

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

THIAGO EDUARDO PRATA PASSOS

**DE ÚLTIMA GOVERNANTE PTOLOMAICA A UM TROPO DE MODERNIDADE:
arquétipos da rainha Cleópatra VII no cinema ocidental**

São Luís

2023

THIAGO EDUARDO PRATA PASSOS

DE ÚLTIMA GOVERNANTE PTOLOMAICA A UM TROPO DE MODERNIDADE:

arquétipos da rainha Cleópatra VII no cinema ocidental

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão para a
obtenção do grau de Licenciatura em História.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviane de Oliveira Barbosa

São Luís
2023

Passos, Thiago Eduardo Prata.

De última governante ptolomaica a um tropo de modernidade : arquétipos da rainha Cleópatra VII no cinema ocidental / Thiago Eduardo Prata Passos. – São Luís, 2023.

84 f.; il.

Monografia (Graduação) – Curso de História. Universidade Estadual do Maranhão, 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa.

1. Cleópatra. 2. Egito. 3. Cinema Ocidental. 4. Modernidade. I. Título.

CDU 94(32):791.43.041

THIAGO EDUARDO PRATA PASSOS

DE ÚLTIMA GOVERNANTE PTOLOMAICA A UM TROPO DE MODERNIDADE:

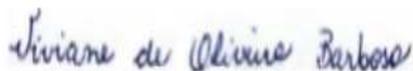
arquétipos da rainha Cleópatra VII no cinema ocidental.

**Monografia apresentada junto ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA para obtenção do
grau de Licenciatura em História.**

Aprovada: 10/07/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a).



A Dra. Viviane de Oliveira Barbosa (Orientadora)

Doutora em História.

Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)



Prof.(a). Título do Prof. Dr. a

(Tatiana Raquel Reis)



Prof.(a). Dr.

(Reinaldo Barroso)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os professores que acreditaram em mim durante minha jornada no ensino médio. Estes foram fundamentais para a escolha da minha graduação e ética profissional, que tem como intuito transformar vidas tal estas transformaram a minha, acreditando no meu potencial e me incentivando a estudar, demonstrando as diversas possibilidades que o acesso ao ensino superior pode proporcionar.

A parte da minha família que acredita em mim e me incentiva a correr atrás de uma vida melhor. Meu pai, mãe e avó que proporcionaram estrutura para seguir minha vocação. Ao meu tio Max Prata que me emprestou seu computador para concluir meu trabalho.

Agradeço a professora Elizabeth Sousa Abranches que no início da graduação me acolheu em seu núcleo de pesquisa e estudos em gênero e educação no Maranhão (NUPEGEM), me ensinando muito sobre a vida universitária e profissional e criando amizades que me auxiliaram em diversos momentos em especial o Carlos Lima e Denilson Costa.

Aos meus amigos da universidade que estiveram ao meu lado nesta jornada. Meus colegas de turma e que me auxiliaram nos diversos momentos bons e ruins, se tornaram uma verdadeira resistência contra as adversidades da vida universitária e pessoal. Também os meus irmãos e irmãs da vida Wesley Lima, Gustavo Nascimento, Virrna Sá e Rebecca Cordeiro.

A minha orientadora Viviane de Oliveira que acredita no meu potencial, e me acompanha, compartilha conhecimento, sabedoria e me orienta há 4 anos, sempre paciente, compreensiva e presente. Assim como a professora Tatiana Reis que me acolheu no núcleo de estudos, pesquisa e extensão sobre África e sul global (NEÁFRICA), compartilhando ensinamentos e um ambiente acadêmico saudável para construir amizades e parcerias como as de Itamires Cantaneide e Raul Costa.

Por fim, agradeço a Universidade Estadual do Maranhão, pela estrutura de qualidade e o acesso ao ensino superior, me proporcionando participar de programas como o PIBIC E PIBEX, fundamentais para meu crescimento acadêmico e permanência na universidade.

RESUMO

A rainha Cleópatra VII e sua imagem se renovam a cada década, relacionando-se com as mais diversas linguagens que o meio do entretenimento pode oferecer, mantendo-se atualizada e, ao mesmo tempo, reconhecível através de suas múltiplas representações. A imagem do Egito e sua famosa rainha no cinema é carregada de diversas categorias, como raça, gênero, identidade, arquétipo, assim como pertencimento a uma das mais importantes sociedades da história. Esta análise ressalta os arquétipos de mãe e amante, dentro e fora das telas, que a imagem de uma rainha oriental pode elencar. Cleópatra faz parte de um inconsciente coletivo que pode ser discutido explorando as conexões entre história e memória nas narrativas fílmicas sobre ela. Portanto, a apresentação e escolha dos filmes, *Cleópatra (1963)* e *César e Cleópatra (1945)*, exploram a complexidade que a narrativa da rainha do Nilo estabeleceu no passado e na modernidade.

Palavras-chave: Cleópatra. Egito. Cinema Ocidental. Modernidade

ABSTRACT

Queen Cleopatra VII and her image are renewed every decade, relating to the most diverse languages that the entertainment medium can offer, keeping itself updated and, at the same time, recognizable through its multiple representations. The image of Egypt and its famous queen in the cinema is loaded with different categories such as race, gender, entity, as well as belonging to one of the most important societies in history. Then, the relationship between history and cinema, as well as the desires of the collective unconscious that recreate the archetypes of mother and lover on and off screen, related to the signs that the image of an oriental queen can list to her legacy. Therefore, the presentation and choice of films, *Cleopatra* (1963) and *Caesar and Cleopatra* (1945), as objects of analysis explore the categorical complexity that the narrative of the queen of the Nile established in the past and in modernity.

Key-words: Cleopatra. Egypt. Western Cinema. Modernity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Busto, em mármore pariano barato.	13
Figura 2: Busto de Ptolomeu Auletes.	14
Figura 3: Figura feminina egípcia com um sistrum, resgatada de um túmulo.	36
Figura 4: Trajeto antropológico de Gilbert Durand.	40
Figura 5: Trajeto antropológico proposto por Gilbert Durand.	41
Figura 6: Trajeto antropológico proposto por Gilbert Durand.	45
Figura 7: Cleópatra em charge.	47
Figura 8: Cleópatra como a deusa Ísis.	49
Figura 9: Quadro da criação Heliopolitana.	50
Figura 10: ressurreição de Osíris através das asas de Isis	51
Figura 11: A atriz Helena Modjeska em 1879.	52
Figura 12: Madonna no intervalo do Super Bowl.	53
Figura 13: Rihanna para a Vogue Magazine em abril de 2022.	53
Figura 14: Theda Bara em <i>Cleópatra</i> (1917).	55
Figura 15: Cartaz do filme, <i>Tarzan of the apes</i> (1918) ou Tarzan.	58
Figura 16: Set de Cleópatra (1961).	60
Figura 17: Elizabeth Taylor e Richard Burton no set de Cleópatra (1963).	61
Figura 18: Poster de promoção de Cleópatra (1963).	61
Figura 19: Cartaz César e Cleópatra (1945)	62
Figura 20: Cleópatra após o nascimento do seu filho Cesário.	63
Figura 21: Cleópatra e sua serva Ftatateeta.	64
Figura 22: César encontra seu primeiro herdeiro	65
Figura 23: Cortejo monumental de Cleópatra e Cesário à Roma.	65
Figura 24: Cleópatra e seu filho se curvam à César	66
Figura 25: Cleópatra mostra afeto ao seu filho.	66
Figura 26: Cleópatra em vestimentas de Isis.	67
Figura 27: Vivien Leigh, como Isis em César e Cleópatra (1945).	68
Figura 28: Cleópatra na cama com César	70
Figura 29: Cleópatra e Marco Antônio.	71
Figura 30: Cleópatra espiona César e seu conselheiro.	71
Figura 31: Cleópatra seminua.	72
Figura 32: Cleópatra encontra César durante a chegada dos romanos ao Egito.	73

Figura 33: Cleópatra nos famosos banhos egípcios	74
Figura 34: Cleópatra açoita servo.	75
Figura 35: Mulheres da alta sociedade romana riem de Cleópatra	75

SUMÁRIO

1 CLEÓPATRA E O EGITO NA HISTÓRIA E NA HISTORIOGRAFIA	14
1.1 A ocidentalização de Cleópatra e de seu reino	17
1.2 A categoria gênero e sua aplicação na África	21
1.3 Entre o Matriarcado e o Patriarcado	25
1.3.1 As teses de um matriarcado universal: a crítica de Cheikh Anta Diop	26
1.3.2 O matriarcado em África	33
1.3.3 O matriarcado no Egito	35
2 CONSTRUÇÕES SOBRE O EGITO E ARQUÉTIPOS DE CLEÓPATRA	40
2.1 Orientalismo	45
2.2 Egiptomania	47
2.3 A deusa Cleópatra	52
3 CLEÓPATRA NO CINEMA OCIDENTAL	59
3.1 Cleópatra Mãe	68
3.1 Cleópatra Amante	74
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Este trabalho monográfico é fruto de um projeto de pesquisa chamado *A África em tela: Representações sobre a África e os africanos*, com enfoque nas representações do Egito e da rainha Cleópatra no cinema ocidental. Para fins metodológicos, a abordagem Cleópatra Mãe e Amante: Arquétipos de Cleópatra no cinema ocidental foi escolhida, com o intuito de construir, através da interdisciplinaridade que a história social elenca, uma visão ampla das diversas relações entre história e cinema.

A relação entre história e cinema passou a ser aprofundada teoricamente com o advento do movimento da historiografia francesa chamado “Nova História”, que ampliou a identificação de novos objetos e métodos para a análise histórica, em contraposição a uma historiografia mais fechada em termos de fontes e abordagens. A corrente impulsionou trabalhos ligados à história das mentalidades, havendo uma necessidade de ampliar o termo documento, ampliado para contemplar, por exemplo, a produção filmica.

Nesse contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. (KORNIS, 1992, p. 239).

Assim, cabe aos estudos cinematográficos e históricos, analisar as realidades representadas no cinema e como as imagens transmitidas nos filmes interferem na história.

A questão central que se coloca para o historiador que quer trabalhar com a imagem cinematográfica diz respeito ao ponto de que: o que a imagem reflete? Ela é expressão da realidade ou é uma representação? Qual o grau possível de manipulação da imagem? (KORNIS, 1992, p. 237).

Historiadores como Marc Ferro (1976), um dos pioneiros da relação entre história e cinema, propunha métodos específicos de análise da realidade filmica como objeto histórico, entendendo que a obra cinematográfica agrega, em suas narrativas, características e pensamentos da sociedade que a produziu.

O cinema é ele mesmo um “agente histórico” importante, no sentido de que termina por interferir na própria História de diversas maneiras – seja por intermédio de sua indústria, seja pela formação de opinião pública e de influências na mudança de costumes, seja por meio daqueles que dele se utilizam para objetivos diversos, como os próprios governos e os grupos sociais que, com a produção fílmica, impõem seus discursos, pontos de vistas e ideologias. (BARROS, 2011, p.179)

Santiago Junior (2012), elucida que a mais importante redefinição do objeto cinema foi relativizar o foco no filme para problematizar o cinema como múltiplas práticas sociais. Neste sentido, o diálogo com a história do cinema já se mostra como uma possibilidade efetiva para muitos pesquisadores. Portanto, a conversa dos estudos relacionados ao continente africano e suas representações no cinema ocidental é de suma importância para o entendimento da diversidade de imagem e narrativas sobre uma figura histórica egípcia tão importante como Cleópatra.

É de suma importância contextualizar a narrativa histórica acerca de quem foi Cleópatra e como ela e seu legado se fazem presentes. Com o auxílio de autores que se debruçaram através de diversas fontes que conversam sobre a trajetória da rainha, assim como as contradições modernas sobre sua persona, tenho o intuito de apresentar como Cleópatra VII passou pelo processo de figura histórica, cuja ênfase aparece em sua época de vida, a um tropo de modernidade.

Ao se falar sobre o Egito, uma das primeiras autoridades que surge em nossa memória é certamente a citada rainha. A sétima de seu nome governou por 22 anos, em uma configuração de sociedade que tinha o Rio Nilo como sua principal fonte de vitalidade, expandindo-se em vários aspectos do cotidiano, como em rotas comerciais, na agricultura e como fonte de fé. E Cleópatra, como rainha do Nilo, foi a personificação desse berço de vida para os egípcios. Ao véu da deusa Ísis, a maior divindade do feminino egípcio, Cleópatra VII governava o último grande reino de qualquer soberano egípcio, que em seu auge controlava praticamente toda a costa oriental do Mediterrâneo (SHIFF, 2010), mas seu envolvimento com duas figuras políticas romanas, e sua postura enquanto mãe e amante, são mais lembradas que seu papel enquanto regente.

Apesar da impossibilidade de apresentar uma verdade absoluta sobre a rainha, a sua imagem é facilmente esculpida no imaginário mundial, devido aos resgates e construções, a variedade de discursos sobre sua aparência que são reproduzidos durante séculos após sua

morte. Portanto, constitui-se o nome de uma figura histórica tão assertiva quanto referenciada, mas as narrativas e imagens sobre a rainha se apresentam de tantas formas distintas, assim como são transpassadas em diferentes contextos e produções e reproduções modernas.

O trabalho está dividido em três capítulos e uma conclusão. O primeiro capítulo apresenta a historicidade sobre Cleópatra VII, através da arqueologia, egiptologia e o trabalho das diversas vertentes históricas, principalmente a que prevê uma escrita da história de África partindo de pesquisas que se diferem do eurocentrismo e racismo científico do século XIX, abrangendo a grandiosidade da sociedade egípcia, e entendendo-a enquanto complexa e parte fundamental da história. Importa pensar como essas visões chegam à contemporaneidade ligadas a categorias como gênero, patriarcado e o próprio questionamento da participação das mulheres nesta sociedade.

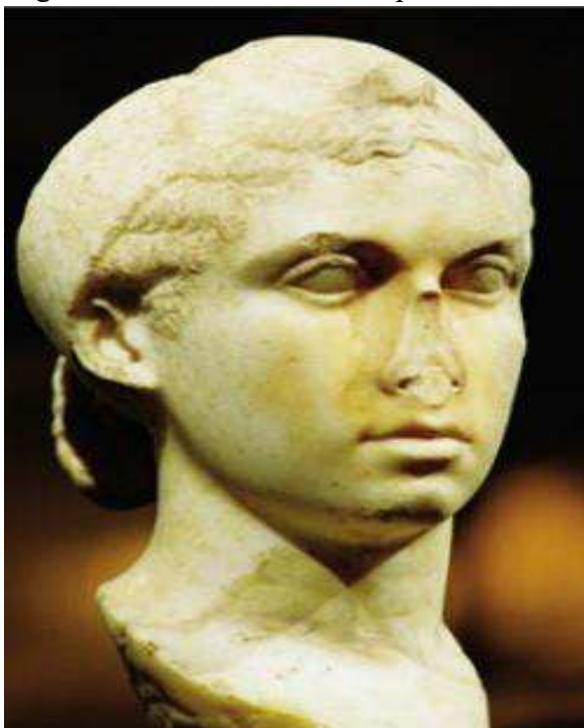
O segundo capítulo apresenta o conceito de arquétipo presente no campo da psicologia para embasar as diversas imagens e discursos que possam se associar à imagem de Cleópatra. Para além de conceitos como egiptomania e orientalismo, explicitando a cerne da curiosidade sobre a sociedade egípcia, abordam-se diversas perspectivas que englobam o interesse sobre esta sociedade na contemporaneidade, assim como as visam resgatar o Egito e o legado de sua rainha, resgatados nas diversas imagens e discursos modernos e históricos.

Por fim, no terceiro capítulo, apresento duas obras cinematográficas, *Cleópatra (1963)* e *César e Cleópatra (1945)*, apropriando-as como fontes de análise, visto que se constituíram enquanto grandes lançamentos de massa, influenciando toda uma geração acerca das visões sobre Cleópatra. Busca-se contextualizar essas produções, principalmente correlacionando-as à sua época de produção.

1 CLEÓPATRA E O EGITO NA HISTÓRIA E NA HISTORIOGRAFIA

A governante das duas terras, o alto e baixo Egito, descende de uma geração greco macedônica e foi a última regente da dinastia ptolomaica. Esta geração de regentes foi fruto das grandes conquistas de Alexandre, o Grande, e, após sua morte em 323 a.c, três dinastias foram fundadas por seus generais, sendo a dos Ptolomeus, no Egito, os antigônidas, na Macedônia, e selêucidas no antigo Império Persa, na Ásia Ocidental. Ptolomeu Sóter I deu nome à vigésima oitava dinastia egípcia, que se estendeu por 275 anos, marcando a presença estrangeira no Egito, que neste período foi regido por 20 governantes adaptados aos costumes locais e ao ambiente político e cultural.

Figura 1: Busto, em mármore pariano barato.



Fonte: (SCHIFF, 2011, p. 251).

A linhagem da Cleópatra VII, que se transformou numa célebre figura histórica, é cheia de assassinatos, golpes políticos e casamentos para alcançar o poder. O reinado de Ptolomeu Auletes, seu pai, foi conturbado. Segundo Diop (1982), ele foi escorraçado e substituído no

trono por suas filhas Cleópatra VI e Berenice. Assim, o ex regente foi exilado e, apenas com a morte de Cleópatra VI, e com o auxílio dos romanos, voltou ao poder do trono egípcio, assassinando a sua filha Berenice e todos os seus partidários. Schiff (2010) pontua que a Cleópatra que entrou para história era muito próxima de seu pai, o qual era representado como Dionísio¹ e usava uma guirlanda de hera trançada ao diadema. Auletes seria lembrado por seus tumultuosos banquetes, mas em Roma distinguiu-se como um mestre das negociações, panfletando no Senado e distribuindo presentes por toda a cidade, com generosidade e eficiência.

Figura 2: Busto de Ptolomeu Auletes.



Fonte: (SCHIFF, 2011, p. 253).

Logo após a morte de seu pai, Cleópatra VII subiu ao trono, casando-se com dois de seus irmãos, que foram mortos sucessivamente. Diop (1982) pontua que a rainha foi exilada do trono pelo povo egípcio, apenas voltando ao poder com a chegada das tropas vitoriosas de Júlio César, que derrotou seu cunhado Pompeu em uma guerra civil romana. A rainha teve seu primeiro filho, Ptolomeu César, com o general César, casado à época. Teve mais três outros filhos com Marco Antônio, outro notório romano, e isso provocaria diversos comentários sobre sua índole e comportamento no decorrer dos séculos.

¹ Último deus aceito no olimpo, filho de Zeus e da princesa Sêmele, também foi o único olimpiano filho de uma mortal, o que faz dele uma divindade grega atípica. Era representado nas cidades gregas como o protetor dos que não pertencem à sociedade convencional.

É inquestionável a pluralidade de discursos sobre a rainha egípcia, que teve um papel significativo nas transformações políticas que ocorreram na bacia do Mediterrâneo uma geração antes de Cristo. Sendo a última da dinastia dos ptolomeus, tornando-se uma das mulheres mais famosas e lembradas na história logo após a sua teatral morte, intensificaram-se os comentários e especulações sobre seu comportamento, aparência e relacionamentos nos séculos posteriores e em toda modernidade.

Nos quatro séculos posteriores a sua morte, os intelectuais gregos romanos, ao contarem o que hoje classificamos como acontecimento de transformações de uma Roma republicana para o Império, necessariamente, mesmo que de maneira depreciativa, precisaram trabalhar com a figura da última governante egípcia. Foram justamente estes relatos que se tornaram base de um mito milenar em torno de sua figura, algo que teve profundos desdobramentos na própria produção científica acerca da história desta rainha. (BALTHAZAR, 2013, p. 30).

O debate sobre a aparência da rainha é um dos fatores mais instigantes sobre sua história e o motivo pelo qual sua imagem é tão revisitada ao longo dos séculos. O questionamento sobre sua etnia é presente nos discursos modernos construídos sobre ela, estabelecer que ela foi negra, africana e egípcia, de um lado, ou que foi branca, greco-macedônia e europeia, de outro, é visto como um tento para cada um dos lados nas “guerras culturais” (SHOHAT, 2004, p. 15). Entre o eurocentrismo ou afrocentrismo, a aparência e imagem de Cleópatra dentro da academia foi historicamente bipolarizada.

