte.

A partir daqui, a obra muda radicalmente de feição. Raleigh sai com a sentença assinada e Isabel fica sozinha. Nas palavras da didascália, “*As Mountjoy leads Lady Rich and Lady Essex away, the room becomes dark and the Queen is seen standing alone in a strong light against an indeterminate background. Time and place are becoming less and less important to her*” (216; em itálico no original). Neste ponto é abandonado todo o naturalismo – se existe naturalismo possível num meio tão artificial como é a ópera – e entra-se plenamente no simbólico. Expõe-se o esgotamento da rainha, num ambiente de solenidade pesada e arrastada da música, como que em tom de *requiem*. Predominantemente em prosa e quase todo declamado, como se falecessem a Isabel as forças para cantar, o texto exprime o desencanto da protagonista com o seu próprio triunfo sobre as coisas dos homens – e sobre as suas coisas de mulher: “I have now obtained the victory over two things which the greatest princes cannot at their will subdue: the one is over fame; the other is over a great mind. Surely the world is now, I hope, reasonably satisfied. / In some unhaunted desert –” (*ibidem*). O eco, interrompido, da segunda canção de alaúde representa a saudade de Essex, ou a nostalgia pela felicidade pessoal que, noutras circunstâncias, Isabel, a mulher, poderia ter encontrado com ele, ou ainda amargura por o dever de monarca ter ditado a sua decapitação. Aliás, a voz do conde é ouvida, a queixar-se do seu estado. E quando volta a ressoar a canção do alaúde (“There might he sleep secure...”, 218), de novo pela voz da rainha, a impressão que

dela resulta é a de pesar pela situação em que o destino colocou Essex – e, por implicação, a própria Isabel.

Cecil surge ainda, a solicitar a atenção da rainha para assuntos de Estado, mas ela dá mostras de uma obstinação defensiva, caduca, politicamente irracional – já não quer saber de tais coisas, mesmo tratando-se de um assunto tão grave como informar o rei da Escócia do que pensa em matéria de sucessão. Depois de ver passar o fantasma de si mesma e depois de Cecil a mandar para a cama (num tom imperativo e invocando o desejo do povo: “To content the people, Madam, / you must go to bed”; 220),¹⁵ Isabel fica, finalmente, só. Só para se apagar. O coro volta a cantar, longe da vista do espectador: “Green leaves are we...”. É uma celebração final, de despedida, cuja autenticidade é minada pelo que Cecil acaba de dizer sobre os desejos do povo. O som vai-se escoando, as luzes vão esmorecendo, Isabel desaparece no silêncio e na escuridão.¹⁶

3. Dados de ordem diversa, como correspondência e o testemunho de vários envolvidos, convergem na ideia de que a fonte primeira de *Gloriana* foi o ensaio histórico-biográfico de Lytton Strachey *Elizabeth and Essex: A Tragic History*, publicado em 1928.¹⁷ Com efeito, importa notar que uma série de elementos cruciais para a composição da história dramatizada por Britten e Plomer são originários, no imediato, do texto de Strachey. Entre outros, são transpostos do livro para a ópera os seguintes elementos: a rivalidade pela influência junto da rainha entre Essex, de um lado, e Raleigh e Robert Cecil, do outro, oposição que, de acordo com o estudo de Strachey, constituía “. . . the essence of the political situation till the close of the century . . .” (Strachey 46) e que era um jogo de morte; episódios como a rixa entre Essex e Mountjoy (que Strachey precisa ainda não ter, na altura, esse título), sendo de considerar pormenores vários de construção do incidente, que são aproveitados com rigor na ópera (cf. Strachey 35), e a irrupção de Essex nos aposentos da rainha (cf. Strachey 212-213); a ameaça de invasão por Espanha, repetidamente planeada e tentada por Filipe II; e a problemática da Irlanda.

Merecem destaque os elementos documentais que Strachey apresenta, por citação, e que por essa via entram no libreto. É o caso do poema “Happy were he...”, cuja escrita o livro situa após a vitória de Cádiz (cf. 105), e palavras da própria rainha Isabel, em diferentes circunstâncias – por exemplo: “ ‘I shall break him of his will,’ she exclaimed, ‘and pull down his great heart!’ ” (128), que corresponde a um trecho que encontramos no libreto.

É também interessante – se não mais interessante ainda – verificar que na passagem do livro à ópera há omissões, alterações e modulações da matéria temática que não poderão ser tidas por casuais ou inconsequentes. Nessa passagem, perde-se a desafortunada história do judeu converso português Rui (ou Rodrigo)

Lopes, médico da rainha, suspeito de conspirar contra a sua vida, como se perdem as intervenções de Lord Burghley e de Francis Bacon, que são personagens maiores do texto de Strachey. Em parte, são cortes que derivam dos constrangimentos formais da construção operística, deles resultando um sensível estreitamento da perspectiva histórica – um estreitamento que talvez não tenha sido de todo lamentado por Britten e Plomer, que podemos supor interessados em fazer incidir a sua obra mais concentradamente, e com alta carga de problematização, sobre a figura da rainha.

De modo similar, a ópera também não dá conta da maior zanga, na corte, entre Isabel e o seu favorito, o incidente em que este vira costas à rainha e ela lhe desfere uma pancada na orelha (cf. 168-169). A propósito deste episódio, Strachey escreve que, considerações relativas ao orgulho de linhagem à parte, o que aconteceu foi: “Simply this, he had been rude to an old lady, who was also a Queen, and had had his ears boxed. There were no principles involved, and there was no oppression. It was merely a matter of bad temper and personal pique” (178). Mas se o episódio não consta da ópera – e este é um caso em que a omissão não parece dever atribuir-se às limitações ou imposições do meio –, talvez uma das ilações que dele resultam, acerca do carácter de Essex, se encontre transposta no facto de ele aí, a espaços, parecer uma espécie de criança mimada, omitida que é a ideia de que era figura de Estado relevante (“Dominating the Council table, he shouldered the duties and responsibilities of high office with vigour and assurance . . .”, lê-se na obra de Strachey; 115).¹⁸

Por outro lado, entre as alterações efectuadas na matéria temática, verifica-se que o episódio do vestido não envolvia originalmente Lady Essex mas sim uma outra senhora, embora seja comum às duas versões a revelação dos ciúmes da rainha (cf. 163-164).

Também muito sensível é a diferença de tratamento dada ao episódio do toucador. Em *Gloriana*, tem grande importância dramática e enorme significado, como vimos. No livro, ocupa pouco mais de duas meias páginas (cf. 212-213). A rainha vacila um pouco, hesitante quanto ao significado político da surpresa que é ver chegar o conde daquela forma, mas depressa recupera a segurança da sua superioridade e o controle da situação. Calmamente, fará regressar tudo à normalidade. É flagrante o contraste com a cena correspondente de *Gloriana*, que assinala em definitivo o carácter indecoroso da relação de Essex com a rainha, a ruptura pessoal e política entre os dois, ao mesmo tempo que põe a nu o inverosímil, o artificioso, o ridículo, quando não o grotesco, da cena anterior que esta espelha: Essex nos aposentos da rainha, no submisso papel de trovador de amor cortês (quer dizer, de amor proibido), a cantar nostalgicamente a uma mulher com idade para ser sua mãe.

Conjugadas, as mais significativas de entre estas diferenças têm uma consequência curiosa: enquanto a rainha faz figura de mesquinha e de pueril, na cena do vestido, o que é cortado por Britten e Plomer relativo a Essex, o episódio que Strachey caracterizara como de má-criação para com uma senhora idosa, é justamente algo que o fazia aparecer como mesquinho e pueril. Ao deixar de fora este incidente, ao destacar o episódio do vestido, ao investir de significados novos a cena do toucador – e ao introduzir a mascarada, que provém de fonte alheia ao estudo de Strachey –, a ópera deixa de ter por tema “Elizabeth and Essex” para se tornar, de facto, uma representação – e uma interrogação – do conceito de “Gloriana”.¹⁹

Nesta linha de análise, é de registar que uma das facetas mais notórias de *Gloriana* no confronto com o estudo de Strachey é a simplificação, ali, da densa caracterização psicológica – fulcral na composição do livro como retrato de pessoas e situações, ainda que por vezes fruste e extravagantemente especulativa –, por exemplo a caracterização de Isabel que ocupa o Capítulo II (7-28).²⁰ Verifica-se assim um aparente descaso por parte do libretista e do compositor, a quem não terá aparecido como pertinente o desafio de transpor para forma dramática a matéria deste *retrato*, que na sua obra, praticamente, não se reflecte. Tal diferença de opções, no que não deriva da especificidade e da limitação de meios da comunicação operística, poderá ter-se ficado a dever, justamente, a alguma estranheza provocada pelos arrojados de indagação psicológica de Strachey. Qualquer que tenha sido a razão, em todo o caso – e a leitura da correspondência trocada por Britten e Plomer não a esclarece, como não a esclarece o testemunho de outras pessoas que acompanharam o processo criativo –, cumpre reconhecer que a ópera não apresenta grande densidade de caracterização psicológica.

De resto, é interessante notar que, enquanto Strachey procura explorar a psicologia das suas personagens a fundo, por recurso a estratégias de composição do discurso que se aproximam da técnica do monólogo interior (cf., *e.g.*, 255-259),²¹ dando, portanto, realce às motivações e às opções da vontade, nomeadamente, da rainha, na ópera Isabel tem apenas um monólogo-prece e o monólogo epilodal, em que objectiva a sua psicologia, cabendo por demais a outros ou às circunstâncias revelá-la e qualificá-la: pense-se nos conselheiros e nos opositores; pense-se ainda nos vários coros, na mascarada, no cego baladeiro – no modo como fazem de Isabel sede ou repositório de sentidos, em muito contribuindo para a interpelação do signo “Gloriana” que a ópera constitui. Aliás, o papel essencial que aqui desempenham o povo e a cidade é uma realização dramática em larga medida estranha a Strachey, cuja ênfase é outra.

