

ESPELHOS DE CLEÓPATRA: O EMPODERAMENTO FEMININO ATRAVÉS DAS REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA VII

MIRRORS OF CLEOPATRA: FEMALE EMPOWERMENT THROUGH REPRESENTATIONS OF CLEOPATRA VII

ESPEJOS DE CLEOPATRA: EL EMPODERAMIENTO FEMENINO A TRAVÉS DE LAS REPRESENTACIONES DE CLEOPATRA VII

Pierre Nunes¹
Maria Thereza Davi João²

Resumo

Cleópatra VII, ou Cleópatra, a Grande, em sua luta pelo controle do mundo antigo, teve Roma e o patriarcado como seus rivais. Seus oponentes construíram a imagem dessa rainha — mulher estrangeira e oriental —, como um inimigo grandioso e apaixonante, que conquistou a imortalidade e personificou o antigo Egito de tal maneira que sua história foi contada e recontada através dos séculos — dos romanos aos cineastas de Hollywood. Essas obras de arte, veiculadas à grande massa, servem como força mantenedora ou como quebra de paradigmas e mitos, que retratam os comportamentos femininos considerados adequados ou não, tendo o mundo antigo como referência anacrônica. Esta pesquisa questiona se essas produções contribuem para o empoderamento feminino e o das minorias deste gênero, como as mulheres pretas. Este trabalho analisa três obras da sétima arte, produzidas a partir da figura da rainha, e as relaciona com a pesquisa bibliográfica, para observarmos os cenários históricos nos quais as obras foram construídas, os impactos na sociedade e as particularidades da representação dessa personagem, espelho da época na qual é encenada. Pode-se observar que a figura de Cleópatra representa o poder, a sensualidade, a rebeldia, o desejo e a figura do outro — tão temido e tão capaz de despertar a curiosidade. Embora mostradas como poderosas, essas Cleópatras refletem o preconceito sobre o feminino, a violência velada, o não pertencimento aos espaços públicos e de direito, mas que, através da fantasia e na figura da rainha, encontram um espaço de direitos, poder e fala.

Palavras-chave: Cleópatra; empoderamento feminino; empoderamento da mulher preta; história das mulheres.

Abstract

Cleopatra VII, or Cleopatra the Great, in her struggle for control of the ancient world, had Rome and the patriarchy as her rivals. Her opponents built the image of this queen — a foreign and Eastern woman —, as a grandiose and passionate enemy, who conquered immortality and personified ancient Egypt, enough for her story to be told and retold through the centuries — from the Romans to Hollywood filmmakers. These works of art, disseminated to the masses, serve as either a sustaining force or a break from paradigms and myths, portraying female behaviors considered appropriate or not, with the ancient world as an anachronistic reference. This research questions how these media productions contribute to the empowerment of women and minorities belonging to the feminine, for example, black women. This article analyzes three works of cinema, which were built upon the figure of the queen, and relates them to the bibliographical research to observe the historical scenarios in which the works were created, their impacts on society, and the specificities of the representation of this character, as she becomes a mirror of the time in which she is staged. The figure of Cleopatra embodies power, sensuality, rebellious, desire and the figure of the other, — so feared and capable of arousing curiosity. Although depicted as powerful, these Cleopatras reflect prejudice against femininity, veiled violence, non-belonging to public and legal spaces, but through fantasy and the figure of Cleopatra, they find a space for rights, power and speech.

Keywords: Cleopatra; women empowerment; black women empowerment; women's history.

Resumen

¹Licenciando/Bacharelado em História no Centro Universitário Internacional Uninter. E-mail: pn.pierrenunes@gmail.com

²Docente no Centro Universitário Internacional Uninter. E-mail: maria.jo@uninter.com

Cleopatra VII, o Cleopatra la Grande, em sua luta por o controle do mundo antigo, teve como rivais a Roma e o patriarcado. Seus oponentes construíram a imagem de esta rainha —mulher estrangeira e oriental —, como uma inimiga grandiosa e apaixonante, que conquistou a imortalidade e personificou o antigo Egito de tal maneira que sua história foi contada e recontada através dos séculos — desde os romanos até os cineastas de Hollywood. Essas obras de arte, trasladadas à grande massa, se apresentam como instrumento para sustentar ou romper paradigmas e mitos, que retratam comportamentos femininos considerados adequados ou não, com o mundo antigo como referência anacrônica. Esta investigação indaga como estas produções contribuem ao empoderamento das mulheres e o das minorias deste gênero, como as mulheres negras. Este trabalho analisa três obras do sétimo século, construídas a partir da figura da rainha, e as relaciona com a investigação bibliográfica, com o fim de observar os cenários históricos em os que se produziram as obras, os impactos na sociedade e as particularidades da representação de este personagem, espelho da época que as põe em cena. Se pode observar que a figura de Cleopatra representa poder, sensualidade, rebeldia, desejo e a figura do outro — tão temido e capaz de despertar a curiosidade. Embora mostradas como poderosas, estas Cleopatras refletem o preconceito contra o feminino, a violência velada, a não pertencência aos espaços públicos e de direitos, porém, mediante a fantasia e na figura da rainha, encontram um espaço de direitos, de poder e fala.

Palabras-clave: Cleopatra; empoderamento feminino; empoderamento da mulher negra; história da mulher.

1 Introdução

“Qual a história que queremos continuar a contar? A dos ‘grandes homens’? Dos feitos militares? Das ‘grandes guerras’?” Assim inicia a Maria Thereza Davi João a sua aula sobre Museus e Educação Patrimonial do Programa É Mais Complexo: Nas Linhas e Entrelinhas da História, oferecida pela Uninter.