Embora muitos textos reconheçam a impossibilidade de estabelecer plenamente suas origens, a maioria dos autores continuam a fazer afirmações fortes. Investimentos científicos e artísticos numa particular aparência de Cleópatra sugerem que sua figura se transformou num lugar metafórico das lutas raciais contemporâneas, especialmente no “Ocidente” pós-colonial. Dentro da geografia da modernidade, as cansadas dicotomias Oriente contra Ocidente, África contra Europa, e negro contra branco continuam a informar o modo como as civilizações antigas são diacriticamente construídas. (SHOHAT, 2004, p. 15)

A elaboração de uma escrita histórica sob a perspectiva africana se apresenta na corrente eurocentrista, que resgatou a imagem de Cleópatra e de seu reino para reafirmar a importância do espaço cultural e geográfico de África na história. Portanto, destacar a origem da rainha africana mais famosa, é representar a presença de sujeitos africanos e suas políticas nas diversas esferas da história, sendo inegável as interações políticas que se estabeleceram entre Egito,

Grécia e Roma na época ptolomaica. Portanto, a narrativa de Cleópatra VII é parte da história da Europa, que foi elaborada numa escrita eurocêntrica como berço do conhecimento e da humanidade, detentora do mérito da estrutura moderna de sociedade.

Usos do passado no cinema, tal qual na historiografia sobre Cleópatra, apresentam-se com reflexos do seu tempo de produção. Assim, tanto na linguagem cinematográfica, quanto nas fontes históricas utilizadas para a produção dos filmes *Cleópatra (1963)* e *César e Cleópatra (1945)*, são sob a ótica masculina que as personagens de Cleópatra são moldadas, em uma narrativa que atrai o público consumidor pelo viés da sedução ou da inocência. O papel da mulher na História do Cinema, tal qual na sociedade que o produz, modifica-se perante as categorias que são reivindicadas ou impostas ao gênero. Durante o século XX, apresentam-se cinematograficamente, em menos de 20 anos, uma rainha inocente e perversa, assim como uma mãe e intelectual com delírios de grandeza.

O intuito dessas obras cinematográficas nunca foi apresentar a verdade sobre a rainha. Então a análise delas, e de muitas outras produções escritas sobre a sociedade egípcia que influenciam o imaginário mundial, é de suma importância para se perceber a montagem das narrativas, as contradições nos discursos e as construções que se fazem presentes nos diversos meios de comunicação.

Os autores que analisam Cleópatra conversam sobre o resgate deste legado, tão escasso de fontes, mas que se torna permanente até a contemporaneidade. De Shohat (2004), à Balthazar (2013), a análise culturalista destaca a representação como forma de apresentação narrativa, entendendo-a como fruto de uma época. Em uma perspectiva interdisciplinar e da História Social, é possível estabelecer as diversas categorias que se estabelecem em cada contexto de criação da figura da rainha, portanto, a presença dos diversos arquétipos associados à ela é de total importância para o entendimento de suas diversas releituras.

1.1 A ocidentalização de Cleópatra e de seu reino

O impacto cultural da sociedade egípcia no ocidente é perceptível nos vários meios midiáticos, assim como representações modernas da grandiosidade que foi o império egípcio. O fascínio pelo Egito e sua sociedade é algo que atravessa a história da humanidade. Os antigos gregos já demonstravam seu entusiasmo pela sociedade egípcia e, durante séculos, esse

interesse se deu nas diversas artes: seja no cinema, no teatro, na arquitetura ou na música há algo ou alguns pontos relacionados ao passado egípcio, assim como as diversas contribuições científicas que o advento da egiptologia elucidou como heranças valiosas vindas da sociedade do Nilo.

Essa herança – ou pelo menos os seus testemunhos, tão importantes para a história da humanidade transmitiu-se, em grande parte, através da Antiguidade clássica (grega e, depois, romana) antes de chegar aos árabes. Ora, os pré-helenos e os gregos só entraram em contato com o Egito por volta de -1600, estabelecendo laços estreitos com esse país somente a partir do século VII antes da Era Cristã, com a dispersão de aventureiros, de viajantes e, mais tarde, de colonos gregos pela bacia do Mediterrâneo, particularmente no Egito. Simultaneamente, no II e no I milênio antes da Era Cristã, os gregos e seus predecessores tiveram contato com as civilizações da Ásia Menor e, através delas, com o mundo mesopotâmico antigo do qual eram um prolongamento. Assim, muitas vezes é difícil precisar em que meio cultural – asiático ou egípcio, ambos estreitamente ligados – surgiu esta ou aquela invenção ou técnica. (EL-NADOURY, 2010, p. 119).

O estudo das representações e discursos sobre a sociedade egípcia permite analisar tanto aspectos do passado quanto características da modernidade. Certamente, durante séculos, a história da grande civilização que se constituiu em África, assim como a figura de Cleópatra VII, foi sendo estabelecida por uma base discursiva contemporânea à cada época de produção.

Os múltiplos discursos sobre o antigo Egito emergem desde a antiguidade, inventando o original ou o que foi perdido desta sociedade. A rainha Cleópatra foi, por exemplo, parte importante desse espaço de sensibilidades, um lugar que demonstra como razão e sentimento não se configura como espaços distintos da subjetividade humana, assim criando imaginários, representações e ideias sobre a sociedade do antigo Vale do Nilo. (BALTHAZAR, 2013, p. 16)

O Egito no imaginário mundial foi se transmutando através do processo de resgates, elaborados através de produções de difusão ocidental, que propuseram narrar sobre o passado egípcio ou utilizar este espaço geográfico/social como plano de fundo dos mais diversos gêneros. Nesse processo, em sua maioria, não houve uma preocupação em analisar os discursos de reminiscências produzidas no próprio Egito, lendo-se este apenas através de relatos estabelecidos por viajantes, curiosos e historiadores ocidentais.

Há uma série de questionamentos que outros povos fizeram acerca do Egito e que, de certa forma, ajudaram a instigar a curiosidade pelo lugar e os seus habitantes, como a terra fértil ao redor do rio Nilo com as suas enchentes e inundações, a forma de governo exercida pelos faraós, como foram erguidas as pirâmides, quais os “mistérios” que cercam a esfinge, qual o significado dos obeliscos, os detalhes sobre a crença religiosa da vida após a morte, o processo de mumificação, entre outros. Esses são apenas alguns exemplos do interesse que tinham (e ainda têm) sábios, viajantes, curiosos e especialistas que visitavam a terra dos faraós e, mesmo que de forma inconsciente, ajudaram na difusão de um imaginário mítico sobre essa civilização (COSTA, 2012, p. 20)

Um dos debates mais recorrentes no meio acadêmico sobre o Egito é exatamente o movimento de desafrikanização dessa sociedade. No século XIX, teorias raciais, com suposto embasamento científico, tentaram enfraquecer o Egito, devido a sua inegável importância, influência e grandiosidade para a história. Não se aceitava a civilização para esses povos em África, pois ponderava-se que os negros eram raças inferiores, que estavam destinadas a viver na barbárie. O antropólogo J. C Nott afirmava que os egípcios não apenas tinham sido brancos, mas também eram raças distintas. Nott (1848), fez uso do papel central do Egito na história para enfatizar sua teoria racial na América (YOUNG, 2005.)

Antes de iniciar a História Nacional da raça humana, é absolutamente necessário, como um passo preliminar, examinar alguns pontos cronologicamente, e dar uma olhadela na história antiga do Egito. Eu devo mostrar que a raça caucásica, ou branca, e a raça negra eram distintas numa data bastante remota, e que os egípcios eram caucasianos. (NOTT, 1848 apud YOUNG, 2005. p. 155).

A imagem de Cleópatra enquanto mulher “preta” ou “branca” ainda é alvo de debates devido ao determinismo nacional, geográfico e social que a possível veracidade desta afirmação possa carregar. Segundo Shohat (2004), embora muitos textos reconheçam a impossibilidade de estabelecer plenamente as origens da rainha, alguns autores continuam a fazer afirmações fortes sobre sua aparência, como as produções que agem de forma a associar o Egito ao caucasiano, em função da inegável importância egípcia para a história ocidental.

Como elucidada Oliva (2017), uma nova escrita da história transdisciplinar e heterogênea ligada ao Egito elucidada as perspectivas de uma escrita sobre este espaço fora dos determinismos e dicotomias apresentadas no século XIX e contrapostas no XX:

O antigo Egito é uma civilização que conhece a luz do dia, seu esplendor e o cair da noite em África. Não se defende com isso que os egípcios estavam isolados e não influenciaram ou foram influenciados por outras sociedades. A história de suas relações e dinâmicas é conhecida, mesmo que parte dela seja negada. Mas, o argumento que não pode ser olvidado é que o antigo Egito era africano. E isso não se limita a apresentar o Egito como tendo seu percurso ligado ao Nilo ou localizado no nordeste geográfico daquele continente (OLIVA, 2017, p. 33).

Apesar dos esforços acadêmicos para ampliar os horizontes representativos e narrativos, ainda são perceptíveis diversas imagens modernas que carregam conceitos inferiorizados e racistas sobre o Egito. Balthazar (2013) pontua que o modelo ariano desta sociedade foi fruto do pensamento antissemitico que marcou uma reação contra o Egito antigo. As teorias dessa corrente de pensamento delimitam que a herança cultural dos europeus remonta a pensadores como Platão e Aristóteles, demonstrando sua incontestável superioridade frente ao outro, o Oriente.

Os contrapontos entre o ideal de modernidade e as tradições é recorrente em produções que retratam o espaço africano. Apesar de inegável reconhecimento das invenções do Egito para a humanidade, as produções ocidentais a acoplam em uma perspectiva tradicionalista e em sentido pejorativo, para se afirmarem enquanto modernos e ideal de civilização e comportamento, destinando o exótico, o estranho e o excêntrico para a cultura egípcia. Macamo (2014) esclarece que:

Assim no mesmo fôlego a noção de modernidade pode descrever características estruturais tais como a secularização, a industrialização, o capitalismo, a preponderância da racionalidade na organização da vida, a autonomia e a individualização, entre outras, como também servir-se dessas características para classificar sociedades e chamar nomes feios às que se saem mal nas listas daí resultantes. Na verdade, esta tem sido a experiência africana na sua relação com a noção de modernidade. Trata-se de uma relação que recupera a sugestão feita por Boaventura de Sousa Santos (2002) sobre as ausências no sentido em que a noção de modernidade, quando do lado normativo da linha, descreve o que a África não é “civilizada”, desenvolvida, racional, esclarecida. Logo, tradicional. (MACAMO, 2014, p. 363).

É perceptível que os arquétipos associados à Cleópatra se apresentam como modernos e construídos ao longo do tempo para se construir uma personagem que ora ocidental ou oriental, visa a atenção do público através de uma dicotomia entre repulsa e desejo que instiga as diversas releituras deste passado, e se torna presente com as diversas pautas que ainda surgem

ao redor desta figura histórica, dividindo opiniões e categorias. Os apontamentos de Shohat (2004) e Balthazar (2013) apresentam críticas às visões ocidentalistas do mundo, concepções unilaterais, que provocaram silenciamentos nas diversas versões narrativas sobre Cleópatra e sua sociedade. Ambos os autores apresentam uma perspectiva diversificada da escrita eurocentrada e masculina ocidental.

1.2 A categoria gênero e sua aplicação na África

O feminino se manifesta na história do continente africano de diversas formas e em diversos corpos e estruturas sociais. Ora, este fator é reflexo dos diversos grupos étnicos que se formaram e socializarão entre si durante toda a vasta história africana. Segundo a historiografia, a sociedade egípcia apresentava um sistema social de representação do feminino bem estabelecido nos moldes jurídicos, o que se tornaria perceptível através dos registros fragmentados deixados pela elite dessa sociedade.

A comparação com outras sociedades ocidentais é necessária não para fins de contestação de uma perspectiva modernista, mas para estabelecer que o Egito e sua sociedade, a exemplo de figuras históricas como Cleópatra, foram ocidentalizados pelo viés patriarcal do ocidente durante os séculos, construindo assim uma imagem de uma sociedade/figura histórica que não condiz com o real sistema social estabelecido naquele contexto histórico de sociedade africana. Assim, é de suma importância entender a categoria gênero para se compreender as noções que os arquétipos sobre a figura da rainha egípcia estabelecem na modernidade fílmica e em seu revisitado legado.

A categoria gênero é utilizada dentro das ciências humanas e sociais para rebater o determinismo biológico que tradicionalmente tem sido utilizado para distinguir a diferenciação biológica entre homens e mulheres. Portanto, o gênero em sua categoria biológica não explica as formas de socialização, controle social e função histórica que estão presentes dentro das relações entre o masculino e o feminino, dessa forma, o uso do termo como categoria social permite a análise das diferentes identidades feminina e masculina em toda a sua complexidade.

A análise da representação feminina é reestruturada pelo viés de uma história das mulheres, um olhar feminista, que busca elucidar os silenciamentos desta história que até meados do século XX não se fazia presente nas diversas esferas culturais do conhecimento. A

revisão do campo representacional é fundamental para entender as diversas linguagens que englobam a construção de uma história das mulheres, sendo fundamental a análise dessas representações e discursos para a compreensão das noções sobre o feminino que uma dada sociedade ou produção visa a construir ou retratar.

A representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorce o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres. Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem capaz de representá-las completa ou adequadamente pareceu necessário, a fim de promover a visibilidade política das mulheres (BUTLER, 2003, p. 18).

Para o estudo histórico e antropológico sobre a presença dos estudos de gênero nos diversos espaços de produção, adota-se que este se refere à construção social do ser, complementando todas as suas diferenças identitárias, levando em questão seu tempo histórico, seu meio social e étnico.

As feministas propuseram o emprego deste ao invés de sexo, pois permite que se fale de homens e mulheres fora do determinismo biológico, o que é importante, pois grande parte das diferenças entre os sexos não são devidas a aspectos biológicos, mas são consequência da construção social da identidade (CARDOSO, 2010, p. 202).

O estudo de gênero em África é fundamental para elucidar as potencialidades deste continente que contribui para a cultura mundial, principalmente em países com o contingente absoluto de populações afrodescendentes, como o Brasil. A escrita de uma história africana através do levante de suas especificidades, com um olhar decolonizador, rompendo com a visão ocidentalizada e eurocêntrica, estabeleceu um leque de possibilidades de estudos das diversas relações de gênero tecidas nas culturas dos diferentes grupos étnicos do continente, diferenciando-as e contextualizando-as.

Em uma tentativa de compreender a estrutura patriarcal, algumas feministas ocidentais criaram noções que não são aplicáveis às sociedades africanas, especialmente antes da colonização. Butler (2003) destaca que:

A forma de teorização feminista foi criticada por seus esforços de colonizar e se apropriar de culturas não ocidentais, instrumentalizando-as para confirmar noções meramente ocidentais de opressão, e por tender a construir um “Terceiro Mundo” ou mesmo um “Oriente” em que a opressão de gênero é sutilmente explicada como sintomática de um barismo intrínseco e não ocidental (BUTLER, 2003, p. 23).

A escrita de uma história sobre a categoria mulher/mulheres em África é envolvida nas diversas camadas que este debate estabelece através da inserção dos estudos ocidentais de gênero que adentram as pesquisas. As contribuições de pesquisadoras africanas sobre a relação entre o feminino em contraposição a um hipotético masculino dominante são fundamentais para a ampliação das análises. Oyéroneké Oyěwùmí (1997), pesquisadora nigeriana, estabelece críticas ao feminismo ocidentalista, em sua obra *A invenção das Mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Ela analisa as perspectivas de uma biológica ocidental que engloba os estudos acerca do gênero no continente africano, analisando como este foi construído na análise epistemológica da sociedade iorubá localizada no sudoeste da Nigéria, colonizada formalmente pelos britânicos de 1862 a 1960.

Ao estudar a obra da autora nigeriana sobre a presença/aplicação da categoria gênero nas análises da comunidade Iorubá, Assunção (2020) explica que a “mulher” na episteme ocidental está intimamente atrelada à experiência social da família nuclear. Segundo a autora, na família nuclear, constituída pelo par homem-mulher (marido-esposa) e filhos ou filhas, o gênero opera como princípio organizador fundamental, e são as distinções baseadas no gênero que produzem hierarquias e opressões dentro deste núcleo. Este molde de família, apresentado em uma possível perspectiva universal, difere-se das relações construídas no centro das sociedades africanas.

Oyěwùmí (1997) explica que

Apesar do fato de que o feminismo se tornou global, é a família nuclear ocidental que fornece o fundamento para grande parte da teoria feminista. Assim, os três conceitos centrais que têm sido os pilares do feminismo, mulher, gênero e sororidade, são apenas inteligíveis com atenção cautelosa à família nuclear da qual emergiram (OYĚWÙMÍ, 2004 apud ASSUNÇÃO, 2020, p. 5).

A obra de Oyěwùmí (1997) teve como objetivo o reexame de conceitos ocidentais tendo em consideração as experiências africanas. Ao se analisar uma sociedade complexa, rica

culturalmente e que se adaptou a tantas mudanças, como a sociedade egípcia, é necessário abranger e elaborar uma rota analítica dos vestígios que as fontes históricas apresentam, bem como o discurso de quem resgata e aplica novos conceitos sobre tal sociedade e sua temporalidade. A autora nigeriana aborda que os esquemas e teorias conceituais ocidentais tornaram-se tão difundidos que a quase totalidade do conhecimento acadêmico, mesmo de pessoas africanas, utiliza-nos sem reservas.

Oyèwùmí (1997) problematiza várias ideias do pensamento feminista ocidental, sendo este exercício fundamental para análise da sociedade iorubá, seu objeto, bem como a escrita de uma historiografia acerca das relações em África:

1. As categorias de gênero são universais e atemporais e estão presentes em todas as sociedades, em todos os tempos, Muitas vezes, a ideia é expressa em um tom bíblico, como se sugerisse que no “no princípio era o gênero” 2. O gênero é um princípio organizador fundamental em todas as sociedades e, portanto, é sempre proeminente. Em qualquer sociedade, o gênero está em todo lugar. 3. Há uma categoria essencial e universal, “mulher”, que é caracterizada pela uniformidade social de seus membros. 4. A subordinação das mulheres é universal. 5. A categoria “mulher” é pré-cultural, fixada no tempo histórico e no espaço cultural, em antítese a outra categoria fixada: “homem” (OYÈWÙMÍ, 1997, p. 25).

Bakare-Yusuf (2003) apresenta, em seu ensaio *Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina africana*, que muitas teorias têm utilizado o termo patriarcado para explicar alguns contextos sociais onde os homens têm benefícios perante as figuras femininas, devido a sua presença em esferas fundamentais ligadas à produção, agricultura e a reprodução. Entretanto, estas teorias não têm conhecimento da abundante evidência de poder e autoridade das mulheres nas esferas religiosas, políticas, econômicas e domésticas pré-coloniais.

Quando se fala sobre as diferentes funções das mulheres nas sociedades africanas, a leitura de um sexo dual, necessariamente dentro de uma hierarquia, no caso o patriarcado, é conseqüentemente um conceito importado e imposto. As sociedades africanas manifestam poucas evidências de uma dicotomia sedentária entre o homem e a mulher vista na sociedade ocidental patriarcal, onde a mulher tem uma relação de dependência, em contraponto com papéis e atividades das mulheres africanas, que pode incluir, por exemplo, o comércio de longa distância, caça ou adivinhação, incentivando-as a habitar simultaneamente várias esferas.

Em África, assim como em qualquer outra sociedade, buscar uma homogeneidade sobre as relações estabelecidas entre o feminino e o masculino cria anomalias de análise que não conversam com as diversidades sociais africanas e suas especificidades. Oyěwùmí (1997) reitera as noções de seus antecessores (Diop, Ki-Zerbo e outros intelectuais pan-africanistas) de uma escrita sobre África a partir da visão dos africanos, não excluindo as perspectivas de fora do continente, mas elaborando uma análise teórico-metodológica que abrange as características de um objeto, como as relações nos núcleos das sociedades do continente, para não reproduzir um saber colonialista em uma bio-lógica ocidental, onde o sexo e o gênero se tornam a mesma coisa (ASSUNÇÃO, 2020) perante a análise do objeto.