4. *Elizabeth* é um filme de produção britânica com uma ficha técnica notavelmente internacional.²² O realizador, Shekhar Kapur, é indiano, o argumentista, Michael Hirst, é britânico, a atriz protagonista, Cate Blanchett, australiana, não falando, claro está, de vários actores que têm a cargo papéis de personagens estrangeiras e que são estrangeiros. Em contraste, não há personagens estrangeiras em *Gloriana*.

A acção do filme tem início em 1554, no segundo ano de reinado de Maria Tudor, cuja fama de *Bloody Mary* o filme se encarrega de deixar bem vincada. Preenche a sequência de abertura uma visão do martírio, na fogueira, de três “hereges” protestantes. Ao mesmo tempo, representa-se a obsessão verdadeiramente patológica de Maria com a produção de um herdeiro. Maria surge como uma mulher profundamente desequilibrada e de presença antipática, tendo aliás um comportamento de tipo paranóico. O seu encerramento num ambiente de escuridão concorre para essa falta de empatia, que é promovida ainda por outros elementos compositivos. A existência de conspirações protestantes contra ela (alude-se à de Sir Thomas Wyatt) faz parte do clima de perturbação e de horror em que se vive. Isabel, beneficiária putativa das conjuras, vive sob o anátema da bastardia (Ana Bolena é vilipendiada pela própria filha de Catarina de Aragão) e a ameaça do patíbulo.²³

A par das filhas de Henrique VIII, já nesta fase da narrativa vão sendo apresentadas as principais figuras do drama: o católico Thomas Howard, duque de Norfolk, figura dominante da corte de Maria, depois pretendente ao trono, mestre de intrigas, co-responsável por atentados; na facção contrária, Sir William Cecil, depois Lord Burghley, político prudente, que prepara a ascensão de Isabel e vem a ser seu ministro destacado, conduzindo negociações com Espanha e França no sentido de forjar uma aliança e estabelecer um casamento para Isabel; Robert Dudley, mais tarde conde de Leicester, companhia da jovem princesa, de quem há-de ser amante, pretendente e traidor, em passos sucessivos; e Sir Francis Walsingham, que é chamado do exílio por Cecil para zelar pela segurança de Isabel e se torna seu conselheiro indispensável. Walsingham revelar-se-á, com efeito, a figura-chave na preservação da vida e da coroa de Isabel, como que assumindo, no reino, o lugar que Maria Tudor deixara Norfolk ocupar; será o homem de mão na eliminação de Marie de Guise e dos adversários políticos internos; será, simultaneamente, o vulto de negro do reinado de Isabel e a experimentada voz de uma sabedoria córica.²⁴

Logo desde os primeiros minutos do filme é estabelecida uma oposição plástica ou figurativa entre Maria e Isabel. Aquela aparece vestida de negro, enquanto na caracterização de Isabel predominam as cores vivas: o

cabelo ruivo ora se combina com vestidos amarelos, ora com vermelhos. No final, é sobretudo o branco que está presente, em contraste extremo com a aparência soturna de Maria. Por outro lado, Maria encerra-se em espaços fechados e muito escuros, que os movimentos horizontais e aparentemente desconexos das câmaras nos fazem perceber como desequilibrados, virtualmente caóticos, sem ordem nem inteligibilidade espacial, produzindo mesmo uma forte impressão de instabilidade que é sintomática – manifesta-se uma espécie de câmara desorientada e nervosa, que hesita ou não sabe que enquadramento adoptar, como delimitar e ordenar a percepção que dá ao espectador da situação representada. Contrapõe-se uma Isabel associada à luz, ao riso, ao ar livre, ao cortejar. É a dançar no campo e no meio de risos que ela primeiro aparece, para se enredar de imediato numa dança com Robert, cheia de desejo físico de parte a parte (Filipe II de Espanha aparece fugazmente, espécie de títere apático ao lado de Maria, cujo leito se diz não partilhar); são interrompidos pela chegada de cavaleiros que vêm prender a princesa por suspeita de traição.

Na Torre de Londres, perante o conde de Arundel e outros que a acusam, buscando extrair-lhe uma confissão de culpa, Isabel diz: “I ask you – why we must tear ourselves apart for this small question of religion?” Com algum escândalo, é-lhe convictamente respondido que só existe uma verdadeira crença e que a outra é heresia – significativo do clima de intolerância que se vive. (De resto, a acção desta parte do filme é acompanhada de uma partitura de grande violência.) Nisto se distinguirá Isabel de sua meia-irmã: não fará perseguições em nome do credo. Mas nem por isso deixa de perceber a oposição essencial às potências católicas. Dito de outro modo, Isabel adoptará uma perspectiva política, não confessional.

Da Torre, Isabel é levada a uma audiência privada com Maria. Diz-lhe esta, já aparentemente convicta de que não terá descendência: “You will promise me something? When I am gone, you will do everything in your power to uphold the Catholic faith. Do not take away from the people the consolations of the Blessed Virgin, their holy mother”. Esta instância é feita sob a ameaça de uma sentença de morte. Com coragem, Isabel responde que agirá de acordo com a sua consciência. Na verdade, esta (com a ajuda de Walsingham) ditar-lhe-á que restitua ao povo as consolações do culto mariano, só que em moldes que pouco têm a ver com as intenções de sua meia-irmã, como veremos.

De novo no campo, sob vigilância apertada, Isabel mantém a corte com Robert Dudley. O seu estado de espírito juvenil e apaixonado, que passará, exprime-se na sua reacção à ideia, avançada pelo próprio Robert, de que quando for rainha

deixará de pensar nele: “How could you ever be nothing to me? Robert, you know you are everything to me”. Isto será ulteriormente negado.

Segue-se que Maria morre e o anel real é confiado ao conde de Sussex – que fora quem prendera Isabel anteriormente e que na Torre a interrogara com especial insolência, em contraste com Arundel – para que o entregue a Isabel. Significativamente, o momento da entrega do anel faz-se com a rainha no seu elemento, ao ar livre, postada debaixo de um carvalho frondoso, ao dobrar dos sinos, com a interposição inteiramente alegórica de dois *slides* de intensa luz branca. Aí tem lugar a aclamação “The queen is dead! Long live the queen!”, e Isabel profere as palavras que a História registou: “This is the Lord’s doing, and it is marvellous in our eyes”.

Providencialmente ordenada ou não, a subida de Isabel ao trono apresenta-se marcada por um conjunto de dificuldades. É Norfolk, a grande ameaça interna, quem a contra-gosto lhe envia Sussex com o anel, e é ele ainda quem desempenha um dos mais destacados papéis na cerimónia de coroação – patentemente, espreita uma oportunidade. Noutra plano, a segurança do estado encontra-se ameaçada por França e por Espanha, sendo que Marie de Guise se encontra na Escócia, à cabeça de um exército invasor; o reino está militarmente debilitado e o Tesouro depauperado; sabe-se que não apenas Norfolk mas também Maria, rainha dos Escoceses, ambiciona o trono; os católicos, em geral, opõem-se e aguardam a sua hora. No total, Isabel enfrentará no filme três atentados à sua vida. Para Cecil, neste como em momentos posteriores, a solução é simples: “Madam, until you marry you will find no security”. Isabel rejeitará esta doutrina mais adiante.

Entretanto, na sua vivacidade espontânea e juvenil, a nova rainha quebra o decoro da corte, não negando mesmo a Robert noites de paixão. E aqui ganha acuidade o conflito entre a esfera privada e a esfera pública. Ao embaixador francês, que requesta Isabel para o duque de Anjou e não vê com bons olhos a intimidade da rainha com Robert, explica Cecil que “The marriage of a queen, excellency, is born of politics, not of childish passion”. E, em conformidade com as razões de Estado, Cecil quer examinar todas as manhãs os lençóis da rainha, para saber das suas *proper functions*. “Her Majesty’s body and person are no longer her own property. They belong to the state”, explica às aias da rainha, o que lhes suscita risos mas é, de facto, assunto de grande gravidade. Num episódio posterior, sob ameaça de Marie de Guise, que controla parte do território a norte, Cecil insta de novo Isabel a aceitar a corte do sobrinho daquela, o duque de Anjou: “In marriage and in the production of an heir lies your own assurance”. Isabel acede, mas corre logo atrás de Robert, que lhe faz uma cena de ciúmes. (A perspectiva de casamento com o duque de Anjou desvanecer-se-á após a constatação de certas extravagâncias da parte dele.)²⁵

Sinal da sua arrogância e da pressão que pretende fazer recair sobre Isabel, Norfolk (de certo modo como Essex em *Gloriana*) irrompe nos aposentos da rainha, está ela ainda a dormir, para lhe comunicar a gravidade da situação na Escócia, onde triunfam as tropas francesas. Ele mesmo precipita uma resposta de Isabel no Conselho, resposta que se mostrará mal-avisada e mal-sucedida (Walsingham tratará depois de seduzir e eliminar Marie de Guise, sob vários pontos de vista um contraponto de Isabel). Correndo o palácio em desespero, Isabel acaba por, acidentalmente, defrontar-se com o majestoso retrato de seu pai (a célebre pintura da autoria de Hans Holbein), modelo, a seu ver, de um soberano forte. “I have been proved unfit to rule. That is what you all think”, desabafa a Walsingham. No entanto, este, recusando-se a criticá-la, será sempre o principal esteio da sua governação, e é ele que, por meio de um stratagem, consegue impedir seis prelados de votar (contra) o *Act of Uniformity*, que de outro modo não seria aprovado.

