

CADMO

Revista de História Antiga

Centro de História
da Universidade de Lisboa

20



ἘΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ ΤΟΝ ΚΑΙΝΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΡΟΚΑΤΑΡΤΗΤΟΝ
ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΟΝ ΤΟΝ ΚΑΙΝΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΠΡΟΚΑΤΑΡΤΗΤΟΝ
ΜΗΝΙΝ ΑΕΙΔΕ ΘΕΑ ΠΗΛΗΙΑΔΕΩ

CINEMA E HISTÓRIA ANTIGA. A PROPOSITO DO FILME *CLEOPATRA* (1963) DE JOSEPH LEO MANKIEWICZ – II PARTE⁽¹⁾

JOSE DAS CANDEIAS SALES

Universidade Aberta
jcsales@ua.pt

Resumo

O objecto central da reflexão apresentada é o filme *Cleopatra* (1963) de Joseph Leo Mankiewicz. Nesta II Parte efectua-se uma análise detalhada desta superprodução da Hollywood, tentando determinar até que ponto as suas cenas se afastam ou ajustam dos/ aos eventos históricos que a investigação científica entretanto estabeleceu.

Palavras-chave: Cinema; História; Antiga; Cleópatra VII.

Abstract

Joseph Leo Mankiewicz's *Cleopatra* (1963) is the main object of this reflection. In Part II is carried out a detailed analysis of this Hollywood's super production, with the purpose of realizing how far do their scenes diverge from or actually suit historical events that scientific research has established in the meantime.

Key-words: Cinema; Ancient History; Cleopatra VII.

Comentário ao *Cleopatra* de Mankiewicz – Da Lenda à História

São muitos os especialistas do Egito ptolomaico que, como Christian-Georges Schwentzel, consideram que «Le chef-d'oeuvre cinématographique consacré à la reine d'Égypte demeure sans conteste le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz (1963)»⁽¹⁾. Trata-se, de facto, de um filme emblemático sobre a célebre rainha do antigo Egito.

No genérico inicial do filme, os produtores assinalaram que o filme é «based upon histories by Plutarch, Suetonius, Appian, other ancient sources and "The life and times of Cleopatra" by C. M. Franzero»⁽²⁾. Há, portanto, subjacente à dimensão do espectáculo e da superprodução, uma tentativa de verosimilhança histórica através da pesquisa, consulta e trabalho sobre as antigas fontes disponíveis sobre o período histórico em causa e sobre algumas das suas personagens históricas.

Há, realmente, um conjunto de fontes disponíveis para o estudo do I século a. C. e da vida de muitos dos seus protagonistas, nomeadamente para traçar os contornos da vida e actuação da sétima Cleópatra da família real dos Lágidas: Flávio Josefo (37-100)⁽³⁾, Plutarco (45-125)⁽⁴⁾, Suetónio (69-141)⁽⁵⁾, Apiano (95-165)⁽⁶⁾, Dion Cássio (163/164-229)⁽⁷⁾. Graças a elas, embora em muitos casos a partir de fragmentos e elementos dispersos, alguns – poucos – coevos, outros muito posteriores, pode esboçar-se um quadro e uma visão de conjunto mais ou menos consistente, embora com algumas «áreas» e «aspectos» menos evidentes ou totalmente esclarecidos.

Sobre a rainha do Egito, há também alusões em Velleio Patérculo (19 a. C.-31 d.C.), Plínio-o-Velho (23-79), Floro (séc. I-II d. C.) e Aulo Gélio (séc. II d. C.) e servem nas ainda alguns dos poetas oficiais de Augusto, como Horácio (65 a.C.-8 d. C.) na *Ode* I, 37, Propércio (47 a.C.-15 d. C.) na *Elegia* III, Vergílio (70 a.C.-19 d. C.) na *Enéida* e Lucano (39-65) em *Farsália* X.

Estes autores e poetas latinos, que, na maioria dos casos, escreveram em épocas posteriores aos factos, foram particularmente influenciados pela propoganda oficial de Octávio. Ao serviço do senhor da Roma, encarregaram-se de passar uma imagem negativa e deformada do Oriente, do Egito e de Cleópatra, qual «rainha das meretrizes», que, em última instância, o cinema herdou e trabalhou desde os tempos do mudo⁽⁸⁾.

Para completar o quadro das fontes disponíveis, é justo aludir aos testemunhos contemporâneos de Júlio César (100-44 a. C.)⁽⁹⁾, de Cícero, que revela o seu ódio a Cleópatra numa carta dirigida ao seu

amigo Ático (*Ad Atticum* XV, 15), e de Nicolau de Damasco (64 a. C. - 10 d. C.) que, antes de entrar ao serviço do rei Heródes, foi tutor dos filhos de Cleópatra e de cuja obra nos chegaram alguns fragmentos.

Naturalmente, muitas das informações recolhidas nestas fontes são transmitidas ou trabalhadas no filme de Mankiewicz através dos cenários, dos figurinos, dos diálogos, dos elementos materiais das cenas; procuram conferir a necessária consistência histórica à narrativa cinematográfica e, embora esta não seja um «exercício histórico» nem um documentário, as suas propostas, leituras e recriações de ambientes, personagens, factos e situações moldam a nossa percepção dos eventos reais, históricos. É indiscutível que há no *Cleopatra* de Mankiewicz áreas de enorme verosimilhança e plausibilidade histórica.

No meio dessa verosimilhança e plausibilidade histórica recriadas pela narrativa fílmica, é, no entanto, possível detectar e comentar alguns desajustes, por vezes altamente significativos pelo eco que transmitem de imagens preconcebidas e construídas pelo devir histórico.

O «épico intimista» de Hollywood de 1963 é, no fundo, um épico duplo: o primeiro (a primeira parte do filme) conta a história de César e Cleópatra (como Bernard Shaw fizera no argumento do filme de 1945) e o segundo (a segunda parte) centra-se na história de António e Cleópatra (como William Shakespeare fizera na peça *Antony and Cleopatra*)⁽¹¹⁾.

Cada parte do filme tem a sua cena épica: na primeira parte é a entrada triunfal de Cleópatra no *forum* romano⁽¹²⁾, com o pequeno César e com uma esfinge de «granito cinzento» tão grande que mal cabe sob a reconstrução do Arco de Constantino⁽¹³⁾. Na segunda parte é a cena da chegada de Cleópatra a Tarso na sua barca, descrita em pormenor por Plutarco e por Shakespeare. O que vemos no filme é a passagem para o cinema de uma autêntica epifania divina⁽¹⁴⁾.

Sendo naturalmente impossível comentarmos todas as cenas e informações históricas contidas no filme de Mankiewicz – nem sequer é essa a nossa intenção – vejamos alguns aspectos importantes para um correcto enquadramento desta superprodução de Hollywood, tentando determinar até que ponto se afastam dos (ou ajustam aos) eventos históricos que a investigação científica entretanto estabeleceu.

Do ponto de vista histórico, a primeira parte parece-nos globalmente mais bem conseguida e até mais fiel ao espírito e à feitura de algumas das narrativas antigas ao nosso dispor. Em contraste, a segunda parte, talvez devido ao «peso» da peça de Shakespeare, é menos consistente e talvez por isso de maior «liberdade criativa»,

pontuada aqui e além por alguns significativos «afastamentos» em relação ao que a moderna historiografia propõe e que interessa comentar.

1. A situação político-militar pós-Farsália

O filme inicia-se no pós-batalha de Farsália: a batalha travada numa planície do sul da Tessália (Grécia Central), a 9 de Agosto de 48 a. C., entre Júlio César e os seus oponentes chefiados por Pompeio¹⁵. Esta batalha assinala e é resultado de um momento particularmente importante de perturbações civis que desde o final dos anos 50 a. C. haviam mergulhado Roma e o mundo do Oriente num ambiente de constantes sublevações e lutas e que, no fundo, só terminaria com o confronto entre as hostes egípcias de Cleópatra VII e Marco António e as forças romanas do pré-*princeps* Octávio, em 31 a. C., em Actio, ao largo das costas ocidentais da Grécia continental. Alias, o Oriente tornar-se-ia teatro de confrontos, território de recrutamento de tropas e seu tesouro de abastecimento¹⁶.

Mesmo em inferioridade numérica perante o seu antagonista (24.000 cesaristas para 47.000 pompeianos), a refrega de Farsália foi favorável aos interesses de César, pondo termo ao primeiro triunvirato da Roma e consolidando dessa forma, decisivamente, o seu controlo sobre a República romana. César saqueou o acampamento do adversário e executou muitos prisioneiros, após ter feito cerca de 15.000 mortos em batalha entre as hostes comandadas por Pompeio, contra as 1.200 perdas do seu lado¹⁷. As várias piras com corpos a arder das primeiras cenas do filme exprimem exactamente a vitória das hostes de César. Em consequência, Pompeio fugiu para o Egipto, em busca de um apoio especial da corte alexandrina do jovem Ptolomeu XIII.

De seguida, Júlio César vai a Alexandria, justamente no encalço de Pompeio, e à sua chegada e na sua estadia de sete meses precipitam-se uma série de acontecimentos marcantes. Desde logo, receosos dos efeitos que a protecção a Pompeio poderia provocar em César, Ptolomeu XIII e os seus acólitos e conselheiros (o eunuco Potino, *mpheus*¹⁸ e preceptor do rei, Teódoto de Quos, professor de retórica, e o *strategos* egípcio Áquila, comandante do exército) assassinam e decapitam, a 29 ou 30 de Setembro, o «amigo» romano¹⁹. A corte ptolomaica considerava que ter Pompeio sob a sua protecção era uma provocação a César e não correu o risco de entrar em guerra com ele.

O filme destaca todos estes personagens na recepção a Júlio César, a «oferta» da cabeça e do anal de Pompeio²⁰¹, bem como a guerra civil que se vivia também no Egito, entre os partidários dos dois filhos de Ptolomeu XII, Cleópatra VII e Ptolomeu XIII. A resposta da corte egípcia às pretensões de Pompeio foi manifestamente contrária àquilo que ele esperava e, com o seu assassinato, foi Júlio César, seu companheiro de triunvirato, mas representante de uma facção política distinta e com um divergente projecto político, quem beneficiou, passando a controlar o Oriente.