Portanto, ao resgatar as especificidades da sociedade em que Cleópatra VII viveu, é necessária a reflexão de que ser ou aplicar a categoria mulher ou mãe no Egito, e em Kush, na antiguidade era dotado de outros referenciais culturais associados aos locais e temporalidades em questão (OLIVEIRA, 2019). Essas ponderações sobre como as relações de gênero se aplicam e se adaptam ou não, nas diversas sociedades africanas, são fundamentais para entender Cleópatra em sua complexidade. Como um tropo da modernidade, sua figura é passível de análise para se observar tanto as noções ocidentais sobre o feminino em uma sociedade africana, quanto aqueles que a associam à eurocidade ariana, que a aplicam como uma anomalia no meio da sociedade egípcia.

1.3 Entre o Matriarcado e o Patriarcado

A escrita ou a filmografia sobre Cleópatra carrega os reflexos de um sistema de gênero, escolhido, assim como apresentado inconscientemente ou conscientemente, por seu produtor. Assim, das obras do Grego Plutarco aos diretores ocidentais, a rainha é resgatada, comportamental e representativamente, por meio do pensamento eurocêntrico ou afrocêntrico, sendo adaptada aos sistemas de comportamento social e de gênero do Patriarcado e do Matriarcado. Portanto, é importante, para este trabalho, o entendimento de autores que os estabelecem enquanto sistemas presentes na história, assim como o conhecimento sobre as críticas a essa proposição. Desse modo, evoco as contribuições de Diop (1982) para a escrita de uma história do matriarcado africano e analiso autores que o propuseram em uma esfera global e evolucionista em contraponto ao patriarcado contemporâneo.

1.3.1 As teses de um matriarcado universal: a crítica de Cheikh Anta Diop

A obra de um dos maiores autores de uma perspectiva afrocentrada da história, Cheikh Anta Diop (1982), é de suma importância para estabelecer as diversas vertentes de pensamento que se estabelecem sobre o passado africano e sua cultura e contribuições. *A unidade cultural da África negra: Esferas do patriarcado e do matriarcado na antiguidade clássica* foi reeditado em 2014 e trata do reino de Cleópatra e seus antepassados. A obra do senegalês explana as diversas teorias sobre o surgimento do matriarcado através de antropólogos europeus que, em sua linha de pensamento evolucionista social, subjugarão o matriarcado a um estágio primitivo social, postulando o patriarcado como um sistema social final do ideal de civilização e silenciando as formas de organização social que se estabelecem nas sociedades africanas.

Diop (1959), em seu prefácio na primeira edição de sua obra, elucida que nenhum conceito sobre o passado deve ser fixado em uma determinada condição, principalmente quando propõe uma nova escrita da história.

Os intelectuais devem estudar o passado não para nele se comprazer, mas para dele extrair lições ou, ainda, para se afastar dele com conhecimento de causa, caso seja necessário. Só um verdadeiro conhecimento do passado é passível de manter na consciência o sentimento de uma continuidade histórica indispensável para a consolidação de um estado multinacional (DIOP, 1959 apud DIOP, 2014, p. 11)

Em seu primeiro capítulo, *Historial do Matriarcado*, Diop (2014) apresenta a visão europeia sobre as origens do matriarcado em uma esfera universal. No primeiro ponto de sua revisão, elucida as teses do escritor e antropólogo suíço Johan Jakob Bachofen na obra *Le droit de la Mère (Das Mutterrecht)*, de 1861. Em seguida, analisa o também antropólogo norte-americano Lewis Henry Morgan, que segue a linha de Bachofen, estruturando-a e consolidando-a no caso das comunidades indígenas Iroquezes, que deriva a publicação da obra *Systems of Consanguinity and Affinity of the Human Family* (1871) e, por fim, o prussiano Friedrich Engels, que através das contribuições dos seus antecessores publica a *Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État* (1884).

A obra de Bachofen (1861), analisada pelo historiador senegalês, leva à notoriedade antropológica do autor suíço no círculo da comunidade científica, na segunda metade do século

XIX. Ele elabora teses sobre o surgimento de um matriarcado anterior ao estabelecimento da sociedade patriarcal ocidental contemporânea, vista como modelo a ser seguido.

A teoria de Bachofen (1861) apresenta três estágios de uma linha evolutiva social, que passou de uma sociedade considerada “primitiva” para o estabelecimento do patriarcado, sistema que rege a contemporaneidade. Ele considera que a humanidade conheceu, em primeiro lugar, uma época de barbárie e de promiscuidade afrodita, de tal modo que a filiação só podia ser calculada através da linhagem uterina, sendo incerta qualquer filiação paterna. O casamento não existia (DIOP, 2014).

O segundo estágio da linha evolutiva, a ginococracia, seria a verdadeira época do matriarcado caracterizada pelo estabelecimento de uniões como o casamento, assim como a hegemonia da mulher. Assim, calcula-se a linhagem pela mulher, caracterizando-se como uterina, também presente no período anterior, de forma que se fez presente o amazonismo, mulheres vivendo em sociedades, exercendo diversas funções, sem a presença de figuras masculinas estáveis. Já a terceira linha evolutiva se distingue das outras através de uma nova forma de casamento sob a hegemonia do homem, por um imperialismo masculino, o reino do Patriarcado (DIOP, 2014).

O patriarcado é superior ao matriarcado: é antes de mais espiritualidade, luz, razão, delicadeza. É simbolizado pelo sol, pelas elevações celestiais onde reina uma espécie de espiritualidade etérea. Em contrapartida, o matriarcado está ligado às profundezas cavernosas da terra, à noite, à lua, à matéria, à esquerda que pertence à feminilidade passiva, por oposição à direita, relacionada com a atividade masculina. (BACHOFEN, 1961 apud DIOP, 1982, p. 14)

Para Bachofen, houve uma passagem universal do matriarcado para o patriarcado, explicado por um processo de luta entre os direitos maternos contra os paternos. O autor elabora sua tese através da narrativa grega Oréstia de Ésquilo, a qual destaca que, durante o período heróico, os gregos eram regidos pela ginococracia, estrutura em que as mulheres comandavam as movimentações da vida social. Esse sistema alterou-se progressivamente, deixando de estar adaptado às circunstâncias e viria a ser eliminado com seu cortejo às antigas divindades terrestres: as Euménides.² (DIOP, 2014). Portanto, estas divindades antigas, deram

² O tema da peça é o seguinte; Agamémnon, generalíssimo dos Gregos, regressa da guerra de Tróia e encontra sua esposa com um amante, Egisto. Clitemnestra vê-se livre do marido através de um homicídio. Orestes, filho de Agamémnon, vinga o seu pai matando a sua mãe: conseqüentemente, é perseguido pelas divindades protetoras do

lugar para as conhecidas do panteão grego patriarcal, Apolo e Atena, a mãe sem filha. Com esta análise, Bachofen (1861) situa uma passagem evolucionista no percurso da humanidade, mesmo que esta mudança de sistema não tenha operado e acontecido ao mesmo tempo, devido a algumas sociedades não apresentarem a evolução social patriarcal, caracterizando-se pela permanência do sistema matriarcal.

Para as sociedades indígenas norte-americanas, os Iorquences, Morgan (1871) apresenta o mesmo conceito evolutivo do Bachofen para estruturar o sistema matriarcal da sociedade, elaborando o conceito de *família sindiásmatica*, que engloba o estudo da linguagem, especificamente da titulação parental, para estabelecer as diversas relações parentais, consideradas por ele incomuns ao modelo normativo patriarcal. Em uma das análises de Morgan, especificamente, em uma sociedade de iroqueses, os Senca, há uma relação de parentesco não convencional, na qual os filhos de uma mulher chamam seus primos (filhos de uma irmã) de irmãos, e sua tia de mãe. Por outro lado, chamam os filhos de um irmão de primos e primas como convencionalmente.

Engels (1884) pontua que, nesta sociedade analisada por Morgan,

A descendência de um casal deste género era então manifesta e reconhecida por toda a gente; não havia lugar para qualquer dúvida acerca da questão de saber a quem deviam ser atribuídas as designações de pai, mãe, filho, filha, irmão, irmã. Mas a utilização destes termos contraria esta constatação. Não são unicamente os seus próprios descendentes que os Iroqueses chamam de “filhos” e “filhas”, mas também seus irmãos, e estes apelidam-se de “pai”. Em contrapartida, aquele dá o nome de “sobrinhos” e “sobrinhas” aos filhos das suas irmãs, que por sua vez o chamam de tio. Inversamente, a Iorquesa, ao lado dos seus próprios descendentes, designa os das suas irmãs como seus “filhos e “filhas”, e recebe deles o nome de mãe. Contudo, a mesma nomeia de “sobrinhos” e “sobrinhas” os filhos de seus irmãos, cujos filhos a chamam de “tia”. Do mesmo modo, os descendentes de irmãos nomeiam-se entre eles “irmãos” e “irmãs”, tal como fazem por seu turno os filhos de irmãs. Os filhos de uma mulher e os seus descendentes de irmãos tratam-se por “irmãos” e “irmãs”, tal como sucede entre os descendentes de irmãs. Os filhos de uma mulher e os de seu irmão designam-se mutuamente de “primos” e “primas” (COSTES 1932 apud DIOP, 1982, p. 16).

Através da análise deste povo e das contribuições do seu antecessor, Morgan (1871) elabora quatro etapas evolutivas para a esfera do que denomina de “sistemas de parentesco

direito maternal, as Erínias - ou- Euménides, ou Fúrias. Para estas, o homicídio mais grave que se pode cometer, o único que é inexplicável, é o da mãe (DIOP, 2014, p. 14).

historicamente transmitidos”, que compõem a história da família, sendo uma primeira fase caracterizada por uma promiscuidade primitiva, que apresenta as estruturas de uma família consanguínea, no qual todos os homens de uma dada geração são casados com todas as mulheres da mesma geração; todos os “avós” a todas as “avós”, etc, e por conseguinte, todos os irmãos e irmãs são casados entre eles. A família consanguínea desapareceu até mesmo nos povos mais atrasados; mas Morgan afirma a sua existência na base do sistema de parentesco encontrado no Haváí (DIOP, 2014).

A família “punaluana” faz parte do segundo estágio da tese de Morgan e se caracteriza pela reconfiguração das relações de parentesco, com o fim das relações entre irmãos, devido às consequências na debilidade da descendência; assim estes grupos de irmãs e primas, começam a se casar com irmãos e primos vindos do exterior. Segundo o antropólogo este esquema demonstra o sistema de parentesco dos Iroqueses:

Com efeito, as irmãs têm, de algum modo, filhos em comum. Reciprocamente, todos os irmãos e irmãs verdadeiros, os descendentes de uma irmã representarão os sobrinhos e verdadeiros, os descendentes de uma irmã representarão os sobrinhos e sobrinhas de um irmão que será seu tio, enquanto a irmã é tia dos deste último. Os filhos encontram-se então divididos em duas classes: por um lado, os filhos e filhas, por outro lado, os sobrinhos e as sobrinhas; estes dois grupos são primos entre si (DIOP, 2014, p. 18).

Estas duas épocas da história da família, segundo Morgan, se constituem enquanto parte de filiação uterina, devido às características carregadas pelo parentesco da mãe. O matriarcado está implicado neste género de casamentos por grupos, uma vez que só a descendência matrilinear se mantém patente: neste sentido, é anterior ao patriarcado (DIOP, 2014). Após essas fases, a terceira se constituiria na família sindiásmica, matrilinear, monogâmica, com a hegemonia feminina, com a facilidade recíproca do divórcio. Segundo o autor, o homem oferece o dote para a mulher, mas esta não abandona o seu clã e pode dele excluir o marido (que deve pertencer a um clã diferente), caso este não proporcione mantimentos suficientes para o sustento comum. Por fim, nesta tese, a última fase constituiria uma configuração hegemônica masculina, o patriarcado.

Morgan (1871), através da observação do clã Iroquese, chega a esta tese sobre os diversos sistemas que regem períodos da história da família, assim concluindo que em algum momento estes sistemas foram comuns a todas as sociedades que permanecem no sistema social

patriarcal. Segundo Diop (2014), enquanto Bachofen partiu de vestígios do matriarcado que a literatura da antiguidade clássica encerra - em particular a Oréstia de Ésquilo - para afirmar a universalidade do matriarcado e sua anterioridade, Morgan chega às mesmas conclusões a partir da análise das sociedades indígenas na América.

Este encontra ali um sistema de parentesco cuja originalidade desperta a sua atenção. Tomou providências no sentido de desenvolver uma investigação levada a cabo pelo governo americano em todo o território habitado pelos Índios, e pôde assim constatar a generalidade do sistema. Outras investigações efetuadas noutras partes do mundo (África negra, Índia, Oceania) confirmaram estas investigações (DIOP, 2014, p 19).

A última tese que Diop apresenta em seu capítulo é do alemão Engels (1884), o qual traça uma análise da existência do matriarcado através das teses de Bachofen e Morgan, mas aplicando-a em sua perspectiva de provisoriedade dos sistemas sociais e políticos que perpassam a história. Segundo Diop (2014), para o alemão, os relatos de seus antecessores serviram-lhe de material para demonstrar que a família monogâmica burguesa tradicional está longe de ser uma estrutura permanente, sendo abalada pela mesma caducidade das instituições anteriores.

As teses desses autores durante o século XIX, no auge do imperialismo em África, são parte do racismo científico que se estabeleceu como forma de justificar a inferiorização do continente africano e suas sociedades, reforçando que o sistema patriarcal representou uma fase primitiva na evolução da humanidade, assim, as sociedades africanas, que se elaboram e estruturam através da matrilinearidade, se situavam na barbárie. Essas análises influenciam em toda uma temporalidade que engloba as montagens da linguagem cinematográfica que nasce no final do século XIX, e continuaram através de décadas espelhadas no cinema ocidental branco. Assim, as críticas e contribuições de uma visão pan-africanista, como a obra de Diop, visam a equiparar a unilateralidade da análise ocidental.

As análises de Bachofen (1861), acerca de um certo evolucionismo no sistema social e político determinado por gênero, são desestruturadas por Diop (2014), devido ao seu caráter determinista e generalizador. Segundo o estudioso senegalês, a demonstração da passagem universal de um matriarcado para um patriarcado só seria cientificamente aceitável caso se provasse que esta evolução interna se tivesse efetuado no seio de um determinado povo. A fonte literária grega que Bachofen utiliza não é suficiente, além de geograficamente centralizada em

um contexto ocidental, excluindo a possibilidade e berços distintos, ignorando as diferenças entre uma sociedade eurasiática, propícia à vida nômade, e outras regiões, como a África, propensa à vida sedentária e baseada na agricultura.

Nunca se pôde determinar uma época histórica durante a qual os Gregos e os Romanos tivessem conhecido o matriarcado. Contorna-se a dificuldade substituindo os povos aborígenes que foram encontrados no local, no momento da sua sedentarização, e que foram destruídos enquanto representantes de uma cultura que lhe era estrangeira: é deste modo que somos forçados a remontar aos Etruscos - completamente suprimidos pelos Romanos - para demonstrar a existência do matriarcado na Itália. Ora, nada é mais duvidoso do que ginococracia etrusca, tal como será referido de seguida. Quando se trata dos Atenienses, é nos Pelasgos que se devem procurar os elementos justificativos de um matriarcado (DIOP, 2014, p. 27)

As diferenças do papel feminino numa sociedade nômade para com as que estabelecem uma agricultura sedentária determinam um dos pontos centrais da crítica de Diop (2014). Ora, até por vias linguísticas que Bachofen utiliza em sua teoria, nas sociedades europeias “primitivas”, é perceptível uma forma e família patriarcal que se afigura a todas as sociedades (Arianos, Gregos, Romanos). O papel da mulher era reduzido a funções biológicas de produção, sem vida política ativa, ou participação nas esferas sociais fora da família, contrariamente às sociedades de base matriarcal.

Nos Gregos, Romanos e nos Arianos da Índia, a mulher que abandona o seus genos (ou gens), para se unir ao seu marido passa a estar sujeita a este último e deixa de ser herdeira do seu: a mesma rompeu com sua família natural, perante a qual não passa de uma estrangeira. Já não pode participar no culto doméstico, sem o qual nenhum parentesco é possível: deve mesmo compensar a sua inferioridade econômica através de um dote que oferece ao seu cônjuge. Este possui o direito de vida e de morte sobre aquela. O marido podia vender a sua esposa ou escolher um eventual esposo para ela como forma de prevenção de sua própria morte (DIOP, 2014, p. 29).

Diop (2014) destrincha críticas aos sucessores de Bachofen, Morgan (1871) e Engels (1884), ao demonstrar que o uso da linguagem não é de total suficiência para se estabelecer uma origem matriarcal. O autor deixa claro que a historicidade das diferentes formas de família não é posta em causa, cada uma delas evolui de modo constante; é quase certo também que o casamento por grupos mencionados existiu, mas não se encontra nem na origem do “sistema de parentesco” de Morgan, nem na origem da filiação matrilinear (DIOP, 2014). A tese de Morgan,

utilizada por Engels em seus parâmetros, se estabelece em nomeações do povo Iroques, entretanto a linguagem de parentesco não se constitui como argumentação sólida e suficiente para o surgimento e desaparecimento de sistemas sociais determinados pelo gênero.

A linguagem trai voluntariamente a realidade e não exprime o parentesco real, mas um parentesco social; o facto é tanto mais significativo que esta espécie de alteração devida à sociedade remonta à época mais primitiva, do que estado “inferior de barbárie”. Desde a sua origem, a sociedade introduz insidiosamente motivos de erros e o sistema cuja objetividade parecia garantida, está viciado na base; este necessita, para se edificar, de confundir primeiramente todas as mães, torná-las comuns para justificar uma forma de denominação; a tia chamada de mãe pelos filhos da sua irmã; necessita, numa segunda operação, de distinguir estas mães para dar conta da filiação matrilinear (DIOP, 2014, p. 42).

Outra característica que Diop (2014) aponta sobre as teses dos autores é o esquema de divórcio, que segundo aqueles, é de maior aceitação no sistema matriarcal. Esta facilidade, é considerada como sinal de inferioridade em comparação com as sociedades patriarcais onde esta relação é quase impossível, devido ao caráter passivo do feminino. Ora, a mulher africana, mesmo depois do casamento, conserva toda a sua personalidade e seus direitos; esta continua a usar o nome da sua família, contrariamente à mulher indo-europeia que perde o seu para adoptar o do seu marido (DIOP, 2014). Assim, a relação para qual a mulher da sociedade matrilinear tem com seu direito ao divórcio, pelo contrário das teses ocidentais, demonstra o acesso a um direito às leis de autonomia política, sendo este um ponto fundamental no sistema de filiação familiar, desconfigurando o evolucionismo da passagem de um para outro.

São estes traços relevantes dos dois regimes: matriarcado e patriarcado. O seu carácter exclusivo consciente, sistemática, e não uma impossibilidade de optar decorrente de indeterminação de uma qualquer paternidade. Foi demonstrado que as coisas ainda acontecem desta forma sob o nosso olhar, nos berços em plena consciência. Deste modo, não faz sentido imaginar um salto qualitativo que explicaria a passagem de um para o outro (DIOP, 2014, p. 45).

As teses sobre um matriarcado universal, no século XIX, são parte de uma ciência eurocêntrica e racista que influenciou a construção de toda uma hegemonia social sobre sociedades não ocidentais, sendo o continente africano nesta temporalidade ocupado pelo imperialismo e silenciado pelo racismo científico. As revisões de Diop são fundamentais para a construção de uma história descentrada do ocidente, que construiu toda uma linha narrativa

sobre as relações matrilineares no Egito, assim como em outras sociedades africanas, o que serviu de paisagem para a construção de um cinema unilateral, que influenciou visões sobre a rainha Cleópatra. Desse modo, é fundamental o conhecimento das relações sociais egípcias matrilineares, cujas influências se expressam na história e no cinema.

1.3.2 O matriarcado em África

Na escrita da história eurocentrada as características matrilineares das sociedades africanas foram subjugadas como uma falha para a evolução social. Ora, eram pontuadas como bárbaras e primitivas em comparação ao sistema patriarcal. Contudo, as novas pesquisas no campo dos Estudos Africanos, além de uma história das mulheres em África, apresentam toda a complexidade social e política do papel das mulheres no continente.