O que sabemos sobre Cleópatra foi o resultado da propaganda romana contra o Egito. Cleópatra, em suas diversas representações, versa mais sobre aqueles que falam sobre ela, do que sobre ela própria, visto que não possuímos registros de sua autoria, ou de seus escritos. A interdisciplinaridade entre a arqueologia, a numismática e o questionamento crítico das fontes latinas advindas da propaganda otaviana, nos permite um olhar aproximado à rainha. O Oriente e a soberana foram ressignificados e unidos de forma simbiótica, com o objetivo de representar territórios, culturas e grupos étnicos como intelectualmente inferiores, bárbaros nos costumes e violentos nos comportamentos, facilmente conquistáveis no patamar militar e sexualmente disponíveis, principalmente no que concerne ao corpo feminino, que materializou esse território.

O artigo visa à análise de algumas representações filmográficas, feitas sobre a figura de Cleópatra VII, para observar o impacto causado no imaginário popular ocidental e a contribuição para o empoderamento feminino. O artigo abordará os relatos sobre o filme *Cleopâtre*, de Georges Méliès, para ilustrar o início da produção cinematográfica sobre a rainha mítica; fará uma breve análise do filme *Cleópatra*, de 1917, protagonizado por Theda Bara, uma produção grandiosa e altamente rentável do cinema mudo; e terá como foco a obra *Cleópatra*, protagonizada por Elizabeth Taylor, no contexto histórico da década de 1960. A

segunda obra analisada será o episódio *Rei dos Assassinos*, do seriado *Xena, a Princesa Guerreira*, na qual Gina Torres, uma mulher preta, interpreta Cleópatra, possibilitando uma pluralidade de interpretações e o reconhecimento étnico na figura da antiga rainha.

2 A primeira múmia do cinema

Com o surgimento do cinema no final do século XIX, sob o olhar do artista que as dirigia, nasceram as primeiras narrativas históricas, em preto e branco e filmes mudos. Georges Méliès, chamado de “o alquimista da luz” por Charles Chaplin, foi um pioneiro do cinema ao trabalhar com efeitos especiais e um roteiro. Em seu arsenal de obras, *Cléopâtre* é um curta-metragem protagonizado pela atriz Jeanne d’Alcy, artista considerada como precursora do nu artístico, por sua performance no filme *Depois do baile (Après le bal)*, de 1897. Um dado que pode trazer a ideia de que uma atriz transgressora tem o perfil ideal para representar uma personagem histórica igualmente transgressora.

Segundo Júlio Gralha, *Cléopâtre* é o primeiro filme de que se tem notícia sobre a rainha, e foi provavelmente a primeira tentativa de se fazer um mini-épico (GRALHA, 2008, p. 77). Pode ter sido o primeiro filme sobre múmias e ambientado no Egito, nos gêneros horror e fantasia. O filme infelizmente foi dado como perdido, mas observados de forma crítica, os relatos desse curta descortinam a visão de Méliès, provavelmente advinda da arte fundamentada no orientalismo, que pode ter alimentado a sua criatividade. Distribuído nos EUA, o curta, com duração de dois minutos, recebeu o nome de *Robbing Cleopatra’s Tomb*. Na trama, atualmente um clichê, traz ao público um arqueólogo que encontra e profana a tumba da rainha, ao desenrolar o linho que envolve o corpo da múmia (BLAKENEY, 2017). Tal como um Teseu, que adentra o labirinto desenrolando o novelo de Ariadne. A soberana representa os papéis de Minotauro, tornando-se um monstro que ressuscita; encarna o mistério, a sedução e as aventuras que o outro/oriental causava no imaginário europeu/ocidental através do estilo advindo do orientalismo.

3 A vampira

No século XX, os moldes culturais utilizados para representar a rainha no cinema foram os de *femme fatale* e *vamp*. Para Ella Shohat, a figura *vamp* era o contraste das figuras angelicais e idealizadas das heroínas; a *vamp* era mais escura, associada a atrizes como Theda Bara, Nita Naldi e Alla Nazimova, brancas mais escuras. A estética da *vamp* era “caracterizada por cosméticos pesados, com lábios e olhos perigosamente sedutores e virtualmente vampíricos,

sua aparência dava um toque escuro na erótica intra-branca” (SHOHAT, 2004, p. 39). As atrizes personificavam sedutoras assassinas, seguindo o modelo de Plutarco e Dio, no qual a rainha arruinou o general Marco Antônio através de truques femininos.

O grande expoente deste estilo foi Theodosia Burr Goodman, conhecida através do nome artístico Theda Bara. Considerada o primeiro *sex symbol* assustador dos EUA, performou uma das mais lucrativas Cleópatras do cinema (THEODOSIA TRAMP PUBLISHING, 2010; BGP, 2019). Os publicitários dos estúdios FOX construíram lendas em torno de Bara, para autenticar sua ligação com as trevas. Uma lenda espalhada por publicitários conta que ela havia nascido “à sombra da Esfinge”, amamentada com veneno de serpente e seu nome seria um anagrama para “Arab Death” que significa Morte Árabe (HUGHES-HALLETT, 2005, p. 383). Para alimentar esse universo em torno da estrela, os ensaios fotográficos a mostram junto a crânios, múmias e elementos da cultura gótica.

Dirigido por J. Gordon Edwards, a divulgação do filme *Cleópatra* prometia aos espectadores grandes cenários, coroados pela presença da “Sereia do Nilo”. Embora o filme esteja perdido, o roteiro está disponível na plataforma digital da Library of Congress (CLEOPATRA, s. d.). A fotografia remanescente dos cenários e das cenas denota o imaginário orientalista e fornece pistas sobre a atuação de Bara, que é mostrada vestida com trajes considerados ousados, que a apresentavam seminua, performando uma vampira voraz, libidinosa, pronta a ter Antônio em suas armadilhas e a conquistar o mundo.

