

CLEÓPATRA A SEDUÇÃO DO ORIENTE: O CORPO COMO MEIO FEMININO DE EXERCER POLÍTICA

Gregory da Silva Balthazar
Graduando em História pela PUC/RS

Resumo: O presente artigo se propõe a entender como o escritor greco-romano Plutarco discutiu a questão da *sedução* do corpo como arma política da rainha egípcia Cleópatra VII e analisar quais foram as permanências e/ou rupturas deste discurso na atualidade, por meio do filme brasileiro, *Cleópatra*, de 2007.
Palavras-Chaves: Cleópatra; Plutarco; Representação do Feminino.

Abstract: This article aims to understand how the Greco-Roman writer Plutarch discussed the issue of seduction of the body as a political weapon of the Egyptian queen Cleopatra VII and analyzes what were staying and/or breaks of this speech today, by the Brazilian film, *Cleopatra*, 2007.
Keywords: Cleopatra, Plutarch; Female Representation.

Introdução: Uma História de Gênero? Um Representar do Feminino!

As sensibilidades são sutis, difíceis de capturar, pois se inscrevem sob o signo da alteridade, traduzindo emoções, sentimentos e valores que não são mais os nossos (PESAVENTO 2007: 10). Nesta medida, o trabalho do historiador, mais do que buscar simplesmente fatos, é evidenciar as sensibilidades de um outro tempo e de um outro no tempo.

Nessa premissa, entende-se que falar de mulheres quase sempre representa um desafio, pois elas estão na interface de cada um. Sendo assim, discorrer sobre o feminino por vezes é difícil, sobretudo das individualidades desse sexo, que longe de ser tratado como vítima, como fazia a historiografia tradicional, tem seu perfil construído ao longo da história.

A situação da mulher na sociedade egípcia sempre chamou atenção por sua diferença com relação a outras sociedades de seu tempo e muitas vezes em relação também a algumas contemporâneas, já que, sob certos pontos de vista, principalmente nas questões legais e econômicas, as mulheres pareciam ter os mesmos direitos e deveres dos homens. Pois, como afirma Margaret Bakos:

A mulher egípcia podia transmitir e administrar propriedades, negociar e fazer contratos de todas as ordens, com qualquer pessoa, e até mesmo com o próprio marido, o que lhe garantia seus bens pessoais. Era-lhe facultado entregar-se como escrava a um credor ou uma autoridade do templo. Nesse caso, o senhor assumia o dever de garantir-lhe o sustento e arcar com os custos do seu enterro. Ela tinha o direito de libertar seus escravos, o que muitas vezes implicava adotá-los. (BAKOS, 1999: 43).

Essa singularidade, apresentada por Bakos, da posição social da mulher egípcia, que não era comum nas sociedades falocêntricas da antiguidade, é perceptível nas fontes primárias – arqueológicas, iconográficas e escritas. Esses fatos levaram muitos estudiosos a declarar a existência de uma igualdade de gênero no antigo Egito.

As fontes sobre as mulheres egípcias são escassas. É inegável que o acesso do historiador ao olhar/fala feminina através do tempo é limitado e é exatamente esta voz quase silenciosa que não permite muitas vezes, aos estudiosos sobre o feminino, ir além de vagas suposições do que terá sido realmente a vida de uma mulher. A grande maioria das fontes sobre o antigo Egito foram produzidas por homens, o que acaba acarretando, sempre, um estudo acerca da visão masculina sobre o feminino.

Gay Robins (1996: 18-19) fala que homens e mulheres tinham papéis predeterminados numa sociedade que procurava seus modelos no passado. Entretanto, as fontes evidenciam que *as mulheres, embora respeitadas como membros da família, não tinham realmente nenhum tipo de regalia que as igualasse a seus companheiros do sexo masculino, já que muito do que era permitido aos homens estava completamente vedado às mulheres* (OLIVEIRA, 2005: 120).

De fato, ao pensar a história das mulheres egípcias, que há *milhares de anos atrás usufruíram de maiores direitos legais e privilégios que as mulheres de muitas nações do mundo de hoje* (LESKO, 1996: 1), acaba-se tendo que recorrer a fontes representacionais, tanto iconográficas como as de cunho literário, mas que sempre irão evidenciar a visão dos homens egípcios sobre as mulheres. Essa constatação é de certa forma perturbadora, e cabe aqui questionar se: os estudos egiptológicos, algum dia, irão transpassar esse bloco representacional do feminino? Conseguir-se-á chegar a um conhecimento concreto sobre as mulheres egípcias como sujeitos históricos? Essas perguntas são deveras instigantes, mas no momento sem resposta, pois como revela a egiptóloga Gay Robins:

Pesquisar sobre o antigo Egito é como tentar reparar uma tapeçaria com grandes buracos, da qual a maior parte do desenho foi perdida. Daquilo que sobrou, alguma idéia do padrão pode ser recuperada, mas nos lugares onde muito foi perdido para ser recuperado, não é bom apenas colocar juntos os fios remanescentes para cobrir o buraco como se nada tivesse sido perdido. Alguém pode usar a imaginação e preencher com um novo desenho o risco é ir muito além do original. (ROBINS, 1996: 16).

O que se propõe aqui é olhar estas sensibilidades explicitadas por Gay Robins, que são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo científico que não brota

somente do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentimentos e das criações de cada indivíduo. Desse modo, objetiva-se aqui capturar as razões e os sentimentos que levaram os homens, através do tempo, a construir, por meio de representações, as suas próprias ideias do antigo Egito, ou seja, um espaço das sensibilidades que se manifesta em uma esfera anterior à reflexão; sensibilidades que correspondem, nas palavras de Sandra Pesavento (2007: 10), [...] às *manifestações do pensamento ou do espírito, pela qual aquela relação originária e organizada, interpretada e traduzida em termos mais estáveis e contínuos.*

As sensibilidades se apresentam, portanto, como operações imaginárias de sentido e de representação do mundo egípcio, ou seja, a força da imaginação, tanto em uma abordagem mimética como criativa, faz do antigo Egito algo presente no cotidiano moderno. O que nada mais é do que a expressão de uma identidade constituída no bojo de um fenômeno cultural específico: a **Egiptomania**.