A reconstrução fílmica que comanda o início da longa-metragem de Mankiewicz está, portanto, repleta de plausibilidade histórica, assente no relato de Plutarco (77-78) e permite-nos entender, nos seus contornos essenciais, o quadro das relações internacionais do Mediterrâneo no início da segunda metade do século I a. C.

Para se compreender melhor a opção de Pompeio pelo Egito ptolomaico é, porém, necessário recuar um pouco mais, à primeira metade do século I a. C., pelo menos a 80 a. C., quando Ptolomeu XII, Neo Dioniso, o pai de Cleópatra VII e Ptolomeu XIII, foi entronizado rei no Egito. Já nessa altura o exercício da realeza no Egito estava condicionado ao reconhecimento do Senado romano. De facto, Ptolomeu XII (o soberano «que não tinha alma de rei») herdara um reino politicamente inviável.

A perda drástica da talassocracia dos Lágidas ao longo do século II a. C. enfraqueceu a monarquia e deixou uma reduzida margem de manobra política e diplomática para os seus soberanos face ao verdadeiro protectorado que Roma lançou sobre o Egito logo nos reinados de Ptolomeu VI Filometor e de Ptolomeu VIII Evérgeta II. Com a morte de Ptolomeu Apio²⁰² (filho de Ptolomeu VIII Evérgeta II e da concubina Irene), sem herdeiros, em 96 a. C., a Cirenaica, a última possessão do antigo império dos Ptolomeus, foi deixada em testamento a Roma. Apesar de o Senado romano não ter tomado de imediato posse da sua herança, a região estava definitivamente fora da alçada dos Lágidas do Egito.

Em 80 a. C., o testamento político de Ptolomeu XI Alexandre II fazia da cidade de Roma sua legataria, reconhecendo e compensando assim o apoio prestado pelos Romanos à monarquia egípcia²⁰³. Independentemente dos impedimentos jurídicos em tomo da autenticidade e validade do testamento, Egito e Chipre pertenciam, a partir de então, a Roma, quais territórios-protectorados da República.

O reinado de Ptolomeu XII (filho ilegítimo de Ptolomeu IX Sóter II), não obstante preservar nominalmente a autonomia do território, foi

vivido num quadro de manifesta incerteza, insegurança e dependência de Roma, com receio de que o Senado reclamasse subitamente a sua herança e com a inevitável e sempre temível instalação de sucessivas legiões em território egípcio²². Assim, só em 58 a. C., após 22 anos de governo *de facto* e após fabulosas somas dispendidas em subornos à senadores romanos, Ptolomeu XII foi por eles considerado *sociusque amicus populi romani*²³.

Ao deixar, em troca do apoio romano, que Roma se apoderasse de Chipre (onde reinava o seu irmão) como província romana, Ptolomeu XII provocou a revolta dos alexandrinos que o consideravam um fantoche nas mãos dos Romanos e teve de se refugiar em Rodas e finalmente fugir para Itália (56-55 a. C.). Expulso pelos seus súbditos, Ptolomeu XII viu também, entretanto, a sua filha mais velha (Berénice IV) proclamar-se na sua ausência rainha do Egipto, com a colaboração do marido, Arquelaus, filho do rei da Capadócia. A presença em Itália do rei egípcio ficou, de novo, marcada pelo gasto de avultadas quantias para comprar o Senado romano²⁴.

Regressado ao Egipto, com a ajuda de Pompeio²⁵ e de Gabinio, governador da Síria, Ptolomeu XII reinou novamente durante cerca de cinco anos (55-51 a. C.). Dion Cássio explica a ajuda de Pompeio e de Gabinio a Ptolomeu XII da seguinte forma: «Pompeio enviou ordens a Gabinio, que era então governador da Síria, e este interveio, sendo que enquanto um actuava por bondade, o outro agia por interesse. Mas empossaram o rei, ao contrário dos interesses do Estado»²⁶. No filme, César (Rex Harrison) refere acerca de Pompeio que «O Egipto devia-lhe muito».

A «amizade» entre os senadores romanos e Ptolomeu XII justifica que o general Pompeio (em cujas mãos haviam caído as grandes quantidades de dinheiro dos subornos egípcios e que havia ajudado o pai de Cleópatra a recuperar o seu trono²⁷), depositário das últimas vontades do rei egípcio, após o desaire de Farsália se tenha procurado refugiar em Alexandria, capital dos Lágidas.

2. A luta pelo trono do Egipto

Cleópatra VII, filha de Ptolomeu XII Neo Dioniso Auleta e provavelmente de Cleópatra V Trifena²⁸, nasceu em 69 a. C., em Alexandria, e acompanhou, desde cedo, no palácio real, as vicissitudes da política internacional do século I a. C., designadamente a interferência

decisiva dos Romanos nos equilíbrios estratégicos e jogos de poder no Mediterrâneo³⁰¹. Tinha já 11/12 anos quando o pai, Ptolomeu XII, em 58 a. C., fugiu para Roma, para junto dos seus «amigos», onde permaneceria até 55 a. C. e cerca de 17/18 anos quando o pai morreu em 51 a. C.³⁰²

Desde cedo, portanto, que Cleópatra entendeu a força determinante que o dinheiro, o exército, o Senado romano, os seus membros e os seus contactos tinham no estabelecimento e na destituição dos reis do Mediterrâneo Oriental, em geral, e de sua dinastia, em particular³⁰³. O reino que herdou era um reino profundamente endividado e por isso dependente das boas relações políticas com o Senado romano.

Cleópatra aprendeu também a sorte dos que desafiavam os senhores da Roma, pelo exemplo de sua irmã, que, na ausência do pai, assumiu o poder no Egipto como Berenice IV (58-55 a. C.); considerada usurpadora, acabou por ser decapitada, bem como o seu marido, Arquelaus.

Como se vê no filme, quando Júlio César chega ao porto de Alexandria, a 2 de Outubro de 48 a. C., poucos dias depois do assassinato de Pompeio, Cleópatra está em aberta querela pelo trono do Egipto com o irmão e, oriunda de Pelusio, no delta oriental, onde se instalara para recrutar um exército que a ajudasse a reconquistar o reino, encontra forma de se introduzir no palácio real de Lóquias, onde César se instalara, e de chegar à fala com o general romano.

A teatral entrada de Cleópatra nos aposentos de Júlio César, transportada por Apolodoro da Sicília enrolada num tapete, espicaçou a imaginação de inúmeros autores e criadores ao longo dos tempos e é fonte de inspiração para a espectacular cena do filme *Cleopatra* de Mankiewicz. Também aqui, os argumentistas e cenógrafos levaram em linha de conta a descrição de Plutarco (49, 1-3) e de Dion Cássio (42, 34, 3-5 a 35, 1.2)³⁰⁴. Sobre os detalhes concretos da «entrada», as opiniões dividem-se: há quem a considere uma total efabulação, inserida, como primeira manifestação da sua dissimulação e lascívia (uma prostituta entregue sem controlo ao frenesim dos sentidos), na ficção criada pelos inimigos da rainha; outros aceitam-na como verdadeira e destacam que esse encontro, por ela promovido, é já, além de uma prova de coragem, de audácia e de confiança nos seus argumentos (políticos e físicos), uma demonstração do seu profundo entendimento do relacionamento político que, como no tempo de seu pai, era preciso continuar a estabelecer directamente com os senhores da Roma³⁰⁵.

O que sabemos é que a pintura e, sobretudo, o cinema elegeram esta cena, com alusões mais ou menos eróticas, mostrando uma graciosa e insinuante jovem (Cleópatra teria então 21 anos; Taylor tinha 28) a ser liberta do seu invólucro, qual bailarina de cabaré, por um maduro e surpreendido *imperator* (tinha então 52 anos; Rex Harrison tinha 52 anos). Provavelmente, não terá sido exactamente assim que as coisas se passaram. Talvez nem se possa sequer falar de admiração ou surpresa por parte de César. Aliás, na cena do filme, César não se surpreende com a entrada de Cleópatra; antes, parece aguardá-la.

No fundo, independentemente do processo ou estratagemas específicos utilizados para iludir a oposição da facção contrária a Cleópatra, o encontro põe frente-a-frente dois líderes políticos a braços com problemas, ambições e desejos comuns: ambos estavam em guerra civil com os seus antagonistas; ambos procuravam cimentar a sua autoridade e ambos necessitavam de ajuda para o conseguir. Tudo se conjugava para um profícuo entendimento-acordo político romano-egípcio.

Devido às circunstâncias, qual executante testamentário, Júlio César é forçado a arbitrar o conflito dinástico entre os dois irmãos, embora numericamente a força militar da sua escolta não fosse suficiente para impor determinadas condições, pelo menos até à chegada dos reforços enviados por Mitridates de Pérgamo e, depois, da 37.^a legião, poderosamente armada, pedida ao governador da Ásia²⁰.

As cenas do julgamento sumário de Ptolomeu XII e Teódoto²¹ e do incêndio da frota egípcia no porto de Alexandria, em 48 a. C., no decurso das «Guerras Alexandrinas», com conseqüente propagação às edificações da área limítrofe, incluindo a Biblioteca, decorrem, pois, sob este dubio signo da influência e fraqueza de César no Egipto.

O desenrolar dos acontecimentos políticos de 48/47 a. C. permitem afirmar que é realmente Júlio César que torna Cleópatra, como se diz no filme, «rainha indisputada», «a única governante do Egipto». Se Ptolomeu XII devera o seu reinado a Pompeio, a filha, como rainha absoluta, devia-o a César. A República continuava a «proteger» o Egipto monárquico.