Em uma entrevista para a LUX Radio Theatre, em 1936, Bara contou que à época da produção do *Cleópatra*, visitou a coleção egípcia do Museu de Nova York e conversou com especialistas, com o objetivo de munir-se de conhecimento histórico especializado, para construir a sua atuação. A seguinte fala revela a compreensão pessoal que ela tinha da rainha:

Quando interpretei o papel, li todos os livros que encontrei sobre a rainha egípcia, e para o meu espanto descobri que ela era uma dona de casa competente, com vários filhos, não especialmente bonita, nem a sereia sedutora transmitida pela nossa lendária história (THEDA BARA... c1990-2023)

Com a queda do interesse público e comercial pela *vamp*, a carreira de Bara entrou em declínio. Os boatos diziam que

[...] seu olhar enigmático e intenso, era na verdade provocado por uma intensa miopia; o motivo pelo qual não conversava com jornalistas, não era por ser enigmática como uma esfinge, mas porque seria burra demais para responder ao próprio enigma, ou qualquer outra pergunta (HUGHES-HALLETT, 2005, p. 383).

Sua última aparição em um filme foi em um contexto no qual a *vamp* era ridicularizada. Bara nunca mais interpretou um filme. A Cleópatra Vamp, que atraiu as plateias por sua sensualidade vampírica e corpo pálido seminu, foi descartada quando a sua atuação se tornou engraçada.

4 Cleópatra e a revolução sexual

O filme que trouxe a Cleópatra Taylor às telas foi produzido durante a segunda onda do Movimento Feminista, na década de 1960, caracterizada pela luta de direitos por parte da população preta, homossexual e de outros grupos minoritários. Os créditos iniciais do filme informam que as fontes históricas utilizadas pelo roteirista, diretor e produtor Joseph L. Mankiewicz, foram Plutarco em *Vidas Paralelas*, os escritos de Suetônio e o livro *A Vida nos Tempos de Cleópatra*, escrito por Charles Marie Franzero. O filme foi apontado pelo artista Andy Warhol como a produção que ditou a moda da década de 1960, trazendo o estilo de vestir, maquiar e modelar o cabelo inspirado no que o filme apresentou como “estilo egípcio”. Em uma foto dos testes de maquiagem pode-se vislumbrar Taylor maquiada atrás de uma foto do famoso busto de Nefertiti, revelando a intenção de seguir um modelo egípcio na construção de uma imagem que parecesse autêntica ao espectador.

Pode-se pensar que a sensualidade do corpo de Taylor é uma ferramenta de sedução e controle. O figurino oficial — e que aparece no filme —, parece ter sido elaborado de forma a exaltar o erotismo. Em um dos croquis de Irene Sharaff, figura um traje que sugere a imagem de uma Cleópatra guerreira ao conhecer César, calçando botas no estilo militar, uma túnica que lhe permitisse movimentos bruscos e uma adaga. Existe uma foto de teste dos figurinos, onde Taylor aparece vestida nesse traje, mas para a produção final optou-se por um vestido e sapatos de salto alto. No filme, em um dos diálogos entre Cleópatra e César, ele diz que “ela poderia ser uma guerreira”, ao vê-la enfrentar os legionários romanos que faziam a sua guarda. Em fotos e no script original do filme, Cleópatra desarma um desses legionários (MANKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 6).

Vê-se na Cleópatra interpretada por Elizabeth Taylor a sombra da Cleópatra de Plutarco. O filme usa a dicotomia entre os papéis de santa e pecadora, tradicionalmente usadas para enquadrar as mulheres no status quo, das obras de Plutarco até os dias de hoje, como forma de representar as polaridades femininas. Se analisada a atuação de Elizabeth Taylor e o roteiro de J. L. Mankiewicz — apoiados no princípio de que a obra de arte utiliza símbolos do passado para justificar os argumentos e posturas do presente —, poder-se-iam encontrar posturas em

conflito: a da mulher americana/europeia tradicional, representadas por Calpúrnia, esposa de Júlio César, e Otávia, irmã de Otávio e esposa de Marco Antônio, comparadas à postura de Cleópatra, a oriental/egípcia.

5 A revolução sexual sob o olhar do historiador de cinema

O historiador especialista em cinema, Brad Geagley, no documentário *Cleopatra, the movie that changed Hollywood* (CLEOPATRA, 2001), diz que a revolução sexual dos anos 60 nasceu quando Elizabeth Taylor entrou em Roma, vestida de ouro, acompanhada de seu filho e a multidão de figurantes romanos gritava “Liz!”, e não “Cleópatra!”, como estava no script, em um contexto em que o Vaticano e a imprensa consideravam Elizabeth Taylor imoral por seu relacionamento com Richard Burton. Uma história interessante relativa ao empoderamento feminino e lutas trabalhistas é mencionada no mesmo documentário; trata-se de uma questão envolvendo as coadjuvantes femininas que reclamaram ao produtor Walter Wanger sobre os atrasos na produção, os trajes pequenos, apertados e reveladores que tinham que usar, e o constante assédio sofrido pelas artistas, o que levou o estúdio a contratar um segurança para protegê-las.

A descoberta da pílula anticoncepcional foi um dos vários acontecimentos para a revolução sexual, que permitiu às mulheres poder sobre seus corpos e autonomia para viver o prazer sexual, uma das pautas controversas entre grupos progressistas e conservadores. A Cleópatra Taylor, possivelmente a primeira a ser representada dentro do aspecto da maternidade, encarna um espectro de papéis que seguem a tradição da *femme fatale*, mas assume o papel de mãe, que não figurava nas representações cinematográficas anteriores e que consta na vida da Cleópatra histórica. O primogênito da rainha com Júlio César, Ptolomeu XV Cesário, é o único que aparece no filme da Cleópatra Taylor. São raras as cenas nas quais o público o observa. Consta, no roteiro original e fotografias, uma cena afetuosa onde o menino e Antônio, duelando com espadas de madeira, são observados pela rainha. A cena termina com os três abraçados no chão. Cabe lembrar que o Antônio histórico defendeu a herança de Cesário, possivelmente por sua aliança com a rainha e porque um filho de César poderia se interpor no caminho de Otávio.