A Egiptomania refere-se a uma prática mais antiga que a da Egiptologia, mas esse termo, que a designa, aparece na Europa, como informa Antonia Lant (1996: 587), apenas no decorrer da primeira guerra mundial. Ela se refere a uma vasta reutilização de motivos do antigo Egito para a criação de objetos e de narrativas contemporâneas, em uma época desejosa de autênticos artefatos antigos.

A palavra *mania* é entendida hoje, principalmente pela Psicologia, como um desejo imoderado. Na concepção popular, entretanto, recebem este nome, por exemplo, alguns hábitos ou costumes caracterizados por alguma fixação, repetição exagerada de gestos, entre outros. Este conceito popular acabou estigmatizando o termo *Egiptomania*, o que gerou certo “ranço” da academia frente aos trabalhos que abordam esta temática.

Este conceito, na realidade, é a denominação grega para um fenômeno religioso, mas habitualmente traduz-se como *loucura*. A *mania* (*μανία*) grega, segundo Marta de Andrade (2001: 71), aparece na Tragédia grega ao lado da *lússa* (fúria) e da *até* (erro), constituindo uma espécie de cegueira, de desvio do percurso normal dos acontecimentos relacionados a um determinado agente, graças à intervenção de um deus. A autora ainda fala que:

Normalmente, a *mania* divina relaciona-se ao deus Dionísio, de tal modo que o vocabulário poético em torno do delírio emprega termos derivados do nome do deus, Bacchos. Mas a categoria psicológica da *mania* é associada também a outros campos de atuação, como, por exemplo, a divinação. A visão do futuro conferida por Apolo, mas também por Dionísio, emerge em meio à *catarse* provocada pelo deus. Não se trata mais do Erro

que se associa à *mania*, mas precisamente da **relação estreita da loucura com a revelação da verdade**. A loucura dionisíaca incide de um outro modo. Associada à religião e aos ritos dionisíacos, a *mania* divina introduz um corte na realidade do mundo, embaralhando ilusão e realidade, e desterrando o indivíduo de suas referências mais cotidianas e familiares. (ANDRADE, 2001: 71 – grifo nosso).

A partir dessa conceitualização realizada por Marta Andrade, é possível afirmar que a apropriação da palavra *mania*, para estabelecer o conceito de *Egiptomania*, se dá pelo fato desse fenômeno se constituir “pela relação estreita da loucura com a revelação da verdade”. Nessa premissa, ao se estudar *Egiptomania*, se está realizando um trabalho de *Egiptologia*, pois como define Margaret Bakos (2008: 61), *a Egiptologia trata com rigor científico de tudo aquilo relacionado ao antigo Egito, incluindo as práticas de Egiptomania, conferindo uma cronologia para o estudo histórico dos ícones do antigo Egito*.

Jean-Marcel Humbert (1996: 99) evidencia que *a esfinge representa, junto com o obelisco e as pirâmides, um dos maiores símbolos do antigo Egito e da Egiptomania*. Os últimos, foram inventadas a partir de 2630 a.C., quando o primeiro faraó da III dinastia, Djoser, ocupou-se de seu complexo funerário. Este monarca vivenciou um período de prosperidade e deu início ao projeto arquitetônico que levou à criação do primeiro monumento em pedra com formato piramidal escalonado e que, mais tarde, inspirou outros projetos que culminaram com a edificação das pirâmides de Gizé, da esfinge de Queóps e dos obeliscos. Nessa fase, também se desenvolveu a mais bela de todas as escritas – a hieroglífica – que, em lugar de símbolos, usava imagens da natureza para grafar. Os obeliscos foram, então, escolhidos como primeiros suportes concretos da memória escrita da humanidade.

A pirâmide, a esfinge e o obelisco ganharam, devido à expressividade numérica de reapropriações, o título de “Ícones da Egiptomania”. Porém, é inegável que representativamente, alguns desses monumentos, acabam perdendo suas características como símbolos do antigo Egito. Entretanto, dentre todas as alegorias que representam o antigo Egito, uma delas precisa somente ser nomeada para ser reconhecida – a rainha Cleópatra.

A última nasceu no tempo em que sua dinastia, a casa real dos Ptolomeus, estava em pleno declínio. A jovem que, aos 18 anos, se tornou rainha sonhou em erigir um império, tendo o Egito como centro. Para realizar a sua aspiração, usou de seu forte

caráter e de seus encantos femininos para garantir o suporte da maior potência mundial da época – Roma.

Portanto, propõe-se, com o presente trabalho, entender como o escritor greco-romano Plutarco discutiu a questão da *sedução* do corpo como arma política de Cleópatra VII e analisar quais foram as permanências e rupturas deste discurso na atualidade brasileira por meio das práticas de Egiptomania. Para tanto, após ter-se lido a Folha online, destacou em seguida entrevista, bem como uma nota ao final do filme, que *Bressane debruçou-se sobre a obra "Vidas Ilustres", do filósofo e biógrafo grego Plutarco, para filmar a vida da última rainha do Egito* (Folha Online, 2005), delimitou-se este estudo ao estreito diálogo realizado pelo cineasta brasileiro Júlio Bressane, entre o filme *Cleópatra* de 2007 e a obra plutarquiiana.

Nesse contexto, é necessário compreender que *representação é, pois fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença* (PESAVENTO, 2003: 40). Assim é possível entender, como apresenta Michele Perrot (2005: 11), que *as mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra esse bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar.*

Nesse sentido, ao se estudar as representações sobre o feminino, baseadas no discurso dos homens que, na maioria das vezes, descrevem as mulheres tal como elas eram pensadas ou vistas por uma cultura marcadamente masculinista, se trilha o caminho dos estudos das Relações de Gênero. Este se diferencia de uma História das Mulheres, que objetivou a incorporação do feminino no interior de uma grande narrativa pronta, quer mostrando que as mulheres atuaram tanto quanto os homens na história, quer destacando as diferenças de uma “cultura feminina”, perdendo-se, assim, a multiplicidade do ser feminino, podendo, o estudioso do tema, cair numa mera perspectiva essencialista (MATOS, 2002: 15).