É significativa a argumentação de Isabel em defesa daquela lei, no Parlamento: “I ask you to pass this Act of Uniformity, not for myself but for my people, who are my only care”. Significativa porque colhida em documentos, e portanto verdadeira, num certo sentido. Significativa, também, porque de acordo com um dos traços centrais do mito de Isabel, que, por exemplo, *Gloriana* não esquece, de que era uma rainha unida ao seu povo por amor recíproco. Mas falsa no contexto do filme. De facto, enquanto *Gloriana* envolve significativamente figuras do povo e mesmo a ideia de povo como instância na qual a rainha pode colher certa espécie de legitimação, *Elizabeth* é um drama palaciano (nisto se assemelhando ao livro de Strachey), em que o povo figura muito escassamente e sempre associado à violência: assiste-se ao martírio público de protestantes no início, para gáudio de vários; quando Isabel é levada da Torre a uma audiência privada com Maria, entrevê-se a opressão da população por soldados; e vê-se homens (também crianças) mortos e moribundos no campo de batalha. De resto, a acção processa-se entre nobres de diversos países, embaixadores, bispos, e envolve mesmo o papa. O próprio argumento político que se desenvolve refere o povo, quer do lado dos protestantes, quer do lado dos católicos, mas ele não é uma força viva do filme. Parece ter interessado relativamente pouco ao realizador e ao argumentista. E por isso as invocações do povo e do seu benefício soam a falso, para mais quando pretendem, como é o caso, operar como justificações para a aprovação de uma lei que objectivamente fere a sensibilidade religiosa e política de uma parte importante da nação (nem é preciso lembrar em abstracto que a medida repugnava aos católicos ingleses, pois o próprio debate encenado o mostra).

De seguida, volta a ganhar proeminência a problemática da relação Isabel-Leicester. Por um lado, descobre-se que Robert já é casado, sem que Isabel o soubesse. É Cecil quem lho revela, de lágrimas nos olhos, ciente do desgosto que lhe causa. Apesar disso, ainda Robert supõe ter com ela uma ligação particular. Isabel desengana-o, furiosa com a sua presunção: “I am not your Elizabeth. I am no man’s Elizabeth. And if you think to rule you are mistaken”. E, para toda a corte: “I will have one mistress here – and no master”.

Por outro lado, Robert é tentado pelo embaixador de Espanha a aliar-se com ele, contra as pretensões do duque de Anjou, pela mão de Isabel, sob a condição de se converter ao Catolicismo – mas a isso ele não acede. (Será que, próximo do final do filme, a ideia de que o amor de uma rainha corrompe a alma de um homem, alegada como justificação para a sua cumplicidade numa conjura, significa que ele acabou por se converter?) O argumento que mais tarde o decide é a segurança de Isabel, que deveras ama. É em nome desse amor que vai agora recomendar-lhe que aceite a mão do rei de Espanha. A monarca fica ferida e chocada: “Lord Robert, you may make whores of my ladies but you shall not make one of me”. Parte do choque advém do paradoxo de Robert dizer amá-la e querer *por isso* entregá-la a outro. Há na conduta de Robert uma irracionalidade, a partir de certa altura, que torna verosímil a ideia de que a alma se corrompe na difícil situação do mais impossível dos amores.

Apesar de ter ouvido Isabel declarar que não aceitará tomar marido, Cecil volta a insistir na necessidade de uma contemporização. Considerando que aquela política acarretaria a submissão da Inglaterra à tutela de uma potência estrangeira (e a presença de Cecil na tela é composta como uma figura de grande subserviência e pouca coragem, de facto), Isabel dispensa-o do governo. Os termos da entrevista são sem dúvida penosos, carregados de uma emoção que tanto a rainha como o seu servidor controlam o melhor que podem, e são, ao mesmo tempo, significativos de duas concepções políticas em confronto. Diz Isabel: “From this moment I am going to follow my own opinion and see if I do any better”. Cecil: “Forgive me, Madam, but you’re only a woman”. Isabel: “I may be a woman, Sir William, but if I choose I have the heart of a man. I am my father’s daughter. I am not afraid of anything”. E com isto emancipa-se da influência de Cecil – mas não de Walsingham, que, curiosamente, de entre os seus conselheiros é aquele cuja ascensão mais se ficou a dever ao medo.

E, justamente, é graças à eficácia do sistema de espionagem concebido por Walsingham que Isabel poderá dar o golpe final (no âmbito de referência desta narrativa) nos seus adversários – e, ao mesmo tempo, nas esperanças de uma certa felicidade pessoal que porventura ainda acalentasse. Walsingham descobre uma conspiração que alia o papa, Norfolk, pretendente ao trono, a sua esposa contratada, Maria Stuart, o embaixador espanhol e outros, entre eles o próprio Robert Dudley. Só

a vida deste é poupada, para, no dizer de Isabel, ficar como lição ou lembrança do quanto ela estivera exposta ao perigo. Entretanto, repare-se que Robert parece ser o menos digno dos conjurados. Dos outros, mesmo de Norfolk, fica uma impressão final de convicção, de que agem em nome de uma fé em que acreditam genuinamente, o que de alguma forma os remirá da imagem de traição que desde o início do filme sobre eles vinha sendo projectada (em particular sobre Norfolk). Mas Robert é agora um decadente, um amargurado, uma sombra desesperada de si mesmo.

Já, de certo modo, fora do tempo linear da narrativa, tal como o epílogo de *Gloriana* é mais alegórico do que mimético, dá-se o momento culminar do drama. Uma vez controlada a sedição é possível olhar para o futuro. A sós com Walsingham, Isabel depara com uma estátua da Virgem Maria, que contempla concentradamente. “All men need something greater than themselves to look up to and worship. They must be able to touch the divine – here on earth”, diz Walsingham. A rainha: “She had such power over men’s hearts. They died for her”. Ele: “They have found nothing to replace her.” O mote está dado para a adopção da chamada *máscara de juventude* de Isabel I – mais: para um entendimento da máscara como artifício da mais séria consequência espiritual e política, não como manifestação ociosa de vaidade pessoal.²⁶

É uma transformação sofrida, com a aia em pranto, numa cena construída com uma intensidade dramática portentosa, povoada de reminiscências da vida que se abandona, e cujos sentidos pessoal e público se explicitam, sob forma condensada, em dois enunciados. O primeiro, dirigido à aia que de há muito a acompanha: “I have become a virgin”. O segundo, já na sala do trono, dirigido ao antigo ministro que tanto insistiu para que ela se casasse: “Observe, Lord Burghley, I am married to England”. Quem mais se atreve a fitar Isabel, todavia, sem precisar de ordem para tal, é Walsingham: sabendo ter-lhe inspirado aquela metamorfose, contempla ainda assim com assombro a sua Galateia – aqui, no percurso inverso do mito grego, mulher convertida em estátua.

Deste modo, a dança que sempre acompanhou Isabel dá lugar a um estatismo; o riso dá lugar a um rosto de cera, estilizado, fixado numa imobilidade de ícone, recoberto de um branco que indica o definitivo afastamento do negro de sua irmã Maria; sob a peruca, o cabelo curto representa a desfeminização de Isabel, ao mesmo tempo que evoca as cabeças rapadas (e ensanguentadas) dos mártires do início do filme, como que justificando-os; a presença anacrónica do *Requiem* de Mozart conota toda esta transformação com a morte – que será, por outro lado, um renascimento das próprias cinzas. Complementarmente, o plano quase picado que domina a própria figuração da estátua da Virgem Maria cede lugar ao seu inverso, ficando o espectador colocado como que a par dos cortesãos que contemplam, com

espanto, a transformação da sua rainha. A assunção de Isabel exprime-se assim pela posição da câmara, pelo enquadramento.

5. Ao longo de *Elizabeth*, significativamente exceptuadas as sequências conotadas com Maria Tudor, é notória a predilecção do realizador por perspectivas verticais e planos picados acentuados, filmados de grande altura, planos que quase esmagam os indivíduos no próprio espaço em que se movem; planos que sublinham a distância (figurativamente vertical) que os separa da transcendência e lhes dão o aspecto de viver numa azáfama mesquinha, virtualmente destituída de sentido, mas a que a própria vigilância do alto, desse modo sugerida, promete assegurar uma coerência e uma finalidade.

Na sua relação com a pintura e a estatuária, que já examinámos, este filme demonstra bem como o cinema é, em essência, uma arte que lida com a representação do espaço e de realidades no espaço. Nesta linha, o privilégio dos planos acabados de descrever pode ser tomado por uma tentativa de construir uma visualidade plasmada na experiência e no conceito da arquitectura característica da Inglaterra quinhentista, repetidamente evocada na obra, uma mimese plástica da incidência vertical do estilo gótico, incidência que será sintomática de um carácter orgânico da arte inglesa, na leitura de fundo que desta faz Nikolaus Pevsner. Aponta este erudito a ênfase na perspectiva perpendicular como característica da arte inglesa, nomeadamente da arquitectura (cf. 90-127).²⁷ A preferência pelo alongamento vertical da perspectiva encontra-se também em *Elizabeth*, só que invertida: em vez da contemplação de um horizonte vertical orientada de baixo para cima – por exemplo, a fachada de uma igreja gótica –, em vários momentos do filme a acção é percebida de cima para baixo, num ângulo picado acentuado, longo e distante, com a câmara como que posicionada junto ao tecto de uma daquelas igrejas.