Paralelo ao papel de mãe, existe o papel de mulher e amante — e uma sombra na relação entre a rainha e Apolodorus, seu conselheiro e protetor. As sequências sugerem que Apolodorus a amava, tendo uma participação fundamental na vida da rainha. No script original e nas cenas deletadas, existe um beijo entre os dois antes da Batalha de Ácio. Antônio embriagado

manifesta saber dos sentimentos de Apolodorus, dizendo que este “olhava a rainha como um cachorro olhava um osso” (MANKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 5). Na versão final, a relação entre os dois ficou apenas subjetiva; no desfecho ele confessa que “sempre a havia amado” e ela responde que “sempre soubera”. Vê-se que, além das relações de poder e política, afeto, ou de mera atração, há uma mulher que as vive de acordo com o seu interesse.

Entrelaçada à imagem da mãe, existe uma sombra da representação da rainha como a Grande Mãe Isis. A religiosidade de Cleópatra é retratada como fiel aos deuses antigos; antes dos episódios dos Idos de Março ela diz a César: “Que os meus Deuses e os seus, o protejam”. Mas a rainha é traída pelos Deuses que riem dela (MANKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 17), como mostra a cena deletada, na qual ela conjura o futuro, na noite anterior à batalha naval em Ácio. Ao pedir aos deuses para vislumbrar o futuro nas chamas, ela escuta risadas ecoarem no pequeno santuário, vindo das cabeças antropomórficas dos seres cuja fé ela professava. É possível perceber o juízo de valor feito sobre a religião oriental, pois a mulher e rainha havia confiado em seus deuses, sobretudo em Isis, e havia sido abandonada. Reitera-se a crença de que o Oriente e os seus elementos são falsos e caprichosos.

6 O chute de Zanuck em Cleópatra

Uma cena icônica do filme mostra o general Marco Antônio acompanhado por Germanicus e Rufio, solicitando auxílio financeiro de Cleópatra; foram recebidos formalmente na sala do trono, onde a rainha chama Antônio de subalterno de Otávio e, em troca de uma aliança política com Antônio, exige vários territórios que outrora haviam pertencido ao império Ptolomaico. Observa-se o embate político, porém a relação de amor e ódio entre ambos é o foco. Cleópatra exige que Antônio se identifique e se ajoelhe frente ao seu trono, o que significa humilhação, quebra de protocolo, abandono da diplomacia e hierarquia. No contexto do filme, os oficiais de Antônio demonstram grande desprezo pela exigência da rainha e pela submissão de seu general. Não existe uma relação de poder associada ao respeito. Nessa versão, Antônio ora é subalterno de Otávio, ora de Cleópatra. E sempre, dos seus vícios.

No documentário *Cleopatra, the movie that changed Hollywood* (CLEOPATRA, 2001), Tom Mankiewicz, filho do diretor J.L. Mankiewicz, conta que Darryl F. Zanuck, o diretor dos estúdios Fox na época da produção final do filme, assistiu o recorte original de 05 horas e 20 minutos. Ao ver essa cena, disse a Mankiewicz que Antônio era um homem fraco e que se alguma mulher lhe pedisse o mesmo que Cleópatra pediu a Antônio, a espancaria.

Quando Antônio se ajoelha frente a Cleópatra, vê-se o homem perante a mulher, o general e cônsul romano perante a rainha egípcia, o Ocidente ajoelhado perante o Oriente. Mas o empoderamento feminino, as discussões de gênero — ainda que expressados na visão de Cleópatra dominando Antônio —, não eram vistos como comerciáveis ou aceitos por Zanuck, o que possivelmente produziu os diversos recortes feitos ao filme. Foram preferidas as cenas de batalha — muito comerciáveis — e a dicotomia entre o bem e o mal na oposição entre os civilizados América/Roma, Ocidente e capitalismo, em contraponto ao Egito/Oriente/URSS e socialismo, destruidores e selvagens. Isso se for traçado um paralelo entre os conflitos políticos do filme e o momento histórico da década de 1960, no qual o filme foi produzido.

7 O conselho de guerra que não fede a mulher

Na cena excluída do conselho de guerra antes da batalha definitiva em Ácio, há uma discussão entre Antônio e Canídio, que faz referência às declarações de Suetônio e Plutarco, dizendo que os homens de Antônio se incomodavam com a presença de uma mulher nos conselhos de guerra (MANKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 17). Na cena em questão, Canídio dirige-se a ela como “Rainha Cleópatra”, ao que Antônio responde dizendo que “Rainha Cleópatra” era a forma como ela permitia aos amigos chamá-la, para Canídio seria mais adequado “Vossa Majestade”. Além disso, se ele quisesse estar em um conselho de guerra que não “fedesse a mulheres”, composto apenas por homens, poderia desertar do seu lado e aliar-se a Otávio. A postura do general Antônio o mostra como aliado de Cleópatra. Esse diálogo excluído traz uma importante reflexão sobre gênero, ao dar voz a um Antônio que considerava Cleópatra como igual, seja pelo patrocínio financeiro que ela oferecia, pelo amor, ou pela manipulação que Plutarco, Suetônio e Mankiewicz atribuem à personagem. Um documento histórico com a possível assinatura de Cleópatra, diz “Ginestói”, do grego “seja feito”, atesta que Canídio recebeu isenção de impostos para vários produtos comercializados e algumas terras no Egito (ANGELA, 2019, p. 299). Ele auxiliou a rainha, aconselhando Antônio a mantê-la no campo de guerra, para conservar a lealdade dos reinos e exércitos orientais, que estavam familiarizados com a realeza e seriam mais simpáticos à causa de uma rainha egípcia, do que a um general romano. Otávio havia declarado guerra não a Antônio, mas a Cleópatra (SCHIFF, 2011, p. 265). Diferente do personagem do filme, o Canídio histórico manteve-se fiel a Antônio e a Cleópatra e foi assassinado a mando de Otávio após a conquista do Egito.