O Gênero é fruto da busca de novos campos de interesse da História. A pesquisa sobre as mulheres marcou uma mudança tanto dos objetos, quanto dos métodos de estudo, produzindo uma revisão no modo de fazer a pesquisa histórica. É verdade que as mulheres, assim como outros grupos marginais, não foram incorporadas de imediato à historiografia. Conforme afirma a historiadora Joan Scott:

A história das mulheres apareceu como um campo definível principalmente nas duas últimas décadas (70 e 80). Apesar das enormes diferenças nos recursos para ela alocados, em sua representação e seu lugar no currículo, [...] parece não haver dúvida de que a história das mulheres é uma prática estabelecida em muitas partes do mundo. (SCOTT, 2002: 63).

O avanço da história das mulheres, como já se destacou anteriormente, foi fortalecido pelo desenvolvimento de novos campos da História, como a História das Mentalidades, a História Oral e a História Cultural. Também foi muito importante a contribuição dada à História por várias disciplinas como a Literatura, a Linguística, a Psicanálise, a Antropologia e a Sociologia, todas influenciadas, principalmente, pelo movimento feminista do século XX. A interdisciplinaridade, portanto, assumiu um papel altamente significativo nos estudos sobre as mulheres.

O resultado foi o aparecimento do vocábulo Gênero como um instrumento que permitia pensar a relação entre os sexos como o fruto de uma dada organização social. Louise Tilly, ao se utilizar das palavras da socióloga Ann Oakley, evidenciou com muita clareza a diferença entre sexo e gênero:

Sexo' é uma palavra que faz referência às diferenças biológicas entre machos e fêmeas [...]. 'Gênero', pelo contrário, é um termo que remete à cultura: ele diz respeito à classificação social em 'masculino' e 'feminino' [...]. Deve-se admitir a invariância do sexo tanto quanto deve-se admitir a variabilidade do gênero (OAKLEY *apud* TILLY, 1994: 42).

O uso do Gênero surgiu do esforço intelectual das feministas americanas que buscavam marcar o caráter primariamente social das diferenças baseadas no sexo. Além disso, essa palavra chama a atenção para a questão relacional das definições de feminino e masculino.

Para além desses aspectos, a categoria de Gênero foi utilizada, conforme Joan Scott (2002: 87), primeiramente para a análise da diferença entre os sexos e, posteriormente, estendida à questão da diferença dentro da diferença. A autora ainda infere que a questão da diferença dentro da diferença trouxe à tona um debate sobre o modo e a conveniência de se articular o Gênero como uma categoria de análise. Também presume uma correlação direta entre as categorias sociais, masculina e feminina, e as identidades separadas para os sexos, que operam consistentemente em todas as esferas da vida social (SCOTT, 2002: 88).

Contudo, a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das 'mulheres', que se tornou normativa e excludente, rejeitou efetivamente a multiplicidade da idéia

discursiva do que é feminino. De fato, o termo “feminino”, conforme o pensamento de Judith Butler (2008: 9), *já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de mulher, é porque ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais*. Se o caráter mutável do sexo é constatável, talvez, como ainda ressalta a filósofa, *o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revele-se absolutamente nenhuma* (BUTLER, 2008: 25). Em outras palavras, não há feminino fora da linguagem.

As abordagens que incorporam a análise do Gênero procuram recobrar o pulsar na história, recuperar sua ambiguidade e a pluralidade de possíveis vivências e interpretações, desfiar a teia de relações cotidianas e suas diferentes dimensões de experiência, fugindo dos dualismos, das polaridades e dos questionamentos (DIAS, 1992: 51). Nesse sentido, os estudos de Gênero visam à constituição da história de sujeitos singulares, analisando as transformações por que passaram e como construíram suas práticas cotidianas, como a Egíptomania.

Portanto, as relações de Gênero, na presente análise, se constituem duas vezes: a primeira, quando se trabalha com o retrato plutarquiano sobre Cleópatra; e a segunda, a interpretação do cineasta brasileiro, Júlio Bressane, sobre a rainha egípcia. Essas duas concepções masculinas, temporalmente muito distantes, sobre a mesma mulher, acabam se entrelaçando, sendo uma reflexo da outra.

Nessa premissa, concorda-se com a ideia, de Maria Wyki (1999), de que é inegável que avaliar filmes históricos tendo como base a direta comparação com as fontes primárias, pois implica em não compreender a complexidade do cinema. Todavia, Marcos Napolitano, cotejando o pensamento de Pierre Sorlin, estrutura uma forma de pensar a relação cinema-história em três proposições básicas:

- relação presente/passado: o filme histórico ancora-se no presente (produção/distribuição/exibição) e no passado (datas/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes);
- filmes históricos são formas peculiares de "saber histórico de base". **Eles não criam esse saber, mas o reproduzem e o reforçam.** O filme histórico está inserido numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público;
- problematização da "narração fílmica da história": **tensão entre ficção e história, ou seja, entre documentos não-ficcionais e**

imaginação/ encenação ficcional. Nesse sentido, a narrativa fílmica e a historiográfica estruturam-se como formas de narração literária, com a particularidade de esta última buscar efeito de realidade/verdade. (NAPOLITANO, 2006: 246 – grifo nosso).

Essa concepção apresentada por Napolitano permite perceber que, apesar de trazer traços do contexto de sua gênese, nem todos os filmes tem uma motivação política ou social. Nessa premissa, a idéia de Napolitano vai ao encontro com a proposta do presente texto, no momento em que se pretende evidenciar as tensões entre ficção (filme de Bressane) e história (Plutarco). O filme brasileiro, *Cleópatra*, (ver ficha técnica abaixo) foi apresentado pela primeira vez, fora da competição, no Festival de Cinema de Veneza de 2007; foi premiado, na categoria de melhor filme, em novembro do mesmo ano, no 40º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Ficha Técnica	
Título	Cleópatra
Ano	2007
Duração	114 min
Gênero	Drama Biográfico
Nacionalidade	Brasileiro
Roteiro e Direção	Júlio Bressane
Produção	Tarcisio Vidigal e Fares
Direção de Arte	Moa Batsew
Figurino	Ellen Milet
Música	Guilherme Vaz
Fotografia	Walter Carvalho
Pesquisa de Roteiro e Iconografia	Rosa Dias
Personagens/ Interpretes Principais	Cleópatra: Alessandra Negrini Júlio César: Miguel Falabella Marco Antônio: Bruno Garcia

O cineasta brasileiro, Júlio Eduardo Bressane de Azevedo, nasceu no dia 13 de fevereiro de 1946, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1965, iniciou sua carreira, no meio cinematográfico, como assistente de direção de Walter Lima Júnior. Sua primeira estreia como diretor, no ano de 1967, foi com o filme *Cara a Cara*, que foi selecionado para o Festival de Brasília.



