

# CLEÓPATRA: ALÉM DA DICOTOMIA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE

## Isadora Bril Biffi

Especializanda em Educação, Política e Sociedade pela Faculdade de Educação São Luís (FESL/SP). Graduada em História pela mesma instituição. E-mail: [isadorabril@hotmail.com](mailto:isadorabril@hotmail.com)

## Daniela Ramos de Lima

Professora de História da Arte na Faculdade de Educação São Luís (FESL/SP). Mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR/SP). E-mail: [danramos98@hotmail.com](mailto:danramos98@hotmail.com)

**CLEÓPATRA: ALÉM DA DICOTOMIA ENTRE FICÇÃO E REALIDADE****CLEOPATRA: BEYOND DICHOTOMY BETWEEN FICTION AND REALITY**

Isadora Bril Biffi

Daniela Ramos de Lima

**RESUMO**

O artigo apresenta os resultados de uma pesquisa que procurou analisar os diferentes atributos que revestiram representações da histórica rainha Cleópatra. O *corpus* dessa investigação, que buscou no cinema a fonte histórica e material para essa análise, abarca três distintas produções cinematográficas: “Cleópatra” (Gaskill, USA, 1912), “Cleópatra” (Mankiewicz, UK, 1963) e a comédia contemporânea “Asterix&Obelix: missão Cleópatra” (Chabat, Fra/Ger, 2002). O trabalho pauta-se na ideia de que os modos de ação cinematográficos testemunharam as concepções de mundo (FERRO, 2010) que documentaram e monumentalizaram (NAPOLITANO, 2011) um processo de ocidentalização (SAID, 1990; SHOHAT, 2004) que assegurou características místicas, exóticas e sexuais à personalidade célebre e feminina, culminando na (re)invenção da última monarca egípcia.

**PALAVRAS-CHAVE:**

Cleópatra, Cinema, Representação.

**ABSTRACT**

The article presents the results of an essay that searched on analyzing the different attributes that overlaid representations of the historical Cleopatra from a corpus formed by different audiovisual productions: “Cleopatra (Gaskill, USA, 1912), “Cleopatra” (Mankiewicz, UK, 1963) and the contemporary comedy “Asterix&Obelix: mission Cleopatra” (Chabat, Fra/Ger, 2002). The article is about the idea on which the ways of cinematography actions witnessed the world’s conception (FERRO, 2010) that documented and monumentalized (NAPOLITANO, 2011) through an ocidentalization process (SAID, 1990; SHOHAT, 2004) which secured mystics, exotics and sexual characteristics in this notorious and female character, culminating in the reinvention of the last Egyptian ruler.

**KEY WORDS:**

Cleopatra, Movies, Representation.

## INTRODUÇÃO

É observada uma substancial quantidade de produções audiovisuais referentes à rainha do Nilo, nas mais variadas épocas, nacionalidades, formatos e públicos. De todas as grandiosas soberanas, incluindo *Hatshepsut* – reconhecida na História por automeinar-se “rainha-faraó”, fato absolutamente incomum para a sociedade egípcia da época – foi a ptolomaica Cleópatra quem teve o “prestígio” de emprestar às telas do cinema melindrosas notas biográficas. No entanto, é preciso mencionar que os relatos da época de sua governança, que engendraram os primeiros registros da monarca na História, foram, em sua maioria, produzidos por homens romanos.

De tal modo, torna-se interessante observar como as raízes de um discurso estrangeiro e masculino pôde, ao longo do tempo, corroborar com o obscurecimento de sua narrativa biográfica, a qual passa, desde então, a ser permeada por outros determinantes: um acirrado reposicionamento étnico-cultural no Ocidente e a remodelação da célebre personagem a partir da ordem de estilização do feminino pela ótica masculina. Em outras palavras, tal processo de ocidentalização – conceito definido pelo escritor palestino Edward Said (1990) – é concebido a partir de uma gama de estereótipos que culminaram na (re)invenção da figura de uma mulher traiçoeira, manipuladora, cuja forma de exercício político é um apelo sexual “enfeitiçador”.