8 A serpente egípcia entra em Roma

Figuras femininas poderosas, associadas a serpentes são antiquíssimas. Pode-se encontrar esse reflexo em figuras minoicas como a Deusa das Serpentes, de Creta, e fortemente no imaginário espiritual e simbólico dos antigos egípcios. A causa da morte de Cleópatra, desde a antiguidade, foi atribuída à picada de uma cobra. No triunfo romano de Otávio, na conquista do Egito, ela foi representada “no seu leito de morte, em gesso pintado, junto à áspide [...]” (SCHIFF, 2011, p. 312). Muitas obras de arte seguiram o mesmo exemplo, como os quadros da pintora renascentista Artemisia Gentileschi, iluminuras medievais como a de Antoine Dufour, e igualmente filmes, como o de 1933, onde a atriz Claudette Colbert, no momento do suicídio, traz a serpente ao seio. Essas construções imagéticas perpetuaram a imagem da morte de Cleópatra, exibindo a serpente nos seios ou submissa a ela, como metáfora do falo romano/Ocidente sobrepujando a feminilidade/Oriente, tal como Otávio vencendo Cleópatra, o qual afirmava a sua virilidade e também a de Roma. O historiador Jules Michelet havia associado a imagem de Cleópatra à serpente, trazendo a crença de que a áspide mataria o pérfido Oriente e traria o virtuoso Ocidente como o guia civilizatório (MICHELET, 1848 apud HUGUES-HALLETT, 2005, p. 342).

No filme estrelado por Elizabeth Taylor, o contrário é representado. Uma sequência excluída do cortejo de entrada da rainha em Roma, chamada de “Snake Dance”, Dança da Cobra, criada pelo artista/coreógrafo Hermes Pan (Hermes Panagiotopoulos), tem como enredo uma serpente que entra em Roma e se posiciona em frente ao trono de Júlio César. Um grupo de dançarinas salta de dentro da áspide e executa uma dança sensual, fazendo alusão a movimentos de serpentes, enquanto duas sacerdotisas caminham balançando sistros. Embora representadas seminuas e de forma sensual, pode-se pensar que essas Mulheres-Serpente, um grupo de Medusas, tornam-se uma metáfora da autoridade feminina e oriental, presente na história das rainhas helenísticas, projetando-se no Império Romano a mando de Cleópatra. Pode-se traçar um paralelo entre essa dança com as pinturas que retratam a cobra no seio de Cleópatra, sobre o masculino dominante e o feminino passivo; pode-se trazer uma ideia de inversão de valores, lembrando a alegação de Heródoto de que no Egito o mundo era invertido e as mulheres mandavam nos homens (SCHIFF, 2010, p. 36).

9 O único império

A relação entre a rainha e Antônio segue o modelo deixado por Plutarco e outros escritores latinos, com o objetivo didático de enaltecer estereótipos culturais romanos.

A trama histórica onde se desenrolam os conflitos étnicos, territoriais e culturais fica em segundo plano. A relação entre os amantes parece se tornar mais importante que o contexto e as subjetividades das figuras históricas representadas. Mas respeita-se a súbita mudança de comportamento de Cleópatra nos últimos episódios da narrativa de Plutarco, de forma que a curvatura artística da personagem passa de caprichosa estrategista a soberana leal a Antônio. Pode-se ver na versão oficial do filme, uma cena em que o general Agripa informa Cleópatra que Otávio deseja apenas a paz, e ela responde: “Então que ele volte para casa”. O campeão de Otávio lhe informa que o preço dessa boa vontade era a cabeça de Antônio. A rainha tira uma joia de seu colar e a lança para ele, dizendo que era uma “generosidade egípcia”, que Otávio teria duas cabeças, ou nenhuma. De acordo com Sean McLachlan:

Mackiewicz representou os seus personagens de forma intimista, reformulando a história, tornando o general romano de Richard Bourton um fraco e perdedor, e a Cleópatra Taylor, que tão sobejamente procurava o poder, o amou por estas características (McLACHLAN, 2001, p. 26).

Na versão oficial do filme, após o conselho de guerra anterior à batalha decisiva em Ácio, Antônio, ao ser questionado por Cleópatra sobre o que lhe havia acontecido, responde que “...ela, ela havia lhe acontecido” (MANKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 17), trazendo ao espectador a ideia de que Antônio acreditava que ela o houvesse arruinado. Pela aposta alta, “ela” pagou um preço muito alto: a perda do trono, da família, o país e a vida. De acordo com Stacy Schiff, “já foi dito que Cleópatra baixou a cortina sobre uma era, embora, evidentemente, do ponto de vista egípcio, poder-se-ia dizer que foi Antônio quem o fez. É fácil esquecer que ele foi o fim de Cleópatra tanto quanto ela foi o dele” (SCHIFF, 2011, p. 307). Nos bastidores, em meio às personagens que ficam nas sombras, tanto na lenda, como nas produções artísticas, a lealdade é um elemento que persiste nas mulheres que acompanham a rainha. Todas as servas e servos ajoelham-se para recepcionar a Cleópatra Taylor, após ela conhecer César (MANKIEWICZ, 1963, apud TRIVETTE, 2009, p. 4). Ela cumprimenta alguns pelo nome e declara a falta que sentia deles, como é possível verificar em fotos e no script completo do filme. Schiff diz que não era comum as servas acompanharem as senhoras em sua morte, de maneira que essa atitude de Charmian e Iras foi muito comentada pelo povo alexandrino, junto ao suicídio da rainha (SCHIFF, 2011, p. 310). Um relato diz que o ato foi imortalizado na tumba de Cleópatra, onde as damas ladeiam a entrada do recinto, como guardiãs (LINDSAY, 1998, p. 337).