Alessandra Negrini como Cleópatra,
 Filme de Júlio Bressane,
 Fotografia de Walter Carvalho,
 Flash Star Filmes, 2007.

Caio Júlio César

O farol de Alexandria – construído na Ilha de Faros, em 280 a.C., a mando de Ptolomeu II Filadelfo, pelo grego Sóstrato de Cnido (GELZER, 1993: 143) – é o primeiro ícone egípcio que transforma as areias da Praia de Copacabana na suntuosa cidade de Alexandria e o mar carioca nas águas do Mediterrâneo.

A cena muda para o interior do palácio dos Ptolomeus, em Alexandria. O general Júlio César, acompanhado por três romanos, em conformidade com o relato plutarquiano, lamenta o assassinato de Cneu Pompeu Magno, fazendo juras de vingança a quem teria ousado tocar em tão nobre romano. César, então, discursa sobre a falência da política republicana romana, bem como da carência de um líder para um Império sem Imperador.

Dando início a um diálogo, um romano fala a César da necessidade, para a continuidade do sistema de funcionamento de Roma, do apoio financeiro do Egito. Um segundo, coloca que a casa real dos Ptolomeus, mesmo sendo incestuosa, guarda o último dos teusouros das terras orientais. Na continuidade do diálogo, é apresentando ao público como os Lágidas construíram uma política dinástica imoral, principalmente da disputa do trono entre irmãos, como é o caso de Cleópatra e Ptolomeu XIII. Ao explicitarem a linhagem puramente grega dos Ptolomeus, destacam que Cleópatra, nascida em berço grego, foi criada com esmero e educada pelos melhores instrutores do Museu.

Após uma elipse temporal, Cleópatra aparece, pela primeira vez no filme, imóvel sob o olhar analítico de César, como uma estátua que respira. Trajando um

vestido simples, em um modelo que imita as vestimentas femininas gregas, de cor branca e verde-água, usando como ornamentos apenas um simples cordão dourado, que enfeita sua cabeça, e um bracelete com uma serpente.

Já a beira-mar, a rainha egípcia, acompanhada por César, que veste a toga *praetexta*, em um aparente banquete, fala das riquezas do Egito. O que chama a atenção, no diálogo, é um sotaque forçado dado à última soberana lágida por sua intérprete. Alessandra Negrini, 39 anos, falou em entrevista ao jornal O Globo, utilizada como nota de divulgação do filme no jornal rio-grandense Zero Hora, que *Cleópatra é o mito que simboliza o poder feminino, o desejo feminino, mas é também um símbolo kitsch*¹. Por isso, criei um sotaque com um quê latinizado, com cheiro de perfume barato (Zero Hora, 2008: 8). O sotaque, um misto de nordestinidade e hispanicidade, aparece como marco inicial em um tortuoso processo de vulgarização da primeira Cleópatra do cinema brasileiro.



Júlio César e Cleópatra,
Filme de Júlio Bressane,
Fotografia de Walter Carvalho,
Flash Star Filmes, 2007.

Deitada, a rainha é mostrada nua, então, a câmera foca a sua genitália, em um giro de 180°. O locutor intervém: *O grande plano celeste, a grande algebra divina, o sonhado Império Ptolomaico onde Roma será Alexandria*. Com esse desfecho de cena, o filme estabelece que é por meio do corpo da rainha, mais especificamente das futuras

¹ O **Kitsch** é um termo de origem alemã (*verkitschen*) que é usado para categorizar objetos de valor estético distorcidos e/ou exagerados, que são considerados inferiores à sua cópia existente. São frequentemente associados à predileção do gosto mediano e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões que não são autênticos, tomar para si valores de uma tradição cultural privilegiada.

relações sexuais que a governante manteria com César e posteriormente com Marco Antônio, que o Egito tomaria o lugar de Roma como centro de um novo e poderoso Império.

Então a cena passa para a sala do trono, no palácio dos Ptolomeus em Alexandria, onde a soberana ptolomaica conversa com três de seus conselheiros, com as juras do sonho de um Império Oriental, construído sob a égide de Cleópatra. Para tanto, os conselheiros mostram à rainha, tratando-a como encarnação viva da deusa Ísis, que ela tem um domínio sobre César, assim, os planos dela poderiam ser construídos por meio de uma alinça imperial com este. Como armas para essa conquista, a soberana teria o tesouro dos ptolomeus e o conhecimento científico dos sábios do Museu sobre a doença do general romano.

Seguindo o dito por seus conselheiros, Cleópatra monta um cenário para seduzir César, pontuando com maior vigor a nuance vulgar de um cabaré barato, que é ornado com a planta papiro (emblemático símbolo do Baixo Egito), tecidos, almofadas, vasos e uma espécie de banheira em formato de olho de Hórus. A rainha oferece ao general romano algo para fumar, o que se acredita ser ópio, um figo e finaliza soprando um pó no rosto do último, talvez algum tipo de droga. Encenando um ataque de epilepsia, a última senhora do Egito, transforma a doença de César em algo divino e finalmente por meio de atos sexuais concretiza sua prosaica sedução.

César parte para Roma, levando consigo Cleópatra, já mãe de um filho seu. O general, então, dialoga com cômicos senadores da República, de maquiagem afetada e com gestos típicos do “cinema pastelão”.² Estes atestam que o título de imperador já não lhe serve, mas apenas o de rei, que o igualará aos deuses. Ignorando os avisos divinos, em especial o sonho de sua esposa Calpúrnia, que como relata Plutarco, *sonhou que este acrotério* [ornamento concedido a César pelo senado] *quebrava* (Plutarco, *Vida de César*, LXIII). O adorno da casa do general tem, no filme, um formato de uma esfinge aos moldes gregos, uma perfeita alusão da influência do relacionamento com Cleópatra no assassinato de César.