Em entrevista, Ella Shohat reforça sua ideia. Afirma que as particularidades que passam a traduzir a nova Cleópatra, no universo cinematográfico, são frutos de investidas de natureza imperialista e pós-colonialistas, tão comumente associadas aos discursos etnocêntricos e afrocêntricos – corrente que passou a se dedicar aos estudos sobre a África, resgatando a sua cultura e história – fazendo do Oriente uma identidade clandestina na dicotomia com o Ocidente (MALUF; COSTA, 2001). Seguindo tal premissa, introduz-se a hipótese de que a reconstrução de Cleópatra pela linguagem cinematográfica atende a uma promoção: a monumentalização da efígie de uma rainha sob uma ótica ocidental, por meios de camadas documentais<sup>1</sup> criadas pelo cinema – veículo espetacular e promissor – que

<sup>1</sup> Utiliza-se o termo “documento” de acordo com o conceito estabelecido pelo historiador Jacques Le Goff, presente em um dos capítulos de “História e Memória” (1990). Advindo do meio inovador para os estudos de materiais considerados históricos, instaurado pela *École des Annales*, Le Goff é reconhecido por sua dedicação à história das mentalidades. Para o historiador, um documento histórico não é apenas um dado oficial, mas um produto construído a partir das relações de forças que detêm o poder em determinada sociedade. O pesquisador e historiador brasileiro Marcos Napolitano apropria-se dos conceitos “documento” e “monumento” para estabelecer a ideia de camadas de significação que são inseridas pelo cinema em figuras históricas do passado.

permite arranjos e desdobramentos, gerando facetas e representações que são idealizadas por produtores e/ou pelo entorno sociocultural que as autoriza (NAPOLITANO, 2011).

O filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção (NAPOLITANO, 2011, p. 65).

Essa investigação tem como aporte teórico as contribuições do teórico e historiador francês Marc Ferro. O pesquisador defende que toda a construção de um filme possui uma História que lhe faz parte, ou melhor, visto que o cinema é considerado um difusor e interventor histórico – uma vez que se apropria de elementos da História, para esboçar o enredo de suas tramas – essas materializações sonoras e visuais também contribuem para propagar e mediar a própria História.

A partir de tais pressupostos, adentra-se no campo da apresentação do *corpus* e de sua decorrente análise. A seleção abarca produções audiovisuais que vão do cinema silencioso, como “Cleópatra” (Charles L. Gaskill, USA, 1912), passando por filmes que immortalizaram ícones do cinema, como ocorreu com a atriz Elisabeth Taylor em filme dirigido por Joseph L. Mankiewicz (UK, 1963) para, posteriormente, enveredar-se pela comédia francesa contemporânea “Asterix&Obelix: missão Cleópatra” (Alain Chabat, Fra/Ger, 2002).

## CINEMA E HISTÓRIA: QUANDO PERSONAGENS HISTÓRICOS RENASCEM NAS TELAS

Os anos de 1970 inauguram os primeiros estudos em que produções fílmicas passam a ser consideradas como um novo objeto de análise da História, concorrendo para o triunfo da imagem como fonte documental. Os fundadores e precursores dessa proposta teórica-historiográfica eram membros de um grupo editorial que, ao reunir outros pesquisadores de áreas afins das ciências humanas, permitiu a argumentação histórica sob novas abordagens. Posteriormente, o periódico passou a denominar o movimento, conhecido como *École des Annales* cujo propósito passou a ser a investigação e a construção da narrativa histórica a partir de elementos e sujeitos suprimidos dela até então. Desse modo, o filme passaria a ser

---

(LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1990).

analisado para além do conceito de obra de arte, ou melhor, como um instrumento que carrega em suas escolhas verbais e não verbais as ideologias da época e da sociedade que o produziu. Tais estudos vão sugerir que nem mesmo o cinema está isento de neutralidade e imparcialidade, funcionando como um joguete de ideologias para servir interesses próprios.

O historiador francês Marc Ferro (1924) foi pioneiro em analisar o cinema sob o viés histórico, partindo da premissa de que um filme é um objeto de contra-análise da sociedade, ou seja, ele revela o que não está explícito, o não visível da produção. Ao estabelecer uma analogia com os documentos escritos – única fonte aceita, até então, entre os historiadores – alegava que a produção audiovisual também possuía um recorte, como qualquer texto, sendo fruto de uma montagem que se estabelecia de acordo com a visão de mundo de quem o redigia. Para o pensador era necessário “[...] estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produziu. [...] O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História.” (FERRO, 1992, p. 32).

Em outras palavras, mais importante que comparar ficção e ‘realidade’, é analisar o contexto sócio-político cultural em que foi filmado, compreendendo as tomadas de decisões de cada escolha na composição da obra, uma vez que, aquilo se percebe na análise de filmes históricos é uma pretensão de reconstrução midiaticizada do passado pelo presente. E, portanto, se faz de um documento digno de ser estudado pelos historiadores, por ser um objeto produzido pelo homem para o homem.