A partir dos seus 17/18 anos, Cleópatra VII governou o Egipto durante 20 anos, entre 51 e 30 a. C.: de 51-47 a. C. em co-reinado com o seu irmão Ptolomeu XIII (12 anos) e de 47-44 a. C. com o irmão Ptolomeu XIV (11/12 anos). Ambos os períodos só foram possíveis pela complacência e colaboração de Júlio César (na parte final), com quem se envolveu amorosamente – dele concebendo, em 47 a. C.,

o filho Ptolomeu Cesarão, «Pequeno César», que seu pai reconheceu²³, o futuro Ptolomeu XV – e de Marco António, de quem teve três filhos: Alexandre Hélio e Cleópatra Selene (gêmeos nascidos em 40/39 a. C.) e Ptolomeu Filadelfo (36 a. C.).

No filme, não é feita qualquer alusão a Arsínoe Auleta ou Arsínoe IV²⁴, outra das filhas de Ptolomeu XII, irmã portanto de Cleópatra VII, Ptolomeu XIII e Ptolomeu XIV. Historicamente, sabemos que Arsínoe IV foi possivelmente co-regente com Ptolomeu XIII, em 50/49 a. C. Em Agosto de 48 a. C., governou Chipre conjuntamente com Ptolomeu XIV, depois de Júlio César ter decretado que Ptolomeu XIII e Cleópatra VII e que deviam governar conjuntamente o Egipto.

Sabe-se também que, no princípio de Setembro de 48 a. C., governou no Egipto em oposição aos seus irmãos Ptolomeu XIII e Cleópatra VII. Depois, no início de Outubro do mesmo ano, alterou as suas alianças para governar com Ptolomeu XIII, em oposição a Cleópatra VII. Apoiada pelo eunuco Ganimedes e pelo general Áquila lutou arduamente pelo trono do Egipto, mesmo com a incómoda e descontente atitude dos soldados egípcios, servindo contrariados sob a autoridade de uma mulher e de um eunuco.

Capturada por Júlio César em Janeiro de 47 a. C., quando ela toma claramente o partido de Cleópatra VII nas querelas dinásticas egípcias, foi levada para Roma sendo apresentada publicamente, agredida, no triunfo de César, em Julho de 46 a. C.

3. O Incêndio da Biblioteca de Alexandria

Embora não seja um tópico particularmente desenvolvido na narrativa cinematográfica, o incêndio da antiga Biblioteca de Alexandria²⁵, além da directa sugestão de que o edifício se encontra perto da zona portuária, no Bruqueion, como defendem muitos estudiosos²⁶, permite colocar em cena Sosígenes, o astrónomo alexandrino²⁷ que terá importância fulcral na reforma do calendário romano luni-solar de 12 meses de 355 dias baseado na inserção de um mês extra (*mensis intercalaris*) de dois em dois anos, com o objectivo de manter em sincronia o calendário com os ritmos sazonais de translação da terra e que, ainda assim, não conseguia solucionar as suas intrínsecas irregularidades.

Sosígenes era um dos mais audaciosos astrónomos da época e, por solicitação de Júlio César, estabeleceu um novo sistema de cor-

tagem do tempo, mais cómodo e racional, que viria a ser chamado calendário juliano, de base solar.

Assente nas determinações de Eratóstenes que concluíra que o ano terrestre tinha 365 dias e 6 horas, tornando necessária a introdução de apenas um dia de quatro em quatro anos (os anos bissextos), Sosígenes alterou o calendário anual para ter 12 meses que somavam 365 dias, iniciando-se no mês de *Martius*.

A reforma apresentada por Sosígenes em 46 a. C. entrou em vigor no dia 1 de Janeiro de 45 a. C., embora a sua aplicação não tenha sido imediata em todos os espaços sob dominação romana¹²¹. Em 44 a. C., o Senado romano homenageou Júlio César mudando o nome do mês *Quintilis* para *Iulius*, um mês de 31 dias¹²².

As origens do calendário Juliano remontam, pois, ao Egito ptolomeico e, em Cleópatra, é o seu autor, Hume Cronyn como Sosígenes, que, nostálgico, a propósito do incêndio da Biblioteca, menciona as perdas dos livros, entre outros, de Aristóteles, de Platão e dos livros hebraicos¹²³:

«A Grande Biblioteca? Os manuscritos de Aristóteles ... Os comentários platônicos, as peças, as histórias. O Testamento do deus dos hebreus. O Livro dos Livros!»

Cleópatra, por seu turno, defende fervorosamente a sua Biblioteca perante Júlio César:

«Como te atreves tu e o resto dos teus bárbaros a incendiar a Biblioteca? Arme-te em conquistador, se quiseres, poderoso César. Viola, assassina, saqueia milhares, milhões de seres humanos. Mas nem tu nem nenhum outro bárbaro tem o direito de destruir um pensamento humano!»

César responde-lhe com uma série de directas e significativas referências:

«Tu, descendente de gerações de avasados mentais incestuosos como ousas chamar-me bárbaro? Filha de um bêbado idiota que subornou para subir ao trono. Já estou farto de pretendentes a exibir-se nas ruínas do passado!»

A acusação feita ao progenitor de Cleópatra está repleta de verdade histórica: Ptolomeu Auleta («Flautista») consagrava a maior parte

do seu tempo ao sul, qual forma de evasão dos reais problemas políticos com que se confrontava. Quando não tocava ou não promovia sumptuosos banquetes musicais, embriagava-se – outra forma assumida de evasão existencial.

No filme, o incêndio da Biblioteca é, pois, pretexto para traçar, através de elucidativos diálogos, uma séria oposição entre os «bárbaros» romanos e os «eruditos» greco-macedónicos, na perspectiva de Cleópatra, e entre os inteligentes, racionais e pragmáticos Romanos e os degenerados, «bêbados» e fracos Lígidas, na perspectiva de César. Esta leitura é também filha de uma interpretação histórica antiga: lembremos Estrabão, que, ao serviço da propaganda imperial romana, denegriu a linhagem ptolomaica de Cleópatra⁽⁴⁾.

4. Visita ao túmulo de Alexandre

Na época de César, o túmulo de Alexandre Magno situava-se no parque sagrado do *Soma*, entre os túmulos dos Ptolomeus. Num sarcófago de ouro colocado dentro de um sarcófago de alabastro, repousavam os restos mortais do grande conquistador macedónico, o putativo fundador da dinastia ptolomaica⁽⁵⁾.

No filme, a parede tumular é decorada com o famoso mosaico da Casa do Fauno, em Pompeios («Mosaico de Alexandre»), que reproduz uma pintura do século IV a. C., onde um destemido Alexandre Magno montado no seu cavalo de eleição, Bucéfalo, investe, na batalha de Issa (em 333 a. C.), contra um assustado Dario III Codomano, rei aqueménida dos Persas.

Mais do que um «erro histórico», trata-se objectivamente de uma composição cenográfica que, em nossa opinião, tenta ampliar a dicotomia que se pretende estabelecer entre César e Alexandre, mediada pela vontade de Cleópatra.

A hipotética visita de César e de Cleópatra a este túmulo é, em nossa opinião, uma das cenas mais importantes do filme em análise, porque encerra a chave para a compreensão da actuação política de Cleópatra junto dos Romanos. O diálogo elaborado pelos argumentistas e posto nas bocas de Rex Harrison (César) e Elizabeth Taylor (Cleópatra) é digno de registo pela dimensão histórica que confere à personagem de Cleópatra e que se conforma à visão mais histórica e verdadeira da sua actuação: a rainha do Egipto sonhava com um império universal como Alexandre Magno e como ele pretendia ser a

sobrerana do mundo. Para o efeito, necessitava da colaboração activa de Júlio César e, mais tarde, desaparecido este, de Marco António.

«Cleóp. – Faz do sentido dele o teu, César. O seu plano glorioso. Pega nele onde ele o deixou. Da miscelânea de conquistas faz um mundo o de um mundo, uma nação, um povo, a viver em paz na Terra.

César – Disseste-me por fim o que queres de mim.

Cleóp. – De nós.

César – No centro, a capital deste mundo, deste povo único, desta nação ... é Alexandria.

Cleóp. – Foi ele quem a escolheu.

César – Sou romano.

Cleóp. – Ele era grego! Que importância terá quando formos um só povo?

César – Tenho 52 anos. Ele tinha 32 e não conseguiu.

Cleóp. – Nós conseguiremos. Os teus sonhos, as tuas ambições...

César – Uma vida não chega para tais sonhos, para tais ambições.

Cleóp. – O manto de Alexandre não pode ser demasiado pesado para Roma e o Egito junto. E que tem a espada dele estar demasiado cravada? Será substituída pela tua, César.

César – Tens queda para misturar política e paixão. Onde começa uma e acaba a outra?

Cleóp. – Isso não começou nem acabará comigo.

César – Cleópatra, seja qual for o desfecho, deixa-me o meu destino.

Cleóp. – O teu destino já não é só teu. Também é meu. Em breve, haverá alguém que carregue o manto de Alexandre e a espada de César e o nome de César. E em nome de César governará o Egito. Seja qual for a parte ou o mundo inteiro que lhe dermos, o nosso filho será um filho para ti, César. Juro-o por Ísis. Podes adiar o teu regresso à Roma durante o tempo suficiente?»

Ptolomeu Cesarião é concebido como o herdeiro dos destinos de Roma e do Egito, capaz de gerar uma nova empresa de unificação imperial similar aquela que Alexandre empreendera, unindo o Egito e Roma, a Europa e a Ásia. Com a morte de César, será com Marco António, o herdeiro político de César no Mediterrâneo Oriental, que Cleópatra, corajosa, ambiciosa e visionária, continuará a tentar «implementar» o seu sonho de dominação universal, incluindo também os três filhos que com ele gerou.

As cenas do tumulto de Alexandre do filme de Mankiewicz são, em nossa opinião, muito significativas: num ambiente carregado de antíteses e comparações, são postos em cena o antigo e mítico con-

quistador Alexandre (morto jovem) e o actual conquistador imperial (envelhecido mas vivo); são assim postos lado-a-lado¹¹⁷. Mediando os dois, instilando a força e a determinação do primeiro que parecem faltar ao segundo está a dinâmica e firme Cleópatra. Esta cena reúne magistralmente três dos maiores ícones do mundo antigo: Alexandre Magno, Júlio César e Cleópatra.