Até este ponto, é possível observar diversas dicotomias e poucas semelhanças entre o filme e os escritos de Plutarco. Em sua obra sobre Júlio César, o biógrafo greco-romano, faz poucas referências à rainha egípcia, pois foca mais na importância que este

² **Pastelão** é um gênero de comédia que predominam cenas de tropelias, explorando-se motivos de riso fácil e de gosto discutível, implicando, muitas vezes, grande parte de violência física. Em suma, o pastelão excede os limites do senso comum.

teve no desfecho da disputa entre Cleópatra e Ptolomeu XIII, que só é citado uma única vez no filme. O trabalho de Bressane tem uma proposta do pensamento plutarquiano, o cineasta retrata um César muito mais submisso que o de Plutarco, tendo em vista o ridículo momento em que Cleópatra, sentada em uma concha em uma clara menção à obra, *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1445-1510), ordena ao ilustre descendente desta mesma deusa que imite um cachorro.

O Egito, do cineasta Júlio Bressane, é um lugar de luxúria e ostentação, com um quê de pastelão, um cenário perfeito para a Cleópatra-Negrini que se mantém contemplativa e superior ao líder romano. Talvez algo impensável, para Plutarco, se tratando de César, mas aceitável, como se verá posteriormente, no caso do fraco Marco Antônio. O general de Miguel Falabella, 53 anos, não é definitivamente o mesmo do relato plutarquiano, pois, para o filósofo, o comandante de Roma, apesar de seu desejo de ser rei, jamais sucumbiu inteiramente à política de sedução da governante lágida.

Plutarco admite, como destacado anteriormente, quando trata do assunto do que motivou os assassinos do chefe da família *Julius* que [...] *o que, acima de tudo, fez eclodir abertamente o ódio e a vontade de assassiná-lo foi seu desejo apaixonado de ser rei* (Plutarco, *Vida de César*, LX). Mas não há registros de que a rainha, como é obviamente apresentado por Bressane, instigou em César essa vontade de ser rei.

É importante destacar, que a cena que encantou gerações, especialmente com a Cleópatra-Taylor de 1963,³ da entrada triunfal da rainha no palácio de Alexandria escondida no tapete não foi utilizada por Bressane. Tal momento, da história de Cleópatra, é descrito da seguinte maneira por Plutarco:

Cleópatra fez-se acompanhar apenas por um dos seus amigos, Apolodoro de Sicília; embarcou num pequeno navio, e chegando à noite ao palácio. Não havendo meio de ali penetrar, envolveu-se num saco de colchão, que Apolodoro amarrou com uma correia, fazendo-o levar até César, pela porta do palácio.

Conta-se que foi essa astúcia de Cleópatra o primeiro engodo que seduziu César; admirando por seu espírito inventivo e, em seguida, subjugado por sua doçura, pelas graças de sua conversa, reconciliou-a com seu irmão [...] (Plutarco, *Vida de César*, XLIX).

A substituição dessa descrição plutarquiana, que se eternizou como parte do mito de Cleópatra, por um simples momento de sedução foi um estratagema de

³ O filme hollywoodiano, *Cleópatra*, de 1963, foi dirigido por Joseph Mankiewicz e tinha em seu elenco, além de Elizabeth Taylor como rainha egípcia, os atores Richard Burton, Marco Antônio, e Rex Harrison, como Júlio César.

diferenciação do filme, mas que sob alguns pontos de vista pode ter sido um movimento infeliz. A Cleópatra-Negrini, assim como a de Plutarco, utilizou-se de si, do seu corpo e inteligência, para dominar um dos maiores nomes da história latina. Contudo, foi Marco Antônio que, ao ver de Plutarco e de Bressane, se deixou controlar pela luxúria da governante do Egito.

Marco Antônio

O primeiro encontro entre Marco Antônio e a rainha egípcia se dá em Alexandria, Bressane escolheu não se utilizar da suntuosa entrada de Cleópatra-Vênus em Tarso, como é relatado por Plutarco. Mesmo assim, essa parte do relato plutarquiano ainda permanece presente em uma releitura, de Bressane, do quadro do pintor neerlandês Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), que se utiliza do relato plutarquiano para descrever o luxuoso encontro entre o Dionísio (Antônio) e Vênus (Cleópatra).



Antônio e Cleópatra, 1883.
Lawrence Alma-Tadema, Óleo sobre Tela,
Coleção Privada.



Encontro de Cleópatra e Antônio
Filme de Júlio Bressane,
Fotografia de Walter Carvalho,
Flash Star Filmes, 2007.

Em meio a bebidas, Antônio-Garcia conversa com a Cleópatra-Negrini que, questionando sua devoção a Dionísio, fala que o culto que o general presta a este deus é parcial, pois não cultua a feminilidade do deus do vinho. Após, o adverte da busca incessante de sua esposa, Fúlvia, para tê-lo de volta. Essas duas observações marcam os primeiros contornos da idéia de “desmasculinização” de Antônio, que é tão frisado pela historiografia greco-romana. Mas voltando a Cleópatra, sua arte de conquista e política, Plutarco fala que:

Platão escreve que a arte e a ciência de adular é tratada de quatro modos; todavia ela inventou muitas outras maneiras para isso: pois, quer por divertimento quer em assunto de relevo, ela achava sempre alguma nova modalidade de prazer, sob a qual conservava Antônio em seu poder e o dominava [...] (Plutarco, *Vida de Antônio*, XXXV).

A rainha de Bressane conhecia Antônio: suas qualidades, seus defeitos e principalmente suas fraquezas. Cleópatra-Negrini entendia que o último, diferentemente de César que como estrategista compreendeu e admirou o mundo egípcio, gostaria de desfrutá-lo visto que era um guerreiro. Essa ideia é visível no pensamento plutarquiano quando, em uma descrição de pescaria, a rainha mandou um servo prender um peixe velho e já salgado ao anzol do general que, pensando ter apanhado um peixe, puxou logo a linha; em meio às gargalhadas, suas e de seus servos, a Cleópatra de Plutarco disse: *Deixe, senhor, deixe para nós, egípcios, [...], a linha e o anzol, não é seu ofício: sua pescaria é tomar e conquistar cidades e reinos, países e nações* (Plutarco, *Vida de Antônio*, XXXV). Assim, como grande general, Antônio, conquistaria as terras e caberia à rainha o governo destas.