Por outro lado, o historiador brasileiro e comentador da obra de Ferro, Eduardo Morettin (2011), contrapõe as dicotomias de visível e não-visível, história e contra-história e etc., por contribuir no obscurecimento da polissemia típica do recurso audiovisual, além de reforçar a necessidade do conhecimento específico-técnico para ser analisada com maior eloquência as produções fílmicas. Assim sendo, é a partir de ângulos da câmera, ou seja, o objeto ou a pessoa que foram dados destaque em determinada cena; a voz off e/ou voz over do narrador utilizada, a caracterização indumentária que recorrem a influências tanto do presente como do passado que pretende representar, que podem ser a chave para desvendar com que olhos foi filmado e objetivo para o qual foi produzido (BULHÕES, 2009).

Ferro defende o diálogo interdisciplinar para a melhor compreensão e associação de imagens, numa busca de saberes complementares para a análise da obra. Outro ponto destacado, na teoria do historiador francês, é a importância atribuída ao acesso do produto audiovisual intacto, livre de censura, sendo essa última, prática recorrente desde que os

poderes públicos e privados viram, na sétima arte, uma forma de disseminar suas correntes ideológicas, ou ainda, barrar as mesmas de seus adversários políticos.

Desta forma, há sempre um ponto de vista mobilizado pela narrativa da produção fílmica, seja do narrador, do intérprete ou do filme, que condensa essa visão de mundo de quem o produz para quem se pretende reproduzir. Transformando-se assim, de arte marginalizada à indústria multibilionária, de alienante (ao retratar a realidade que a representa) à forma de protesto e local de disseminação de devaneios da humanidade.

### **DO CORPO SEM VOZ AOS GESTOS QUE DOCUMENTAM: A CLEÓPATRA AUTORITÁRIA E SENSUAL DO CINEMA SILENCIOSO**

O cinema silencioso desenvolveu um profícuo campo de linguagem por meio das expressões, gestos e ações de seus atores, bem como de recursos plásticos de direção de arte, como é o cenário. Ao assistir ao filme *Cleópatra* (USA, 1912), dirigido por Charles L. Gaskill e protagonizado pela atriz Helen Gardner, percebe-se que o rico repertório gestual da atriz transmite a ideia de uma rainha autoritária e sensual, em que elementos de construção cênica teatral simulam a mulher que definhará por amor e que não medirá esforços para estar ao lado de seu amado, o general Marco Antônio. A maquiagem usada de maneira abundante expressa luxúria e ostentação, tornando o conjunto da obra um reflexo da criação terminológica de uma cultura exótica oriental tão comumente desenhada pelos ocidentais.

O filme inicia-se mostrando a paixão que um dos escravos nutria por Cleópatra e que, rapidamente, é desprezada por ela. É interessante acrescentar um detalhe imposto por parte da direção: a pele de alguns atores (brancos) que encenam escravos/serviçais é pintada para escurecer a nuance da tez, pois, no ano de lançamento do filme, ainda se vivia o segregacionismo racial norte-americano, impedindo que atores afro descendentes participassem de produções fílmicas.

Ella Shohat (2004), num estudo em coautoria com Robert Stam, explicita a participação (ou, mais especificamente, a ausência) de negros nas produções audiovisuais como resultado de cunho profundamente político, principalmente durante o período do cinema mudo, em que para a escolha do elenco “não era a cor literal do ator que importava na escolha dos papéis” (SHOHAT, 2006). Desse modo, a participação ativa de afrodescendentes no universo cinematográfico era quase inexistente ou nula.

Adensando a questão, a narrativa mostra ações cênicas punitivas aos personagens servís, fazendo alusão ao escravismo ainda presente na América do século XIX. A presença do tronco e dos açoites, como formas de castigo pelo desvio de comportamento, reforçava a ideia de que alguém da base social piramidal – como era dividida a sociedade egípcia, bem como a sociedade contemporânea – jamais poderia equiparar-se a alguém que ocupasse o seu topo. O filme ainda configura outros elementos de ordem religiosa e pitoresca, tais como: referências à vida no além-mundo com hieróglifos espalhados pelo cenário, as divindades egípcias, os milagres e uma peça do figurino que faz lembrar uma burca.

Nessa produção, a figura de Júlio Cesar não é inserida. O roteiro apenas considera o personagem de Marco Antônio, por quem Cleópatra nutre um intenso relacionamento, pautado em conspirações e luxúria e cujo desfecho é uma *performance* que exala dor e sofrimento e também indicia a falta de perspectiva da rainha frente à morte do general, levando à indagação de que a vida de uma mulher só se faz completa quando acompanhada de um grande amor. À cena de desgosto diante da morte do amante, segue seu final trágico ao sucumbir às famosas picadas de serpente, trazidas até ela por um sacerdote numa cesta de frutas.