A representação de Maria, pelo contrário, denota uma horizontalidade fechada e sem nexos, desprovida de relação com o transcendente, sem hipótese de ascensão ou salvação – em contraste com os mártires protestantes, que sobem às alturas de Deus na vertigem das chamas, as almas sugadas para o alto. Para Maria não se entrevê remissão: ela está tão presa na sua corte como Isabel quando a encerram na Torre, e a angústia autista da sua morte é espiritualmente muito pouco auspiciosa. Também, no fim, Norfolk diz, ao ser preso, que o povo o recordará como mártir, mas Walsingham retorque: “No, they will forget” (onde se vê que a função córica de Walsingham é assumida não apenas perante a rainha mas também em função da representação de um povo que o filme escassamente admite), e essa ficará sendo a palavra final

sobre o assunto (a despeito de ser afirmado o altruísmo ou a autenticidade das intenções de Norfolk, que ao longo da acção é fundamentalmente percebido como um traidor ardiloso). Assim, poder-se-á dizer que o filme assume uma atitude claramente partidária, subscrevendo o lado ou o ponto de vista protestante, para o qual pretende suscitar empatia e que qualifica sistematicamente com sugestões de superioridade moral face ao elemento católico (nisto, aliás, contrariando a ideia de tolerância avançada pela própria Isabel). E esta maneira de construção da história coincide naturalmente com uma interpretação da História que valoriza o papel de Isabel, terminando o filme com legendas que sublinham esse valor e essa importância.

Aliás, há como que um determinismo omnipresente no filme, que representa um enclausuramento das personagens. No caso de Maria, isso é tornado física e visualmente evidente, nos moldes que foram apontados. Mas também Isabel não é uma figura livre – como aliás vem a aprender no decurso da acção –, focada como é, em momentos cruciais, de um alto (um transcendente *protestante*) que claramente a determina, que contempla e constringe – ainda que possa, em última instância, proteger e salvar. Acima de tudo, *Elizabeth* é uma obra sem horizonte natural ou humano: é uma obra sem paisagem, onde apenas se vê Londres e o Tamisa por duas vezes – numa, à luz do dia, Isabel recebe o duque de Anjou, seu pretendente, que se vai revelar um ridículo beco sem saída; na outra, de noite, o que parece ser um momento em que a rainha perspectiva opções para o seu futuro pessoal e político (casar com Anjou, com Leicester, etc.) acaba brutalmente interrompido por um atentado. A livre escolha é assim negada pela evidência de circunstâncias que Isabel não consegue dominar. Ela está fechada num destino ao qual tem de se conformar. E assim a atitude final de automitificação é também uma atitude de automutilação, de renúncia.²⁸

Também em *Gloriana* há uma noção de imponderabilidade, de inelutabilidade no doloroso processo que culmina com a morte de Essex: esta é uma necessidade, que deriva do carácter indómito dele, da incapacidade da rainha (que a mesma explicitamente reconhece) para o vergar, de imperativos políticos. Não havia outra coisa a fazer, portanto, e aqui não há a ideia, presente em outras elaborações desta história (cf. Dobson e Watson 89-98), de que o desenlace poderia ser outro se não houvesse intrigas nem manipulações. Isto torna-se tanto mais notório quanto em *Elizabeth* abundam os enredos e as tentativas, por parte de várias personagens, de influenciar ou manipular as decisões da rainha. Na ópera, a culpa de Essex é como que objectiva e as medidas a tomar não poderiam ser outras.

Em paralelo, ainda, com os aspectos formais de *Elizabeth* que relacionámos com as investigações de Nikolaus Pevsner pode ser colocado o método e a deliberação com que *Gloriana* remete para uma identidade musical inglesa, articulando com o tema inglês do libreto um conjunto significativo de alusões ao

nível da partitura. Destacam-se os microtextos que constituem as canções de alaúde de Essex, a mascarada, as danças na corte, o cantar do cego. Na unidade global de *música-come-drama* que é a ópera são insertos pontos de *música-come-música*, no dizer de Peter Evans, que explica: “It is these pieces, performed by or for the historical characters, which bear the chief responsibility for creating a sound-picture which will in some way suggest to us the Elizabethan period. Britten . . . pointedly draws on models as diverse in their origins as fifteenth-century parallel chant (in Elizabeth’s prayer), Tudor and Jacobean consort and keyboard idioms (in the court dances), Purcellian declamation (*Spirit of the Masque*) and a street-ballad style nearer the eighteenth century (though accompanied by the gittern) . . .” (Evans, “Britten’s Celebration of Musical Englishness” 20-21). Aspecto fundamental é que as texturas musicais aludidas podem ser reconhecidas como inglesas, mesmo que nem todas se reportem ao Período Isabelino. Aliás, além do retumbante efeito da declamação no final da peça, é também pelo carácter distintamente inglês dos microtextos que Britten evita a redundância estrutural face aos paradigmas da tradição operática.²⁹

6. Tanto a ópera como o cinema são formas de discurso ficcional eminentemente dramáticas; são, para além disso, compósitas, de autoria e execução necessariamente partilhadas.³⁰ Mas, sobre estes pontos em comum, a vocação performativa das duas artes exprime-se através do privilégio, de entre as linguagens que não podem deixar de intervir, da música (onde é de incluir a voz), no caso da ópera, e da imagem, no caso do cinema. Daqui derivam diferenças da própria construção das duas histórias e das duas figuras de Isabel I, em *Gloriana* e *Elizabeth*. Nas respectivas gramáticas de reconstituição histórica articulam-se as alusões à música isabelina em Britten e o aproveitamento da iconografia em Kapur. Em ambas as obras, a presença da linguagem verbal admite a integração de trechos de discursos, poemas, preces, ditos soltos, fixados em manuscritos autógrafos, nuns casos, noutros preservados na tradição.³¹

No que respeita à protagonista da ópera, foi já salientado, e bem, que “Throughout *Gloriana* her presence creates music, not just the narrative music of the opera but specific performances of songs, dances, fanfares and other occasional pieces, and it is these which give the opera its particular flavour” (Carpenter 322). Ora, é justamente perante esta constatação que ganha acuidade o silêncio mortal em que, no fim, a rainha surge envolta.

Sendo o cinema uma arte fundamentalmente visual, em *Elizabeth* caminha-se no sentido de uma iconografia: aparece o retrato de Henrique VIII, já mencionado, perante o qual uma Isabel ajoelhada e em pranto desespera da situação política e militar em que os exércitos de Marie de Guise a colocaram; aparece uma estátua que

representa a Virgem Maria, num momento em que Isabel, rainha e mulher, acabou de fazer face à conspiração urdida, entre outros, pelo seu favorito Robert Dudley e que visava colocar no trono o duque de Norfolk; logo de seguida, e finalmente, assiste-se à assunção pela protagonista da chamada *máscara de juventude* (que realmente só surgiria mais tarde na vida da monarca Tudor). Neste sentido, o final é triunfante, embora subtilmente pontuado por um sentimento de perda que é infundido pelo choro da aia e pela música de Mozart. Para nascer uma Isabel madura, autoconfiante como rainha e auto-suficiente como mulher, morreu a jovem Isabel da vida alegre, sensual e espontânea que tanto agradara após o negro reinado de sua meia-irmã.

Ao nível dos elementos plásticos mais relevantes, deste modo, encontra-se no filme um *percurso* figurativo, quer dizer, um movimento de sentido único, aliás associado a questões e símbolos religiosos e que implica ou induz o espectador em juízos específicos de valoração dos dois grandes momentos da história: o reinado de Maria, sanguinolento, fanático, desvairado, *escuro*; o de Isabel, alegre, sensualista, sedutor, *luminoso*. O ponto de cesura, na *diegese*, é naturalmente o momento em que se dá a morte de Maria e o anúncio a Isabel de que é a nova rainha. Formalmente, essa passagem é indicada pelo momentâneo abandono do naturalismo, com a introdução de dois *slides* de pura luz, acompanhados de palavras que terão sido realmente ditas por Isabel I na circunstância representada e que, caracteristicamente, remetem para a esfera do transcendente. A sintaxe visual do filme, as suas grandes linhas temáticas e a referência ao passado histórico documentado articulam-se assim de forma perfeita neste momento fulcral. Como leitura da História, confirmam a tendência, que vem da época isabelina, de condenar Maria como figura tremenda e de cortejar Isabel em nome do seu encanto pessoal e de uma hipotética sacralidade.

Diferentemente, na ópera britteniana, em vez de uma evolução figurativa num sentido único encontra-se uma estratégia de *recorrência*, sendo que os elementos composicionais fulcrais – “Green leaves...” e “Happy were he...” –, uma vez estabelecido o seu significado primeiro, adquirem modulações de valor à medida que voltam a ocorrer ou ecoam noutras circunstâncias. Em parte, aliás, é a itinerância desses correlatos objectivos, verdadeiros pilares de coesão estrutural, que assegura a integridade da obra, oscilando esta entre o público e o privado, o festivo e o reflexivo, o íntimo e o político, o renascentista e o (nosso) contemporâneo.

7. *Gloriana* e *Elizabeth* apresentam ainda um outro traço em comum, aliás muito ao gosto do nosso tempo, que é a sua condição de metatextos, assumida em regime de desestabilização. Ambas as obras tematizam, em grande extensão e de forma significativa, a problemática da dissimulação. Ambas, em momentos fulcrais,

ostentam ou explicitam a sua natureza de dramas e geram o envolvimento do *lugar* do público, em cumplicidade mas também em desconstrução das convenções de ilusão dramática que são constitutivas dos seus próprios discursos como ópera e como filme.