Enquanto o triúmviro romano se divertia sob os cuidados da monarca do Egito, sua esposa Fúlvia, como relatado por Plutarco, entrou em guerra contra Otávio. No filme, para o melhor decorrer da história, a morte da esposa de Antônio é apenas anunciada. A última, segundo a obra plutarquiana, morreu de doença indo se encontrar com o marido na Grécia, sua morte é vista de maneira feliz por Plutarco, pois, com isso, se desenrolou de maneira mais fácil o entendimento entre Antônio e Otávio.

Com a notícia da partida do general para Roma, a Cleópatra-Negrini exaltada fala que a noite que havia passado com um “soldado grosseirão”, Antônio, poderia ter passado com cinco escravos, o que traz à baila a imagem de uma rainha sexualmente promíscua. Uma *Regina Meretrix*, Rainha Cortesã, que é um dos principais atributos dado pela propaganda negativa de Otávio contra Cleópatra.

O casamento de Otávia e de Marco Antônio celebra a aliança política entre este e o herdeiro de César. Os escritos plutarquianos mostram que o general *não negava o que tinha com Cleópatra, mas também não confessava que a tinha por mulher; ao contrario debatia-se ainda sua razão contra o amor da egípcia* (Plutarco, *Vida de Antônio*, XXXVIII). Sofrendo, a rainha mimada e infantil, de Bressane, se embebedada pelo casamento de seu amado com um nobre de *testa pequena, cabeça redonda e que dorme vestida*. Os planos políticos, da soberana lágida, tremem frente a este casamento. A Otávia plutarquiana é, como evidência Karin Blomqvist:

[...] uma esposa leal, mesmo quando o caso de adultério de seu marido com Cleópatra se tornou público, e ela não deixou sua casa ou renunciou ao seu casamento até ser forçada por ele. Como boa mãe, ela cuidou de seus filhos, bem como as de Antônio (com exceção do filho mais velho que permaneceu com o pai), ela via que eles eram casados além do legal (BLOMQVIST, 1997: 83).

A classicista evidência, em um estudo sobre o trabalho de Plutarco, que Otávia combina virtudes de uma verdadeira aristocrata, com a modéstia ideal de uma dona de casa, enquanto o comportamento de Cleópatra apenas revela sua ferocidade e intemperança semibárbara (BLOMQVIST, 1997: 83). Esse modelo ideal de uma matrona romana, da Otávia de Plutarco, é substituído por uma mulher contemporânea, a Otávia de Bressane, apesar de ainda permanecer como vítima de Cleópatra, indaga a Antônio, não com bom senso como fala Plutarco, mas com a rispidez de uma mulher traída nos dias de hoje.

Por fim, dominado pela saudade e pelo amor, o general retorna para os braços da rainha egípcia. Nesse contexto, inúmeros são os artifícios que Cleópatra utiliza para manter o amado a seu lado, *em suma, com suas bajulações encomendadas, conseguiu comover e convencer Antônio a permanecer* (Plutarco, *Vida de Antônio*, LXX). Uma política que acabou por se provar autodestrutiva: os festejos, a bebida e em especial a luxúria acabaram consumido Antônio que, como relata Plutarco, acaba se suicidando com um golpe de espada.

Cleópatra, vendo o fim para si passou a experimentar vários tipos de veneno *nos criminosos de morte que estavam nas prisões* (Plutarco, *Vida de Antônio*, XXXV), já no filme são utilizadas servas para essa intrigante cena. Em uma clara releitura da obra, *Cleópatra Testando Poções em Prisioneiros Condenados*, do representante francês do classicismo acadêmico, Alexandre Cabanel (1823 – 1889), Cleópatra-Negrini, usando o lenço e a coroa em forma de abutre, símbolo da deusa Nekhbet. E finalmente, assim como a da pintura do final do século XIX, a Cleópatra-Negrini permanece ativa e indiferente ao ver a morte em sua frente.



Cleópatra Testando Poções em Prisioneiros Condenados, 1887,
Alexandre Cabanel,
Óleo sobre Tela, Koninklijk Museum.



Cleópatra experimenta venenos com Iras e Charmian.
Filme de Júlio Bressane,
Fotografia de Walter Carvalho,
Flash Star Filmes, 2007

A rainha recebe em seu palácio, ainda inquieta com a ideia de tirar a própria vida, em uma espécie de escritório, seu inimigo - Otávio César. No estilo grego, Cleópatra-Negrini está vestida de maneira simples, com os cabelos amarrados e sem nenhum ornamento. Como a monarca do relato plutarquiano, *ela então começou a lhe pedir perdão e implorando dele a misericórdia, como se ela tivesse grande medo de morrer e grande vontade de viver. Finalmente, ela lhe entregou uma lista das jóias e dos tesouros que possuía* (Plutarco, *Vida de Antônio*, CVI). O Otávio de Bressane, como o de Plutarco, sempre benevolente, diz que ela pode manter todos os bens. Perspicaz, a Cleópatra-Negrini ao ouvir de seu inimigo – a quem chama agora de senhor – que ela irá para Roma em desfile triunfal, mesmo permanecendo majestática, decide claramente por sua morte.



A Morte de Cleópatra, 1874,
Jean-André Rixens,
Óleo sobre Tela, Musée de Augustins.



Morte de Cleópatra
Filme de Júlio Bressane,
Fotografia de Walter Carvalho,
Flash Star Filmes, 2007.

Em mais uma releitura, baseada na arte pictórica, de Jean-André Rixens (1846-1924), o cenário de Bressane, bem como o do artista, é um mundo perfeitamente imaginável para estas três figuras históricas – a rainha, com sua fiel atendente Charmian, e sua camareira Iras.

Somente sente-se falta da famosa picada da serpente que o cineasta não representa através de imagens, mas pelo som que invade o quadro, o que é perceptível em outras cenas do filme, como as de batalha. Nesse sentido, em quase todos os detalhes é semelhante ao pensamento plutarquiano:

Quando abriram as portas, encontraram Cleópatra morta sobre seu leito de ouro, vestida de hábitos reais, e uma das mulheres, a que se chamava Iras, morta também aos seus pés: a outra Charmian, quase morta, na agonia mas ainda ajustando o diadema que ela tinham ao redor da cabeça. Alguém lhe disse então naquele momento: ‘Isso é belo, Charmian?’ – ‘Muito belo! – respondeu ela – e muito conveniente a uma senhora da raça de tantos reis’. Dizendo isso caiu por terra e morreu perto do leito de Cleópatra. (Plutarco, Vida se Antônio, CVIII).