É interessante retomar alguns elementos que configuram o contexto social e cultural da época em que o longa-metragem foi produzido. Durante a década de 1910, iniciam-se mudanças estéticas nas vestimentas das mulheres, as quais passam a se libertar dos espartilhos e de outros acessórios que, por longo período, aprisionaram seus corpos em opressoras formas. No longa, Cleópatra aparece com vestimentas alegóricas, utilizando longos e largos tecidos que remetem a seda e linho, com acessórios na cabeça, lembrando uma tiara e braceletes.

Partindo da premissa de que a moda é também um testemunho do seu tempo, esta repaginada na conduta, na aparência e no conceito de beleza acaba revelando especificidades do comportamento humano, que permeiam e adentram a sociedade por intermédio das relações estabelecidas com múltiplas instituições e meios, como o cinema e o rádio, facilitando o acesso desses discursos na construção de uma nova estrutura social.

Vale lembrar que a beleza da atriz Helen Gardner se adequa ao perfil do corpo cultuado na Grécia Antiga, que também compõe um dos primeiros padrões de beleza norteamericano: curvas acentuadas, seios fartos e longas madeixas onduladas. Ademais, a cenografia ainda reúne elementos tipicamente egípcios, como a pintura de diversos

hieróglifos espalhados pelo espaço principal que contrastam com o mobiliário – ressaltando o divã usado pela personagem Cleópatra ao longo do filme – que incorpora o Ocidente no Oriente. Interessante revisar que esse fato está na base das discussões do “orientalismo” (SAID, 1990) em síntese, uma área de investigação que se interessa pelo resultado da construção das imagens feitas do Oriente pelo Ocidente.

Em outras palavras, mais do que apenas visualizar elementos tipicamente de uma sociedade na construção de outrem, é apontar as estratégias que concorrem para o fato: a inserção de elementos característicos e recorrentes da civilização que se desenvolveu às margens do Nilo circulam entre outros, tipicamente ocidentais, com o intuito de marcar forte presença, reforçando e legitimando o discurso que se pretende impor.

### **BELEZA, MISTIFICAÇÃO E INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA: A SAGACIDADE DA RAINHA BRANCA**

A superprodução do cineasta estadunidense Joseph Mankiewicz (UK, 1963), reuniu Elizabeth Taylor como Cleópatra, ao lado de Rex Harrison<sup>2</sup>, como Júlio César e Richard Burton como Marco Antônio. As escolhas do diretor mostram a dimensão da triagem que perpetuou a imagem da rainha branca, sensual, imersa na luxúria e nos costumes “exóticos” ocidentalizados. A escolha da atriz Elizabeth Taylor não foi aleatória. Seus magnéticos e famosos olhos azuis violáceos hipnotizaram os espectadores de todo mundo, convidando-os a seguir a mesma dança com a qual “enfeitiçava” os generais na *mise-en-scène*. No entanto, a produção de Mankiewicz trouxe outro traço marcante de sua personalidade: a inteligência, a qual se torna coadjuvante na tela, revelando-se apenas quando ela insere, na narrativa, uma crítica aos mapas romanos, em seu primeiro encontro com Cesar ou, em outro momento da história, quando os soldados de César mencionam o fato dela ser poliglota.

De acordo com relatos da época, incluindo o de Plutarco (Plutarch, 2008), um intelectual grego que nasceu e cresceu no império romano, Cleópatra fora uma rainha incomum, não atendendo a nenhuma representação feminina estabelecida pelos romanos. Educada para ser regente, recebeu em Alexandria – cidade que era a atual capital do Império egípcio e famosa por sua biblioteca – os mais altos graus de conhecimento da cultura

<sup>2</sup> É digno de nota que Rex Harrison é considerado o alter ego do diretor do longa, Joseph L. Mankiewicz. (IMDb – Internet Movie Database, disponível em < <https://www.imdb.com/name/nm0000581/bio>>)

helênica, da qual era descendente e também da linhagem egípcia, recebendo instruções sobre o funcionamento da regência e das habilidades linguísticas, fatos que a transformaram em exímia “diplomata”. No entanto, de acordo com esses mesmos relatos, foi o modo como se desenrolou a sua relação com dois generais romanos, que concorreu para o estabelecimento de um vínculo entre dois polos: o da política e o do amor, contribuindo para a consolidação da imortal figura da rainha traiçoeira e manipulativa.

Porém, igualmente nesses relatos, Plutarco afirma que ela não era bonita, mas que enlaçava os homens – destacando Júlio Cesar e Marco Antônio – com o seu intelecto e perspicácia, como sua predecessora Hatshepsut fizera, tomando o título e atributos da realeza para si e governando o Império egípcio apenas com o auxílio de conselheiros e sacerdotes.