Analisámos acima o modo como a cena de Norwich gera sentidos que são ora consentâneos, ora problemáticos face ao desenho geral dos caracteres, no ponto de desenvolvimento de *Gloriana* em que ocorre. Vimos, designadamente, como a rainha e Essex são representados pela Concórdia e pelo Tempo, figuras alegóricas do espelho irónico que é a mascarada. Podemos agora assinalar o efeito de desconstrução que a cena acarreta, não já no que respeita aos conteúdos temáticos da ópera centrados na figura da protagonista mas no que concerne à própria natureza dramática do seu discurso e à experiência dramática da sua percepção. O drama dentro do drama denuncia o carácter artificioso da obra. Por um efeito de duplicação, há actores que representam para outros actores; estes passam a ser público (da mascarada), como o espectador sentado na plateia. E o texto de segunda instância, o texto subordinado, aparece minado na sua intenção de celebrar Gloriana, não só porque os seus sentidos não condizem com a situação que se apercebe nesse público-outro (os apartes de Essex), mas mais ainda por causa de se tornar manifesto o seu carácter artificioso, que por metonímia quebra a relação de ilusão voluntária, de uma ingenuidade cultivada, do espectador com a ópera como um todo e portanto mina as possibilidades de esta se instaurar em discurso *verdadeiro* de elogio a Isabel I.

Por seu turno, a sequência final de *Elizabeth* assume também um carácter paradoxal face à natureza do seu meio de expressão. O cinema é, histórica se não constitutivamente, imagem (fotografia) animada de movimento. *Elizabeth* culmina num regresso ao icónico puro, na escolha, por parte da protagonista, de uma vida reduzida a retrato. Elemento fundador da técnica cinematográfica, o movimento constitui uma aproximação à realidade empírica semelhante à proporcionada pela introdução da perspectiva no campo da pintura.³² A Isabel de Kapur escolhe contrariar o próprio carácter da arte e sublimar-se na imobilidade, na irrealidade. Aliás, e de novo à semelhança do que sucede em *Gloriana*, nessa sequência final encontra-se uma duplicação de planos: Isabel torna-se espectáculo, a sua corte um conjunto de espectadores. E a câmara, filmando-a de baixo, em ângulo inclinado, coloca o espectador real do filme no mesmo plano que os cortesãos, que ajoelham à passagem da soberana. O artifício, tornando-se ostensivo, resulta paradoxal: os cortesãos são como *nós*, na contemplação da protagonista, porque lhes somos assimilados e assim parece vingar a vocação realista dessa poderosa arte ou arma de ilusão que é o cinema; mas não podem ser como *nós*, porque não existem senão na tela, e tal como nós não estamos dentro da história, por mais que a carga emocional do desfecho e o enquadramento da acção nos assimile aos cortesãos isabelinos,

então eles também não existem na realidade que é a nossa e toda a retórica se desfaz.³³

8. Em ambas as obras, cujas histórias, em todo o caso, se reportam a fases distintas da vida de Isabel I, estão em causa conflitos entre a vivência íntima e a responsabilidade política, com favoritos que se tornam perigos para a governação e para o próprio trono, e com a necessidade, por parte da rainha, de anular os movimentos subversivos. Em ambos os casos, pois, é dever da rainha sacrificar os sentimentos da mulher. Mas pelo menos uma diferença há que é importante: se *Elizabeth* termina com a adopção de uma máscara, *Gloriana* termina com a exposição cruel da fragilidade pessoal da rainha. Irrupendo nos aposentos de Isabel, que está sentada ao toucador, ainda mal vestida e sem a peruca, Essex surpreende-a na realidade de uma decadência que não pode deixar de embarçá-la: “You see me as I am”, diz ela, com amargura (Britten 172), e como a vê é velha e feia e vulnerável.

Forma-se assim uma espécie de quiasmo, em que as obras se cruzam no curioso processo de serem, cada uma, a desconstrução do próprio título. Em *Gloriana*, a rainha desvanece-se para dar lugar a Isabel: no final, cai a máscara e fica só a mulher em palco, não majestosa mas decrépita. Em *Elizabeth*, a bastarda Isabel torna-se Gloriana: no final, assume a máscara.³⁴ Fica, nos dois casos, a ideia de que Isabel e Gloriana são identidades virtualmente incompatíveis, que uma tem que ser sacrificada no altar da outra. A ópera e o filme desenvolvem processos simétricos de desmistificação. A sublimação da protagonista de *Elizabeth* é porventura tão desfiguradora e tão desumanizadora como a morte da rainha em *Gloriana*. Neste sentido, podemos dizer que os finais das duas obras se equivalem. Ou talvez não, se considerarmos que a conotação de Isabel com a ideia de martírio, no filme, sugere que o seu sacrifício comporta salvação, que equivale ao suplício dos justos, assim se completando o círculo aberto no início da narrativa.

9. Neste ponto da nossa análise, haverá interesse em ensaiar uma caracterização tipológica das duas obras, num plano mais vasto das estruturas imaginativas e discursivas, caracterização que designe a qualidade e os sentidos dominantes dos textos, em complemento dos aspectos que obviamente decorrem do facto de estarmos perante uma ópera e uma realização cinematográfica.

No caso de *Elizabeth*, oferece-se-nos uma solução óbvia. Estamos claramente perante uma história de formação, em que a impreparação e a imaturidade iniciais da protagonista, por um conjunto de sucessos que a própria não domina ou cujo alcance não compreende na maior parte dos momentos, através de erros, tentações e desenganos, e com o auxílio de conselheiros mais ou menos avisados, dá lugar a

uma Isabel que está, aparentemente, preparada para tudo. E o processo culmina com uma catarse extremamente sofrida.

Quanto a *Gloriana*, pode dizer-se que o pouco sucesso das suas primeiras récitas derivou, justamente, de um equívoco em torno do seu carácter tipológico. O público e a crítica estariam à espera de uma simples apologia de Isabel I e da sua época, que revertesse mais ou menos directamente a favor da rainha de hoje e dos tempos de hoje. Britten terá porventura avaliado mal a situação moral e cultural coeva (ou então foi deliberadamente provocatório), em que se anunciava com exaltação uma “nova época isabelina”, após a subida ao trono da jovem homónima da rainha Tudor, em 1952 (cf. Dobson e Watson 227-251). Sob a tutela da segunda Isabel, gerava-se grande expectativa e confiança, num momento em que se vislumbrava (ou se queria vislumbrar) o fim da recessão do após-guerra: “To aspire to New Elizabethanism was broadly to hope for a new era of adventure, exploration, and expansion . . . , coupled with brilliant intellectual achievement, and, above all, with modernity nurtured by a long-lasting peace” (*idem* 233). Neste contexto, e dado o seu conteúdo problemático, *Gloriana* só podia ser mal compreendida e mal recebida. Lord Harewood, que era primo da rainha e esteve ligado à génese e à estreia da peça, sendo, ao tempo, um dos responsáveis pela Royal Opera House, recordou numa entrevista, em 1991, que “It never occurred to me that it would be other than a salutation on the part of the arts to their sovereign” (*apud* Hewison 14).³⁵ A muitos outros terá também surpreendido – e desagradado – a densidade que assume na obra a problemática íntima e política da filha mais nova de Henrique VIII. Longe de ser um mero exercício celebratório, *Gloriana* tinha, de facto, os condimentos necessários para despertar reservas e mesmo alguma hostilidade aquando da sua estreia, em noite de gala, na presença de Isabel II e do duque de Edimburgo. Valia quase como uma invectiva a Isabel II, uma apóstrofe incómoda à novel monarca.³⁶

E, no entanto, cremos que é possível dar à obra um sentido genérico, ou encontrar-lhe o sentido e a tradição próprios e relevantes, recuperando o conceito de *panegírico*, tal como o expõe e analisa James D. Garrison. Reporta-se este estudioso da literatura a uma tradição de elogio de um governante temperado por avisos e recomendações, tradição iniciada na Antiguidade Clássica e encarada com seriedade ainda no Renascimento, onde recebeu contributos de autores como Erasmo, Thomas More e Thomas Elyot, para sugerir que, mais do que simples discurso encomiástico, o panegírico é “. . . a hybrid kind of oratory, at once demonstrative (laudatory) and deliberative (advisory)” (60). Assim, será vocação do panegírico instruir, quer o povo, quer o soberano. Esta dupla vocação depende da apresentação de um modelo ideal de monarca, pelo qual o monarca real pautae a sua conduta e perante cuja realização na sua pessoa o povo preste as devidas lealdade e homenagem: “In the *laus regis* . . . the demonstrative and deliberative purposes of

panegyric coincide. The portrayal of the perfect prince functions both as popular propaganda and as royal instruction" (*idem* 63).

Não há razão para que não se estenda o conceito de panegírico a outras classes de produções que não a oratória e a poesia, como a pintura e a escultura, que igualmente desempenharam, através dos tempos, funções públicas e que tantas vezes, na representação de reis e heróis, se apresentam carregadas de elementos figurativos que indicam a condição e o carácter dos retratados – ou que os retratados deveriam ter, digamos que em exaltação condicional.³⁷ Ora, entre outros aspectos de *Gloriana*, os amores (?) de Isabel e Essex, como história de exemplo, a exposição de doutrina política feita por Cecil e a referência ao amor dos súbditos no final – “I count it the glory of my crown that I have reigned with your love, and there is no jewel that I prefer before that jewel” (Britten 218), palavras que são respigadas de um conhecido discurso da rainha – enquadram-se perfeitamente na lógica do panegírico.