5. A chegada de Cleópatra a Roma

Quando Júlio César regressou a Roma (47 a. C.) deixou três legiões romanas para proteger Cleópatra e passado um ano convidou-a para o visitar. Em Outono de 46 a. C., Cleópatra chega a Roma, juntamente com o pequeno César e com o seu marido-irmão Ptolomeu XIV¹¹⁸.

No final de Setembro de 46 a. C., César festeja em Roma os seus quatro *triumphi curules* (o da Gália, o do Egipto, o do Ponto Euxino e o da África), passeando pelas ruas da cidade vários prisioneiros agridoados; entre eles Arsínoe IV, a irmã de Cleópatra VII, e Ganimedes, o seu conselheiro e cúmplice¹¹⁹. Uma vez mais, a rainha egípcia tem conhecimento da sorte reservada aos derrotados¹²⁰. César poupará a vida de Arsínoe e libertá-la-á. Será exilada em Éfeso, consagrando-se ao culto de Artemis, e será Marco António, mais tarde (em 40 a. C.), a executá-la, a pedido da própria Cleópatra¹²¹.

A visita de Cleópatra a Roma não merece nenhuma descrição nas fontes antigas, pelo que qualquer reconstituição é puramente virtual, resultado da imaginação de pintores, romancistas ou realizadores de cinema. Nada sabemos dos seus vestidos, jóias ou ornamentos nem dos do seu séquito. Assim, a cena-símbolo do filme que é a deslumbrante, aparatosa e colorida entrada de Cleópatra, conquistando o povo de Roma, com dezenas de bailarinas e bailarinos numa coreografia plena de sensualidade, agilidade e exotismo, no alto de uma escadaria piramidal no cimo da qual surgem entronizados Cleópatra e o pequeno César, e atrás dos quais se vê um gigantesco rosto de uma esfinge antropocéfala, é uma completa criação de Hollywood.

A presença de Cleópatra em Roma, não como prisioneira ou despojo mas como rainha do Egipto, significava que o seu reino conservava a independência e que se reforçava com o Senado a aliança e a amizade que se estabelecera no tempo do Auleta.

Durante dois anos (Outubro de 46-Março de 44 a. C.), Cleópatra vive nos jardins de Janículo, numa *villa* de César, situada no

Transiberino, perto de Roma. Apesar da atenção de César, é exagerado, como faz o filme, colocar César e Cleópatra a partilhar o mesmo tecto em Roma. Ademais, Calpúrnia, a esposa de César, estava viva e vivia em Roma. Aliás, ao contrário do que o filme sugere, no dia do assassinato (15 de Março), César não saiu da casa de Cleópatra. A tarde de 14 de Março foi passada em casa de Lépido, o seu *magister equitum*, e na manhã de 15 de Março saiu do domicílio conjugal da sua esposa Calpúrnia que, temerosa dos maus presságios, tentou convencê-lo a cancelar a reunião²⁵.

Já não é exagerado — é até, em nossa opinião, muito bem conseguido — colocar a cena do assassinato, sem diálogos, na curia de Pompeio, junto da base da estátua de Pompeio²⁶. Numa suprema ironia, Júlio César morre aos pés do homem que venceu. Os senadores-conspiradores desprezam o projecto político de Júlio César e mostram-se mais defensores da visão de Pompeio. Ao mesmo tempo, ao prescindir do uso das vozes nesta cena, Mankiewicz conseguiu evitar a repetição do popular «Até tu, Brutó!» que William Shakespeare bebeu em Suetónio. Mas, para o espectador informado, a sua cena estabelece um interessante «diálogo» subliminar com a peça teatral de 1623... um «diálogo» com 380 anos de permeio.

Durante a estadia bianual de Cleópatra em Roma, Júlio César estima-a, exibe-a e presenteia-a: com oferendas, títulos e com uma estátua de bronze dourada (feita por Arquessilau) no templo de Vénus *Genetrix*, mitológica ascendente da gens *Iulia* e versão romana de Ísis²⁷. Para muitos romanos, a imagem de uma personagem viva num lugar de culto (algo habitual no mundo oriental, mas estranho à cultura latina) era um desafio aos deuses. Como se menciona no filme, ao lado da estátua de Cleópatra-Vénus seria colocada a de César e a de Vénus.

Paralelamente, há a leitura simbólica da situação: ao escolher o templo de Vénus (deusa do amor) e em concreto Vénus *Genetrix* («Mãe») a sendo descendente directo da mesma deusa como membro da família *Iulia*, Júlio César associava Cleópatra, encarnação de Ísis desde o seu nascimento, e transmitia a mensagem que o filho de ambos, Cesarião, era descendente directo dos deuses, pelas vias paterna e materna, e que, portanto, estava destinado a governar o mundo²⁸.

O facto é que a presença da rainha egípcia em Roma juntamente com o seu pequeno filho teve efeitos ambivalentes, tanto de aceitação como de animosidade dos Romanos, com destaque para Cícero. A arrogância da rainha e a sua inimizade com Cícero, bem atestadas nas fontes, não merecem qualquer ênfase no filme de Mankiewicz²⁹.

Além da designação como ditador vitalício, Júlio César ambiciona a abolição do Senado, a nomeação como senhor (rei) absoluto de Roma. A ditadura de César parecia ser um prólogo para a monarquia, o que para os senadores republicanos era uma intolerável procura de protagonismo e uma completa aberração política que, em última instância, atribuíam à (má) influência da incestuosa «meretriz» egípcia (*regina meretrix; incesti meretrix Regina Canopi*⁽¹¹⁾). Esta é, aliás, a vertente a que o filme dá particular destaque.

No entanto, há uma outra problemática de cariz religioso associada ao tipo de monarquia que César se propunha instaurar em Roma a que não é dada qualquer relevância no filme e que muito incomodava os senadores romanos: a aceleração do processo de divinização do ditador. Digamos que, neste particular, a narrativa cinematográfica, embora toque «ao de leve» este aspecto, se centra no acessório e ignora o principal.

Depois dos Idos de Março de 44 a. C., ou seja, depois do assassinato de César pelos senadores-conspiradores, Cleópatra abandona Roma, volta a Alexandria, desembaraça-se de Ptolomeu XIV com uma dose letal de veneno e designa Ptolomeu Cesarião como co-regente⁽¹²⁾. O episódio do suposto envenenamento de Ptolomeu XIV é por muitos interpretado como uma estabulação, a par das que apresentam a sua irmã como uma sedutora pérfida e cruel que se banhava em leite de burra e bebia pérolas dissolvidas em vinagre⁽¹³⁾.

No Verão de 44 a. C., Cleópatra entroniza o pequeno Cesarião, então com apenas 3 anos de idade⁽¹⁴⁾. A rainha do Egipto (então com 25 anos) e o seu filho de César, juntos, estão em posição de reclamar o mundo mediterrâneo. Tal projecto não seria logicamente possível sem o imprescindível apoio romano. Com os contactos com Roma, Cleópatra compreendeu ainda melhor que as vias extralegais e a conquista de influências particulares eram os únicos meios de um estrangeiro poder orientar ou utilizar a política romana⁽¹⁵⁾.

Paralelamente, Cleópatra necessita de assegurar o apoio interno e a legitimidade do clero egípcio ao seu reinado com o filho. É assim que, tirando partido da sua identificação com Ísis, se procede ao registo dos baixos-relevos da rainha e do seu filho nos templos de Dendera e de Amant. Cleópatra, a «nova Ísis», sustenta Cesarião, o «novo Hórus»⁽¹⁶⁾.

Terminava uma fase da vida de Cleópatra e da vida política do Egipto e em breve, depois da guerra civil (44-42 a. C.) entre Octávio e Marco António, de um lado, e os assassinos de César (sobretudo

Cássio – que morreu em luta – e Bruto – que se suicidou ao ver-se vencido⁽³³⁾, de outro, e do estabelecimento do segundo triunvirato (Marco António, Octávio e Lépido⁽³⁴⁾) que pretendia continuar a obra de César. Iniciar-se-ia a sua ligação com Marco António e uma nova etapa da sua existência.

Subentendida ou com referências pontuais no filme, a guerra civil entre os Romanos, com assassinatos em série dos senadores-conspiradores e conseqüente confiscação de bens, é o elemento-chave do ponto de vista político-militar para o Egipto de Cleópatra. Depois da formação do segundo triunvirato (43 a. C.) e da batalha de Filipos, na Grécia (42 a. C.), os novos triunviros dividem o poder entre si: Octávio fica com o Ocidente, Lépido com a África e António com o Oriente⁽³⁵⁾. O mesmo é dizer, o Egipto ptolomaico de Cleópatra passa a estar sob a guarda e protecção de Marco António:

6. O convite-convocatória para o encontro de Tarso: Afrodite e Dioniso

Mesmo com as confiscações de bens e propriedades dos conspiradores, a República romana necessitava de homens e fundos para prosseguir as suas campanhas de ampliação territorial e os seus projectos de dominação político-militar. Neste sentido, o Egipto podia ser um aliado importante. Essa foi uma das motivações, como o filme menciona, do convite-convocatória enviado por Marco António a Cleópatra para um encontro em Tarso (sul da Anatólia, na Cilícia). O encontro ocorreu de facto, em Antioquia, no Verão de 41 a. C. Ele tinha 41 anos e ela 28.

Na película de Mankiewicz, porém, muito presa à narrativa de Plutarco, enfatiza-se que este encontro era mais do interesse de António do que do de Cleópatra. Trata-se de uma percepção distorcida da História, pois quem tem mais interesse na subida do Cnido até Tarso é Cleópatra.