Segundo Fonseca (2019), as mulheres sempre desempenharam papéis fundamentais na organização das sociedades africanas. A autora estuda a obra de Diop (2014), a qual esclarece em sua crítica aos diversos berços do matriarcado que as sociedades europeias não se articulavam na permanência de uma sedentarização, portanto o papel feminino era reduzido, em contraponto às organizações africanas onde as mulheres tiveram um papel fundamental no estabelecimento da agricultura e proteção física destas comunidades no processo de sedentarização.

Nas sociedades de organização matrilinear, o poder da mulher estava baseado em seu papel econômico. A herança biológica da mãe era mais forte e mais importante que a do pai. A mãe possuía um poder sagrado e sua autoridade era ilimitada. Todos os direitos políticos eram transmitidos pela mãe e a herança era proveniente do tio materno e não do pai. Nestas sociedades, era a mulher que recebia o dote no casamento, podendo repudiar seu marido a qualquer momento. O homem era quem levava seu clã para viver junto da mulher, pois era esta quem contribuía substancialmente para a economia. O matriarcado está diretamente ligado à filiação matrilinear, se apresentando como um sistema de colaboração e desenvolvimento harmonioso entre os sexos, com certa preponderância da mulher (FONSECA, 2019, p. 6).

Assim, a organização matrilinear foi fundamental para o estabelecimento da unidade cultural africana, permanecendo por séculos e sendo possível notar seus resquícios nas bases sociais e culturais das diversas sociedades em África e em sua diáspora. Na sociedade egípcia, esse sistema social baseado no feminino é um traço fundamental do seu legado, sendo reivindicado nas principais representações e releituras, evidentemente englobando a figura da sua rainha que se faz viva no imaginário mundial. Utiliza-se da argumentação evolucionista matrilinear para se criar narrativas sobre Cleópatra e seu comportamento, alimentando-se seu legado de amante oriental exótica e perigosa.

Em seu capítulo *Matriarcado e África: Discursos na História acerca de poder político e gênero*, presente no livro *África e suas relações de gênero*, Camille Johann Scholl (2019), debate a historiografia acerca do matriarcado no continente africano, resgatando as reflexões do guineense Carlos Lopes (1995), sobre as diversas escritas da temática, que destaca três correntes historiográficas, sendo a primeira denominada de “Inferioridade Africana”, a segunda “Superioridade Africana”, e a terceira de “historiografia africana contemporânea” ou “emoções controladas”.

A linha denominada por Lopes como “Inferioridade Africana”, se constitui atrelada ao contexto do colonialismo. Esta corrente historiográfica é majoritariamente construída pelos europeus em contexto colonial que ao olhar para as colônias africanas buscam explicar, por meio de uma retórica de cunho científico, o que conseguem apreender dos diferentes grupos africanos, interessando-se pelo exótico e passível de exploração. Tal discurso construiu imagens negativas dos povos do continente africano, utilizando argumentos de que os grupos habitantes de África eram menos evoluídos e desenvolvidos que os europeus. Lopes apresenta que essas visões surgem em meados do século XIX, quando Hegel afirmou categoricamente que a África não tem história. A segunda perspectiva da historiografia sobre África, construída em confronto direto à primeira, é a da “Superioridade Africana” ou “Afrocentrismo”. Tal corrente historiográfica nasce vinculada ao contexto de descolonizações e independências dos países africanos e possui um discurso que se coloca em contraposição diametral à corrente da inferioridade africana, pois faz uma inversão do discurso da outra: na medida em que a primeira inferioriza os africanos em detrimento dos europeus, a segunda busca argumentar uma superioridade africana, positivando as identidades autóctones de África. Por fim, a terceira e mais recente corrente da historiografia africana é denominada por Lopes de “Historiografia Africana Contemporânea” ou simplesmente pela expressão “Emoções controladas”²⁸⁶. Esta perspectiva sobre história africana apresenta o estudo da complexidade das historicidades africanas buscando desvincular-se do que Lopes chama de “historiografias ideologizadas” representadas pelas duas outras correntes (SCHOLL, 2019, p. 157)

As correntes que Lopes (1995) apresenta sobre o matriarcado influenciam diretamente nos diversos resgates da narrativa de Cleópatra VII, que se encontra sempre entre uma perspectiva eurocêntrica ou afrocêntrica para destacar a importância do seu legado, histórico e cinematográfico, que como já citado, perpassa as categorias de gênero e raça, centrais para o debate sobre ela como rainha, mãe e amante.

Dialogando com Diop (2014), Scholl (2016) também revoga as teses de Bachofen e elucidada que, durante o século XIX, o conceito de matriarcado foi estabelecido enquanto um estágio “cultural da humanidade”, que influenciou todos os preceitos popularizados por Engels (1884) em sua obra posterior. Os autores criticados, assim como Morgan (1871), reforçam o caráter não monogâmico desse sistema. Associam a determinação da linhagem por via materna com duas questões: a primeira, a impossibilidade de determinar a paternidade do filho, pela promiscuidade sexual da mulher e, a segunda, a ignorância de povos primitivos em determinarem a importância do homem na concepção (SCHOOL, 2019). Essas visões certamente influenciam no imaginário ocidental sobre o poder pessoal e político do feminino nas sociedades africanas.

1.3.3 O matriarcado no Egito

O matriarcado no Egito é perceptível através das dinastias, devido às descobertas arqueológicas, à presença dos direitos consanguíneos, políticos e religiosos, que eram passados através da família materna. As contribuições de Diop (2014), Scholl (2019) e Oliveira (2019), compõem uma parte da historiografia fundamental para o entendimento desse sistema social que foi parte da sociedade egípcia e chega na modernidade como uma das características principais quando se resgata as imagens do passado egípcio através da egiptologia.

Devido ao alto conhecimento egípcio sobre cálculos astronômicos, chegou-se a adquirir conhecimentos científicos suficientes para se inventar um calendário, cuja periodicidade é de 1041 anos (DIOP, 2014). Assim, através do estudo de registros datados em uma temporalidade pré-histórica, onde os mitos de origem foram construídos, torna-se perceptível o cerne do sistema matrilinear.

O mito de Ísis e de Osíris é anterior a esta data, uma vez que está na origem da nação egípcia. Portanto, desta esta época recuada- e até ao final da história

egípcia- o casamento entre irmãos permaneceu em vigor na família real, já que Ísis e Osíris são, em simultâneo, cônjuges e irmãos. Durante este longo período, único pela sua duração nos anais históricos do mundo, o Egito terá conhecido todos os refinamentos da civilização e iniciado todos os jovens povos do Mediterrâneo, sem que a sua estrutura social deixasse de ser fundamentalmente matriarcal (DIOP, 2014, p. 54).

O surgimento da agricultura era associado à presença feminina que se constituía enquanto símbolo de fertilidade e fecundidade, que supria as necessidades da sociedade. Na época das colheitas, os egípcios entregavam-se a lamentações em honra ao espírito do trigo ceifado, isto é, em honra a Ísis, criadora da verdura, Senhora do pão, Senhora da cerveja, Dona da abundância, personificação do campo de trigo (DIOP, 2014). A presença feminina no comércio é uma característica de diversas sociedades africanas, não só egípcia, que se faz presente até a contemporaneidade do continente, refletindo as tradições do passado matriarcal. Ifi Amadiume (1999) destaca a matricentralidade como um importante sistema social, político e econômico existente nas sociedades africanas, em que as mulheres controlam as atividades agrícolas, religiosas e comerciais.

Diferente das teorias de uma barbárie e promiscuidade que as teses ocidentais apresentavam, o povo egípcio era monogâmico, regra também fundamentada pelos parâmetros religiosos, já que Osíris tinha apenas uma mulher, Ísis. Portanto, aqueles que praticavam a poligamia eram apenas membros da família real e os dignatários da corte, em graus diferentes e baseado em sua fortuna. O casamento entre irmãos, característico das dinastias e como o que Cleópatra VII realizou com seu irmão Ptolomeu XII, era consequência do direito matrilinear, assim garantindo as posses e bens em uma única linhagem; no casamento o homem trazia o dote para a mulher.

A preocupação em evitar contendas de sucessão entre primos - isto é, filhos de irmãos e irmãs - parece ter levado estes últimos, no âmbito da família real, a perpetuar o exemplo do casal real original, Ísis e Osíris. Com efeito, imagine-se um irmão e uma irmã descendentes de um casal real que se casam, no exterior da sua própria família, com uma princesa e com um príncipe. Segundo o direito matrilinear, só o descendente da irmã é que pode reinar no país; o do irmão prevalecerá no país de sua mãe, no caso o direito matrilinear se encontre ali em vigor, se for o contrário a suceder, não terá direito ao trono, a menos que o usurpe em um dos dois países. Ao desposar a sua irmã, o faraó conserva o trono na mesma família e eliminava, em simultâneo, os litígios de sucessão (DIOP, 2014, p. 57).

Diop (2014) destaca que não há qualquer evidência documental ou literária que aponte para os maus tratos de mulheres na sociedade egípcia. Oliveira (2019), em seu texto *O lugar do feminino e a maternidade: interações sociais e culturais entre Egito e Kush na antiguidade*, buscou apresentar as características do feminino no Egito, como a maternidade e o espaço político social, relativizando os conceitos de gênero, para não cometer anacronismos já questionados.

Buscamos relativizar o uso dos termos homem/mulher, posto que o entendemos a partir de uma construção sociocultural da sociedade ocidental na qual estamos inseridos, mas que nas sociedades em questão neste trabalho não assumiram o mesmo significado. As biografias femininas são socialmente construídas, e, desta forma, não podem ser analisadas de formas semelhantes em diferentes sociedades. Ser mulher e ser mãe no Egito e em Kush na antiguidade eram dotados de outros referenciais culturais associados aos locais e temporalidades em questão (OLIVEIRA, 2019, p. 11).

Oliveira (2019) apresenta as diversas trocas culturais que o povo egípcio estabeleceu com o povo Kush, esclarecendo que os processos de matrilinearização do povo egípcio não era único, mas sim perceptível às diversas interações entre o estabelecimento do feminino núbio e egípcio, como as relações maternas e o culto ao deus Amon, considerada uma das mais importantes divindades do panteão egípcio e um dos patronos da realeza no Antigo Egito, dada sua força geradora e protetora (OLIVEIRA, 2019). No decorrer de sua adoração em ambas as sociedades, estabeleceu-se o grupo de mulheres apresentado como *As esposas do deus Amon e as divinas adoradoras*, que exerciam altas funções ligadas à adoração, além de serem respeitadas pela sociedade e praticamente governarem o Alto Egito, experimentando um elevado poder político que se relacionava com sua importância nos rituais religiosos, e que era apoiado pela sociedade egípcia (GRAVES-BROWN, 2010). A prática era adotada em outros parâmetros na sociedade Núbia, segundo Oliveira (2019), concedendo-se títulos e funções religiosas a mulheres que compunham o arco de adoradoras do deus.

As famílias dos governantes, apesar de parecer ser relacionada e adaptada a partir das funções das esposas de Amon, na XXV dinastia, já se apresentava como algo comum adotado pelos núbios há pelo menos um século antes desta dinastia. No Reino Kush era comum que as mulheres assumissem funções como sacerdotisas, no entanto, não existem evidências de nenhuma instituição como as de Esposas do deus Amon (OLIVEIRA, 2019, p. 29).

Segundo Graves-Brown (2010), às funções religiosas assumidas pelas Esposas de Amon variaram através do tempo, e eram profundamente relacionadas às mesmas funções exercidas pelo soberano. Estas enquanto sacerdotisas se reuniam e tinham como uma de suas funções nos rituais o canto e agitar o sistrum³ em honra ao deus Amon.

Figura 3: Figura feminina egípcia com um sistrum, resgatada de um túmulo.



Fonte: Walters Art Museum, 1931.

A obra de Diop é fundamental para o entendimento da historiografia sobre o matriarcado. Entretanto, School (2019), estudiosa das obras de Diop, esclarece que o autor senegalês faz parte de um dos três esquemas do conhecimento sobre África já citados e apontados por Lopes (1995). Segundo School (2019), Diop foi um dos pioneiros da historiografia da “Superioridade Africana”. O autor constrói seus argumentos em crítica e embate direto às produções científicas coloniais. Mas a categoria gênero, presente na escrita da história das mulheres, não adentra na revisão anticolonialista do autor, que se baseia no viés da relação entre o feminino e a agricultura para estabelecer a autonomia e os direitos femininos, estabelecendo, assim, uma relação complementar entre o masculino e o feminino, com a preponderância da mulher.

³ O sistro é um instrumento de percussão que produz um som achocalhado. O instrumento já existia na Suméria do ano 2500 a.C. No Antigo Egito recebia o nome de sechechet e era utilizado por mulheres da nobreza e pelas sacerdotisas.

Para Anta Diop, o matriarcado toma forma enquanto uma configuração social caracterizada pela divisão de poderes entre os sexos, uma assembleia de homens e outra de mulheres, havendo uma preponderância de mando de mulheres, por seu papel dentro da economia, argumento que é trabalhado a partir do elemento da agricultura (SCHOOL, 2019, p. 168).

Os elementos apresentados pelo autor e as autoras marcam a esfera da complexidade das relações sociais estabelecidas no Egito antigo, e, em suas releituras, transparece a ideia da sociedade egípcia construída por meio das teorias ocidentais estabelecidas no século XIX, por antropólogos que buscavam a origem do sistema matriarcal e suas características em contraponto à sociedade patriarcal apresentada como modelo. Este modelo matriarcal foi e ainda se apresenta enquanto principal influência nas diversas Cleópatras modernas que carregam o legado desta figura histórica tão importante para o continente africano. Assim, o entendimento dos reflexos das teorias sobre o poder feminino no Egito se torna peça fundamental para entender as diversas construções do passado e presente sobre a rainha Cleópatra.

2 CONSTRUÇÕES SOBRE O EGITO E ARQUÉTIPOS DE CLEÓPATRA

As múltiplas Cleópatras resgatadas nos séculos após sua morte são parte de um todo de visões ligadas às diversas categorias associadas ao seu nome. Portanto, cria-se um espectro de percepções sociais e imaginativas que se associaram à rainha para além de sua figura histórica, que são comumente abrangidos no campo dos arquétipos, termo da psicologia, antropologia e de outros campos do conhecimento, que apresento neste capítulo do trabalho. Contudo, antes de adentrar nas multiplicidades arquetípicas da última rainha do Egito, se faz necessário o entendimento do conceito de arquétipo tão caro à análise do inconsciente coletivo, com as contribuições do psicanalista Carl Jung e o antropólogo Gilbert Durand.

O conceito de arquétipo é idealizado desde a antiguidade com a filosofia platônica, e, segundo esta, o ideal de arquétipo se constituía em um modelo ou um padrão originário para explicar os objetos sensíveis, com transparência conectiva com um princípio ou origem. Segundo Anaz (2020), apesar de que a ideia de arquétipo existe desde a antiguidade, é com os estudos desenvolvidos pelo psicanalista suíço Carl Jung que o conceito ganha sua feição contemporânea, aplicável da psicologia às artes.

Jung foi fundamental para o desenvolvimento de conceitos no campo da psicologia, além de fundador na psicologia analítica, apresentando os ideais de uma natureza simbólica assim como de inconsciente coletivo, fundamental para o entendimento do conceito de arquétipo.

Só podemos falar, portanto, de um inconsciente na medida em que comprovamos os seus conteúdos. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a intimidade pessoal da vida anímica. Os conteúdos do inconsciente coletivo, por outro lado, são chamados arquétipos (JUNG, 2014, p. 15).

O ideal de um inconsciente coletivo não era abordado em sua totalidade dentro de uma psicologia analítica, assim as estruturas que são trabalhadas no consciente pessoal se especificam em símbolos e ações de um determinado indivíduo. Jung (2014) apresenta que na consciência humana havia essa área que seria responsável pela criação de imagens e símbolos inerentes à experiência pessoal. Portanto, a mente humana (em sua parte inconsciente) abriga

imagens primordiais, universais e a-históricas que operam na psique e resultam em padrões de comportamento supra pessoais. Nesse caso, o inconsciente coletivo envolveria:

Uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos (JUNG, 2014, p. 50).

O inconsciente coletivo é fundamental para o entendimento destas perspectivas primordiais que contemplam a consciência humana e que constituem os arquétipos, os quais são, segundo Jung (2014), correlato indispensável da ideia do inconsciente coletivo, indicando a existência de determinadas formas na psique que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. Ora, é possível traçar o reconhecimento deste segundo sistema psíquico, não-pessoal, que se faz presente em outros campos, para além da psicologia, englobando as estruturas e símbolos dentre as similitudes nas produções humanas, como pontua o autor:

Em diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico de caráter coletivo, não-pessoal, ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste em formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (JUNG, 2014, p. 54).

Os parâmetros estabelecidos pelo psicoterapeuta suíço são levantados na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*, do antropólogo Gilbert Durand, que apresenta outras aplicações e perspectivas sobre como imaginário e inconsciente coletivo, e seus reflexos, associam-se ao estudo dos arquétipos, e como estes se estabelecem no campo do imaginário coletivo.

Durand (2002) abrange os caminhos teóricos que levariam à origem dos arquétipos na sociedade. Para o antropólogo, há estruturas e esquemas derivados das características biológicas e psicológicas do *Homo sapiens* que antecedem os arquétipos (ANAZ, 2020). Mesmo concordando Jung (1978), que o conceito de arquétipo se apresenta em imagens atemporais,

primordiais e universais, Durand (2002) abrange sua origem em seus termos aplicáveis à ciência do imaginário, visto que as teorias de Jung não se aprofundam em uma origem, e explica estes reflexos do inconsciente com a hipótese de que eles sejam inatos e herdados e que nossa espécie nasce com o potencial de desenvolvê-los, relacionando-os de alguma forma com os instintos humanos.

Durand (2002) defende a tese de que os arquétipos se localizam ao longo de um trajeto antropológico que se estabelece entre as pulsões subjetivas, resultantes das características biológicas e psicológicas do indivíduo, e as coerções do mundo natural e social. As imagens arquetípicas são, nessa perspectiva, frutos da interação das características biopsicológicas do ser humano com os elementos da natureza e da cultura. No trajeto antropológico, um percurso de mão dupla, cada reflexo dominante (postural, digestivo e copulativo) do ser humano articula-se com esquemas e estruturas mentais específicas que resultam nos arquétipos e suas respectivas imagens arquetípicas (ou simbólicas). (ANAZ, 2020, p. 257)

O antropólogo ressalta que o espectro da imaginação é reduzido pelos clássicos àquela franja aquém do limiar de sensação, que se chama imagem remanescente ou consecutiva, (DURAND, 2002), ou seja, apenas um reflexo absorvido do meio em que o sujeito vive, assim, o autor se contrapõe às simplórias postulações sobre as conexões imaginativas.

Esta concepção de um imaginário desvalorizado que fortalece o associacionismo, esforço certamente louvável para explicar as conexões imaginativas, mas que comete o erro de reduzir a imaginação a um puzzle estático e sem espessura e a imagem a um misto, muito equívoco, a meio caminho entre solidez da sensação e a pureza da ideia (DURAND, 2002, p. 22).

Com a análise das diversas produções culturais do homem e à luz de uma nova perspectiva de como a imagem se relaciona com o imaginário, Durand (2002) apresenta ao final conjuntos de imagens convergentes, que se alinham aos reflexos básicos do ser humano, os quais, segundo Anaz (2020), seriam:

[...] o reflexo postural (posição ereta humana), ligado imagens de práticas ascensionais, de iluminação, separação e luta, o reflexo digestivo (deglutição e eliminação), que são imagens de práticas de interiorização, descida e união (mistura/harmonização) e reflexo copulativo (sexual/ir e vir), imagens de práticas cíclicas, de ritmo, ligação (independência dos elementos) e progresso (ANAZ, 2020, p. 258).

Os arquétipos na perspectiva durandiana são influenciados por elementos da cultura e da natureza, assim sendo perceptível uma mutabilidade destes durante o tempo. Estes passariam por um trajeto antropológico, que se estabelece entre as pulsões subjetivas, resultantes das características biológicas e psicológicas do indivíduo, e as coerções do mundo natural e social (ANAZ, 2020). Este esquema abaixo é utilizado por Anaz (2020) para estabelecer os fundamentos centrais e perceptíveis do conceito em suas recorrências.