10. Tal como entre *Elizabeth and Essex* e *Gloriana* não há uma simples solução de continuidade, também não há entre *Gloriana* e *Elizabeth* – como não há, ainda, entre as formas de expressão artística que respectivamente realizam, a ópera e o cinema. Há, todavia, a possibilidade de realçar que tanto no caso da ópera como no caso do cinema estamos perante artes eminentemente dramáticas e performativas, que têm certos recursos expressivos em comum, do mesmo modo que se pode dizer que entre a Isabel protagonista de Britten e a Isabel protagonista de Kapur há nexos que, se dependem, por um lado, de determinados escrúpulos de respeito pela veracidade histórica (de resto, em nenhuma das obras impecavelmente preservada), procedem também, por outro lado, de processos técnicos e compositivos postos em prática, com alguma convergência, pelos *autores* – conceito que usamos sem reboço e sem aspás, não esquecendo embora o modelo de autoria (digamos) cooperativa que caracteriza estas formas de arte. Pensamos, designadamente, no uso que é feito de linguagens não-verbais para marcar valorativamente certos elementos: em Britten, a evocação da época na própria tessitura musical, os correlatos objectivos identificados (que são palavra e são também melodia), a simbolização da morte da rainha; em Kapur, as trevas que caracterizam Maria, a luz associada a Isabel, os enquadramentos. Pensamos, ainda, no modo como em ambas as obras são questões centrais a solidão da protagonista, o passar do tempo e a equação privado-público, ou sentimento-dever, ou mulher-rainha.

Aliás, igualmente sugestiva pode ser a detecção das facetas da tradição que *Gloriana* e *Elizabeth* optam por descurar. Especialmente notória, nestes dois produtos do pós-Segunda Guerra Mundial, é a omissão quase completa da tradicional associação de Isabel à origem do Império Britânico. Se a ideia aí está, é

pela negativa: Tyrone é uma ameaça que paira sobre a Isabel moribunda de Britten (a sua derrota por Mountjoy consta de *Elizabeth and Essex* mas não entrou no libreto); em Kapur, a questão escocesa não fica propriamente resolvida, antes parece esquecer-se sem resolução. O contraste é flagrante com o filme de Michael Curtiz *The Sea Hawk* (E.U.A., 1940), produzido durante a Guerra, em que, obedecendo a ordens expressas – mas secretas – da rainha, o corsário Geoffrey Thorpe atormenta os navios de carga espanhóis que atravessam o Atlântico carregados de riquezas. A película conta com o desempenho de Errol Flynn (de marcado perfil romântico-aventureiro), que faz de Thorpe, e com uma Flora Robson que, no papel de rainha, aparece triunfante sobre a Armada de Filipe II. Passada a tormenta, para Britten e para Kapur, tal ênfase não parece ter-se revelado pertinente.

Mudam-se os tempos, mudam-se as verdades...

Obras Citadas

Alexander, Peter F., "The Process of Composition of the Libretto of Britten's 'Gloriana' ". *Music and Letters* 67.2 (April 1986): 147-158.

Banks, Paul, e Rosamund Strode. "Gloriana: List of Sources". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 95-170.

Bassi, Adriano. *Benjamin Britten*. Milano: Targa Italiana Editore, 1989.

Britten, Benjamin. *Gloriana*. London: Decca, 1993.

Buruma, Ian. *Voltaire's Coconuts; or, Anglomania in Europe*. London: Phoenix, 2000 [1999].

Carpenter, Humphrey. *Benjamin Britten: A Biography*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

Celta, Amílcar. *Isabel de Inglaterra*. Lisboa: Argo Editora, 1943.

Davies, Anthony. "The Shakespeare Films of Laurence Olivier". *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Ed. Russell Jackson. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 163-182.

Dobson, Michael, e Nicola J. Watson. *England's Elizabeth: An Afterlife in Fame and Fantasy*. Oxford: Oxford UP, 2002.

Eliot, T. S. "Hamlet". *Selected Essays*. 3rd enlarged ed. London: Faber and Faber, 1969 [1951]. 141-146.

Elizabeth. Argumento de Michael Hirst. Realização de Shekhar Kapur. Representação de Cate Blanchett, Geoffrey Rush, Christopher Eccleston, Joseph Fiennes e Richard Attenborough. Universal Studios, 1998.

Ellis, Jack C. *A History of Film*. 4th ed. Boston: Allyn and Bacon, 1995.

Evans, Peter. "Britten's Celebration of Musical Englishness". In Britten, Benjamin. *Gloriana*. London: Decca, 1993. 18-22.

---. "The Number Principle and Dramatic Momentum in *Gloriana*". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 77-93.

Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 9., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998.

Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1985 [1949].

Garrison, James D. *Dryden and the Tradition of Panegyric*. Berkeley: U of California P, 1975.

Hewison, Robert. " 'Happy were He': Benjamin Britten and the *Gloriana* Story". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 1-16.

Hindley, Clifford. "Eros in Life and Death: *Billy Budd* and *Death in Venice*". *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Ed. Mervyn Cooke. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 147-164.

Howkins, Alun. "Greensleeves and the Idea of National Music". *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*. Ed. Raphael Samuel. London: Routledge, 1989. 3: 89-98.

Lotman, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Trad. Alberto Carneiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978 [1973, em russo].

Malloy, Antonia. "Britten's Major Set-Back?: Aspects of the First Critical Response to *Gloriana*". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 49-65.

---. "*Gloriana: A Bibliography*". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 171-181.

Malloy-Chirgwin, Antonia. "*Gloriana: Britten's 'Slighted Child'*". *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Ed. Mervyn Cooke. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 113-128.

Marcus, Leah S., Janel Mueller, Mary Beth Rose, eds. *Elizabeth I: Collected Works*. Chicago: U of Chicago P, 2000.

Mitchell, Donald. "Fit for a Queen? The Reception of *Gloriana*". In Britten, Benjamin. *Gloriana*. London: Decca, 1993. 14-18.

---. "Violent Climates". *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Ed. Mervyn Cooke. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 188-216.

Mitchell, Donald, e Philip Reed, comps. e eds. "Excerpts from Britten's Correspondence, 1952-53". Britten, Benjamin. *Gloriana*. London: Decca, 1993. 22-27.

Parkinson, John A. "Eliza". *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadey. London: Macmillan, 1992. 2: 40.

Perry, Maria. *The Word of a Prince: A Life of Elizabeth I from Contemporary Documents*. Woodbridge: Boydell Press, 1999 [1990].

Pevsner, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin, 1997 [1956].

Rapp, Bernard, e Jean-Claude Lamy, dirs. *Dictionnaire des Films*. Paris: Larousse, 1995.

Reed, Philip. "The Creative Evolution of *Gloriana*". *Britten's Gloriana: Essays and Sources*. Ed. Paul Banks. Woodbridge: Boydell Press / Britten-Pears Library, 1993. 17-47.

Smith, Nicola. *The Royal Image and the English People*. Aldershot: Ashgate, 2001.

Stevens, Wallace. "Effects of Analogy". *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York, Vintage, s.d. 105-130.

Strachey, Lytton. *Elizabeth and Essex: A Tragic History*. Harmondsworth: Penguin, 2000 [1928].

Strong, Roy. *The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Pimlico, 1999 [1977].

Walker, Julia M., ed. *Dissing Elizabeth: Negative Representations of Gloriana*. Durham: Duke UP, 1998.

Warrack, John, e Ewan West. *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford UP, 1997 [1992].

Whittall, Arnold. "*Gloriana*". *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadey. London: Macmillan, 1992. 2: 451-452.

Wiebe, Heather. " 'Now and England': Britten's *Gloriana* and the 'New Elizabethans' ". *Cambridge Opera Journal* 17.2 (July 2005): 141-172.

¹ Vd. as obras de Strong e de Walker – dois estudos sobre dados de sinal contrário, de entre as numerosas referências disponíveis.

² A ópera *Eliza* (1754), de Thomas Augustine Arne, com libreto de Richard Rolt, é uma alegoria patriótica – produzida entre a Guerra da Sucessão da Áustria e a Guerra dos Sete Anos – entre cujas personagens Isabel não figura. Não obstante, é significativa a sua evocação no título, a par da presença de uma personagem denominada *Britannia* (cf. Parkinson). Arne foi autor da música de “Rule Britannia”.

No século XIX, Isabel figurou ainda em óperas de Pavesi, Carafa, Donizetti e Giacometti; no século XX, em óperas de Klenau, Walter e Fortner. Consulte-se Warrack e West 218.

³ A título de curiosidade, pois não cabe aqui efectuar a respectiva análise, refira-se que, “inspirado” (como vem dito no rosto) nesse filme, foi publicado entre nós um romance, intitulado *Isabel de Inglaterra*, da autoria de Amílcar Celta (1943).

⁴ Na sequência deste filme, o mesmo realizador lançou em 2007 *Elizabeth: The Golden Age*, que se debruça sobre os inícios da exploração e da colonização da América do Norte e sobre a derrota da Armada Invencível. É fácil depreender que o realizador terá intenções de formar uma trilogia, dedicando outra obra ao período final do reinado e da vida de Isabel I.

⁵ De acordo com os dados recenseados por Michael Dobson e Nicola J. Watson, à síntese de Frenzel deve ser acrescentada a relação de Isabel com o conde de Leicester, proeminente no filme *Elizabeth* e num romance como *Kenilworth*, de Walter Scott, e a relação de Isabel com Shakespeare. Por outro lado, a associação temática da monarca Tudor ao poder naval britânico e ao império revela-se igualmente importante.

Em comparação com o estudo de Frenzel, o escopo da análise de Dobson e Watson é simultaneamente mais restrito – concentra-se sobre produções britânicas – e mais vasto – não se debruça apenas sobre literatura, atendendo também às artes plásticas, à historiografia, à ópera e ao cinema.