Desde logo, não podemos ignorar que no mundo antigo o procedimento habitual no caso de «visitas de Estado», chamemos-lhe assim, era o Estado «inferior» vir ao encontro do Estado «superior»⁽³⁶⁾. Neste sentido, Cleópatra ocupava um patamar inferior – com mais a ganhar – do que António, que era o representante da maior potência militar da época. Não podemos esquecer também que António, com o objectivo de se entender politicamente com ela, lhe oferece a Fenícia,

a Coele Síria, Chipre, parte da Cilícia, os campos de bálsamo de Jericó e o território dos perfumes pertencentes aos Nabateus¹⁰⁵. Depois, é preciso recordar que a fome terrível de 43 a. C. no Egipto e as duas escassas inundações do Nilo de 42 e 41 a. C., haviam empobrecido o país.

A deslocação de António para o Oriente implicou uma série de acontecimentos inter-relacionados a que o filme não concede qualquer menção: a acentuada inimizade entre António e Agripa¹⁰⁶; a oposição de Fúlvia, mulher de António, e de Lucio António seu irmão, a Octávio; a consolidação dos poderes de António no Oriente; a guerra contra os Partos e a conquista da Arménia¹⁰⁷. Todos estes factores afastaram António de Roma e aproximaram-no cada vez mais de Cleópatra. Também aqui, como no caso do encontro com Júlio César, os dois líderes políticos lidavam com problemas, ambições e desejos similares e um entendimento romano-egípcio facilitaria muito a situação para ambos os lados.

Seja como for, este célebre encontro de ambos, em Tarso (Cilícia), iniciando os 11 anos que medeiam entre 41 e 30 a. C. e que correspondem ao período da sua ligação político-amorosa, dá lugar à segunda grande cena-símbolo do filme de 1963: que é justamente a chegada da embarcação de Cleópatra. Uma vez mais, é Plutarco (26, 1-4) e a sua descrição do cortejo fluvial que se encontram subjacentes à construção cinematográfica.

A opção do *Cleopatra* é claramente pela dimensão e pelo espectacular: esta Cleópatra-Vénus seduz o embevecido e embriagado Marco António-Dioniso bem como os seus múltiplos espectadores¹⁰⁸. O tom metafórico que Plutarco e o filme fixam para a cena do encontro de Tarso transformam Cleópatra e Marco António em duas divindades distintas mas complementares (Nove Afrodite e Novo Dioniso) e a posturidade tem dificuldade em se afastar desta visão assim construída.

Centrado na ligação entre Marco António e Cleópatra, o filme só alude de forma lateral ao «casamento político» entre António e Octávia, a irmã mais nova de Octávio, e não há qualquer referência aos aspectos positivos do entendimento de António com Octávio (por exemplo, tratado de paz de Brundisio, de 40 a. C.) nem ao bom relacionamento do novo casal, em Atenas, de 39 a 37 a. C. durante a estadia de António¹⁰⁹. As fontes antigas dão disso testemunho¹¹⁰.

O filme prefere acompanhar a ligação de Cleópatra com Marco António, «separando-o» das suas ligações e responsabilidades romanas, o que, de certa forma, é historicamente correcto. Ao longo dos

anos de convívio com Cleópatra, não obstante as medidas de aproximação promovidas por Octávio (designadamente o casamento de António com Octávia), António vai progressivamente afastando-se dos interesses de Roma e ficando «cativo» de Cleópatra¹⁷³.

Em consequência, a visão de Marco António que o filme acaba por transmitir sobre os efeitos da propaganda de Octávio-Augusto, desde o seu retrato físico psicológico como pessoa de temperamento variável, físico hercúleo, dado à bebida e à satisfação dos seus impulsos, escassamente reflexivo e que se sentia inferior no diálogo e no debate, até à imagem de um mísero personagem dependente dos encantos e favores sexuais de uma mulher.

A actuação de Richard Burton (Marco António) é marcada profundamente por esta visão plutarquiana e shakespeariana que, em muitos aspectos, parece afastar-se da dimensão histórica: António não era um mau orador (tinha estudado retórica na Grécia e aprimorado as suas competências neste domínio) e a sua atracção por Cleópatra parece centrar-se na musicalidade e encanto da sua voz¹⁷⁴.

7. A expedição contra os Partos (36 a. C.), a invasão da Arménia e as «Doações de Alexandria» (34 a. C.)

O filme não dá grande relevância aos avanços dos Partos Arsácidas e à expedição desencadeada por Marco António contra eles, em 36 a. C.¹⁷⁵, que se saldaria por um desastre¹⁷⁶, mas este acontecimento é extraordinariamente importante em termos históricos, pois dará origem a outros acontecimentos que irão marcar, em nossa opinião, a história pessoal da rainha egípcia e a história do mundo mediterrâneo: a invasão vitoriosa da Arménia e as chamadas «Doações de Alexandria».

Em 34 a. C., Marco António celebra triunfalmente em Alexandria a vitória sobre Artavastes, o rei da Arménia¹⁷⁷, e nas «Doações de Alexandria», naturalmente à revelia do Senado romano, atribuiu territórios romanos aos seus filhos carnais com Cleópatra, que tinha reconhecido em 37/36 a. C.: Ptolomeu Filadelfo, o mais novo (com 2 anos), foi coroado rei da Macedónia, da Fenícia, da Cilícia e da Síria (os países aquém-Eufrates); Alexandre Hélio (com 6 anos) foi feito rei da Arménia, da Média e dos futuros territórios ainda por conquistar aos Partos (os países além-Eufrates); Cleópatra Selene, irmã gêmea de Alexandre Hélio, tornou-se rainha da Cirenaica e de Creta. O filho

de Cleópatra com Júlio César, Ptolomeu Cesarião, era feito «rei dos reis», enquanto sua mãe era proclamada «rainha dos reis», recebendo o Egipto, Chipre, a Líbia e a Coelesíria, ou seja, *grosso modo*, as antigas possessões dos Lágidas⁽⁷⁶⁾.

A encenação das «Doações» foi completa: sentados em tronos, os príncipes envergavam trajes típicos dos povos sob a sua alegada dominação ou evocativos da sua origem. Alexandre Hélio usava os hábitos medos (túnica de mangas compridas, calças entufadas e manto pregueado) e cingia a liara pontiaguda chamada *citatis*, ostentada pelos reis medos e arménios. Ptolomeu Filadelfo, por sua vez, apareceu com as vestes reais dos Macedónios: o chapéu tradicional (*kausia*), em redor do qual se atara o diadema real (*kausia diadematophorós*), a clâmide e as botas militares com atacadores (*krepides*). Vestida à egípcia, Cleópatra VII apresentava-se como a deusa Ísis: longa túnica de franjas atada entre os seios (nó isíaco) e pesado toucado típico da deusa sobre a sua cabeleira. A *Thea Filopator*, «deusa que ama o pai» (título usado desde 51 a. C.) podia agora ser apropriadamente encarada como *Nea Isis*, «Nova Ísis», e *Thea Neotera*, «deusa renovada» (as novas epicleses com que se denominava a partir de 34 a. C.)⁽⁷⁷⁾.

Todos os territórios do Oriente eram subtraídos à soberania de Roma. Cumprindo o sonho de Cleópatra de restaurar o império perdido de Alexandre, Marco António distribuiu-o pelos filhos da rainha egípcia e, de forma directa, desafia o seu cunhado e companheiro de triunvirato Octávio que reage militarmente a este desafio à soberania romana. O «Novo Dioniso» em companhia da «nova Ísis», agora também «Rainha de Reis», e o filho desta (Cesarião), como «Rei dos Reis», desafiam o Senado romano. Marco António não toma o título de «rei», mantém-se *triumviro* e *imperator*. Deste ponto de vista, não traiu Roma, mas a cerimónia organizada em Alexandria é entendida como uma afronta de maicado sentido político. Além do mais, António ratificava Cesarião como legítimo herdeiro de Júlio César o que era, naturalmente, uma inquietação suplementar para Octávio⁽⁷⁸⁾.

A celebração triunfal em Alexandria da vitória de Marco António sobre a Arménia constitui um ultraje e uma traição sentidos pelo Senado e é o primeiro «antecedente próximo» da batalha do Accio. Nunca antes um general romano celebrara um triunfo sagrado fora da Via Ápia, em Roma, o que significava, do ponto de vista político, que Marco António equiparava Alexandria a Roma e Serápis a Júpiter Capitolino⁽⁷⁹⁾. As «Doações de Alexandria» são o segundo «antecedente próximo»,

pela redução patrimonial e o desafio implícito a Octávio, que leva à declaração de guerra de 32 a. C.¹⁰¹ Não há no filme de Mankiewicz nenhuma alusão significativa a estes factos históricos, nem se fala sequer dos três filhos de Marco António com Cleópatra e tudo se centra em Cesarião, o filho de Cleópatra com Júlio César¹⁰².

Neste caso, o filme de Mankiewicz assenta no «pretexto histórico» da leitura pública, ilegal, por Octávio das vontades de António. A declaração de guerra do Senado é interpretada como resposta ao facto de António pretender ser enterrado em Alexandria. Suetónio, que também alude à leitura do testamento, parece mais atento ao «aspecto substantivo» dessa leitura quando escreve: «A sua aliança com Marco António sempre fora dúbia e incerta, e as suas sucessivas reconciliações eram apenas maus remendos. Rompeu-a por fim e, para mostrar bem que António não respeitava os usos e costumes da sua pátria, mandou abrir e ler, frente ao povo, o testamento que este deixara em Roma, e no qual figuravam, entre os herdeiros, os filhos que António tivera de Cleópatra.»¹⁰³

A preferência da narrativa cinematográfica vai para o tratamento dos preparativos¹⁰⁴, do desentolar e do desfecho da Batalha de Áccio.