Figura 4: Trajeto antropológico de Gilbert Durand.



Fonte: Anaz, S.A.L, 2020, p. 54.

A imagem arquetípica de Cleópatra se moldou tal qual o desejo de quem ou o que se propôs a resgatá-la. De forma intencional ou natural, estes resquícios de personalidade discursiva, psicológica em seu contexto de construção são explicados nos moldes dos arquétipos sobre uma figura histórica tão lembrada. Segundo Anaz (2020), a perspectiva durandiana apresenta que os arquétipos não estariam apenas na base da psique humana, e sim num nível intermediário entre os reflexos dominantes, as estruturas e esquemas mentais e o mundo exterior, operando na mediação entre o que a psique projeta no mundo e aquilo que ela recebe dele.

As percepções sobre a rainha estariam, tal qual em diversas obras a respeito dela, influenciadas para além do desejo de um indivíduo que a produziu, mas sim do conjunto de experiências e percepções que são ligadas aos principais arquétipos reajustados à Cleópatra. Nosso foco central na pesquisa são seus arquétipos de mãe e amante, os quais se encontram no esquema estabelecido por Durand (2002), na esfera dos grandes arquétipos e suas vertentes, especificamente nos chamados de regime noturno. Segundo Anaz (2020), a arquetipologia, inserida no trajeto antropológico proposto por Durand (2002), fornece novos elementos para construir uma teoria dos arquétipos aplicada à análise e à compreensão dos processos de criação e fruição das artes.

Figura 5: Trajeto antropológico proposto por Gilbert Durand.

REGIME DE IMAGEM	ARQUÉTIPOS ATRIBUTOS	ARQUÉTIPOS SUBSTANTIVOS
DIURNO	ALTO ≠ BAIXO PURO ≠ MANCHADO CLARO ≠ ESCURO	O CÉU ≠ O INFERNO A LUZ ≠ AS TREVAS O CUME ≠ O ABISMO O HERÓI ≠ O MONSTRO O CHEFE ≠ O INFERIOR A ASA ≠ O RÉPTIL O ANJO ≠ O ANIMAL O BATISMO ≠ A MANCHA A ARMA HERÓICA ≠ A ATADURA O AR ≠ O MIASMA
NOTURNO	PROFUNDO CALMO QUENTE ÍNTIMO ESCONDIDO PARA A FRENTE (FUTURO) PARA TRÁS (PASSADO)	A MULHER O ALIMENTO A MÃE A NOITE O RECIPIENTE A CRIANÇA A SUBSTÂNCIA A FLOR A MORADA O CENTRO O MICROCOSMO A COR O FILHO A ÁRVORE O FOGO-CHAMA A RODA A CRUZ A LUA O ANDRÓGINO O GERME O DEUS PLURAL

Fonte: Anaz, S.A.L, 2020, p.54.

Através das contribuições dos estudos do arquétipo, a construção da imagem de Cleópatra enquanto mãe e amante, foi fundamental para as narrativas no cinema, possibilitando-se observar uma mentalidade das projeções dos diversos tempos de produção em que a rainha

aparece. Portanto, cabe a compreensão de como estas categorias ligadas ao mutável gênero social feminino se estabelecem no corpo, imagem e discurso de um importante figura histórica africana, ora ocidentalizada ou orientalizada, fazendo-se necessário a explanação das relações de como as percepções sobre o feminino pelo olhar eurocêntrico se estabelecem sob as sociedades africanas.

2.1 Orientalismo

As representações e discursos sobre o Oriente na cultura ocidental se encontram carregadas de diversas noções equivocadas e preconceituosas, que a mente ocidentalizada tem como percepção deste espaço geográfico fundamental para a História. Este é um ponto fundamental para se estabelecer o diálogo entre as diversas Cleópatras construídas durante os séculos. Portanto, é de suma importância o trabalho precursor do estudioso, crítico literário, ativista palestino-estadunidense, Edward Said (1978).

Quando se trabalha espaços geográficos como o Egito, depara-se com noções como Oriente e Ocidente, utilizadas normalmente para discutir as construções sobre o Oriente a partir do olhar ocidental europeu. Assim, é possível analisar os aspectos divergentes desta relação Leste-Oeste, política, cultural e geograficamente, na autoimagem que o ocidental tem como intuito transparecer. A construção e diferenciação destes conceitos dicotômicos que engloba, as geografias e sociabilidades globais, é fundamental para o entendimento das narrativas construídas em solo africano e sobre seus habitantes. Para entender as diversas ambivalências modernas sobre a sociedade do Nilo, é preciso entender a construção destes termos.

Said (1978), na primeira edição de seu livro *Orientalismo*, explana toda essa relação de subjugação do Oriente pelo Ocidente. O livro abrange a relação do Ocidente para com o possível Oriente que paira em seu imaginário, abrindo um campo de pesquisa para diversos trabalhos sobre a temática. Segundo o autor, através das diversas fontes históricas é possível perceber que “O Oriente era praticamente uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 1995, p. 27). Este local dos “outros” se tornou palco de uma geografia imaginária para distinção do modelo civilizatório que o Ocidente tanto almeja. Assim, as produções acadêmicas ocidentais no decorrer dos séculos fazem uso dessa distinção para

homogeneizar e subjugar todo um espaço cultural, geográfico e social, como inferior – o Oriente.

O Orientalismo é um estilo de pensamento baseado numa distinção ontológica e epistemológica feita entre “Oriente” e o Ocidente. Assim, muitos escritores, entre os quais poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, têm aceitado a distinção entre o Leste e o Oeste como ponto de partida para teorias elaboradas, epopeias, romances, descrições sociais, e relatos políticos a respeito do Oriente, seus povos, costumes “mentalidades”, destino e assim por diante. (SAID, 1995, p. 29).

Segundo o autor o Oriente não é algo concebido pela natureza, mas sim uma entidade geográfica e cultural construída pela ação humana. Assim, o orientalismo seria fruto de circunstâncias que fundamentalmente são fragmentos, desta relação de criação do Ocidente para o Oriente. Desta, se origina produções que explicitam toda a contraposição de que o Oriente seria um reflexo falho do que o Ocidente conquistou com seus avanços, assim justificando a subjugação desses espaços, a fim de levar o ideal civilizatório, ou apenas explorar ou dizimar, física ou culturalmente uma população. Ao mesmo tempo, o medo, alimenta a curiosidade, pois este espaço é uma fonte inesgotável de imaginação para as diversas artes, desta antiguidade às telas modernas.

Nas profundezas desse palco oriental, encontra-se um repertório cultural prodigioso, cujos itens individuais evocam um mundo fabulosamente rico: a Esfinge, Cleópatra, o Éden, Troia, Sodoma e Gomorra, Astarteia, Isis, Osíris, Sabá, Babilônia, Os gênios, os Magos, Nínive, Prester John, Maomé e mais dezenas; cenários, em alguns casos apenas nomes, meio imaginados, meio conhecido; monstros, diabos, heróis. terrores, prazeres e desejos (SAID, 1995, p. 102)

As descrições sobre a sociedade do Nilo na modernidade tiveram impulso com as viagens de Napoleão Bonaparte em 1798. Apesar de não ser a única expedição a invadir o território com o intuito de explorar este espaço recorrentemente descrito, esta excursão teve a maior consequência na história moderna do Oriente. A produção do livro *Description de L'Égypte* foi o fruto do trabalho de campo dos diversos profissionais que acompanhavam a expedição napoleônica, que nesta reforçaram a absorção dos elementos do Egito em conhecimentos ocidentais. Assim, Said (1995), pontua que, esta obra desloca a história egípcia e oriental como uma história que possui sua própria coerência, identidade e sentido dentre suas

contribuições para com as suas relações com o passado europeu, principalmente com Grécia e Roma. Assim, no ramo das diversas interpretações, foi possível uma escrita do Egito fora do espaço de África como vemos no século XIX.

A presença do Orientalismo em obras filmicas é clara, assim como em outras produções ocidentais, normalmente aparecendo para enaltecer de forma direta ou indireta a grandiosidade da civilização europeia perante o Oriente. Segundo Alsultany (2019), o orientalismo em Hollywood tem uma longa história. Os primeiros filmes, como *O Sheik* (1921) e *As Mil e uma Noites* (1942), retratam o Oriente Médio como uma terra de fantasia monolítica – um deserto mágico repleto de gênios, tapetes voadores e homens ricos que vivem em palácios opulentos com suas meninas de harém. A maioria das obras ocidentais, ligadas ao Egito e Cleópatra, apresenta as mesmas características, o desejo oriental, a magia, o culto a eternidade, fomentando a imaginação de produtores desde o início da sétima arte, principalmente quando se propõe a falar sobre uma figura feminina, com um legado tão diverso e contraditório como o da última rainha da grande era dos faraós ptolomeus.

2.2 Egiptomania

Para além do olhar curioso que Cleópatra desperta em todos os campos da cultura moderna, o seu reino é referenciado e materializado nos diversos espaços das produções humanas tal qual as que foram contemporâneas a ele. A sociedade egípcia é um espaço geográfico fundamental para se conhecer a trajetória do homem pela História. Através de suas diversas contribuições científicas, narrativas ou visuais, o Egito tem no imaginário mundial uma identidade muito específica e cultuada, que é fundamental na compreensão de como a mais famosa de suas rainhas até hoje se faz presente na contemporaneidade. A Egiptomania é uma chave de suma importância para o entendimento desse processo de continuidade.

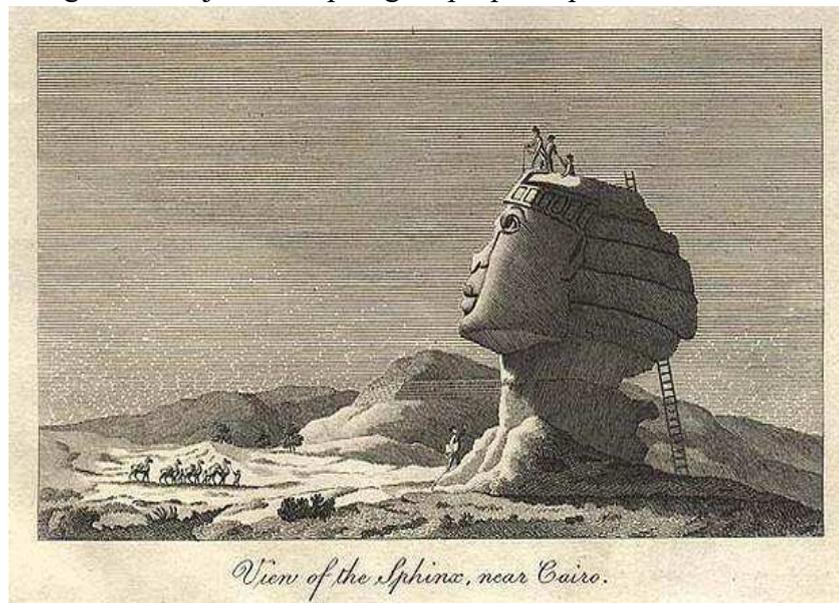
Como já citado, a sociedade do Nilo aparece como influência ou representação em várias produções que refletem a sociedade moderna, sendo este grande resgate de um passado egípcio determinado como Egiptomania. Bakos (2008) apresenta que esta expressão cultural é um dos fenômenos de transculturação de mais longa duração na história da humanidade, uma vez que, há mais de mil anos, esta prática cultural ainda detém uma extraordinária vitalidade e força, sendo manifestada pelo uso, cópia e recriação de formas do antigo Egito.

Antes de tudo, preciso compreender que esse interesse pelo Egito se apresenta por meio de três diferentes formas: 1) pela “egiptofilia”, que é o gosto pelo exotismo e pela posse de objetos relativos ao Egito antigo; 2) pela “egiptomania”; que é a reinterpretação e o reuso de traços da cultura do antigo Egito, de uma forma que lhe atribua novos significados; e, finalmente, 3) pela “egiptologia”, o ramo da ciência que trata de tudo aquilo relacionado ao antigo Egito (BAKOS, 2004, p. 20).

Através de relatos de viagem, livros, produções que tinham como intuito utilizar o Egito como campo para atrair a curiosidade do seu público, a egiptomania foi se alimentando destas obras, que fomentaram o imaginário mundial, mesmo sem a preocupação sobre a veracidade das informações e transformações que ocorreram neste espaço geográfico. As diferentes temporalidades em que o Egito é resgatado, interferem nas adições narrativas que essas produções se propõem a inserir nas reminiscências egípcias, assim a liberdade imaginativa se conclui em uma adaptação. Segundo Bakos (2004), a egiptomania tem uma longa história no Ocidente. Um fato marcante para o seu desenvolvimento se deu quando o imperador romano Augusto providenciou o traslado de monumentos e obeliscos egípcios para Roma, a fim de representar aos súditos o seu grande poderio, atraindo, assim, a atenção e a curiosidade para a sociedade do Nilo.

Na modernidade, a descoberta da inestimável Pedra de Roseta, por expedições científicas e militares de Napoleão Bonaparte ao Egito, estimulou mais ainda a imaginação e curiosidade sobre a sociedade do Nilo. A pedra de forma triangular é o fragmento de uma estela de basalto, contendo inscrições em três caracteres diferentes - em escrita hieroglífica, demótica e grega-, todos de um mesmo texto, o que possibilitou ao francês Jean François Champollion, em 1821, decifrar pela primeira vez o conteúdo até então secreto dos hieróglifos.

Figura 6: Trajeto antropológico proposto por Gilbert Durand.



Fonte: BAKOS (2004, p. 11)

Outra descoberta, o túmulo do faraó Tutankhamon em 1922, constituiu-se em uma das maiores façanhas da arqueologia do século XX. O passado egípcio passou a ser cada vez mais explorado no cinema, que estaria em desenvolvimento, assim como se aperfeiçoando em forma e linguagem, para resgatar narrativas da antiguidade, fomentando cada vez mais o imaginário do público ocidental, que apresentava estranhamento a mesma proporção que curiosidade por sociedades como a egípcia, tão presente na história da humanidade. O filme *A múmia*, uma das maiores bilheterias do final da década de 1990, apresenta uma narrativa fictícia egípcia construída e modificada dos ritos funerários, relacionados à conservação corpórea, técnica descoberta e estudada pela arqueologia, sendo um exemplo perfeito de como a egiptomania se globalizou através do cinema, e outras mídias, derivando em narrativas heróicas em solo africano, apresentado como terra exótica, cheia de aventuras e perigos.

Na tevê aberta e nos canais por assinatura, sempre é possível conferir algum filme de ficção ou documentário que tenha o Egito como tema. Nos jogos eletrônicos, arqueólogos, múmias e faraós protagonizam aventuras e caçadas mirabolantes no mundo virtual. Na internet, basta acessar qualquer site de busca para se descobrir que existem milhares de referências e páginas sobre o assunto, desde as mantidas por pesquisadores e instituições até as que são elaboradas por adolescentes fascinados com o mundo das pirâmides e esfinges (FUNARI, Raquel, 2004, p. 148).

No Brasil, é possível perceber vários traços da egiptomania remanescentes do fascínio do europeu que chega ao continente. A primeira coleção egípcia nas Américas é caracterizada pela iniciativa pioneira de D. Pedro I em 1827, que, pela quantia de cinco contos de réis, foi doada ao Museu Real, cujo intuito era resguardar estas obras para a valorização de um acervo nacional, visto que nessa mesma época, na França, era criada por decreto real uma sala no museu do Louvre consagrada aos monumentos egípcios, com Champollion sendo seu decifrador e nomeado com o posto de conservador (BAKOS, 2004).

Entre as obras relacionadas no acervo do Museu Nacional, encontram-se belíssimos esquifes do Período Intermediário e da Baixa Época egípcia e Harsiese. Há também uma importante coleção de estelas votivas e funerárias. A maior parte data dos Médio e Novo impérios, entre as quais se destacam as estelas de Raia e Haunefer, da XIX Dinastia (cerca de 1295-1186 a.C.), que apresentam títulos de origem semíticas presentes na Bíblia e nos tabletes cuneiformes em Mari, além de uma estela inacabada, atribuída ao imperador, Tibério, do Período Romano (332-30 a.C.) (BAKOS, 2004, p. 32).

A presença do Egito é evidente na arquitetura, festas, jogos de marketing e propagandas que resgatam os diversos significados remetentes a esta sociedade. Portanto, é indissociável a presença de Cleópatra em alguns destes resgates, como trajes de carnaval, peças de modas voltadas para o público feminino, ou imagens sexualizadas para alimentar a imaginação masculina, devido ao poder de sedução da rainha, que atrai o público e os olhares, masculinos e femininos, visto que sua sensualidade e mistério são presentes no imaginário popular.

As representações no campo humorístico são recorrentes, pois as noções incertas de comportamento, e resgates construídos para um determinado público, levaram a egiptomania para um lugar de humor.

Assim, toda criação egipcizante possui certa cumplicidade e, por mais presentes que estejam as imagens do Egito antigo, sempre chegaram a nós afetadas por um distanciamento, próprio do humor (LECLANT, 1994, p. 424). A exemplo disso, destaca-se a charge do artista gaúcho SamPaulo⁴ (1931-

1999), que publicava na *Revista do Globo*, que, na primeira metade do século XX, era a mais importante do Rio Grande do Sul, com circulação nacional. O artista publicou duas charges da rainha

⁴ Paulo Brasil Gomes De Sampaio, foi um cartunista e caricaturista brasileiro, conhecido por seus trabalhos como a criação do personagem *Sofrenildo*, a ilustração do livro *Anedotário da Rua Praia 3*. Com o nome artístico de SamPaulo, foi pioneiro em impor a sua atividade como profissão e viveu exclusivamente de sua arte.

egípcia tendo como tema os casos amorosos com importantes políticos romanos e o suicídio com auxílio de uma serpente (BAKOS, 2004).

Figura 7: Cleópatra em charge.



Fonte: BAKOS (2004, p. 97).

O artista apresenta uma Cleópatra irritada, decotada e impaciente com algo e que, por infelicidade, em algumas narrativas encontra sua morte através de uma serpente. Assim, a criação de um discurso humorístico da rainha é apresentada devido à sua permanência transmutada pelo resgate dos elementos egípcios na cultura ocidental que são passados desde seus primeiros viajantes até os processos de mutações e inovações do humor moderno, como o longa *Astérix e Obélix: Missão Cleópatra* (2002), dirigido por Alain Chabat, inspirados em uma série de quadrinhos, onde os protagonistas Astérix e Obélix, interpretados por Christian Clavier e Gerard Depardieu, deslocam-se de sua vila de origem gaulesa, para auxiliar na construção milagrosa de um dos famosos palácios egípcios solicitado por Cleópatra VII, interpretada pela atriz italiana Monica Bellucci⁵. A rainha apesar de não ser protagonista, é a causa da narrativa

⁵ Atriz e modelo italiana, que dominou o cinema e o meios de midiáticos por sua beleza, como pontua a revista norte-americana *Variety*, é considerada o “último mito erótico” por sua beleza e sensualidade, que encantava as produções midiáticas no começo do século XXI.

fantasiosa que o filme apresenta, pois devido aos seus caprichos e excentricidade ordena a construção de um palácio em um tempo pouco viável (de três meses). A narrativa destaca a grandiosidade e engenhosidade do reino egípcio por meio do templo que seria construído em homenagem a Júlio César, representado pelo próprio diretor Alain Chabat.

A Egiptomania está presente no imaginário mundial, seja em representações ou transmutações de narrativas, os resgates do passado egípcio continuam atraindo lucro para aqueles que se debruçam a atizar o imaginário de seu público sobre esta sociedade tão conhecida e, ao mesmo tempo, de uma curiosidade incerta, que o desejo pelo desconhecido oriental reflete nas produções ocidentais nos diversos campos da cultura.

2.3 A deusa Cleópatra

Uma parte importante para a construção arquetípica de Cleópatra é sua ligação com o divino. Fundamental para compreensão da rainha, ela é Ísis, a Deusa Mãe, ambas são sinônimos de uma identidade visual e religiosa, que se manteve nos resquícios arqueológicos egípcios em exposição pelo mundo, bem como nas montagens modernas que visavam construir uma identidade visual e alegórica para a rainha, sendo esta relação carregada de significados e simbolismos, que carregaram a divindade para as diversas expressões modernas junto com a mais conhecida de suas adoradoras.