⁶ Sobre a génese da ópera, ver a biografia de Britten da autoria de Humphrey Carpenter (305-312, 317-318), a análise de Antonia Malloy-Chirgwin (115-126) e os dados compilados por Paul Banks com Rosamund Strode (104-122 e *passim*). Ressalta no relacionamento de Britten com Plomer – como denotam a correspondência trocada, os manuscritos do libreto, o rumo das sugestões, também o diário da assistente do trabalho de composição – que aquele orientou o próprio processo de concepção e elaboração do libreto, tendo sempre a última palavra (cf. Mitchell e Reed; Reed 19-41; Alexander).

Sobre a recepção no ano da estreia, ver ainda Carpenter (325-328) e Wiebe (144, 156-157); e também os estudos de Antonia Malloy (“Britten’s Major Set-Back” e “*Gloriana*: A Bibliography” 173-177) e Donald Mitchell (“Fit for a Queen?”).

Entretanto, a ópera foi sujeita a revisão, significativa, sobretudo, no que respeita ao epílogo, com vista a nova apresentação em 1966 (cf. Malloy, “Britten’s Major Set-Back” 63-64; Banks e Strode 104-105, 149-150). Malloy-Chirgwin (123, 128) sugere que foi pela falta de tempo tida para a composição, e portanto sem intenção de alterar ou prescindir do seu conceito original, que Britten reviu o epílogo – não em resposta às críticas desfavoráveis. O autor estaria insatisfeito com o acabamento da sua obra mas teria mantido a concepção.

⁷ Sobre o pacifismo como convicção pessoal com consequências na vida de Britten e na sua arte, ver Mitchell, “Violent Climates”.

⁸ *Billy Budd* tem libreto de E. M. Forster e Eric Crozier. Encontram-se sugestões de atracção homoerótica entre Billy e o capitão Vere e ainda entre aquele e o perverso Claggart (cf. Hindley 147-154).

Heather Wiebe, que sublinha a desadequação de *Gloriana* ao contexto de certo “neoisabelismo” militante no período em que a Inglaterra começava a libertar-se de algumas das restrições sentidas no quotidiano do pós-guerra, estabelece a seguinte ligação entre as circunstâncias de 1951 e as de 1953: “The Coronation was a ritual invocation of optimism, making palpable otherwise foggy ideas about the shape of British society and its role in the world, and about British vitality in the face of hardship and change. In this sense it followed on the 1951 Festival of Britain, organised by the Labour government as a statement of post-war recovery. The Coronation, in many ways, was a Tory response. It articulated an optimistic

British modernity in self-consciously different terms, emphasising social hierarchy and individual achievement rather than egalitarianism, and reinvoking Empire (in the new form of the Commonwealth) rather than focusing more exclusively on Britain as an island nation” (146-147).

⁹ Sobre o tema “Green leaves”, cf. Wiebe 163-165. A ideia de *correlato objetivo* é enunciada por Eliot num ensaio de 1919, nos termos seguintes: “The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked” (145).

Creemos que na música se encontram bons exemplos ilustrativos deste conceito: em *Pedro e o Lobo* (1936), de Sergei Prokofiev, Pedro associa-se às cordas, o lobo à trompa, o pássaro à flauta, o gato ao clarinete, etc. Dado o carácter superiormente abstracto da linguagem musical, em que a distância do enunciado ao referente (o efeito? o significado?) é muito acentuada, torna-se necessário apostar e confiar na capacidade evocativa de alguns segmentos recorrentes (um acorde, uma frase – quer dizer, uma melodia ou parte dela –, um instrumento, um contraponto) para criar o efeito ou o sentido desejado.

Pode ser assinalado que Britten compôs *The Young Person’s Guide to the Orchestra*, em 1946, com intenções didácticas análogas às que levaram Prokofiev a escrever *Pedro e o Lobo*. Por outro lado, à semelhança do que se verifica nesta última obra, no seu *Billy Budd* “Ogni interprete viene caratterizzato da uno segmento o da una sonorità particolare” (Bassi 84).

É também oportuno recordar que já Helen Gardner sugeriu que uma aproximação à música é decisiva para compreender a concepção estrutural da própria poesia eliotiana (cf. 36-56 e *passim*). Um ano antes do estudo de Gardner, num ensaio de 1948, também Wallace Stevens qualificou Eliot de *poeta musical* (cf. 124-125).

¹⁰ Assim trata a rainha Essex na intimidade (cf. Britten 104), e ainda tão tarde quanto na cena do toucador (cf. *idem* 180).

¹¹ Em relação ao original, transcrito por Lytton Strachey (105), verifica-se que a versificação foi arbitrariamente alterada; mais importante, nota-se um propósito de redução da alteridade histórica do texto, pela substituição de vocabulário desusado.

¹² Esta conclusão, porém, não parece ser tirada pela própria Isabel, na medida em que não há aprofundamento psicológico nesta fase da obra. Digamos que as inferências irónicas que retiramos do conteúdo desta cena são disponibilizadas ao espectador mas não interiorizadas ou consciencializadas dentro do universo do drama, pelas personagens.

A propósito desta cena, cabe discordar do que escreve Malloy-Chirgwin, querendo defender *Gloriana* dos seus detractores: “Those who complained that the decorative and narrative strands hung rather loosely together had missed the whole point of Britten’s carefully planned form: it is obvious from his first stated vision of the work that pageantry and drama constituted two quite distinct types of material which were never intended for close integration” (127). Creemos ter tornado óbvio o modo como na mascarada o cerimonial público e o drama pessoal se articulam engenhosamente. (A III Cena deste mesmo Acto constitui novo momento exemplificativo dessa integração de planos.) Não invalida esta refutação da tese de Malloy-Chirgwin o facto de a mascarada ser um bom exemplo de como o virtuosismo musical pode corresponder a um menosprezo do libreto, cuja inteligibilidade imediata sofre com a exploração de efeitos auditivos complexos – atente-se no desdobramento do coro.

¹³ Repare-se na subtil coerência figurativa, que dá ao espectador sugestões de que as personagens se não apercebem: diz-se que o tempo tirará a Isabel os seus *regalia* – e o Tempo é, na mascarada, uma *figura* de Essex.

¹⁴ Cf. Marcus, Mueller, e Rose 302-303, onde se verifica que o texto teve origem noutra circunstância.

¹⁵ Isabel, já muito fraca, replica então a Sir Robert Cecil: “The word ‘must’ is not to be used to Princes!” (Britten 42). Em *Elizabeth*, quando Sir William Cecil (historicamente, o pai daquele) insta Isabel a que tenha gestos conciliatórios para com a França e a Espanha, em certo momento de dificuldade política, Isabel diz: “The word *must* is not used to a princess” (todas as citações são por nós transcritas directamente do filme). Indicará a coincidência que a frase

provém de uma fonte histórica comum (e.g., Strachey 279; Dobson e Watson 14) ou que o argumentista do filme se apropriou, com certa liberdade criativa, do trecho da obra britteniana?

¹⁶ É discutível que a rainha fique reconciliada com a (sua) morte, como pretende Arnold Whittall (452). No que esse crítico tem razão, a nosso ver, é em apontar que se trata de “. . . a conclusion of true pathos, worlds away from a conventional operatic death scene and providing a striking counterweight to the opera’s earlier emphasis on public ceremonial” (*ibidem*).

Dobson e Watson (29-30) parecem ver o epílogo da ópera como uma espécie de após-drama, em que a exploração ficcional da psicologia da protagonista cede lugar a uma simples conformidade com os documentos históricos – como se a personagem deixasse de ser o centro focalizador da análise psicológica e perdesse densidade dramática, reduzindo-se a ser uma mera portadora de citações da Isabel histórica; como se houvesse separação ou oposição entre essas duas dimensões e o “regresso à História” não tivesse, ele próprio, carga dramática ou psicológica significativa.

¹⁷ Apesar desse amplo consenso, parece-nos de ter em mente a reserva de Peter Evans, desde logo tendo em conta as diferenças que detectaremos de seguida entre o livro e a ópera: “It remains debatable how much Plomer and Britten drew upon Lytton Strachey’s *Elizabeth and Essex* in designing a plot for their opera, though the particular cross-section they chose to treat, from a long and intricately compounded reign, was obviously comparable to that which Strachey had made his central theme” (Evans, “Number Principle and Dramatic Momentum” 77-78).

Fonte secundária terá sido a biografia da autoria de J. E. Neale, *Queen Elizabeth I*, publicada em 1934, que Plomer enviou a Britten como “. . . a sort of corrective to Lytton Strachey” (palavras da correspondência; *apud* Reed 19; também em Carpenter 307). Aí terá sido colhida a cena de Norwich (cf. Malloy-Chirgwin 118). Não nos foi possível consultar essa obra.

¹⁸ De modo semelhante, na ópera não é Essex quem se vê correr as ruas, o que o poupa à humilhação do despejo do bacio. Mas o que é sobretudo significativo é que a rebelião nas ruas de Londres encontra, na ópera, reacção patente de várias figuras do povo (há um grande envolvimento popular – adverso – na situação), enquanto no livro se retrata uma espécie de alheamento cauteloso que deixa os agentes como que sós em cena: “By noon Essex and his band were at St. Paul’s, and there was no sign of any popular movement. He walked onward, crying aloud as he went that there was a plot to murder him, and that the Crown had been sold to the Spanish Infanta. But it was useless; there was no response; not a creature joined him. Those who were in the street stood still and silent, while perplexed and frightened faces peered out at him from doors and windows on either side. He had hoped to make a speech at Paul’s Cross, but in such an atmosphere a set oration was clearly impossible; and besides, his self-confidence had now utterly gone. As he walked on down Cheapside, all men could see that he was in desperation; the sweat poured from his face, which was contorted in horror; he knew it at last – he was ruined – his whole life had crashed to pieces in this hideous fiasco” (Strachey 239-240).