3. A batalha de Áccio (2 de Setembro de 31 a. C.)

No *Cleópatra* de 1963, a reconstituição da batalha naval entre as hostes de Cleópatra e de Marco António e as de Octávio ao largo da entrada do golfo da Ambrácia, entre os promontórios de Proveza e de Áccio (sul do Epiro, costa ocidental da Grécia continental), conhecida como batalha de Áccio, de 2 de Setembro de 31 a. C., só salienta a fuga desonrosa da aliança romano-egípcia, susceptível de ilustrar a obsessão e a cobardia de António por Cleópatra e o carácter traiçoeiro e ardiloso desta. Nada se diz sobre o destino da frota¹⁰⁵.

Escavações recentes em Áccio e a crítica textual dos textos antigos sugerem que a retirada da batalha dos navios de Marco António não se deveu a cobardia, mas antes a uma manobra planeada capaz de permitir a bem sucedida retirada – por pouco tempo, porém – de Marco António e Cleópatra¹⁰⁶.

Ao seguir o relato novelesco de Plutarco (66, 1-5; 67, 1), a deserção de Cleópatra (que interviu no conflito com 60 embarcações) é apresentada no filme como uma deslealdade e uma traição. Embora se deva aceitar com ponderação a versão dos acontecimentos de

Dion Cássio (interessado em salientar a fraqueza e o medo de ambos os adversários de Octávio), do seu testemunho (50, 1-4) deduz-se claramente que a fuga para o Egito foi acordada entre Cleópatra e Marco António.

Cerca de um ano depois da batalha, a 12 de Agosto de 30 a. C., perante a chegada de Octávio a Alexandria e o rumo dos acontecimentos (vitória efémera de Marco António sobre Octávio diante da Porta Canópica de Alexandria, último enfrentamento em Pelúcio e deserção da cavalaria de António), Marco António e Cleópatra (com 39 anos) suicidam-se em Alexandria, não sem antes criarem os *synophranumenon* (Συνωφρανυμένων, «os que devem morrer juntos»).

Esta sociedade, instituída pós-Áccio, substituiu a confraria *amimetobion* (Ἀμιμητοβίων, «aqueles que levam uma vida imitável»), criada em 41-40 a.C., de que faziam parte Cleópatra e Marco António, bem como a elite social e intelectual de Alexandria, e se afirmava pelo delírio sensual, pela volúpia, pela diversão, pela opulência, pela evasão, pela bebida e pela soberania egípcia. Na segunda associação, onde o esbanjamento, o excesso e a falta de medida também tinham lugar, exprimia-se sobretudo a ideia de que os seus membros e, sobretudo, o «casal real», não pretendiam ser capturados vivos pelo vitorioso Octávio. Era, neste sentido, um sinal da decadência da soberania egípcia. A rainha do Egito e os seus amigos sabiam que estava prestes a anexação do Egito por Roma.

As festas promovidas por estas associações, a que Plutarco alude, tornaram-se famosas na capital ptolomaica e contribuíam directamente para a progressiva perda de credibilidade do general romano e para a posterior pejorativa construção mítica da figura de Cleópatra, verdadeira *persona non grata*, que a propaganda anti-egípcia e anti-oriental de Roma bem aproveitou.

9. A morte de Cleópatra

No *Cleopatra* de 1963, o suicídio de Marco António está envolto em erro histórico, uma vez que, segundo as narrativas antigas, António solicita ao seu servidor Erós que lho acabe com a vida, o que este recusa e, servindo de exemplo ao seu amo, prefere antes suicidar-se¹⁰⁰. No filme, é envolvido no acontecimento um descabido Apolodoro, a pretexto da sua paixão por Cleópatra. Hollywood a sobrepor-se completamente à História...

No que toca às várias peripeçias associadas às mortes de Antônio e de Cleópatra (Marco Antônio tenta o suicídio pensando que Cleópatra já está morta; Cleópatra envia Diomedes com uma mensagem a Antônio; Antônio, agonizante, é transportado até junto de Cleópatra; morte de Antônio junto de Cleópatra), o filme é relativamente fiel aos relatos históricos disponíveis.

Dion Cássio faz ainda eco da derradeira tentativa frustrada, de Cleópatra seduzir Otávio, depois dos funerais de Antônio²⁸¹. O relato é, uma vez mais, uma obra de propaganda difundida em prol de Otávio-Augusto, o único dos governantes romanos capaz de resistir às «artimanhas» da *femme fatale* egípcia. No filme de 1963, embora presente, esta vertente não é muito acentuada.

As narrativas que relatam a morte de Cleópatra (a 17 de Setembro – Agosto – de 30 a. C., 11 dias depois da de Antônio) são as mais susceptíveis de mistificação e de se constituírem em lendas, tanto no que se refere à mordedura da aspide, como ao local exato dessa suposta mordedura (mão, braço ou seio). Muito da celebridade e imortalidade de Cleópatra através do tempo deve-se ao tratamento deste tema na pintura, na escultura (em vários suportes), na literatura e no cinema²⁸². Como admite Whitehorn, a morte de Cleópatra «is undoubtedly the best-known incident of her full and varied life»²⁸³ e juntamente com o assassinio de Júlio César nos idos de Março de 44 a. C., «it is one of the most famous events in the whole history of ancient world»²⁸⁴.

A mordedura da aspide comporta todos os ingredientes susceptíveis de conjugar distintas tradições e influências culturais e, assim, estimular as facetas míticas da personagem. Como escreveu Auguste Bailly: «Fosse qual fosse a verdadeira morte de Cleópatra, e supondo que poderíamos chegar a ter uma certeza a esse respeito, ser-nos-ia possível renunciar ao seio nu, a essa imperceptível picada de serpente, achado verdadeiramente genial que junta o prestígio da morte a uma imagem de voluptuosidade e evoca de um modo insidioso a satisfação de um desejo supremo e bizarro? Rodeada por todos os símbolos da lenda, Cleópatre não poderia ter outra morte (...)»²⁸⁵.

É assim que inúmeros artistas sucumbiram literalmente ao mito²⁸⁶. Plutarco, porém, seguramente consciente da eventual construção literária e simbólica subjacente a esta morte, reconhece a excessiva encenação que ela patenteia (encerramento de Cleópatra no mausoléu, com as criadas Iras e Cármion²⁸⁷; celebração do último banquete, envergando as sumptuosas vestes reais e os *regalia*) e a diversidade de opiniões sobre ela existentes.

Dion Cássio (14, 1-3) não resistiu também nas suas considerações ao episódio da morte de Cleópatra e também ele admite várias possibilidades para o desfecho final, ou seja, a incerteza quanto ao exacto processo utilizado.

Que meio terá, então, usado Cleópatra para se suicidar? Ingestão de veneno? Serpente venenosa? Há uma dimensão simbólica e política associada ao último acto da rainha do Egipto? É muito provável que logo após a morte de Cleópatra tenham circulado em Alexandria as duas versões possíveis para o facto (mordedura de serpente e veneno), pois Estrabão (Geog. XVII, 1, 10), que visitou o Egipto poucos anos, faz delas eco.

A «tese» da picada da serpente e da cesta de figos deve ter sido adoptada e «autorizada» por Octávio, pois isso justifica o aparecimento desta versão – e o nascimento do mito – nas primeiras fontes romanas. A própria descrição de Plutarco deixa entrever que o conquistador do reino do Egipto acreditava nesta possibilidade. Assim, em resultado desta «crença», não surpreende, por um lado, que a estátua de Cleópatra que desfilou em procissão pelas ruas de Roma aquando do triunfo de Octávio, em 29 a. C., fosse «ornamentada» com duas áspides e, por outro, que os poetas romanos Vergílio, Propércio e Horácio, que provavelmente assistiram ao desfile, falassem nos seus escritos precisamente da picada das «serpentes»³⁰⁰.

Este aspecto do «numero» de serpentes, leva-nos a outras hipóteses: admitindo o uso de uma serpente, a que matou Cleópatra não poderia desferir de imediato outro golpe mortal noutro ser humano. Se Iras e Cármon cometeram suicídio pelo mesmo método, teria de haver pelo menos três serpentes. Ou haveria mais? Começam a ser «serpentes a mais» ... A tese do veneno pode facilitar – e muito – o entendimento do que se poderá ter passado... embora não seja tão espectacular ou dignificante.

Paralelamente, se a serpente usada é a serpente-*uraeus* (outra dúvida não esclarecida pelas fontes), a sagrada serpente protectora das antigas divindades egípcias e dos antigos faraós, ou se a serpente é a forma da deusa Ísis *Thermutharion* (associada ao deus Serápio em Alexandria), há uma outra dimensão que a «mitologia popular» do mundo ocidental associada a serpente pretende sugerir: a dimensão simbólica do suicídio da última descendente da Casa Real lágida. Cleópatra procuraria transmitir a ideia de que com a sua morte desapareciam os Ptolomeus e os faraós do Egipto e a utilização da serpente tornava a sua morte um «acto religioso».

Este «simbolismo» é contraditório com a co-regência de Cesarião, como Ptolomeu XV, com a fuga que preparou para Cesarião e com os cargos entretanto distribuídos aos seus filhos com Marco António. Provavelmente não houve qualquer simbolismo associado ao seu suicídio. O «simbolismo» não é obra de Cleópatra, mas sim daqueles que sobre a sua morte escreveram, desde a Antiguidade até Shakespeare.

Mesmo que o mistério da morte de Cleópatra nunca se resolva inquestionavelmente, a tradição mítico-literária-simbólica conseguiu fixar uma «versão oficial» da mordedura da áspide e, sem resistência, para não dizer mesmo que cedendo de bom ânimo, é essa versão que triunfa na reconstituição cinematográfica de Joseph Leo Mankiewicz. Reconheça-se que essa leitura encerra todos os ingredientes para um final apoteótico. Difícilmente o cinema deixaria de aproveitar tão oferecido filão¹¹⁵.

Reconheça-se também, não obstante, que há no *Cleopatra* algumas cenas que sugerem o uso frequente de venenos na corte lágida (por exemplo, a tentativa de assassinato de Cleopatra com veneno perpetrada por uma servicial da rainha que é, depois, compelida a beber da taça envenenada).