Figura 8: Cleópatra como a deusa Ísis.



Fonte: SCHIFF (2011, p.255)

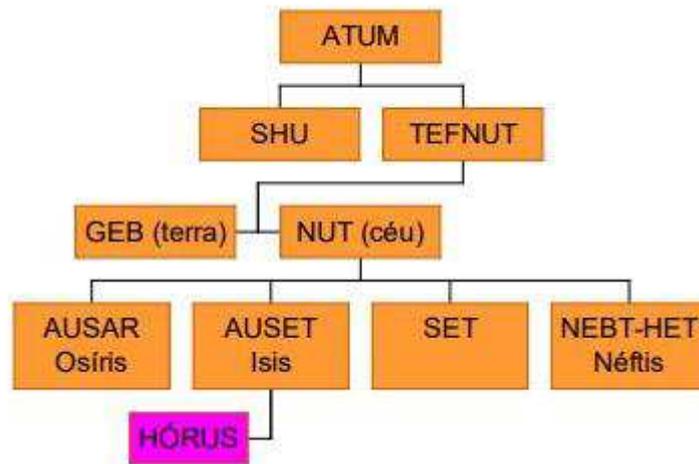
A religião foi um campo importante e determinante na sociedade egípcia, apesar desta palavra não existir na língua local. Segundo Pratas (2011), constituíram-se, no Egito, uma religião nacional, politeísta (com mais de duas mil divindades) e sem aspirações universais. O culto às divindades era o ponto principal e não a crença. Assim, eles se preocupavam mais com a ortopraxia do que com a ortodoxia. O culto às práticas religiosas locais estruturava as diversas esferas de conhecimento no interior desta sociedade, que desenvolveu uma ampla mitologia sobre a criação do mundo, que se modificou e moldou através dos reinados, assim apresentando as forças naturais das divindades narradas à semelhança humana, dotadas de grandiosidades e poder, corpos divinos que moldavam como o pensamento egípcio e sua sociedade se manifestavam. Uma destas figuras, que se constitui em uma representação feminina, é Ísis, deusa que para além da sociedade nilótica se transportou e foi adaptada para outras culturas e regiões, e ainda hoje é referenciada.

Essa profunda experiência do pensamento abstrato influenciou a comunidade egípcia de tal modo que terminou por produzir um efeito duradouro sobre o mundo exterior. Para o historiador, é particularmente visível a influência religiosa egípcia sobre certos aspectos da religião greco romana, como se pode constatar pela popularidade da deusa Ísis e do seu culto na Antiguidade clássica (EL-NADOURY, 2010, p. 156).

Há uma diversidade nas narrativas de criação egípcia que variam por região. O mito Heliopolitano, que teve sua origem na cidade de Heliópolis, nome dado pelos gregos à cidade de Onou, a cidade do sol, apresenta como unidade criadora o deus *Atum*, senhor do universo, Segundo a análise de Gomes (2009), baseada em Gadalla (2003), após um movimento de autocriação esta primeira divindade originária os deuses irmãos gêmeos *Shu* e *Tefnut*, marido e mulher, representando a dualidade da criação.

Destes se origina Nut (o céu) e a Geb (a terra), que eram estreitamente ligados. Sendo assim, Atum ordenou que fossem separados, proibindo-lhes qualquer união sexual, mas sua ligação era tamanha, que desobedeceram a ordenança e Nut ficou grávida de quatro gêmeos: Ausar (Osíris), Auset (Isis), Set (Seth) e Neb-Het (Néftis). Assim, segundo Gomes (2009), Ausar (lua minguante e lua crescente, representa a natureza cíclica do universo) casou se com Auset e tornou-se rei da terra, primeiro faraó do Egito, visto ser Auset (assento, trono, autoridade) a herdeira legítima do trono físico real.

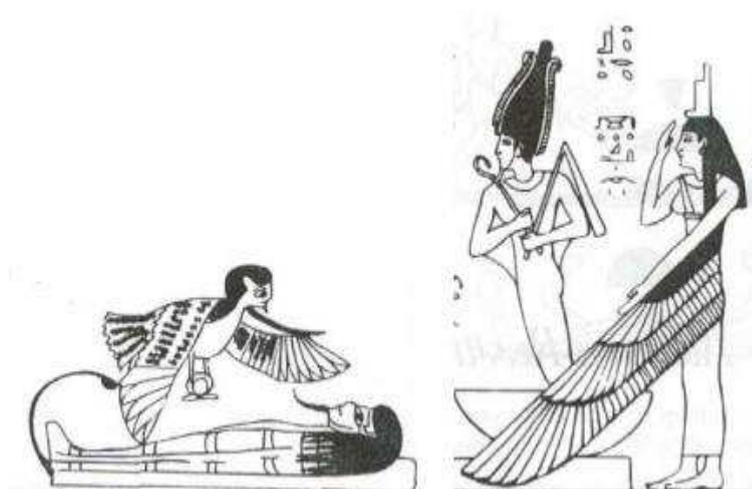
Figura 9: Quadro da criação Heliopolitana.



Fonte: GOMES (2009, p. 9)

Isis que após um conflito entre Osíris, seu irmão/marido, e Set, devido à fertilidade e popularidade do primeiro faraó que levaria ao seu assassinato, desenvolve o dom da ressurreição ao resgatar seu companheiro do mundo dos mortos. Esta transformou-se num falcão fêmea, bateu asas para restituir o sopro da vida ao defunto, assim lhe devolvendo ao mundo dos vivos, as portas da morte abriram-se diante de Isis, que conheceu o segredo fundamental, a ressurreição, conseguiu fazer regressar aquele que parecia ter partido para sempre e ser fecundada por ele. Assim, foi concebido seu filho Hórus (Heru), nascido da união da vida e da morte. Segundo Balthazar (2013), essa acepção do mito exemplifica o processo monárquico estabelecido na sociedade egípcia: quando um faraó morria, tornava-se Osíris e se estabelecia o caos, personificado por Seth, e seria a ação feminina que permitiria o surgimento do novo faraó, Hórus, que reestabeleceria novamente a ordem.

Figura 10: ressurreição de Osíris através das asas de Isis



Fonte: GADALLA, 2003, p.101.

Esta imagem da deusa falcão é a mais iconograficamente reproduzida nas associações relegadas à divindade feminina egípcia. O arquétipo da Deusa Mãe é entrelaçado às associações que estão presentes na narrativa criacionista de Isis, assim como em suas representações transpassadas na modernidade. Segundo Gadalla (2017), hoje em dia o uso comum do nome, Isis, está limitado ao seu aspecto de devoção maternal, fidelidade e suavidade-ternura. Mas ela é muito mais do que isso, ela representa o princípio feminino que inclui o poder criativo que concebeu ambos - física e metafisicamente - dando à luz a todas as criaturas vivas.

Cleópatra seria a personificação de Isis na terra, toda sua regência, modificações estatais e seu maternalismo estariam associados à imagem da deusa. As ações da rainha em suas construções ocidentais seriam envoltas a associações com o divino feminino, como delírios egocêntricos, exóticos e ambicioso, apresentando-se, em algumas narrativas modernas de seu legado, como usando este divino para concretizar seus interesses. O nascimento de seu primeiro filho, Cesário, durante o festival anual de Isis e a enchente do Nilo, é um sinal de sua divindade segundo Schiff:

O nascimento de Cesário levou a uma associação de Cleópatra com Ísis, mas nesse aspecto Cleópatra seguia o trajeto de seus mais ilustres ancestrais, que, durante 250 anos, identificaram-se com a deusa antiga. Num momento de devoção generalizada, ela era tida como a maior divindade. Gozava de poderes quase ilimitados: Ísis tinha inventado o alfabeto (tanto egípcio como grego), separado o céu da Terra, posto o Sol e a Lua em movimento. Ferozmente, mas com compaixão, ela colhia ordem no caos. Era terna e confortadora, mas também senhora da guerra, do raio, do mar. Ela curava os doentes e ressuscitava os mortos. Presidia as questões amorosas, inventou o casamento, regulava a gravidez, inspirava o amor que ligava os filhos aos pais, sorria para a vida doméstica. Ela distribuía misericórdia, salvação, redenção. Era a consumada mãe-terra, além de, como a maioria das mães, ter algo da mágica engenhosa e onicompetente por trás da cena (SCHIFF, 2010, p. 59).

O véu de Ísis se encontra na maioria das representações de Cleópatra no cinema e outras obras, sendo impossível desassociá-la da imagem da rainha. O aspecto religioso na representação de figuras orientais no cinema é revogado na modernidade para pontuar a instabilidade destas sociedades ditas como tradicionais, antagonistas do projeto de civilização ideal. Assim, é possível compreender a presença de Isis em representações da rainha, além de

reforçar seu ego para além do humano, de divindade feminina, constituindo-se como um sinal de atraso e soberba nas construções do olhar ocidental.

Figura 11: A atriz Helena Modjeska em 1879.



Fonte:Arquivo do Estado em Piotrków Trybunalski. 1979.

A figura 10 apresenta o detalhamento iconográfico associado a Isis com a presença de adereços ornamentais representando o falcão e um cetro com o que parece ser outro pássaro na ponta, uma releitura do cetro do primeiro rei do Egito, Osíris, irmão/esposo de Ísis que é representado com um cetro e um chicote, que denominam o domínio da terra. Segundo J. Mark (2017), Osíris era originalmente uma divindade agrícola/fertilidade, ele foi associado a ambos os implementos do Período Pré-dinástico que serviram como lembretes do passado e da importância da tradição, bem como obviamente, símbolos da legitimidade e poder do rei.

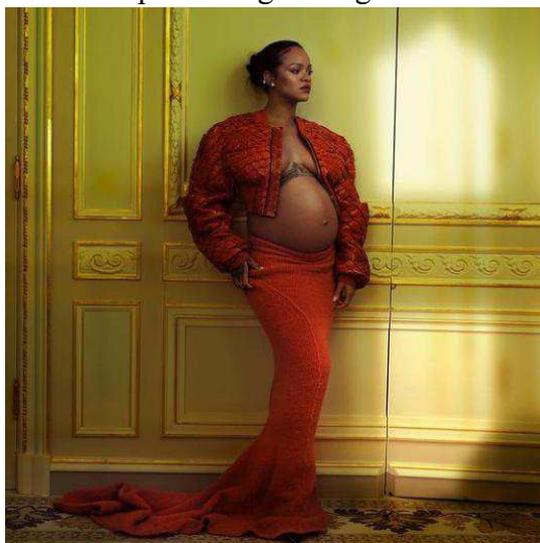
A presença de Ísis chega ao século XXI associada à interpretação da atriz Elizabeth Taylor, a mulher fatal em *Cleópatra (1963)*, assim como em caricaturas, posters e comumente em tatuagens na pele de diversas pessoas ao redor do mundo. Segundo o site *Blendup.art*, a simbologia da representação artística de Isis em pele teria como significado o Egito, Fertilidade, Maternidade, Cura, Magia, Natureza, Mulheres, Proteção, Prosperidade, Abundância, Família.

Figura 12: Madonna no intervalo do Super Bowl.



Fonte: Super Bowl, XLVI, Indianápolis, Estados Unidos, 2012.

Figura 13: Rihanna para a Vogue Magazine em abril de 2022.



Fonte: LEIBOVITZ, Annie. Vogue Magazine, Paris 2022.

Seja na cultura pop ou através de suas representações cinematográficas, a imagem de Cleópatra agrega mudanças à sua associação como Isis. A heterogeneidade nos discursos sobre esta figura histórica que carrega consigo uma divindade proporcionou que a deusa egípcia seja resgatada no caminhar da história e transformada nos diversos contextos modernos, aos olhares de quem a reivindicou, seja religiosamente ou iconograficamente. Essa presença é marcante no imaginário mundial, visto que é perceptível a sua presença nos diversos meios de comunicação e principalmente quando se tem a proposta referencial de Cleópatra VII ou alguma releitura

ligada à cultura egípcia, Isis e sua simbologia enquanto imagem sagrada feminina egípcia sempre será presente.

3 CLEÓPATRA NO CINEMA OCIDENTAL

A história de Cleópatra é representada no cinema logo em seus primórdios. Através de um longo processo de resgate nos diversos meios artísticos durante os séculos que sucederam sua morte, a invenção do cinema foi fundamental para a chegada da rainha no imaginário contemporâneo de tantas formas diferentes e em diversas ocasiões e imagens. Neste último capítulo se faz necessário a elucidação da presença de Cleópatra no cinema, bem como a apresentação das obras que serão analisadas, por meio das categorias apresentadas anteriormente.

Enquanto arte, o cinema estabeleceu uma linguagem própria de comunicação que foi se adaptando a cada década às novas tecnologias, assim como a novas ou clássicas narrativas históricas que encantam o imaginário mundial. A própria origem e invenção da arte é controversa, devido às diversas abordagens que pesquisadores escolhem adotar sobre sua data de seu surgimento:

Em 28 de dezembro de 1896, os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública e comercial do cinema no “Grand Café” em Paris. Essa data, que geralmente define o surgimento do cinema, é controversa por alguns motivos. O primeiro deles reside na reivindicação do pioneirismo por diversos pesquisadores. Nos Estados Unidos, por exemplo, Thomas Edison, inventor da lâmpada elétrica e do fonógrafo, criou, em 1893, o cinetoscópio, aparelho individual que permite o acesso às imagens em movimento. Na Alemanha havia Max Skladonowsky, com seu bioscópio, e assim por diante. Essa diversidade mostra que o caminho que levou ao cinema não foi único, mas fez parte de um processo constituído por muitas idas e vindas (MORETTIN, 2009, p. 25).

Ainda no século XIX, o primeiro filme sobre a rainha foi criado. *Cléopâtre (1899)*, estrelado pela atriz francesa Jeanne D’Alcy, o filme francês produzido, dirigido e fotografado por George Méliès, apresenta uma história em preto e branco e de 2 minutos, que se tornaria um dos primeiros filmes de terror da história, onde este tentaria ressuscitar a múmia de Cleópatra. Seguindo os passos de D’Alcy, décadas depois a atriz do cinema mudo que popularizou a imagem de Cleópatra enquanto mulher fatal foi Theda Bara. A estadunidense participou da obra *Cleópatra (1917)*, era uma das atrizes mais populares do cinema mudo, se tornando um símbolo sexual, sendo cunhada enquanto uma vampira inacessível para os homens devido à sua aparência intrigante e atrativa.

Figura 14: Theda Bara em *Cleópatra* (1917).



Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Theda-bara-cleopatra.jpg>

Assim, com o decorrer das décadas em que o cinema se tornou presente em escala mundial, deixando de ser algo limitado a uma elite específica e sendo presente nas diversas telas, as obras sobre diversas Cleópatras foram se difundindo em diversas culturas e montagens, chegando no século XVI com uma diversidade de narrativas e construções. A filmografia ocidental sobre a rainha é vasta, como exemplo, segue uma tabela⁶ com algumas produções que resgatam a rainha como protagonista por mais de um século:

Produtora	Título	Ano/País
George Méliès	“Cléopâtre”	França (1899)
Vitagraph	Antony and Cleopatra	USA (1908)
Vitagraph	“Cleopatra” lover”/ “A night of enchantment”	USA (1909)

⁶ Seleção aleatória de filmografia, mas se tem conhecimento de mais de 40 filmes ao redor do mundo, de grande e pequena escala, para o cinema e tv sobre a rainha no período de 1899 a 2007.

Pathé	“Cléopâtre”	Itália (1910)
Cines	Marco Antônio e Cleópatra	Itália (1913)
Fox Film	“Cleópatra”	USA (1917)
General Film/ J. Arthur Rank	César e Cleópatra	Reino Unido (1946)
Filmex	“A vida íntima de Marco Antônio e Cleópatra”	Itália (1947)
Columbia	“A serpente do Nilo”	USA (1953)
20th Century Fox	“Cleópatra”	USA (1963)
ICB/Urânio	Cleópatra, sua arma era o sexo!	Brasil (1988)
Canal +	“Asterix e Obelix- Missão Cleópatra”	Alemanha (2002)
Grupo Novo de Cinema e Tv	Cleópatra	Brasil (2007)

A montagem de filmes sobre narrativas históricas sempre despertou o interesse da grande massa. Em 1914 as salas de exibição tornaram-se luxuosas, distanciando-se dos antigos “empoeirados”. Verdadeiros palácios, esses lugares eram suntuosos, ricamente ornamentados e mobiliados de maneira especial, destinados a milhares de consumidores (MORETIN, 2009). Criado por uma elite, e com seu público-alvo sendo a própria, as narrativas sobre Cleópatra sob tela despertou uma gama de memórias, das diversas releituras e imagens que a egiptomania constrói através dos diversos meios, o que levou à curiosidade em ver a história da rainha pela primeira vez em movimento cinematográfico.

Um dos países que se empenharam no monopólio de produção e desenvolvimento de narrativas, para além da dramática e sexual história egípcia, foram os Estados Unidos no começo do século XX.

O final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxe a vitória dos Estados Unidos, fato que teve consequência direta na forma pela qual esse país consolidou seu poderio econômico em relação ao mundo. No que diz respeito

ao cinema, esse domínio se manifestou pelo controle dos mercados de exibição de filmes. É sabido que ao final da guerra cerca de 85% dos filmes exibidos no mundo inteiro eram americanos, refletindo um domínio que se mantém até os dias atuais (MORETIN, 2009, p. 53).

O monopólio ocidentalista sobre Cleópatra é de fato diverso e espelhado em uma esfera com contextos temporais que reivindicam nesta narrativa, explorando as diversas categorias como raça, gênero e etnicidade. O cinema se produziu durante décadas enquanto uma arte elitista branca, que reproduzia a mentalidade de uma classe científica vinda do XIX, com uma mentalidade sobre uma África primitiva enquanto plano de fundo para as diversas aventuras do homem branco, ou uma rainha embranquecida, neste continente exótico, selvagem e cheio de aventuras.

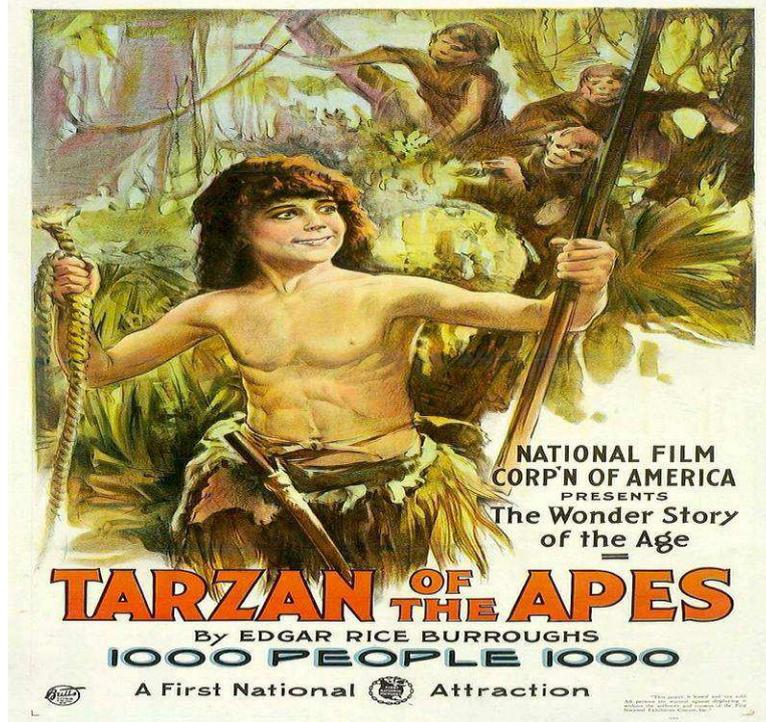
A construção da imagem do continente africano como “país”, formado por vários conjuntos de “tribos”, que ali não se organizavam de forma “civilizada” e organizada, é uma figuração narrativa que à África foi concebida nos planos de fundo destes filmes e materiais cinematográficos que transportavam para o “continente negro”. Estas percepções não devem simplesmente ser interpretadas como ignorância generalizada da população em geral. Elas devem ser entendidas como o resultado de anos de informações deturpadas e eivadas de forte etnocentrismo para com as práticas e os costumes de povos diversos (LIMA, 2016). Narrativas como a de *Tarzan*, e o quadrinho *O Fantasma*⁷, que são mundialmente conhecidos, foram fundamentais para esta percepção de África selvagem em tela.