A Cleópatra representada por Plutarco nos momentos finais de sua vida age de forma dissonante da estrategista traidora, assumindo uma postura humanizada. Na frase excluída do

diálogo de reconciliação entre Antônio e Cleópatra, a rainha diz que “[...] o amor é o único império que persistirá enquanto a humanidade existir no tempo” (MACKIEWICZ, 1963 apud TRIVETTE, 2009, p. 19), fazendo eco à frase *O Triunfo do Amor*, título da conclusão que encerra o livro de Lucy Hughes-Hallett; esse sentimento é, talvez, uma espécie de herança de Antônio e Cleópatra para a humanidade (HUGHES-HALLETT, 2005, p. 423).

10 O empoderamento através da representação

Nos anos 1990, um seriado revolucionou as produções de aventura e heroísmo. Exponente do gênero peplo que explora figuras e aventuras mitológicas, *Xena, a princesa guerreira*, estrelava Lucy Lawless como protagonista e Renée O’Connor como a poetisa e fiel companheira da heroína.

Na terceira temporada, o episódio intitulado “Rei dos Assassinos” tem como figura central a rainha egípcia que, em conflito com o irmão Ptolomeu XIII, foge para a Grécia, a fim de reunir um exército liderado pelo melhor guerreiro para recuperar o trono. Porém, ela estava prestes a ser assassinada e Xena, Gabrielle e seus amigos Autólicos e Joxer entram em ação. A Cleópatra representada no Xenaverso recebe uma interpretação singular, através da atriz Gina Torres, uma mulher preta, que posteriormente protagonizou o seriado *Cleópatra 2025*, no qual a protagonista chamada Cleópatra era uma dançarina que combatia o crime em uma distopia futurística.

Este artigo não tem como objetivo dissertar sobre a etnia de Cleópatra, mas sobre a importância de representá-la como mulher preta e o impacto que essa representação pode causar na comunidade negra. De acordo com Ella Shohat, existe uma disputa racial sobre o corpo de Cleópatra e essa disputa fala mais sobre as questões de nosso tempo, do que sobre a soberana em si, visto que no mundo antigo o que importava não era a etnia, ou o tom de pele, mas se o indivíduo era ou não livre, e se fazia parte da alta esfera da hierarquia social (SHOHAT, 2004, p. 16).

De acordo com Alberto Angela, “se a mãe de Cleópatra provinha da comitiva de sumos sacerdotes de Tebas, sua mãe poderia ser morena, os cabelos crespos e olhos escuros” e que “na época romana o modelo de mulher ideal era mediterrâneo-oriental” de forma que “tanto César como Antônio teriam despertado inveja e aprovação com uma mulher com essas características” (ANGELA, 2019, p. 273).

Sobre as características de Cleópatra, “é difícil acreditar que o mundo fosse falar sobre ‘aquela mulher egípcia’ se ela fosse loira”; “a expressão ‘pele cor de mel’ é recorrente na

descrição de seus parentes e é de se presumir que se aplicasse também a ela, apesar das inexistências que cercam sua mãe e avó materna” (SCHIFF, 2011, p. 50, 51).

Com a crescente luta do Movimento Negro, a representação de uma Cleópatra negra, é um contraponto aos estereótipos construídos sobre a representação dos negros no imaginário dos filmes sobre a rainha, onde mulheres e homens negros ocupam apenas espaços silenciosos de servidão. Na cena colossal da entrada de Cleópatra Taylor em Roma, a rainha desce do topo da esfinge sustentada por homens pretos, e entre suas damas, apenas uma mulher negra aparece, em uma cena, brincando com Cesário. Nas fotos do filme de Cleópatra Bara, vemos que os pretos são igualmente representados como coadjuvantes; o mesmo ocorre no filme Cleópatra de 1999, no qual os protetores da rainha, corajosamente perfilados em frente ao mausoléu, de guarda, são representados com os punhos agrilhoados, em perfil, de cabeça baixa, enquanto os romanos tentam entrar no mausoléu para capturar a rainha. Protagonizado pela atriz chilena Leonor Varela, o filme segue a tendência da Cleópatra Torres, apresentando outras etnias na figura mítica da rainha que, no contexto da Cleópatra Varela, abre o caminho para representações sul-americanas do mito Cleópatra. O filme usou a obra da escritora Margareth George, *As Memórias de Cleópatra* (2012), e buscou trazer uma rainha que estivesse mais próxima do possível retrato histórico traçado pelos especialistas. Uma cena icônica em que a figura da rainha é representada no filme com a imagem da mãe Isis e da astuta governante e que mostra a rainha ofertando trigo para o povo, ao invés de o enviar a Roma.

Em Xena a representação de Cleópatra não se centra em sua cor; a autoridade da rainha é inquestionável, e ela, a soberana inquestionável e desejada, é servida por homens e mulheres brancos, inclusive Xena, Gabrielle, Joxer e Autólicus estão ao seu dispor. Pode-se sugerir uma retratação artística de um histórico de genocídio, escravidão e etnocídio.

A representação da rainha segue a figura linear da sensualidade e do erotismo, trazendo no cenário a lendária banheira presente no filme da Cleópatra Taylor. Na banheira, Cleópatra Torres discute com Autólicus uma sociedade com Xena, para guerrear contra o irmão Ptolomeu, em um diálogo repleto de frases de duplo sentido, onde a temática erótica e a política estão entrelaçadas. Ela também sabe se defender usando uma adaga, tal como a Cleópatra Taylor.