Politicamente, interessa perceber as razões e as consequências do acto de Cleópatra, independentemente das dúvidas sobre o processo realmente utilizado. Desde logo, interessa perceber que o suicídio de Cleópatra resulta de uma decisão própria (e não da acção directa de Octávio), o que, dito de outra forma, significa que foi ela e não ele quem triunfou¹¹⁶. Ao escolher o suicídio, Cleópatra saía da História pela porta grande: «Cleopatra VII nobly chose ritual suicide rather than life as a captive»¹¹⁷. Conseguia dessa forma evitar passar pela humilhante experiência por que passara a sua irmã Arsínoe IV, cerca de 15 anos antes, com Júlio César.

O suicídio da rainha terá, pois, desagradado profundamente a Octávio e aos seus acólitos: fugia-lhes a «atração principal» do espectáculo do seu triunfo, não apenas do ponto de vista dos tesouros materiais (capturar Cleopatra significava também capturar o seu tesouro¹¹⁸), mas sobretudo do prestígio simbólico. Ela seria o Vercingétorix de Octávio. Talvez por isso, Dion Cassio escreveu: «Mas César, quando percebeu que não poderia trazer de forma alguma Cleópatra de volta à vida, sentiu tanto admiração como pena dela, e não foi pequena a lamentação que sentiu, como se tivesse sido privado de toda a glória da sua própria vitória.»¹¹⁹

ideia que Suetónio repete: «Quanto a Cleópatra, desejava tão ardentemente guardá-la para o seu triunfo (...)»⁽¹²²⁾. Octávio via-se, pois, privado da «glória da sua vitória»; Cleópatra escapava ao desfile da vitória de Octávio⁽¹²³⁾, estragava-lhe, dessa forma, os planos.

Talvez por isso, no fim, num tom de irritação, Agripa pergunta a uma agonizante Carmion: «Achas que a tua senhora agiu bem?!»; ao que esta ainda consegue responder: «Extremamente bem. E foi digno ... do último de tantos nobres ... governantes.»⁽¹²⁴⁾

De facto, com o suicídio de Cleópatra terminava o sonho do império com capital em Alexandria e desaparecia a mais longa das dinastias helenísticas. Morria, assim, também definitivamente o mundo político helenístico saído das campanhas de Alexandre Magno. A civilização helenística subsistiria, porém, agora tendo os Romanos como protagonistas. O Egipto, terra de infinitos recursos, mantinha-se sob a autoridade de Roma como a principal chave para a saúde financeira do Império.

Conclusão

Ao recuperarmos os principais dados histórico-biográficos sobre Cleópatra VII Teá Filopator (69-30 a. C.), «Cleópatra, a deusa, a que ama o seu pai», estamos perante uma das mais célebres figuras — senão mesmo a mais célebre — do final da antiga civilização egípcia. Foi a última e a mais ilustre dos membros femininos da dinastia macedónia dos Ptolomeus, descendente de Ptolomeu I, filho de Lagos, proeminente general de Alexandre Magno, pelo activo papel político que desempenhou no seu tempo.

Figura incontornável da história ptolomaica, em sentido estrito, e da história antiga, de forma mais lata, Cleópatra VII é um fortíssimo ícone, ainda intensamente actuante e fascinante por vários motivos e sob diversas facetas, quicá mesmo imortal.

Longe de ser bela, como os bustos e as moedas antigas deixam perceber (fronte determinada, longo nariz aquilino, boca generosa com lábio inferior saliente e feições um tanto masculinas, sem relação com os cânones de beleza clássica ou egípcia), Cleópatra VII foi uma mulher sedutora, carismática e inteligente. A despeito destas evidências históricas, a imagem que a tradição fixou, ampliou e mistificou foi a de uma mulher de beleza irresistível, exótica, extravagante e sexualmente insaciável, a cujo encanto e modulações da voz poucos podiam escapar.

Para a formação desta ideia de mulher magnética e de conversação fascinante, muito terão contribuído as apreciações, quase em sintonia, de Plutarco (*Vida de Antônio* 27, 2,3) e de Dion Cássio (34, 4, 5) que concordam no essencial na descrição que dela fazem.

Segundo Plutarco, Cleópatra falava nove línguas, incluindo o grego e o egípcio. Provavelmente um exagero (embora não restem dúvidas que foi o primeiro dos soberanos ptolomaicos a preocupar-se com a aprendizagem da língua do país que dominava e tendo sido a única régida a conhecer o egípcio hieroglífico), o «dom linguístico» e a inteligência de Cleópatra funcionavam como complemento dos seus encantos quase sobrenaturais a que os Romanos (César e Antônio) não resistiram. Só Octávio ficaria imune à atracção da última rainha dos Egípcios, apesar das suas infrutíferas tentativas para se fazer por ele amar. E seria justamente Octávio, o mestre da propaganda, a impor uma visão distorcida, caricatural, de *fatale monstrum*¹⁰⁰, trivola, perversa e corrupta.

Esta leitura ficcionada da história, consagrada pela imaginação colectiva e pelo cinema, pressupõe uma Cleópatra-bacante, desregrada e sensual, dotada de enorme magnetismo sexual, *femme fatale*, que usava o corpo como instrumento de conquista e de poder.

Em contraste, deve ver-se nas sucessivas ligações físicas e emocionais da rainha régida com os poderosos de Roma uma empenhada acção de cariz político de salvaguarda da independência do seu país e de conservação do seu trono. Somos, por isso, levados a concordar com Auguste Bailly: «Fazer-se amar pelo homem que detinha o poder soberano, era para ela uma necessidade política a que se conformou com uma resolução magnífica e uma autoridade magistral.»¹⁰¹

Não foi essa Cleópatra política, «que amava a sua pátria = o Egpto» (daí o título que usava de *filopátris*¹⁰²), que a posteridade, a imaginação colectiva e o cinema captaram. Nem tampouco aquela que a crítica histórica tem vindo a estabelecer, identificando toda a construção, evadida de parcialidade historiográfica, que se foi elaborando com recurso retórico à imagem, metáforas e alegorias. Foi, sobretudo, a versão da *vamp* ninfomaniaca que se introduziu como particular entraxe na história romana. E seria essa faceta resultante de uma parcial e concertada calúnia antiorienta dos autores e dos textos romanos a sobreviver ao longo dos séculos. A ficção criada sedimentou-se.

A personagem da literatura romana tão verberada e injuriada pela sua alegada promiscuidade: sortilégios afrodisíacos e agressivo

comportamento sexual teria continuidade nas telas, através dos sensuais corpos e das maviosas vozes de inúmeras atrizes, do cinema mudo (Madeleine Roché, em *Cleópatra*, de 1910) ao cinema falado (Nikki Michelle James, em *Caesar and Cleopatra*, de 2009), com destaque para Elizabeth Taylor no *Cleopatra* de Mankiewicz, de 1963. Através do cinema, o mito reformulou-se; transformou-se para sobreviver. E sobrevive.

Notas

^[1] Il parte do texto publicado na Cadern 19, que tinha directamente de comettário por nós efectuado do filme em questão, a 17 de Janeiro e a 14 de Fevereiro de 2009, no Museu Nacional de Arqueologia, no âmbito do programa «A Arqueologia no Cinema», em sessões promovidas pelo Grupo de Amigos do Museu Nacional de Arqueologia.

^[2] C.-G. SCHWENTZEL, *Cleopâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 118.

^[3] A obra de Charles-Marie Franzoso, *The life and times of Cleopatra*, foi editada em Londres em 1967 (cf. C. B. VEILLON, *Enciclopédia de cinema americano – os anos cinquenta (1945-1969)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1965, 164).

^[4] Flávio Josefo introduz referências a *Cleopatra* em *Antiquitates Judaicas* e no *Contra Apion*.

^[5] Nas *Vidas Paralelas* o historiador e moralista de língua grega descreve o encontro entre César e Cleopatra na *Vida de César* e traça as etapas da relação entre a rainha e o triunviro romano na *Vida de Antônio*, até aos seus suicídios. São as fontes fundamentais para o retrato de Cleopatra. Apesar de orbidoado pelo tom picante e aneddotico que confere às suas narrativas, para melhor ilustrar o seu ponto de vista moral, é inegável a vivacidade e cor dos seus escritos, elaborados mais de cem anos depois da morte da rainha do Egipto. O conhecimento relativamente preciso dos factos pelo erudito grego resultou da sua consulta de fontes anteriores, hoje perdidas, nomeadamente testemunhos orais indirectos (cf. C. G. SCHWENTZEL, op. cit., 4).

^[6] Nas *Vidas de Doze Césares*, Suetónio retrata a época de Cleopatra e, na *Vida de César* e na *Vida de Augusto*, alguns dos seus actos.

^[7] Apiano de Alexandria incorpora pormenores relativos ao retrato de Cleopatra em *As guerras civis* (livros 13 e 17 da sua *História Romana*).

^[8] A *História Romana de Dion. Cássio* está entre os textos fundamentais sobre o retrato de Cleopatra. Talvez mais preciso do ponto de vista histórico, o seu relato complementa a obra de Flávio (cf. *ibid.*, 4).

^[9] Vide (parte deste texto in Cadern 19).

^[10] O final do *De bello civili* e o *Bellum Alexandrinum*, destinados a servir a propaganda cesariana, apesar da sua «seca neutralidade», são úteis no âmbito das fontes antigas contemporâneas que nos ajudam a redescobrir a Cleopatra histórica (cf. *ibid.*, 6).

^[11] Esta duplicidade do filme estava nos planos iniciais do próprio realizador, que pensou em duas partes com três horas cada, a ser exibidas em duas alternativas. O próprio Mankiewicz teve de cortar o filme para cerca de quatro horas de duração. Segundo o realizador, algumas das melhores cenas do filme (incluindo um número significativo das de Richard Burton) aci-

teriam sendo cortadas. De edição final foram cortados cerca de 90 a 120 minutos, o que não dá para fazer uma fita de cerca de 320 m. Estas opções de montagem deixaram inevitáveis reflexos no ritmo e na estrutura da superprodução e muito desagradaram ao realizador que, também por outros motivos, em desacordo com os dirigentes da Fox, não tentou em considerar o filme um «aburdo e delirante pesadelo» (Cf. O.-F. VELLON, op. cit., 181).