Certamente a pose de Charmian, com seu rosto em perfil e seus ombros virados frontalmente, recordam as convenções da arte faraônica. No quadro, os tecidos transparentes e as sedas que adornam os corpos ligeiramente vestidos das jovens mulheres, os véus dobrados, e os dourados damascos, que a soberana devia ter se alimentado, criam uma cena de harém. Bressane, usando o mesmo tom de Jean-André Rixens em seu cenário, coloca os corpos das atendentes expostos, estas usam nada além dos trajes descritos por Plutarco, exceto as jóias, um cenário desenfreadamente erótico. A pálida vítima, no quadro, postada em uma atitude provocante, não é a rainha do Egito, é a cortesã que envenenou, com seus cativantes encantos, os dois conquistadores do mundo de sua época, César e Marco Antônio.

Conclusão: A Sedução e o Corpo como Política

O filme de Bressane tenta seduzir pela onírica e inebriante atmosfera egípcia, das luzes azuladas e da câmera elegante da fotografia de Walter Carvalho, que incendeia a contestação da ordem romana vigente. Em uma política de valorização do Egito a Cleópatra-Negrini vai de encontro a de Plutarco, pois usa artifícios políticos que, como se refere Karin Blomqvist, ao refletir sobre os diferentes perfis de mulheres na obra deste autor clássico, são:

[...] usados por mulheres dominantes, que por meio de tramas e intrigas controlam, ou tentam controlar, os homens de suas vidas. Já que a influências, desse gênero de mulheres, sobre os homens tem por objetivo o poder político, essas mulheres pertencem às classes sociais mais elevadas. Elas usam vários métodos para alcançar seus objetivos: um charme excepcional, um turbulento caráter, ou até mesmo em alguns casos, drogas e poções (BLOMQVIST, 1997: 78).

Como uma mulher dominante, a última rainha Ptolomaica é para Plutarco o pior exemplo de todas as fracas mulheres que se intrometeram na política. Como todas as mulheres ativas, que romperam com a ordem vigente, Cleópatra é descrita como uma aberração, um exemplo a ser evitado. Assim, Bressane, ainda que de maneira ofensiva, traz novamente aos holofotes uma Cleópatra-Camp, que tem como expoente principal a rainha de Elizabeth Taylor, de 1963.

As Cleópatras-camp, como observa Lucy Hellett (2005: 385), são criadas pelas convenções da história romântica, mas não pela ideologia que deu significado à história, já que o estilo *camp* permite que imagens que perderam validade possam ainda manter sua vitalidade. A Cleópatra-camp é um significado original que escapou, deixando um ambíguo personagem carnavalesco, uma máscara de duas faces. A autora ainda continua:

Ela é a heroína apropriada para uma era da cultura ocidental em que a certeza sobre a moralidade, embora publicamente defendida, tem sido dissimuladamente colocada em questão, uma era em que princípios ostensivos afirmados de apropriada conduta sexual e cívica coexistem com uma vigorosa simpatia com o diabo. A Cleópatra-camp é uma imagem de duplicidade, mas tem também o benefício de ser uma figura de tolerância presidindo um domínio onde o não-permitido é permitido (HALLETT, 2005: 385).

Nessa perspectiva, as Cleópatras de Bressane e de Plutarco, mesmo tão distantes temporalmente, estão de certa forma ligadas, pois ambas presidem, como a rainha histórica e suas ancestrais, um domínio que não as é permitido - o mundo da política, mas fazem deste, o seu principal palco de atuação. Uma tradução que se constituiu em templos múltiplos, uma questão, como exemplifica Bhabha (2007: 192), *de deslocamento da verdade, que fica ao mesmo tempo entre e além do hibridismo de imagens da governança*. Ainda é pertinente colocar, nas palavras de Bhabha, que:

[...] um deslocamento da verdade na própria identificação da cultura ou uma incerteza na estrutura da 'cultura' como identificação de uma certa

verdade discursiva humana. Uma verdade do humano que é a morada da cultura; uma verdade que ‘diferencia’ culturas, que afirma sua significância humana, a autoridade de sua interpelação (BHABHA, 2007:192).

É, portanto, uma questão que passa, no pensamento plutarquiano, pelas disposições históricas da ausência da racionalidade e moralidade por parte de Cleópatra. Uma tradução distorcida baseada em cânones de moralidades sociais, que se instalou *naquele espaço discursivo praticamente vazio onde reside a questão da capacidade de cultura humana* (BHABHA, 2007:192-193). Nesse ensejo, o uso do corpo, por parte de Cleópatra, como meio de conquista e de suas conquistas como modo de conquistar é, na visão plutarquiana, uma ofensa e um contra-senso à condição social esperada para uma mulher.

Um ideal de feminino, tanto grego com suas mulheres-melissas, quanto das respeitáveis matronas romanas, se constituem como arquétipos femininos que chegaram até nós. Mulheres que subverteram e romperam com seus papéis socialmente construídos, sejam míticas ou reais, ou como Cleópatra que é uma tênue junção de ambos, são implacavelmente condenadas pelos documentos históricos, que tradicionalmente são escritos por homens.

Nos textos produzidos pelos autores do passado, observa-se o corpo como objeto de inquietações morais. Sobretudo o corpo feminino, ao mesmo tempo ignorado e vigiado. Uma preocupação do livre uso do mesmo, como foi feito por diversas mulheres que, como Cleópatra, encontram em seu corpo um meio de realizar alianças políticas, uma estratégia que é extremamente semelhante aos casamentos dinásticos ao longo da história.

Nessa premissa, é pertinente usarmos uma passagem de Hallett, que cotejando os pensamentos de Tácito, fala que:

Tão obscuros são os maiores acontecimentos, que alguns aceitam como verdadeiro qualquer boato, seja qual for sua fonte, e outros transformam o verdadeiro em falso e ambos os erros encontram encorajamento na posterioridade (Tácito *apud* HELLET, 2005: 57).