Há que se mencionar, no plano histórico, as mudanças que permeavam a década de 1950, introduzindo um novo padrão de beleza marcado pelos corpos com seios arrebitados, ombros estreitos, peles claras, tendo como ícone Marilyn Monroe. Além de mulher “independente” e bela, mas cujos fins retornavam aos cuidados do lar e do marido, transbordando a estética da mulher preocupada com sua aparência. Soma-se a esse contexto, o fato de que a alta costura e a indústria de cosméticos vão se desenvolver rapidamente, devido a importância conferida à beleza, fazendo explodir um consumo selvagem, observado as consequências deste fato na obra de Mankiewicz.

Outro adendo sobre “Anos Dourados” (1950) compreende um período de revoluções tecnológicas com implicações sociais, invadindo a área de telecomunicações, que contribuiu para que este modelo de vida fosse espalhado pelo globo e espelhado por outros países. Este fato, talvez explique o cuidado com os detalhes e a extravagância presentes nos figurinos do elenco de 1963, sobretudo naqueles utilizados por Elizabeth Taylor ao dar vida à rainha Cleópatra, que incorpora neste sentido, ainda influências estéticas da década passada.

Na narrativa cinematográfica, mesmo que nenhuma cena de sexo ou de corpos totalmente despidos sejam exibidos, o teor erótico da personagem está altamente presente e se transforma em sua fonte de sucesso e fracasso, ao passo que o enredo se desenrola com o envolvimento romântico primeiro com Júlio Cesar e a posteriori enlaçado com general Marco Antônio.

Uma das cenas mais icônicas do filme é, sobretudo, a chegada da rainha em Roma para oficializar a sua relação com o imperador Júlio Cesar, bem como apresentar seu filho ao mundo, subentendendo-se aqui que Roma era o centro do mundo. A escala monumental dos

adereços acentua as características de luxo e esplendor conferidos ao tempo e ao espaço clássico, bem como à figura da rainha sagaz.

Cleópatra está vestida de metal dourado da cabeça aos pés. A produção confeccionou a vestimenta com folhas de ouro de 24 quilates. Ao figurino somam-se também asas, projetadas para aludirem à Fênix e a divindade Ísis, com a qual a rainha afirma sua encarnação na Terra, bem como a figura da serpente *uraeus* - insígnia da realeza e da proteção faraônica - comumente retratada em emblemas egípcios. Carrega ainda outros signos egípcios, tais como: o cajado (considerado um dos símbolos mais antigos da autoridade do faraó) e a *ankh* (cruz egípcia e símbolo faraônico da vida eterna).

A questão da simbologia é relevante, pois historicamente, tudo que cercava o faraó visava demonstrar o seu poderio e sua força. Esses atributos sígnicos, portanto, acentuam o caráter de uma produção que se pauta na História, mas não nega seu destino espetacular, trazendo uma representação exacerbadamente alegórica.

Considerado o segundo filme mais caro produzido pela *20th Century Fox* – sobretudo para os valores da época – quase levou a produtora à falência, desta forma, nota-se que não foram economizados capital e criatividade para a superprodução que se materializou em uma película com mais de 4 horas de duração e cujo ponto de partida foi a obra literária de Carlo Mario Franzero. É possível argumentar ainda sobre o extravagante número das 65 trocas de vestuário empreendidas por Taylor para encenar Cleópatra, além de muitos adereços como as inúmeras perucas que relembram a tradição dos faraós em nunca exibir seu verdadeiro cabelo em público. A indumentária rica em materiais como couro, ouro e seda fora desenhada pelos estilistas Irene Sharaff, Renie Conley e Vittorino Nino Novarese (responsável pelos trajes masculinos), rendendo ao filme o Oscar de Melhor Figurino, em 1964.

Cleópatra, a rainha ptolomaica, enquanto personagem histórico do já decadente Império Egípcio sofre um recorte da indústria cinematográfica no seio da cultura ocidental, que vende a sua imagem, num processo de ocidentalização que vem, como destacado, desde a época de Plutarco, 60 a.C. Por outro lado, dizer também que a concepção imagética do Oriente fora meramente recriada pela produção audiovisual ocidental é ignorar que esta construção identitária é resultado da relação de poder e de dominação fundadas na própria História que criou mecanismos de controle ideológico e cultural (SAID, 1990).