¹⁹ Alguns dados mais no mesmo sentido: Strachey refere o modo como, após a pronúncia da sentença de morte, preso na Torre, Essex sucumbe à angústia da condenação infernal e, vilmente, denuncia todos os que o apoiaram; e relata ainda, com certo detalhe, o decurso da execução (cf. 253-254, 261-263). Nada disto consta da ópera. Aqui, as atenções concentram-se na rainha. Este não é (também) o drama de Essex.

Parece-nos inverosímil a interpretação da ópera como reflexão britteniana sobre a arte e a condição do artista, interpretação que é proposta por um biógrafo do compositor (cf. Carpenter 322-324).

²⁰ Dobson e Watson escrevem da metodologia de Strachey que “His study reinvents Elizabeth as a post-Freudian textbook hysteric, the guilty sexual obsessions and incapacities of the old woman traced to childhood and adolescence” (222). Todavia, é caso para duvidar de que mesmo Freud ou os “pós-freudianos” subscrevessem certos lances mais arrojados de intuição – ou de invenção, de ficção – psicológica, até porque se trata de um diagnóstico feito *post-mortem*, quando já não é possível sentar a paciente no divã. Mas, valha a verdade, nem sempre isso é sentido como obstáculo intransponível pelos praticantes da crítica psicanalítica.

²¹ Pode lembrar-se que o autor se encontrava ligado ao Bloomsbury Group e que acompanhou a elaboração de *Orlando* por Virginia Woolf, publicado no mesmo ano que o seu próprio livro.

²² Jack C. Ellis (467-470) aponta a internacionalização de certas produções cinematográficas marcantes como característica dos anos mais recentes.

²³ Repare-se que esta situação é elidida da memória de *Gloriana*. Aí, Isabel é uma figura praticamente sem passado. Não se fala no pai, na mãe, na meia-irmã. Só a oração do final do I Acto, em todo o caso tornada quase inócua pela ausência de referências à Reforma, deixa vislumbrar alguma coisa dessa problemática. A heroína de *Elizabeth*, pelo contrário, equaciona a sua acção com reminiscências várias: recusa casar com Filipe de Espanha, o que representaria tomar o lugar de sua meia-irmã – ou deixar Filipe retomar o lugar que com ela tivera em Inglaterra; ambiciona combater eficazmente os inimigos, como Henrique VIII; quer representar o divino junto dos mortais, inspirando-se no culto mariano que a Reforma quisera erradicar.

²⁴ Diga-se que não se sabe muito bem em que data termina a acção e que há mesmo aspectos de correspondência difícil com o horizonte histórico. Condensados no último quarto de hora do filme, como se fossem factos concatenados, assistimos à outorga do baronato a Sir William Cecil (que, contudo, não foi dispensado da Corte, antes continuou a desempenhar cargos importantes), favor concedido em 1571, e a um conluio – que deve ser a chamada *conspiração de Ridolfi* – cuja descoberta redundou na execução de Norfolk, ocorrida em 1572, bem como de Arundel. Mas este, na realidade, foi apenas preso, vindo a morrer, já livre, oito anos depois. Acresce que Robert Dudley não parece ter estado implicado nessa conjura. A ideia da sua cumplicidade faz até pouco sentido em face das altas responsabilidades que lhe seriam ainda confiadas. De resto, as legendas do final dizem que Isabel tinha quarenta anos de reinado pela frente, o que situa os últimos acontecimentos em 1563.

Por outro lado, é de notar que, neste encadeamento, é omitido que Maria Stuart era prisioneira em Inglaterra à data da conspiração de Ridolfi, talvez para não manchar a apoteose de Isabel com a evocação da morte da rainha escocesa (um acontecimento que figura em *Elizabeth: The Golden Age*). Ao delineamento da acção e das personagens colocam-se, pois, problemas de veracidade ou de fidelidade histórica.

²⁵ Que Isabel demora a assimilar a especificidade (e os limites) da sua posição evidencia-se ainda depois, já com o duque de Anjou em Inglaterra, quando, passeando no rio com Robert (que tem melhor consciência do que ela dos problemas envolvidos), pergunta: “Does not a queen sit under the same stars as any other woman?” É claro que sim, mas é igualmente óbvio que a questão não é essa. Tanto assim é que ela – e não outra mulher qualquer – é logo de seguida alvo de um misterioso ataque com flechas, que se percebe ter Norfolk por responsável.

²⁶ Não podemos subscrever a miopia reducionista de Dobson e Watson, que de maneira nenhuma dão conta da complexidade de concepção nem da intensidade dramática desta sequência: “The film culminates with a vision of the young and sexually active Elizabeth . . . turning herself into Elizabeth I as a career decision. . . . Sexual renunciation is here conceived as women’s magazine makeover . . .” (257).

²⁷ Sobre o entendimento pevsneriano da arte e do carácter dos Ingleses, não totalmente livre de controvérsia, ver Buruma (257-266, 271-282).

²⁸ Deve ser sublinhado que a representação do Protestantismo no filme não é isenta de ambiguidades. A oposição entre Catolicismo e Anglicanismo é visualmente figurada através de simbologia religiosa convencional: o domínio da cruz (no genérico inicial vemos cruzeiros sobre fundo movente de vermelho e negro, prenunciando o martírio de protestantes na fogueira com que abre a acção do filme, e aparecem ainda as janelas da Torre de Londres em forma de cruz) dá lugar à imagem da Virgem, inspiradora de uma serenidade que contrasta com a dor e a violência – mas só aparentemente (se quisermos, na aparência espectacular com a qual Isabel se dá a conhecer à corte como Gloriana), pois aqui também há, paradoxalmente, uma violentação pessoal (e sexual-emocional) para se voltar a ser – e não para se deixar de ser – “uma virgem”. Isto mesmo encontra expressão formal através do processo de montagem, que, em ritmo acelerado, integra na sequência final uma série de reminiscências, alusivas quer à superação da violência (à sobrevivência) quer à perda do amor.

²⁹ Para um contexto para a ideia do carácter britânico da música de Britten, ver Howkins (89-98).

³⁰ Ou *quase* necessariamente. Numa figura como Richard Wagner unem-se o compositor e o libretista, mas mesmo Wagner precisava de cantores, instrumentistas, cenógrafos... Quanto ao cinema, não é inconcebível uma obra em que a mesma pessoa se encarregue singularmente da realização, da escrita do guião, da filmagem, da representação, da montagem, etc. – mas é, no mínimo, inusitado.

³¹ Para uma apreciação global destas estratégias, afigura-se produtivo o cotejo sistemático de *Gloriana* e *Elizabeth* com os escritos de Isabel I (ver Marcus, Mueller, e Rose), e bem assim com estudos biográficos cuja metodologia radique no uso ostensivo de documentação, por processos citacionais (*e.g.*, Perry).

³² Como sugeriu Yuri Lotman: “O cinema, enquanto invenção técnica que ainda não se tornara uma arte, foi antes de mais fotografia em movimento. A possibilidade de fixar o movimento aumentou ainda mais a confiança na autenticidade dos filmes como documentos. Os dados da psicologia mostram que a passagem da fotografia fixa ao filme animado representa para o espírito a introdução do volume na imagem. A exactidão com que a vida era reproduzida tinha atingido, ao que parecia, o seu máximo” (27; nesta linha de raciocínio, sobre a introdução do som sincronizado, cf. 56).

³³ É, aliás, curiosa a recorrência no cinema de uma visão do Período Isabelino como época teatral, em efeito de desconstrução da ilusão dramática-cinematográfica – do *Henry V* de Laurence Olivier (Reino Unido, 1944, sobre a peça de Shakespeare) ao já aqui mencionado *Shakespeare in Love*, para darmos apenas dois exemplos.

A propósito da primeira dessas obras, refira-se que Anthony Davies escreveu que “All Olivier’s films are remarkable for their constant oscillation between the cinematic and the theatrical, and their fusion of the two distinctly different dramatic languages. Not only does this arise from the unconscious instincts of Olivier the film maker, an indication of his claim to be an *auteur*, but there is, too, a conscious shifting between the elements of the two media” (163). E vale a pena notar, a par disto, que o filme de Olivier teve um impacto significativo, a vários níveis, na história do cinema, e não apenas do cinema de filiação shakespeariana.

³⁴ Por outro lado, a Isabel do final de *Elizabeth* é uma mulher cuja vulnerabilidade, subitamente disfarçada, ninguém dentro do filme conhece tão bem como o espectador; a Isabel de *Gloriana*, na crua lucidez do final, já nem a si mesma consegue esconder a sua fragilidade. O espelho que pousa à entrada de Essex nos seus aposentos corresponde, pela negativa, ao artifício especular da mascarada: agora já não há hipótese de ilusão.

³⁵ Num livro de memórias, o mesmo aristocrata qualificou a récita da estreia como “one of the great disasters of operatic history” (*apud* Hewison 1). Harewood teve um papel importante nos anos de 1952 e 1953. Foi numa conversa entre ele, Britten e Pears que surgiu a ideia de produzir uma ópera *nacional* e que foi decidido que o tema seria Isabel I. Foi também ele quem sugeriu *Elizabeth and Essex* como texto de referência e quem garantiu o patrocínio régio (cf. *idem* 11-12; Wiebe 143).

³⁶ A rainha e o príncipe Filipe tinham tomado conhecimento prévio da ópera, em audiência privada com Britten e Plomer. No total, a ópera teria dez récitas em 1953, incluindo duas transmissões radiofónicas em directo.

³⁷ Encontram-se numerosos exemplos no estudo de Nicola Smith *The Royal Image and the English People*.