Certamente foi isso que aconteceu com Cleópatra, a ambição que motivou toda a formulação de uma rainha lendária foi um aspecto perverso, assim como a misoginia e os racismos que lhe deram forma. Mas ao contrário do que Otávio esperava, sua propaganda acabou por eternizar esta monarca no imaginário coletivo.

Neste estudo pode-se observar a complexidade de um fenômeno de Egiptomania, suas variantes, sua composição e os sentidos desse tipo de narrativa. Desde sua morte, a rainha Cleópatra vem sendo representada de diferentes formas através do tempo. Cada artista, sem importar o campo em que exerce sua função, cria uma nova imagem de Cleópatra, acabando por idealizar uma personagem única. Plutarco influenciou a obra de grande parte desses artistas, seja de forma indireta ou direta.

Talvez nunca se chegue a uma “verdade histórica” absoluta sobre Cleópatra, mas não se deve ignorar que os escritos plutarquianos carregam muito de factual, mesmo tendo sido fundamentados na retórica. Como um escritor ocidental que escreveu sobre uma rainha oriental, Plutarco foi base de incontáveis Egiptomanias, não só da última governante do Egito, mas de outros símbolos egípcios, como a deusa Ísis. Este fenômeno que se constitui em um processo de longa duração, pessoas que se apropriam de um símbolo egípcio – Cleópatra – e dão sua visão de mundo para sua história, uma visão que se afasta, muitas vezes, por milênios do objeto idealizado, chegando a perder seu significado, e a constituir uma nova simbologia, mas que jamais perderá seu fascínio.

É magnífico como um povo que viveu há 6 mil anos atrás, possa exercer tanto atração hoje em dia, o Egito antigo se encontra vivo em todas as sociedades, por meio das práticas transculturadoras de Egiptomania, sejam elas, na forma de pirâmides, obeliscos, esfinges, entre outros.

Cleópatra, como Egiptomania, se tornou um símbolo do antigo Egito. Esta rainha, como mostra o cineasta brasileiro, foi uma mulher *entusiásta, trágica, musical, apaixonada pela razão, intelectual, símbolo da junção de culturas, mistura de loucura e sobriedade, resumindo, um sonho...* (G1, 2007).

Fontes Clássicas

PLUTARCO. (2009) **Vidas Paralelas:** Alexandre e César. Porto Alegre: L&PM.

_____. (1954) **A Vida dos Homens Ilustres** vol.8. São Paulo: Editora das Américas.

Fontes Contemporâneas:

Cleópatra – Júlio Bressane – Flash Star Filmes – 2007.

Folha Online – São Paulo – 13 de Junho de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51284.shtml> - Consultado em 14 de Junho de 2005.

G1 – São Paulo – Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL97714-7086,00.html> - Consultado em 29 de Maio de 2007.

Zero Hora – Porto Alegre - 26 de Maio de 2008.

Bibliografia:

ANDRADE, Marta Mega de. **A “Cidade das Mulheres”**: Cidadania e Alteridade Feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: Lhia, 2001.

BAKOS, Margaret Marchiori. **O Povo da Esfinge**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

_____. The Invention of Antiquity in South America Through Images Borrowed from Ancient Egypt - Egyptomania. In: FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna; LETHALIEN, Bethany (Org.). **New Perspectives on the Ancient World**. Oxford: Archaeopress, 2008. p. 59-72.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLOMQUIST, Karin. From Olympias to Aretaphila: Women in Politics in Plutarch. In: MOSSMAN, Judith (Org). **Plutarch and his Intellectual World**. London: Duckworth, 1997. p. 73-97.

BUTLER, Judith. **Problema de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva Dias. Teoria e Método dos Estudos Feministas: Perspectiva Histórica e Hermenêutica do Cotidiano. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina. **Uma Questão de Gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos/Fundação Carlos Chagas, 1992, pp. 39-53.

GELZER, Thomas. Transformations. In: BULLOCH, Anthony; GRUEN, Erich; LONG, A.A; STEEART, A. (Org.). **Images and Ideologies: Self-definition in the Hellenistic World**. Berkeley: University of California Press, 1993. p. 130-151.

HUMBERT, Jean-Marcel. Postérité du Sphinx Antique: La Sphinxomanie et ses Sources. In: HUMBERT, Jean-Marcel. **L'Égyptomanie: à L'Épreuve de L'Archéologie**. Bruxelles: Éditions du Gram, 1996, pp. 97-138.

HUGHES-HALLETT, Lucy. **Cleópatra**: História, Sonhos e Distorções. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LANT, Antonia. L'antiquité Égyptienne Revue par lê Cinema ou Pourquoi Fillmer Lês Pharaons? In: HUMBERT, Jean-Marcel. **L'Égyptomanie: à L'Épreuve de L'Archéologie**. Bruxelles: Éditions du Gram, 1996, pp. 585-605.

LESKO, Barbara. **The Remarkable Women of Ancient Egypt**. Warwick: Scribe Publications, 1987.

MATOS, Maria Izilda. **Por Uma História das Mulheres**. São Paulo: EDUSC, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do Papel. In: PINSKY, Carla (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

OLIVEIRA, Haydée. **Mãe, Filha, Esposa, Irmã**: Um Estudo Iconográfico acerca da condição da Mulher no Antigo Egito Durante a XIX Dinastia (1307-1196 a.C.). O Caso de Deir el-Medina. Niterói: UFF, 2005. (Tese de Doutorado)

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Sensibilidades: Escrita e Leitura da Alma. PESAVENTO, Sandra Jatahy & LANGUE, Frédérique. **Sensibilidades na História**: Memórias Singulares e Identidades Sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, pp. 9-41.

ROBINS, Gay. **Women in Ancient Egypt**. London: British Museum Press, 1996.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. IN: BURKE, Peter. **A Escrita da História**. São Paulo: UNESP, 2002.

TILLY, Louise. Gênero, História das Mulheres e História Social. **Cadernos Pagu**, nº 3, 1994. pp. 29-62.

WYKI, Maria. **Ancient Rome and the Traditions of Film History**. In: <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0499/mwfr6b.htm> - Consultado em 27 de Novembro de 2008.