Desse modo, a análise assinala um conjunto de escolhas que, exploradas pela equipe cinematográfica, parecem confirmar implicações já apontadas por pesquisadores da corrente pós-colonialista. Tal investigação defende que

[...] Um certo silogismo não expresso parece estar em operação: Cleópatra tinha um visual atraente; visuais atraentes são brancos; logo, Cleópatra deve ter sido branca. O debate sobre a raça de Cleópatra inevitavelmente atinge, nesse sentido, visões rivais de beleza, cada uma delas armada de sua definição normativa. A paixão por uma Cleópatra branca, em minha opinião, pode ser situada na estética iluminista e nos discursos científicos raciais do século XIX. (SHOHAT, 2006, p. 32)

Em consonância com tais ideias, Edward Said (1990), aponta que o discurso ideológico sobre o Oriente – que se propõe no Ocidente – consiste num “corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (SAID, 1990, p. 18). Nessa linha de pensamento, a bela Taylor<sup>3</sup> materializa os valores tão requisitados pelo imaginário ocidental, mostrando uma mulher de beleza extraordinária, inteligência e força para encarnar esse ícone feminino que é considerada uma das mulheres mais fascinantes da História.

### À MODA: A CLEÓPATRA ITALIANA

Said (1990) e Shohat (2004) concordam que a cultura ocidental parece possuir uma necessidade de destruir a cultura do outro para se fortalecer. Exemplos são as construções imagéticas do “embranquecimento” egípcio, o enaltecimento do monoteísmo e a anulação da origem negroide de Cleópatra – ressaltando nesse ponto, o debate sobre suas origens Greco-Macedônicas. Além disso, o exótico emerge a fim de fazer da mulher um objeto sexual e ardiloso, sempre pronta para atacar, características essas que permeiam o cenário e o discurso hollywoodiano, vilificando as sociedades orientais. É interessante acrescentar uma nota histórica, uma vez que a própria sociedade romana fazia menções semelhantes à época de Júlio Cesar, denominando-a como “regina meretrix”, ou seja, rainha meretriz, pois os romanos faziam uma rígida distinção de classes entre as mulheres, e no que diz respeito a Cleópatra, a preocupação era uma constante, sobretudo em razão de sua nublada raiz genealógica.

<sup>3</sup> A história do cinema hollywoodiano insere a atriz como a primeira a angariar um milhão de dólares como cachê em filmes. (G1, disponível em < <http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/06/polemico-cleopatra-com-elizabeth-taylor-e-richard-burton-faz-50-anos.html> >)

A sua aparência física, grande centro de debates nas mais variadas esferas é também outra problemática a ser investigada, dado que o nariz adunco característico do biótipo grego se tornava um empecilho para os produtores e roteiristas, pois maculava a imagem de uma rainha bela e sedutora. Ainda no campo estético, Ella Shohat (2004) coloca em debate a cor da representação da pele de Cleópatra. Segundo a pensadora, existe uma corrente de investigação que reduz o debate sobre a branquitude da soberana a uma equação muito simplista, que associa exclusivamente o mundo egípcio ao negro e o grego ao branco, desconsiderando todo o processo de miscigenação de ambos em decorrência das intensas trocas de cunho cultural, social ou até econômico.

Segundo Marc Ferro (2010) toda análise fílmica deve ser contextualizada com o intuito de mostrar o imaginário expresso na narrativa cinematográfica, para que dessa forma possa ser desconstruído o mito de que a função do cinema é ilustrar o passado, quando na verdade, é uma obra que possui autonomia, ainda que possa ser usada como um joguete ideológico pelas mãos de quem o assume.

Pautando-se nessas questões, chega-se a outra referência à figura de Cleópatra no cinema. Em 2002, o diretor Alain Chabat dirige a comédia francesa “Asterix e Obelix: missão Cleópatra” (Fra/Ger). Nesse filme, o Egito Antigo é o inusitado local em que a famosa dupla gálica Asterix e Obelix, conhecida por suas façanhas aventureiras e incrível força mágica, protagoniza uma sátira aos costumes orientais, especialmente à construção da rainha do Egito, a qual, nesse roteiro, é auxiliada pelos gauleses. A atriz italiana Monica Belluci encarna uma Cleópatra diferente de suas antecessoras: uma rainha extremamente histérica, vestindo um figurino de paleta vibrante, absolutamente desconexo da estética da época, exaltando de forma alegórica o teor exótico com que o oriente é comumente imaginado e materializado nas telas.

Na sátira, é possível extrair elementos que retratam o presente midiático: roupas coloridas e decotadas escolhidas para a rainha Cleópatra, elemento de cunho sensual no século XXI, em que se encontra o filme, com a erotização mais presente e notável, como na cena em que os galegos primeiro a encontram, usando um vestido cujo recorte expunha exageradamente o dorso da atriz, mostrando parte de suas nádegas. Estratégia narrativa, uma vez que a personagem ao dar as costas para os recém-chegados, fazem-nos suspirar de desejos.