No final do episódio, os valores entre oriente/selvagem e ocidente/civilizado são evidenciados na conversa entre a rainha e Xena, através da punição que Jett receberia. O famigerado Rei dos Assassinos não seria executado porque as leis da cidade não permitiam execuções, mas encarcerava os criminosos. A rainha alega não compreender o porquê e agradece a Xena por ter salvado a sua vida. Flerta com a heroína, convida-a para Alexandria, prometendo que: “Se quiser, planejarei uma festa que o mundo jamais esqueceria”. Xena e

Gabrielle sorriem entre a surpresa e a lisonja do flerte, dando ao espectador uma conotação erótica e bissexual, que fazem parte das temáticas do Xenaverso, que rompiam com os conceitos tradicionais e patriarcais sobre o corpo e a sexualidade das mulheres.

11 Considerações finais

Com a análise das fontes apresentadas, relacionadas com a cultura popular e de entretenimento das massas, pode-se verificar que, quanto mais se fala de Cleópatra, mais afastadas as pessoas ficam da antiga rainha, visto que as obras de arte criadas refletem os registros feitos pelos romanos, que não simpatizavam com a imagem de uma mulher oriental, chamada por Cícero de “aquela mulher egípcia”, que portava o título de Rainha de Reis, a encarnação da deusa Ísis e descendente da mais antiga casa real daquele período histórico.

Segundo Shohat, “Cada época, pode-se dizer, tem sua própria Cleópatra, a ponto de se poder estudar o pensamento e discursos de uma época através de suas fantasias sobre Cleópatra” (SHOHAT, 2004, p. 14). Isso permite interpretar que cada Cleópatra fala mais sobre a época em que é construída, do que sobre a época em que ela viveu e sua subjetividade. Na Cleópatra Bara, caracterizada pela figura da *vamp* e do cinema mudo; na Cleópatra Taylor dos anos 1960, quando o mundo experimentava a ascensão do capitalismo e a solidificação do sonho americano; e na Cleópatra Torres — a Cleópatra negra — oriunda dos anos 1990 em um seriado feminista, podemos ver que mesmo com as características de cada período histórico, a sensualidade e a sexualização do corpo feminino são exibidas como a maior arma da figura histórica representada, seguindo os conceitos eternizados pelos escritos romanos.

Sobre a funesta tradição milenar de reduzir a espiritualidade, mente e corpo femininos a um objeto, temos como exemplo as acusações que o diretor Zack Snyder recebeu — acerca de seu filme *Sucker Punch* (considerado por ele um filme de protesto e gênero) —, sobre o figurino das personagens. As pessoas lhe perguntaram “Por que você as vestiu daquela forma?” E ele respondeu “Não fui eu quem as vestiu assim, foram vocês”.

A forma como as mulheres foram representadas na antiguidade como figuras sagradas, seguindo o exemplo das deusas Ishtar e Inana, foi modificada com a predominância do patriarcado, a exemplo de Eva e as descrições de Cleópatra feitas pelos escritores latinos. Com a ascensão das produções cinematográficas, vemos que a tradição fílmica seguiu o script clássico de representar Cleópatra como uma *femme fatale*. Essa “receita” de perfil infalível encontra eco em outras representações épicas, como a de Claudette Colbert que, segundo os boatos, foi convidada para interpretar Cleópatra com a seguinte pergunta: “Você gostaria de

interpretar a mulher mais perversa da história?’ O convite foi feito pelo diretor do filme, Cecil B. De Mille (HUGHES-HALLETT, 2005, p. 386).

Pode-se questionar se as massas que consomem os filmes, incluindo a academia, a crítica e a mídia, todas formadoras de opinião, se importam ou pensam na humanidade das artistas que encarnam esses papéis de mulheres consideradas vis e sensuais. Sobre sua própria personalidade, Theda Bara disse: “Tenho os olhos de uma vampira, mas o coração de uma feminista” (THEDA BARA..., c1990-2023). Sobre o trabalho que Claudette Colbert faria como Cleópatra, Bara disse que “seria uma performance excelente”, mostrando respeito pela atriz que faria a próxima grande Cleópatra. Embora o filme de Bara esteja perdido, pelas notícias de jornais e fotos que estão preservadas, pode-se imaginar que o que foi permitido a Bara passar para o grande público através de sua atuação, foi a imagem da vampira, e não a da feminista. A figura da *vamp* era uma estratégia para obter o desejado retorno financeiro para os estúdios FOX.

Mankiewicz e Elizabeth Taylor criaram uma Cleópatra que fez dois dos maiores homens do recorte histórico exibido se ajoelharem perante ela e brigarem por sua autonomia e presença frente a outros homens que queriam o seu silêncio. César e Antônio são aliados poderosos que não apenas acreditavam e amavam essa mulher, mas lutavam por sua causa, mesmo que movidos pela sexualidade e pela ambição.

A Cleópatra Torres nos traz um exemplo de representatividade, e sobre a importância da representação, em entrevista ao programa *The Views*, a atriz Viola Davis declara: “Você precisa ver uma manifestação física do seu sonho”, o que possibilita o enriquecimento do imaginário e o empoderamento da mulher preta. Uma escolha que tem sido adotada por vários diretores de filmes, é trazer um elenco inclusivo para quebrar estereótipos e possibilitar questionamentos sobre o status quo, para que o expectador, independentemente de sua identidade cultural, tenha um sentimento de pertencimento.

O próximo filme sobre Cleópatra será estrelado pela atriz Gal Gadot, a estrela de *Mulher Maravilha*, que anunciou o projeto através de sua conta na rede social Instagram. Nas palavras da própria artista, será um filme que “pela primeira vez será contado através do olhar feminino, por detrás e em frente às câmeras”. O roteiro tem como base o livro *Cleópatra, uma biografia*, de Stacy Schiff (2011).