Segundo Lima (2016):

Tanto os filmes veiculados no cinema e na televisão, bem como os periódicos, trazem notícias e representações estereotipadas sobre o continente africano. Ao que me parece, estas imagens consolidam uma visão de que a África realmente é o lugar do caos e da desordem, gerando a necessidade de heróis brancos e dotados do poder da civilização, a exemplo de Fantasma e Tarzan. O primeiro tinha sempre ao seu dispor os pigmeus bandar que vinham atendê-lo em seus pedidos diversos (LIMA, 2016, p. 4).

⁷ O Fantasma não são mais publicados no Brasil, mas ainda dispõem de um significativo séquito de fãs, e serviram para consolidar imagens e visões sobre o continente africano. Foi uma tira de jornal do gênero aventura criada pelo roteirista, Lee Falk (também criador do *Mandrake*), e o desenhista, Ray Moore, contando as aventuras de um combatente do crime, mascarado e usando uma roupa característica. O personagem atua em um fictício país africano chamado Bangalla. A série começou a ser publicada em jornais diariamente em 17 de fevereiro de 1936, e aos domingos, como edição colorida, em maio de 1939, continuando até 2006. A EBAL (Ed. Brasil América), publicou as revistas do Fantasma e do Tarzan até os anos 1980.

Figura 15: Cartaz do filme, *Tarzan of the apes (1918)* ou Tarzan.



Fonte:

[http://www.maismaiswestern.com/p-7464114-F051-TARZAN-DOS-MACACOS---Tarzan-Of-The-Ap es---1918](http://www.maismaiswestern.com/p-7464114-F051-TARZAN-DOS-MACACOS---Tarzan-Of-The-Ap-es---1918).

Essa África enquanto plano de fundo se constituiu também nas obras que retratam Cleópatra e sua sociedade. Apesar do Egito passar por um processo moderno de embranquecimento, os resquícios do colonialismo do XIX, nas montagens cinematográficas ainda se fizeram presentes nas narrativas relacionadas à sociedade da rainha, como *Cleópatra (1963)* e *César e Cleópatra (1945)*.

3.1 Cleópatra (1963) e César e Cleópatra (1945)

Os filmes escolhidos para a análise dos diversos discursos sobre Cleópatra na modernidade, *Cleópatra (1963)* e *César e Cleópatra (1945)*, são, para a filmografia sobre a rainha, Egito e sua narrativa, fundamentais quando se explora as diversas perspectivas de construção fílmica deste legado histórico. Ambos em sua época e espaço de distribuição movimentaram o circuito de filmes que almejavam a grandiosidade, estrutural em remontar a nação egípcia e resgatar de forma colossal uma releitura de um roteiro que já vinha sendo explorado há décadas pelo cinema em suas primeiras fases. Portanto, a escolha em analisar estas

duas obras se concretiza devido sua importância temporal e distribuição, que influencia toda uma geração sobre o romance, aventura e sedução que a sociedade do Nilo e sua regente proporcionaram antes de Cristo.

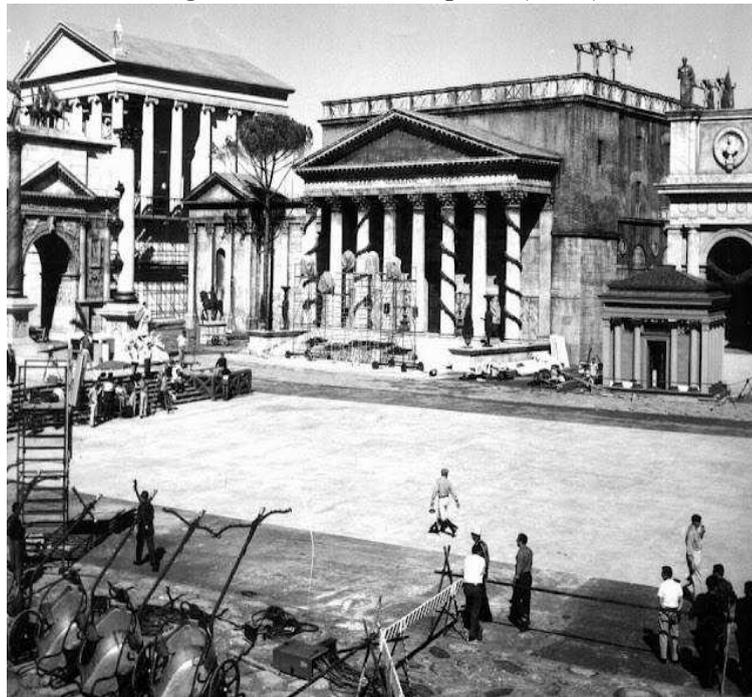
Cleópatra (1963) é uma obra do cineasta Joseph Mankiewicz, estrelada por Elizabeth Taylor como Cleópatra, Richard Burton como Marco Antônio, e Rex Harrison como César, que divide críticos, telespectadores e até a própria protagonista, diante de sua qualidade e narrativa dentro do campo cinematográfico. Em sua época de produção foram feitas críticas ao seu desempenho e à construção da obra de temática épica, narrada em relação a três figuras históricas perante o amor e o poder político estatal. O New York Times estimou que 80% das críticas nos Estados Unidos foram favoráveis, mas apenas 20% das críticas na Europa foram positivas. Atualmente, *Cleópatra (1964)* se encontra com nota mediana na plataforma Internet Movie Database (IMDb)⁸, base de dados online de informação sobre música, cinema, filmes, programas e comerciais para televisão e jogos de computador.

Joseph Mankiewicz foi um cineasta estadunidense, que recebeu a obra já em processo de produção, para reformular os problemas técnicos, midiáticos e financeiros do filme colossal da empresa 20th Century Fox. A magnata do circuito cinematógrafo, estava com problemas financeiros e os executivos começaram a procurar um roteiro que fosse curto e que rendesse lucros à Companhia. Foi aí que chegaram ao roteiro de Cleópatra, produção realizada em 1917 e que tinha como protagonista Theda Bara. A produção do que viria a ser o lançado em 63, também intitulado apenas como Cleópatra, foi inicialmente encabeçada pelo diretor armênio Rouben Mamoulian, começou a ser rodada em Londres, em 1961, mas logo em seu início enfrentou vários problemas, tal qual seu orçamento milionário, o clima da cidade, frio e chuvoso, que para além de destruir os monumentais cenários, acabou agravando o estado de saúde de sua protagonista Elizabeth Taylor. Todo o desdobramento que a obra estava tomando não agradou Mamoulian, que logo abandonou a produção, apenas com 10 minutos de filme gravado. Assim, se criava na imprensa uma nuvem de boatos e notas sobre a produção e sua protagonista, agravando seu estado de saúde e noticiando até uma possível

⁸ Para mais informações, ver o site IMDB <<https://www.imdb.com/title/tt0056937/>>. Acesso 21 de junho de 2023.

morte no set, cada vez mais instigando a curiosidade dos espectadores.⁹

Figura 16: Set de Cleópatra (1961).



Fonte: <https://cinemaclassico.com/curiosidades/cleopatra-mudou-hollywood-e-faliu-fox/>.

Ao passar a direção do filme para Mankiewicz, a produção mudou de país para uma melhor montagem, entretanto os boatos sobre sua protagonista continuaram. Elizabeth Taylor foi uma atriz anglo-americana que dominou as telas durante boa parte do século XX, e ficou marcada pelo seu papel de cachê milionário (algo extraordinário para época) como a Cleópatra que quase faliu a Fox. Em meio a boatos na imprensa sobre seu relacionamento com colegas de seu set, a atriz antes do lançamento do filme já chamava atenção do grande público através de especulações, de infidelidade na vida pessoal dos atores e brigas nos bastidores (LEAL, 2015). Os que antes louvam pela saúde de Liz agora a xingavam publicamente pelo amor proibido e até o Vaticano se pronunciou, emitindo uma declaração a respeito do novo casal¹⁰

⁹ Para mais informações, ver o site Cinemaclassico

<<https://cinemaclassico.com/curiosidades/cleopatra-mudou-hollywood-e-faliu-fox/>>. Acesso 21 de junho de 2023.

¹⁰ Para mais informações, ver o site Cinemaclassico

<<https://cinemaclassico.com/curiosidades/cleopatra-mudou-hollywood-e-faliu-fox/>>. Acesso 21 de junho de 2023.

Figura 17: Elizabeth Taylor e Richard Burton no set de Cleópatra (1963).



Fonte: <https://cinemaclassico.com/curiosidades/cleopatra-mudou-hollywood-e-faliu-fox/>

O filme dividiu e ainda divide a crítica e espectadores. Através de cortes em sua exibição final, desagradou os atores; sua duração original passava de 4 horas. Taylor achou o filme deficiente, achou que eles cortaram o coração, a essência, as motivações, o próprio cerne da história, e inseriram todas aquelas cenas de batalha. Achou o filme vulgar. Deveria ter sido um filme sobre três grandes personalidades, mas faltou realidade e paixão.¹¹ A atriz, que é reconhecida por este papel emblemático em sua carreira, e na mídia ocidental foi chamada de os olhos do Nilo.

Figura 18: Poster de promoção de Cleópatra (1963).



Fonte: <https://www.greatbigcanvas.com/view/cleopatra-rex-harrison-elizabeth-taylor-richard-burton-french-poster-art-1963,2406587/>.

¹¹ Para mais informações acessar Turner Classic Movies. Lacey Rice. «Cleópatra (1963)». *Turner Classic Movies*. Turner Broadcasting System. Consultado em 21 de junho de 2023.

O filme *César e Cleópatra* (1945) é um longa-metragem britânico em cores, dirigido por Gabriel Pascal, diretor e roteirista húngaro. Estabeleceu-se na década de 1940, enquanto um dos diversos filmes épicos e dramáticos que dividiram a opinião do público e a crítica. Estrelado por Vivien Leigh como a rainha Cleópatra, Claude Rains como Júlio César, e Stewart Granger como Apolodoro, foi distribuído pela empresa United Artists. A produção é uma adaptação feita por George Bernard Shaw, que passou décadas em cartaz na Broadway. A filmagem energética teve um turbulento início no interior da Inglaterra seis dias após o conhecido dia D¹².

Com 6.3 de média no IMDb a obra apresenta o encontro e a relação entre César e Cleópatra, onde o general enaltece as obras arquitetônicas enquanto grandiosidade divina e humana, apresentando todo seu fascínio pela civilização egípcia. O romano na adaptação de Bernard não se envolve afetivamente pela rainha, mas tem um apreço de transformá-la em uma autocrata, visto que sua personalidade juvenil não condizia com sua posição política. Os atores britânicos deram vida aos personagens de forma satírica, desagradando à crítica, que pontuava as falhas de roteiro teatral na maior obra cinematográfica europeia de sua época, consumida por milhares de pessoas

Figura 19: Cartaz César e Cleópatra (1945)



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0038390/>

¹² Operação Neptuno ou dia D foi a maior invasão por mar da história. A operação deu início à libertação dos territórios ocupados da Europa Noroeste pelos alemães do controle nazista e implantou os alicerces da vitória dos Aliados na Frente Ocidental.

Os filmes com uma década de diferença elucidam toda a complexidade de Cleópatra enquanto tropo moderno, por excelência a sua função enquanto mãe e amante, que são comumente estabelecidas em suas imagens. As narrativas distintas são provocativas para o atento desejo da sociedade ocidental em construir uma narrativa histórica feminina que estabelece seu legado através do desejo e curiosidade. Portanto, é necessária a análise fílmica dos discursos e imagens nas quais a última regente do Egito é resgatada. Por meio do resgate desses filmes como objeto da história social interdisciplinar, como elucidada Santiago Junior (2012), é necessário repensar o cinema a partir das considerações sobre ações estruturadas e estruturantes dos agentes, bem como de suas fraturas, dos campos de sentido socialmente atuantes, de seu impacto na constituição do conhecimento histórico (como fonte) e de seu papel na consciência histórica e na cultura histórica das sociedades.

3.1 Cleópatra Mãe

A presença da maternidade nas narrativas fílmicas sobre Cleópatra é subjetiva e refém das fontes de sua produção. A construção do arquétipo de Cleópatra enquanto mãe é trabalhada no filme *Cleópatra* (1963), que apresenta a rainha encenada por Elizabeth Taylor em constante dicotomia entre sua atenção para com o poder político e a maternidade. Na obra, a rainha se relaciona com dois generais romanos. Em um primeiro momento, com César, um homem mais velho e comprometido, que chega ao seu reino vindo de uma pós-guerra civil, auxiliando na conquista do seu trono. Através de um jogo de sedução física e política, como consequência, nasce Cesário, símbolo das duas nações e da porta de entrada da rainha no território político romano. A maternidade apresentada por Cleópatra no filme de Mankiewicz é relacionada diretamente ao poder.

Figura 20: Cleópatra após o nascimento do seu filho Cesário.



Fonte: Cleópatra (1963)

A construção de uma rede feminina ao redor de Cleópatra, transparecendo as características de uma sociedade matrilinear, são apresentadas em ambas as produções em proporções distintas. Na produção britânica de Pascal, a serva da rainha tem como obrigação se preparar para subir ao cargo de rainha. Entretanto, esta é falha e cruel, com uma obsessão descomunal sobre Cleópatra, que é ainda uma jovem inocente, que com o auxílio de César se reconhece enquanto presença política

Figura 21: Cleópatra e sua serva Ftatateeta.



Fonte: César e Cleópatra (1945)

Na rainha corporificada por Elizabeth Taylor, as criadas são utilizadas como peças para o seu jogo de sedução e poder com César. Os moldes da perspectiva de maternidade na década de 1960, período de produção da obra de Mankiewicz, transformaram-se de acordo com as mudanças sociais que se estabeleceram com a opção das mulheres em novas esferas da sociedade. Correia (1998), esclarece que:

É nos anos 60 que nasce um movimento feminista que se estende pelo mundo ocidental. Surge um novo discurso feminino – destrói-se assim o mito da passividade da mulher, das suas características masoquistas; morre a teoria da mãe espontaneamente dedicada e sacrificada. As mulheres começam a recusar a maternidade como a única razão para a sua felicidade e realização; começam a «exigir» aos homens a partilha dos encargos da maternidade e da educação. A maternidade deixa de ser a primeira e única preocupação da mulher; a par dela vêm outros ideais (CORREIA, 1998, p.370).

Figura 22: César encontra seu primeiro herdeiro



Fonte: Cleópatra (1963)

Na obra, o general romano celebra seu herdeiro, por ter seu primeiro filho legítimo. Outro momento em que percebemos a relação de Cleópatra com seu filho é quando César a convoca para Roma, após anos de sua passagem pelo Egito. A rainha surge com seu herdeiro Cesário em uma alegoria cheia de grandezas e poder, instigando toda a população de Roma ali presente a aclamar a sua chegada.

Figura 23: Cortejo monumental de Cleópatra e Cesário à Roma.



Fonte: Cleópatra (1963)

Figura 24: Cleópatra e seu filho se curvam à César



Fonte: Cleópatra (1963)

A Cleópatra, representada nas imagens 22 e 23, reconhece o poder de sua maternidade. Entretanto, os objetivos políticos de dominação e ampliação de sua nação, transformando César em um novo Alexandre, O Grande, são mais importantes para sua narrativa. Em poucos momentos são mostrados laços afetivos da rainha com seu filho, o que reforça uma imagem de Cleópatra como estrategista dentro das relações de poder ali exercidas.

Figura 25: Cleópatra mostra afeto ao seu filho.



Fonte: Cleópatra (1963)

A Cleópatra-rainha aparece mais nas imagens cinematográficas do que a Cleópatra-mãe. Quando a obra de Mankiewicz utiliza das fontes literárias de Plutarco para a montagem do seu roteiro, se pode perceber a forte influência dos discursos que os chefes romanos tinham sobre a

rainha e sua sociedade. Oliveira (2014), pontua que a governante aparece na obra de Plutarco como um ser sem sentimentos, incluindo a relação com seus filhos, que não passavam de armas políticas. Plutarco afirma que, nada ofendia e desgostava tanto os romanos:

[...] como as honras exageradas que ele [Antônio] prestava a Cleópatra: a raiva e as murmurações contra ele aumentaram ainda mais quando deu os nomes de Alexandre e Cleópatra a dois filhos gêmeos que teve com a mesma Cleópatra, apelidando com o título de Sol [Hélios] e à outra de Lua [Selene]. Ele, porém, sabia disfarçar e encobrir com palavras bonitas os atos vergonhosos e reprováveis que praticava, dizendo que a grandeza do império romano e a sua magnificência se manifestariam, não pelo que os romanos conquistavam, mas o que eles doavam, e que a nobreza se dilatava e se multiplicava entre os homens, pela posterioridade dos reis, quando eles deixavam sua semente em vários lugares, e que por esse meio, (...) dar à natureza e estabelecer os fundamentos de várias ralas nobres e famílias, em diversos lugares (PLUTARCO, 1992 apud. OLIVEIRA, Rodrigues, 2014. p. 53).

A construção do arquétipo de Cleópatra enquanto mãe é associada a várias categorias que conversam com a historiografia sobre a maternidade no Egito. O quadro da arquetipologia proposto por Anaz (2020), baseado nas teorias de Durand (2002), evoca diversas categorias que já são imgeticamente construídas no imaginário coletivo sobre Cleópatra, sendo estas: Mãe, Alimento, Cuidado e Proteção. Estas categorias são intrínsecas à imagem da rainha enquanto Isis, que é explorada em ambos os filmes obras e remontam à historicidade religiosa da figura histórica, como explicado no capítulo anterior.

Figura 26: Cleópatra em vestimentas de Isis.



Fonte: Cleópatra (1963)

Figura 27: Vivien Leigh, como Isis em César e Cleópatra (1945).



Fonte: César e Cleópatra (1945)

A simbologia de Isis nas representações de uma rainha-mãe que os filmes resgatam é controversa perante o poder de representação política de Cleópatra. Ora estadista nata, como a Cleópatra de Taylor, ou uma jovem inocente que não acredita ser capaz de domar seu reino, a imagem de uma deusa na terra é estabelecida para transmitir o excêntrico e exótico das relações que regem uma sociedade tão complexa.

A própria categoria mãe para designar o poder feminino em África é questionada por novos estudos. Para elaborar uma categoria que reconhecesse o contexto do feminino em África, a evocação da maternidade se estabeleceu como forma de afirmação. Entretanto, como explica Bakare-Yusuf (2003), em seu artigo sobre a fenomenologia da existência feminina africana:

Um exame crítico detalhado do aparelho ideológico reduz as mulheres africanas ao status de “mãe” e está além do escopo deste artigo. Tal projeto exigiria uma análise de como a construção patriarcal da maternidade valoriza a paternidade e tacitamente eleva as posições de sujeito do sexo masculino. O perigo de venerar a maternidade sem investigar o significado da paternidade leva ao posicionamento dos homens africanos como a norma, a categoria natural que não requer nenhuma explicação. O que é necessário é uma investigação genealógica sobre as relações de poder, os regimes de representação, estruturas religiosas, políticas e filosóficas que moldam os discursos e experiências da maternidade e da paternidade em África, tanto no presente e no passado. Tal projeto não precisa negar que a maternidade e o nascimento poderiam fornecer um quadro ontológico para se pensar através

das identidades das mulheres para além da dominação patriarcal. Entretanto, procurar contemplar identidades libertadoras para as mulheres deve basear-se numa análise aprofundada e crítica das estruturas institucionais que constroem e prescrevem ações e liberdades sociais para as mulheres (BAKARE-YUSUF, 2003, p. 8).

Cleópatra chega ao século XX, junto com o cinema, assim seus diversos legados tomam conta das diversas telas pelo mundo, tomando proporções e metamorfoses, em plena junção com os preceitos de uma mentalidade social, ainda imersa em racismo científico que dominou os diversos saberes e se espalhou durante o século anterior.