Neste sentido, é possível observar o reflexo do padrão de beleza comum à época da referida produção: o corpo esbelto e definido, objetivo principal das mulheres da atualidade; modelo esse advindo dos anos 1990 com a explosão das supermodelos nas passarelas. Instigando o espectador pela beleza e corpo inalcançáveis, Monica Belluci incorpora a nova faceta da Cleópatra dos anos 2000, trazendo sensualidade, autoritarismo e comédia revelados na personalidade latente e nervosa da rainha do Egito.

De certa forma, ainda que o propósito do filme seja o de provocar risos no espectador, atendendo às características do gênero em questão, a produção não se isenta de seu papel reprodutor e reforçador de um conteúdo imagético ocidentalizado e sedimentado pelo senso-comum utilizando elementos históricos e icônicos – como o nariz adunco, a escravidão e a servidão do mundo antigo – em forma de sátira na *mise-en-scène* francesa.

Ainda que haja diversidade étnica na escolha do elenco, pode-se perceber que a narrativa exhibe personagens que se sabotam e que se utilizam de artifícios orientalistas para conquistarem seus inimigos, mesmo que esses inimigos sejam o próprio povo. Desse modo, destacam o discurso romano como superior, o que se evidencia na fala de *Panoramix*, um mago que acompanha a dupla gálica, de que “a escravidão não existe mais no mundo”, supondo que a sociedade egípcia é atrasada e bárbara aos olhos do mundo romano e ocidental.

Essas imagens reforçam a ideia orientalista, presente na tese de Said (1990), de que existe um arquétipo planejado e meticulosamente construído ao longo dos anos e que decorre do advento do colonialismo, no qual se propõe criar estruturas e articulações que promovam a ideia de superioridade da cultura ocidental sobre a oriental.

Desta forma,

No discurso colonialista, metáforas, tropos e motivos alegóricos desempenharam um papel constitutivo na “figuração” da superioridade europeia. Desempenharam também um papel crucial, ainda que contraditório, na construção de hierarquias eurocêntricas. Embora os tropos possam ser repressivos, um mecanismo de defesa contra o sentido literal, eles também constituem uma arena de contestação; cada um está aberto à perpetuação, à rejeição ou à subversão. [...] (SHOHAT, 2004, p. 25)

Levando em consideração as questões humorísticas que caracterizam o gênero cinematográfico em questão, parece possível pensar que uma das propostas satíricas do diretor Alain Chabat reside na escolha de uma atriz de nacionalidade italiana, reforçando a presença europeia. Seguindo Ferro (2011), ao analisar o não-visível (a estrutura além da narrativa) na comédia dirigida por Chabat, a suposição da imposição da superioridade romana, bem como

dos caracteres advindos de sua sociedade patriarcal ainda se sustentam no discurso proliferado pelo filme. A última rainha do Egito guarda suas raízes romanas.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter abstrato e subjetivo de um predicativo intelectual atribuído à beleza de Cleópatra também reforça seu impasse. As formas representativas de governantes e figuras ilustres mais comuns na Antiguidade eram os bustos escultóricos, com intenções de afirmações políticas e cunhagem de moedas. Não havendo um consenso por fontes históricas da aparência da rainha, sua imagem pôde apropriadamente, ser reconstruída por diretores cinematográficos e seguir as visões de mundo vigentes, atendendo questões de produção, comercialização, seleção de gêneros e referências, ressignificando ou ainda reforçando determinada cultura.

Cleópatra é exemplo de uma intervenção que se exerce em decorrência de fatores de força discursiva, transformando o filme num produto operatório, eficaz e atrelado a uma sociedade que o produz de acordo com aquela que o recebe. Ainda que o filme não tenha obrigação com a História, de ilustrá-la e ser utilizado como mero suporte, exerce a sua função de narrar uma história que faz parte da História, contribuindo para a representação, ainda que em muitos casos implícita, da realidade de um povo, de seus desejos, sua imaginação e lutas.

Se um filme, como defende Marc Ferro, é uma ficção da realidade que se pretende materializar considera-se, portanto que,

Assim como todo produto cultural, toda ação política, toda indústria, todo filme tem uma história que é História, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados; [...] guerra ou guerrilha entre atores, diretores, técnicos, produtores, que é mais cruel à medida de que, sob o estandarte da Arte, da Liberdade e na promiscuidade de uma aventura comum, não pode existir empreendimento industrial, militar, político ou religioso que conheça a diferença tão intolerável entre o brilho e a fortuna de uns e a obscura dos outros artesãos da obra. (FERRO, 2010, p. 19)

Em todas as produções analisadas permeia a força romana, materializada na escolha de atrizes brancas, nessa dicotomia negra *versus* branco tão comumente discutida pela crítica moderna, que desarmonizam os relatos e pesquisas históricas que a tem como base a ascendência grega-macedônica da rainha egípcia. Se por um lado, a mistificação em torno de uma figura estrangeira que se ocidentaliza gerou bilhões para a indústria cinematográfica,

por outro descontextualizou as bases históricas, tornando Cleópatra uma figura oriental digna de ser exibida, deixando claro o Oriente imaginado pelas elites dirigentes das potências ocidentais, em que ignoram a diversidade étnica e cultural do outro lado do mundo, recortando costumes icônicos, simbólicos e vilificando-os ao colocar numa única produção, como se existisse apenas um modelo de costumes, sociedade e cultura do outro lado do mundo.