Podemos ver que as figuras históricas inspiram as pessoas também no âmbito pessoal. A arqueóloga Kathleen Martinez, responsável pela busca do túmulo de Cleópatra em Taposiris Magna, no Egito, ao olhar a face da rainha nas moedas encontradas no sítio arqueológico, disse que estava frente à sua heroína. Falar de Cleópatra é falar sobre o feminino e a sua relação com

o poder. Quando pensamos em formação de público é necessário questionar quais histórias e quais modelos de mulheres desejamos perpetuar. Será sempre o da santa em oposição à perversa? Ou podemos tornar plurais e respeitadas as escolhas das mulheres em gerir sua vida, seu corpo e seu comportamento, além das imposições sociais? Sobre a forma como as mulheres são tratadas, Valesca dos Santos diz: “Sei que nesta encarnação não vou conseguir ver o dia em que os homens tratarão todas as mulheres como uma figura da maior importância em suas vidas, mas sei que ainda é tempo de ensinar na escola, aos pequeninos, que cuidar bem das mulheres é o mesmo que cuidar bem das próprias mães” (SANTOS, 2016, p. 88).

Seguindo a luta por direitos das mulheres e minorias ao redor do globo, é importante pensar na figura de Cleópatra como “Uma mulher moderna projetada na antiguidade. Foi exatamente sua modernidade que mudou a história. A sua trajetória de vida é a de uma mulher moderna” (ANGELA, 2019, p. 418). Se a fronteira e imposições religiosas e culturais do gênero puderem ser superadas, “Se os sexos puderem se tornar um só, se o amor e o poder puderem se reconciliar, se o Oriente e o Ocidente puderem se combinar, a morte será derrotada. Essa concórdia e essa esperança surgem epitomizadas na pessoa da minha última Cleópatra” (HUGHES-HALLETT, 2005, p. 438).

Referências

ANGELA, Alberto. **Cleópatra**. A rainha que desafiou Roma e conquistou a eternidade. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2019.

BGP. LOST FILM SEGMENT. Cleopatra. 1917 - Theda Bara (lost film). **YouTube**, [s. l.], 1 jul. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=64jnK7GjO4w>. Acesso em: 7 dez. 2022.

BLAKENEY, Katherine. Mummy Love: Cleopatra as Cinema’s First Mummy. **South Asasif Conservation Project**, [s. l.], 31 out. 2017. Disponível em: <https://southasasif.wordpress.com/2017/10/31/cleopatras-mummy-presented-by-katherine-blakeney/>. Acesso em: 6 fev. 2022.

CLEOPATRA: The film that changed Hollywood. Direção: Kevin Burns; Brent Zacky. Produção: Michele Farinola; Steven C. Smith; Brent Zacky. Estados Unidos: AMC - American Movie Classics, 2001.

CLEOPATRA: The film that almost broke a studio. It’s a fact. **Yours Retro**, [s. l.], c1962-2020. Disponível em: <https://www.yoursretro.co.uk/filmblog/cleopatra-the-film-that-almost-broke-a-studio>. Acesso em: 6 fev. 2023.

CLEOPATRA. **Library of Congress**, Washington, [s. d.]. (Motion picture copyright descriptions collection. Class L, 1912-1977). Disponível em: <https://tile.loc.gov/storage->

services/service/mbrs/cdmml/s1/22/9l/11/57/9/s1229111579/s1229111579.pdf. Acesso em: 6 fev. 2023.

DIAS, Carolina Barcelos Kesser; SEGER, Dockhorn Dayanne; OGAWA, Rosa Araújo Milena. Projeto Pipoca Clássica: o uso do cinema como ferramenta para discussão e ensino da Antiguidade Clássica. **Revista História Hoje**, São Paulo, v. 6, n. 12, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://rhhj.anpuh.org/RHHJ/article/view/368>. Acesso em: 21 dez. 2022.

GRALHA, Júlio. Imortalidade construída. **Leituras da História Especial: a inigualável Cleópatra**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 72-77, 2008.

HUGHES-HALLETT, Lucy. **Cleópatra, histórias, sonhos e distorções**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LINDSAY, Jack. **Cleopatra**. London: The Folio Society, 1998.

McLACHLAN, Sean. Vamp, victim or vulture? Cleopatra on film. **Ancient Egypt Magazine**, Manchester - England, v. 2, n. 3, p. 22-26, nov./dez. 2001. Disponível em: https://www.academia.edu/44582117/Ancient_Egypt_Magazine. Acesso em: 07 dez. 2022.

SANTOS, Valesca dos. **Sou dessas: pronta pro combate**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2016.

SCHIFF, Stacy. **Cleópatra, uma biografia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo da identidade. **Cadernos Pagu**, Campinas - SP, v. 23, dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/RWvVn8vqksyF8FDcVxp7WRc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 07 dez. 2022.

THEDA BARA Biography. Personal Quotes. **IMDB**, [s. l.], c1990-2023. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0000847/bio?ref_=nm_dyk_qu#quotes. Acesso em: 6 fev. 2023.

THEODOSIA TRAMP PUBLISHING. Theda Bara Speaking. 1936. **YouTube**, [s. l.], 14 abr. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVBLHr4iwVM>. Acesso em: 07 dez. 2022.

THE RESTORED CLEOPATRA. **Twentieth Century-Fox Home Entertainment**, [s. d.]. Disponível em: <http://elizabethtaylorthelegend.com/Elizabeth%20Taylor%20-%20Restored%20Cleopatra%20Main%20Page.html>. Acesso em: 7 dez. 2022.

TRIVETT, Allan. **Elizabeth Taylor The Legend**. Cleopatra Restored. 2009. Disponível em: Elizabeth Taylor - Restored Cleopatra (elizabethtaylorthelegend.com). Acesso em: 07 dez. 2022.

ZACK SNYDER /Filmografia do Diretor. **YouTube**, 14 maio 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=E558rjynijA&t=14s>. Acesso em: 6 fev. 2023.