Até o século XIX, o soberano mais famoso que governou o Egito não foi, para os europeus, nem Sesóstris ou Amenhotep, nem mesmo Ramsés, mas Cleópatra. Sua longa linhagem de predecessores não emergiu verdadeiramente da obscuridade histórica até 1822, quando os hieróglifos foram decifrados. Isto soa de maneira espantosa, mas apenas porque tendemos a esquecer que somos herdeiros da civilização romana e, Roma, viu Cleópatra como a personificação do Egito em um momento crítico, quando ela poderia ter conseguido o domínio de todo o Mediterrâneo. Os oponentes que venceram Marco Antônio e Cleópatra passaram, para nós, sua imagem como soberanos, uma imagem que se desdobrou em diversas metáforas desde sua gênese (HUMBERT, 2004 apud BALTHAZAR, 2013, p. 29).

As releituras de uma imagem de Cleópatra enquanto Deusa-Mãe ou Rainha-Mãe são incorporadas até em suas representações contemporâneas, nas diversas montagens, sua iconografia é invocada enquanto mãe do Nilo, deusa da agricultura ou símbolo de fertilidade, tal qual no passado egípcio. O movimento de transculturação que a egiptomania proporciona no meio cinematográfico, ainda evoca a presença do feminino, da mulher egípcia e oriental, seja de forma pejorativa ou para enaltecer as virtudes do legado de uma figura histórica que nunca morreu no imaginário cultural mundial.

3.1 Cleópatra Amante

Ao pensar sobre Cleópatra uma das características principais que no imaginário mundial é a de rainha-amante que “enlouqueceu” dois generais romanos e encantou toda uma nação, com sua inquestionável beleza e audácia. As relações amorosas da rainha sobressaem em seu legado como estadista, visto que a sua narrativa enquanto amante oriental foi e ainda é utilizada como uma lição para exemplificar as consequências de sua ambição. Sua teatral morte,

supostamente picada por uma serpente, correlaciona-se com a astúcia e periculosidade das diversas narrativas que ainda se desenvolvem e a intitulam enquanto mulher fatal dentro e fora das telas.

Como já citado, as obras de Plutarco foram um ponto fundamental para a construção de Cleópatra enquanto amante oriental. A sensualidade que a rainha apresenta na literatura, principal fonte do filme *Cleópatra* (1963), é constantemente evocada e transmitida para o telespectador no filme. Segundo Rodrigues (2014), a questão erótica e sexual voltada para a rainha egípcia é apresentada com uma conotação negativa, principalmente se se debruçar sobre as obras plutarquianas. No cinema, a sexualidade e o erotismo são fundamentais na construção da personagem de Cleópatra por dois motivos principais: primeiramente, o caráter sedutor da rainha é necessário no desenvolvimento da narrativa, no sentido de que Cleópatra precisa aparecer seduzindo César e Antônio.

Figura 28: Cleópatra na cama com César



Fonte: Cleópatra (1963)

O seu relacionamento com César é construído através de uma aliança política e amorosa, na qual a rainha utiliza de sua beleza e expertise para conquistar o general, apresentando-se como forte, ao mesmo tempo que em se deixa ceder por sua magnífica presença. Já na segunda parte do filme, a rainha se envolve com Marco Antônio, braço direito do seu antigo amor, César, que foi assassinado em Roma. O relacionamento com Marco Antônio é marcado por jogos de poder e sedução, no qual Cleópatra almeja travar uma batalha, ao lado de seu novo companheiro, contra a elite romana e seu principal rival Otávio, sucessor de César na política local.

Figura 29: Cleópatra e Marco Antônio.



Fonte: Cleópatra (1963)

O comportamento de Cleópatra já era comentado na antiguidade enquanto vivia sua história. Segundo Hughes-Hallet (2005), o caráter sexual de Cleópatra surgiu ainda enquanto a rainha estava viva, a partir das propagandas negativas de Otávio (ainda não imperador Augusto), em suas campanhas pela ascensão ao poder. Otávio construiu um discurso no qual a rainha egípcia era exótica, erótica e extremamente sexual, representando tudo aquilo que um homem romano, que desejasse a grandeza verdadeira, deveria rejeitar. Com este discurso impactante, Otávio criou uma personagem de Cleópatra fascinante demais para ser esquecida (RODRIGUES, 2014).

Figura 30: Cleópatra espiona César e seu conselheiro.



Fonte: Cleópatra (1963)

O frame 29 é uma das cenas mais comentadas da obra de 1963, quando Cleópatra observa, com seus “olhos do Nilo”, César e seus generais romanos falarem sobre ela, evocando um discurso sobre como sua inteligência e sedução são perigosas: “se fosse um homem poderia ser um intelectual”.

Figura 31: Cleópatra seminua.



Fonte Cleópatra (1963)

Na imagem 30, a Cleópatra de Taylor, que aparece seminua, relata ter conhecimentos sobre as histórias que os romanos contam sobre os banhos egípcios e decide manter debates políticos com César enquanto suas servas lhe auxiliam no seu ritual de banho. Kaplan (1995) explica como eram narradas as mulheres na época de produção de Cleópatra (1963).

O cinema contemporâneo, após a década de 1960, apresenta uma representação explícita da sexualidade feminina, embora conflite constantemente entre os padrões estabelecidos pela sociedade patriarcal e os movimentos de liberação feminina que encorajaram as mulheres a tomarem posse de sua própria sexualidade. (KAPLAN, 1995, p. 23).

Em contraponto à rainha de Taylor, a adaptação de 1945 traz uma Cleópatra inocente, que evoca um desejo sobre um homem como um deus romano, de braços fortes e beleza inigualável que ela conheceu quando muito jovem. Este romano que a rainha de Pascal tanto deseja é Marco Antônio, que não é trabalhado na obra, diferentemente de sua relação com o experiente general romano César, que é apresentada com um clímax afetivo entre o monarca e

sua relação com a jovem rainha. Cleópatra não se envolve com César, mas estabelece jogos de sedução e política, afinal, ela não queria ser de César, mas ser ele.

Figura 32: Cleópatra encontra César durante a chegada dos romanos ao Egito.



Fonte: César e Cleópatra (1945)

As diversas teorias sobre a origem de Cleópatra é um dos principais temas em volta de seu legado, assim também contribuindo para a mistificação de seu papel enquanto amante. Shohat (2003) esclarece que a sociedade romana fazia uma distinção importante entre as mulheres de classe, que serviam para casar-se, e as cortesãs. Como Cleópatra “vinha como as cortesãs do oriente helenizado” era chamada de modo um tanto paradoxal de “regina meretrix” (rainha meretriz). Portanto, essas visões chegam na modernidade enclausuradas nos diversos discursos do que o cinema constrói.

No filme de 1963, a rainha sempre aparece com vestimentas decotadas, ocidentalizadas ou seminua. Nesta década, os Estados Unidos estavam passando por modificações sociais e culturais ligadas ao afrouxamento do conservadorismo, assim como o anseio de Hollywood em materializar narrativas históricas em tela. Portanto, a imagem de uma Cleópatra sensual atrairia a atenção dos homens por sua beleza e destreza, assim como das mulheres por seu comportamento imponente e controlador perante as figuras masculinas que dividem tela com Taylor.

Os Estados Unidos, durante a década de 1960, estavam em meio a Guerra Fria, e fazia pouco tempo que haviam saído da Segunda Guerra Mundial. Ainda havia impressões da guerra no país. A disputa ideológica entre o liberalismo e o conservadorismo, que há muito ocorria entre os intelectuais estadunidenses vinha tomando força e, para surpresa dos acadêmicos da época, o conservadorismo ganhava mais adeptos a cada dia (RODRIGUES, 2014, p. 63).

A imagem da rainha sensual de Taylor se popularizou e chega até o século XXI como uma das principais interpretações de Cleópatra, sendo a vida pessoal da atriz, já comentada, um dos fatores de tanto apelo popular pelo personagem de sua carreira.

Figura 33: Cleópatra nos famosos banhos egípcios



Fonte: Cleópatra (1963)

A Cleópatra-amante de Vivien Leigh é construída na narrativa de seu filme através de suposições geradas por outros personagens secundários de seu envolvimento com César, que não acontece neste roteiro, pois a jovem rainha tem o general romano enquanto professor, com a missão de torná-la uma soberana. A construção desta soberania é regada de crueldade e uma perspectiva racista sobre a sociedade egípcia, onde os servos ao redor da personagem são tratados como animais selvagens.

Figura 34: Cleópatra açoita servo.



Fonte: César e Cleópatra (1945)

Figura 35: Mulheres da alta sociedade romana riem de Cleópatra.



Fonte: César e Cleópatra (1963)

No frame 34, mulheres da sociedade romana riem de Cleópatra por buscar conhecimentos para se tornar rainha apenas para viver na sombra de César e ter sua aprovação. Há uma relação dicotômica entre sensualidade e liberdade. As rainhas apenas conquistam seu posto através da sedução, o poder sempre é atrelado a uma figura masculina.

A Cleópatra musa, amante, deusa e oriental é reproduzida e resgatada sempre que se visa a busca de uma figura histórica que movimente a curiosidade. Portanto, as representações de Elizabeth Taylor e Vivien Leigh em tempos distintos para o cinema e para a sociedade ocidental

são exemplos de que se é possível obter várias Cleópatras quando analisadas desde o prisma da relação entre história e cinema.

CONCLUSÃO

A história de Cleópatra ultrapassa os séculos de sua morte e chega hoje através de várias releituras que em nosso cotidiano se apresentam nas diversas imagens que circulam na mídia. A memória sobre a sociedade do Nilo é fundamental para a compreensão da história, assim como todo o processo de silenciamento, apagamento histórico e deslocamento cultural que esta sociedade fundamental no continente africano sofreu, causando anomalias quando se busca uma representação coesa sobre o seu passado. Portanto, elucidar uma nova historiografia sobre esta sociedade e sua última rainha é um passo para a mudança de uma quebra de paradigmas que por décadas diminuiu a historicidade ali presente e suas contribuições para outras sociedades.

As categorias que envolvem o legado de Cleópatra tal qual suas imagens ainda permanecem vivas. Como tropo de modernidade, mulher fruto de seu tempo, imagem cinematográfica feminina e figura histórica, bem como a releitura desta enquanto uma mulher ocidental ou africana, se tornam constantemente tópicos, que neste trabalho foram explorados e continuarão pertencente a imagem da rainha, quando e por quem tem o desejo de representá-la novamente. Assim, foi fundamental entender que a história da rainha não tem um regime intrínseco de verdade, mas sim um sistema de releituras e interpretações que constroem várias Cleópatras em nossa memória.

Os arquétipos em sua complexidade são parte da nossa sociedade e quando se associa a imagem de Cleópatra-Mãe e Cleópatra-Amante afluem as subjetividades acerca de suas origens enquanto mulher africana, que quando conveniente é ocidentalizada para justificar suas qualidades e importância histórica, porém, quando remontada enquanto sujeito africano, é apresentada em um regime de inferioridade, associado à sua vida amorosa e uma sensualidade, sendo esta última a única justificativa para a continuidade de seu legado na história.

Cleópatra (1963) é um marco na cultura cinematográfica mundial. Durante décadas foi o colosso cinematográfico mais caro já produzido, que apesar de seu fracasso de bilheteria construiu e ainda constrói gerações de apaixonados pelo cinema, que ao pensar sobre uma das várias Cleópatras, é a interpretada por Elizabeth Taylor que vem à referência, os olhos arianos

do Nilo, que carregam tantos desejos e reflexos de seu tempo de produção, inspira e se faz vivo em outras diversas produções.

Já *César e Cleópatra* (1945) marca uma época devido a sua adaptação para o cinema. Sua presença no teatro remonta a décadas, apresentando a jovem, inocente e cruel rainha Cleópatra que aguarda seu príncipe romano para fazer-lhe rainha. Assim, esta narrativa demonstra os paradigmas das relações do feminino fora e em tela que se estabelecem com a maior distribuição nos meios de massa em conjunto com o anseio cinematográfico de remontar narrativas históricas no cinema, que na época ainda era uma arte juvenil, entendida como meio de documentar e representar uma pseudo veracidade do passado.

É de suma importância a análise das diversas Cleópatras que se estabeleceram durante os tempos e ainda irão se reconstruir na contemporaneidade apresentando novas perspectivas sobre o passado e os usos dele, pois a narrativa da última rainha ptolomaica e seu reino movimentam a curiosidade nas diversas instâncias da sociedade e da arte, cabendo à sociedade, e mesmo à historiografia, recriar a Cleópatra que irá representar seu tempo.

REFERÊNCIAS

AMADIUNE, Ifi. **Reinventing África: matriarchy, religion, culture**. London: New York: Zed Books Ltd, 1997.

ANAZ, Sílvio. **Teoria dos arquétipos e construção de personagens em filmes e séries. Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 251-270, jul-dez. 2020.

ASSUNÇÃO, Helena Barros. **Reflexões sobre perspectivas africanas de gênero**. Cadernos Pagu, n. 58, p 1-25, 2020.

BAKARE-YUSUF, Bibi. **Além do determinismo: A fenomenologia da existência feminina Africana**. Tradução para uso didático de BAKARE-YUSUF, Bibi. *Beyond Determinism: The Phenomenology of African Female Existence*. *Feminist Africa*, Issue 2, 2003.

BALTHAZAR, Gregory da Silva. **A(s) Cleópatra(s) de Plutarco: As Múltiplas Faces da Última Monarca do Antigo Egito das Vidas Paralelas**. UFPR, Curitiba, 2013.

BARROS, José D'Assunção, **História e Cinema- considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas**. *Comunicação & Sociedade*. Ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

BUTLER, Judith. **Women & social transformation**. Com Beck-Gernsheim, Elisabeth; Puigvert, Lúcia. Nova Iorque: P. Lang, 2003.

- CORREIA, Maria. **Sobre maternidade**. Análise Psicológica, Lisboa, n.3, p. 365-371, 1998.
- COSTA, Karine Lima da, **Anacronismo em charges: as análises da Egiptomania**. PUCRS, Porto Alegre, 2012.
- DIOP, Cheikh Anta. **A unidade cultural da África negra. Esferas do Patriarcado e Matriarcado na Antiguidade Clássica**. ed. Mulemba da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Agostinho Neto. 2014.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- EL -NADOURY, Rasbid, **O legado do Egito Faraônico** . In: MOKHTAR, G. (Org.). História Geral da África: a África antiga. Brasília: Unesco, 2010, p. 156.
- FONSECA, Mariana Bracks, Org. OLIVEIRA, Fernanda Chamarelli de, Org. **Áfricas e suas relações de gênero / Organização de Mariana Bracks Fonseca e Fernanda Chamarelli de Oliveira** - Rio de Janeiro: Edições Áfricas/ Ancestre, 2019.
- FUNARI, Raquel Santos, **O Egito na sala de aula**. In: BAKOS, Margaret, O Egito no Brasil, São Paulo, 2004, p. 146.
- GADALLA, Moustafa. **Cosmologia egípcia**. SP: Madras, 2003.
- GOMES. Eunice Simões, **Isis e a alma do mundo egípcio**. II congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e pesquisa em teologia e ciências da religião- ANPTECRE. Belo Horizonte, p. 41-57, 2009.
- HUGHES-HALLETT. Lucy. **Cleópatra: História, Sonhos e Distorções**. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo / CG. Jung; tradução Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.**
- JÚNIOR, Santiago. **Cinema e Historiografia trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. História da historiografia, Ouro Preto, n. 55, p.151-173, 2012.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema – os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.
- LECLANT, Jean. In: HUMBERT. **Egiptomania, a Arte egípcia no ocidente 1730-1930**, Ottawa, p. 18-124, 1994.
- LIMA, Ivaldo. **Selvas, povos primitivos, doenças, fome, guerras e caos: A África no cinema, histórias em quadrinhos e nos jornais**. São Paulo, 2016.
- MACAMO, Elísio, In: **Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa / org. Lívio Sansone e Cláudio Alves Furtado; prefácio, Lília Moritz Schwarcz;**

apresentação [feita pelos organizadores], com a colaboração de Teresa Cruz e Silva. Salvador: EDUFBA, 2014.

MORETTIN, Eduardo. **Uma história do cinema: movimentos gêneros e diretores.** in Caderno de cinema do professor: dois / Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação; organização, Devanil Tozzi. São Paulo : FDE, p. 46-71. 2009.

OLIVA, Anderson Ribeiro, **Desafricanizar o Egito, embranquecer Cleópatra: silêncios epistêmicos nas leituras eurocêntricas sobre o Egito em manuais escolares de História no PNLD 2018.** Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 10, p. 26-63, 2017.

OLIVEIRA, Fernanda Chamarelli. **O lugar do Feminino e a maternidade: Interações sociais e culturais entre Egito e Kush na antiguidade.** in Áfricas e suas relações de gênero / Organização de Mariana Bracks Fonseca e Fernanda Chamarelli de Oliveira - Rio de Janeiro: Edições Áfricas/ Ancestre, p. 10-47, 2019.

Oyěwùmí, Oyèrónkẹ́. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero /Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí;** tradução wanderson flor do nascimento. ed. 1, Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PRATAS, Glória Maria D. L. **Trabalho e Religião: o Papel da Mulher na Sociedade Faraônica.** Mandragora, v. 17, n. 17, p. 157-173, 2011.
Públicas, p. 969-985, 2018.

SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995

SCHOLL, Camille Johann. **Matriarcado e África: Discursos na História acerca de poder político e gênero.** in Áfricas e suas relações de gênero / Organização de Mariana Bracks Fonseca e Fernanda Chamarelli de Oliveira - Rio de Janeiro: Edições Áfricas/ Ancestre, p. 155-185, 2019.

SHOAT, Ella, **Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade.** Cadernos Pagu (23), p. 11-54, julho-dezembro de 2004.

SILVA, Tatiana Raquel Reis. **Lutas e Formas de Organização Feminina em África: considerações sobre Guiné-Bissau, Moçambique e Cabo Verde.** Revista de Políticas Públicas. p. 969-985, 2018.

SOUZA, Renata S. **Cleópatra no cinema: Projeções do passado nas práticas da egiptomania.** Universidade Federal de São Paulo, 2016.

YOUNG, Robert J.C. **Desejo Colonial.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

OUTRAS REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

CLEÓPATRA. Direção de Joseph L. Mankiewicz. Roteiro de Sidney Buchman, Ranald MacDougall e Joseph L. Mankiewicz. Produção pela 20th Century Fox. Estados Unidos. 243 minutos. Baseado nos livros “Vida e época de Cleópatra” (em inglês “The Life and Times de Cleópatra”), de Carlo Maria Franzero e “Antonio e Cleópatra”, de Willian Shakespeare. 1963.

CÉSAR E CLEÓPATRA. Direção de Gabriel Pascal, Roteiro de George Bernard, é um filme britânico de 1945, adaptado da peça de teatro escrita em 1898 por George Bernard, produzido pela companhia Pascal Productions e distribuído pela United Artists. CÉSAR E CLEÓPATRA. Direção de Gabriel Pascal, Roteiro de George Bernard, é um filme britânico de 1945, adaptado da peça de teatro escrita em 1898 por George Bernard, produzido pela companhia Pascal Productions e distribuído pela United Artists.

SITES

ASULTANY, Evelyn. Porque o novo “Aladim” reforça estereótipos da cultura árabe. **Revista Galileu**. Maio, 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2019/05/por-que-o-novo-aladdin-reforca-estereotipos-sobre-cultura-arabe.html>. Acesso em: 2/12/2021

J. MARK, Joshua, **Ancient Egyptian Symbols**. World History Encyclopedia. 10 de fevereiro, 2017. Disponível em: <https://worldhistory.org/article/1011/ancient-egyptian-symbols>. Acesso em: 5/5/2022.

KAISER, Daniel, **Significado de tatuagem de Isis**. 15 de janeiro, 2022. Disponível em: <http://blendup.art/tatuagens/significados/isis-deusa-egipcia.com> Acesso em: 15/05/2022.

LEAL, Carla. Cleópatra: o filme que mudou Hollywood e quase faliu a Fox. Publicado em 16 de setembro de 2015.

Disponível em <https://cinemaclassico.com/curiosidades/cleopatra-mudou-hollywood-e-faliu-fox/>. Acesso em 10 de junho de 2023.