Pautas de representatividade que vem sendo levantadas desde a década de 1960 com a ascensão de movimentos sociais, sobretudo o movimento negro que passou a reivindicar sua presença nos relatos História, bem como a de movimentos feministas que procurou a libertação de formas opressivas de uma sociedade patriarcal, contribuíram e tem contribuído atualmente com o ressurgimento dos mesmos em narrativas mais abrangentes, que incluem os agentes da História que foram excluídos ou rejeitados na maior parte dos documentos históricos e recursos audiovisuais. É a afirmação de uma História Nova que busca ser mais ampla, apoiando-se nos mais variados documentos (escritos, orais, imagéticos, sonoros) para uma nova narrativa.

Assim, durante a década de 1960 em diante, a esfera sociocultural passou a sofrer censura em suas efemeridades, tornando-se mais visível nas mídias audiovisuais que ganhavam cada vez mais espaço devido aos avanços tecnológicos e ao acirramento das correntes ideológicas durante o período da Guerra Fria, que afetavam diretamente o cinema hollywoodiano, sobretudo em decorrência da Lista Negra e perseguições a diretores, escritores e artistas que levantavam a bandeira do comunismo.

No entanto, é interessante notar os mitos que envolvem a última rainha do Egito, não somente na narrativa hollywoodiana, mas também nos documentos escritos ao longo dos anos, que fazem de sua figura mera personagem da história e não protagonista dela, sendo sempre representada sob inúmeros filtros ocidentais e patriarcais, a fim de que sua imagem fosse digna de ser perpetuada e exibida aos olhos dos consumidores de suas produções.

Por fim, torna-se pertinente lembrar Ferro (2010) quando diz que toda produção cinematográfica é uma representação, oferecendo um desfecho significativo a esses primeiros resultados investigativos: quanto mais distante do presente for, menos elementos da “realidade” pretendida a figura representada possuirá. Portanto, deve-se enfatizar a importância em extrair de um filme todos os elementos não visíveis presentes na obra, para

---

que seja possível uma leitura coerente de cujo enredo é exhibir o passado de um presente mediatizado.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BULHÕES, Marcelo. A questão do narrador na ficção midiática. **ALCEU** – vol.9 – n.18 – p. 48 a 55 – jan./jun. 2009.

FERRO, Marc. (1924) **Cinema e História**. Trad. Flavia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

BURSTEIN, Stanley Mayer. **The Reign of Cleopatra**. Westport: Greenwood Press, 2004.

FERRO, Marc. (1924) **Cinema e História**. Trad. Flavia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MALUF, Sônia Weidner; COSTA, Claudia de Lima. Feminismo fora de centro: Entrevista com Ella Shohat. **Revista de Estudos Feministas**. Vol. 9. Nº 1. Florianópolis, 2001.

MANKIEWICZ, J. L. (Joseph Leo Mankiewicz). In: **IMDb – Internet Movies Database**. Disponível em: < <https://www.imdb.com/name/nm0000581/bio> >. Acesso em: 3 de mar. De 2017.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.] (org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2.ed. São Paulo: Alameda, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparativa de *Amistad e Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena [et al.] (org.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2.ed. São Paulo: Alameda, 2011.

PLUTARCH. **Life of Anthony**. Cambridge University Press, 1.ed., 2008.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade. In: **Cadernos Pagu** (23), Campinas, Unicamp, 2004, p. 11-54.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

## FILMOGRAFIA

CLEOPATRA (longa-metragem, drama/histórico). Direção: Charles L. Gaskill. Tappan, Nova Iorque, EUA: Helen Gardner Picture Players, branco e preto, 1912, 100min.

CLEOPATRA (longa-metragem, drama/histórico). Direção: Joseph L. Mankiewicz. Suíça, Reino Unido, EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation, MCL Films S.A., Walwa Films S.A., cor, 1963, 192min.

ASTERIX & OBELIX: MISSÃO CLEÓPATRA (longa-metragem, aventura/comédia).  
Direção: Alain Chabat. França, Alemanha: Canal +, Centre National de la Cinématographie (CNC), Chez Wam, cor, 2002, 107min.

\*\*\*

Artigo recebido em março de 2018. Aprovado em junho de 2018.