¹⁰⁰ Na zena participaram 7000 figurantes.

¹⁰¹ O filme menciona-o duas vezes como Arco de Tito. Trata-se de um anacronismo.

¹⁰² A embarcação usada no filme foi construída para o efeito em tamanho real e custou mais de 250.000 dólares (valores de 1990).

¹⁰³ No filme de Mankiewicz, a forma usada na tradução para português é Pompeu.

¹⁰⁴ Cf. C. EILERS, «Un Orient romain. Des campagnes de Pompéi à la mort d'Auguste», in A. ERSKINE (dir.), *Le Monde hellénistique. Esquisses sociales, culturels* 323-371 av. J.-C., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, 135.

¹⁰⁵ Cf. C. FREEMAN, *Egypt, Greece and Rome. Civilizations of the Ancient Mediterranean*, Oxford, University Press, 1996, 367.

¹⁰⁶ *Tropheus* significa professor ou preceptor do rei, e atribuiu-se em aquele que na administração egípcia concentrava os poderes civis e militares. No filme sugere-se que Agripa nada teve que ver com a morte de Pompeu, o que não confere com o relato de Plutarco.

¹⁰⁷ Cf. APIANO, *Guerras Civis* 2, 63, 84; PLUTARCO, *Vida de Pompeio* 77-78.

¹⁰⁸ D'atal significava que pertencia à ordem senatorial e tinha gravado o seu selo pessoal, com que autentificava os seus documentos.

¹⁰⁹ Cf. RP VI, 14550.

¹¹⁰ Há autores que consideram o testamento político a favor de Roma uma iniciativa de Ptolomeu X Alexandre I e não de Ptolomeu XI Alexandre II (Cf. E. VANT DACK, «Toujours le testament d'un Ptolémée Alexandre», in *The Judaea-syrian-egyptian conflict of 103-101 B.C. A multilingual dossier concerning a «War of Scythians»*, Bruxelles, Comité Klassieke Studies, 1985, 150-161). De facto, tudo leva a crer que tal documento foi forjado em Roma para justificar a sua intervenção emprossada nos assuntos do Egito. Além, é muito pouco provável que Ptolomeu XI nos 19 dias do seu agitado reinado tivesse feito tal testamento (Cf. E. BEVAN, *Histoire des Lagides*, 313 à 350 av. J.-C., Paris, Fayot, 1934, 386).

¹¹¹ Um índice eloquente da insegurança e da falta de carisma de Ptolomeu XII reside nas opções por si escolhidas: Ptolomeu Tio; Filopator; Filadelfo; Neo Dioniso («Ptolomeu, deus que ante o teu pai, que ante o irmão, Novo Dioniso»). A acumulação de epítetos evocadores de um passado glorioso da dinastia não esconde as debilidades do Nefthos («bastardo») e Agripa («Fisurista»), como o povo de Alexandria o tratava devido à sua devoção a Dioniso (Cf. J. C. SALES, *Ideologia e propaganda real no Egito Ptolomaico (200-30 a.C.)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, 167-224).

¹¹² Para conseguir conservar o seu reino, o pai de Cleópatra comprou liberalmente a anácloracia romana com presentes e ânforas de vinho, tornou-se cliente de Pompeio (a quem propôs a ajuda da cavalaria ligada na campanha deste na Palestina) e, em 59 a. C., entregou 5.000 talentos ao próprio Júlio César, que se envolveu pessoalmente na votação do tratado que a reconhecia como «aliado e amigo do povo romano» (Cf. B. LANCÓN, C.-G. SCHWENTZEL, *L'Égypte hellénistique et romaine*, Paris, Nathan, 1999, 22). Vide DION CÁSSIO, *História Romana* 12.1-3.

¹⁹⁹ Ptolomeu XII teve de contrair empréstimos junto de financiadores romanos (Rabirio Postumo e Gabínio), hipotecando o seu reino. A Gabínio, procurou da Síria que lhe emprestou 10.000 talentos, permitiu a intervenção militar no Egito para o realocar no trono e a Rabirius entregou o cargo de *doletista* (responsável pela economia e finanças), o mesmo é dizer que lhe colocou nas mãos todas as rendas e proventos do Egito. O romano manteve-se lá apenas um ano no cargo, sendo expulso por um movimento de *iscolerizados alexandrinos*. Regressado a Roma, com importantes saques em seu poder, recorreu para a justiça, tendo Cléopatra tomado a sua defesa e composto, na ocasião, o Pro C. Rabirio Postumo (Cf. B. LANÇON, C.-G. SCHWENTZEL, op. cit. 22; C.-G. SCHWENTZEL, ibi. cit. 18).

²⁰⁰ Desde 66 a. C. que Pompeio dirigia a política oriental: as campanhas da Síria e do Médio Oriente, desafortunadamente em direcção a Judeia (onde conduziu Jerusalém) decorreram sob a sua responsabilidade. O objectivo do Senado tomado e de Pompeio era criar um conjunto de estados-tampão para amortecer qualquer tentativa de agressão exterior a Roma, sobretudo do mais temível inimigo de Roma: os Partos Asiáticos, estabelecidos entre o Eufraates e as fronteiras orientais de actual Irão, cuja dinastia herdou das tradições do antigo império persa, se fundara cerca de ano 100 a. C.

²⁰¹ DION CÁSSIO 55,3

²⁰² Cf. SUETÓNIO *Julio César* 54, 3.

²⁰³ Cf. PF VI, 14520.

²⁰⁴ Refira-se o propósito que o palácio real onde Cléopatra residia e onde teoricamente se passaram muitas das cenas do filme foi erguido pelo fundador da dinastia ptolomaica, Ptolomeu I Soter I, no Bairro Real ou *Brucheron* de Alexandria, a parte mais nobre e magnífica da opulenta capital dos Lagidas, junto do porto oriental da cidade, o Grande Porto (Cf. J. C. SALES, «A condição multicultural da antiga cidade de Alexandria», *O Estudo da História* 6, 2006, 64-65).

²⁰⁵ Ptolomeu XIII, *frater e maritus*, com quem, por decisão testamentária do pai, dividiu o poder como casal real, num reinado «ecológico» (linha antiár, à morte do pai, cerca de 5 anos de idade. Eram conhecidos como *fratres philopatores* -«deuses que amam o seu pai» (Cf. C.-G. SCHWNETZEL, op. cit. 19; L. CRISCUOLO, «La successione a Tolomeo Auleto ed il preteso matrimonio di Cleopatra VII con il fratello» in L. Criscuolo, G. Genoa, eds., *Egitto e storia antica. Dall'ellenismo all'età araba. Bilanzio di un confronto. Atti del colloquio internazionale*, Bologna, 31 Agosto-2 September, 1997, Bologna, Edizioni Olses, 1999, 325-338).

²⁰⁶ Recorde-se que a primeira vez que o exército romano penetrou no Vale do Nilo aconteceu em 168 a. C. (reinado de Ptolomeu VI e Ptolomeu VIII), face à fraqueza do reino lagida de então perante a ocupação pelo rei da Síria, Antíoco V Epifânio. Sem a intervenção romana, o Egito ptolomaico independente teria sucumbido. Esta conclusão não significa que a influência romana tenha beneficiado a monarquia dos Ptolomeus. O objectivo da Roma era outro: enfraquecer, tanto quanto possível, os reinos helenísticos, com vista à sua progressiva decomposição e substituição por Roma. Roma só salvava o Egito para enfraquecer o império selúcida, não para restaurar o antigo poderio lagida. Em 168 a. C., o Senado não decidiu a divisão do império lagida entre os dois filhos de Ptolomeu V Epifânio: Ptolomeu VI Filometor ficaria com o Egito e o seu jovem irmão, Ptolomeu VIII Euergeta II, com a Cirenáica e Chere. (Cf. B. LANÇON, C.-G. SCHWENTZEL, op. cit. 20-21).

²⁰⁷ PLUTARCO, *Vida de Julio César* 48, 1, 2. Mais fruto do romance do que realidade histórica, esta narração do «fuga do labirinto» ou da chegada de Cléopatra perante César ao palácio de Alexandria fortificada pelas fortes muralhas e reproduzida pelo cinema é

também uma daquelas imagens fortes sobre Cleópatra que se fixaram no imaginário colectivo. O próprio César, nos seus escritos, omite este episódio:

¹⁰¹ Não podemos esquecer que a primeira relação «estrangeira» (de Cleópatra com romanos) deu-se com o jovem Tibério César Pompeio, filho de Pompeio (Cf. N. G. RODRIGUES, «Cleópatra», in L. M. Araújo, *Dicionário do Antigo Egipto*, Lisboa, Editorial Caminho, 2001, 207). Plutarco é a única fonte a dar conta deste relacionamento, num breve parágrafo: «Cleópatra apaixonou-se por César e com base nas suas experiências com César e com o filho de Pompeio, com os quais privara quando em ainda uma menina [...]» (PLUTARCO, *Vida de Antônio* 25, 3).

¹⁰² César preferiu chegar ao Egipto com um pequeno grupo de homens (3000 soldados e 800 cavaleiros) que permitisse mobilidade na perseguição movida a Ptolomeu.

¹⁰³ Do trio de conselheiros de Ptolomeu XII, apenas o general egípcio Aquila escapou com vida. Seria, porém, degolado por Gaius, o partidário de Arsínoé na luta pelo poder no Egipto.

¹⁰⁴ Não se sabe se César reconheceu formalmente Cesarião como seu filho. Levando em consideração o relato de Suetónio, César teria permitido que o seu nome fosse dado à criança e havia uma certa semelhança entre os dois («[César] autorizou» [a Cleópatra] a dar o seu nome ao filho que daí teve. Alguns escritores gregos acreditaram que esse filho se parecia com César, tanto pela fisionomia como pela maneira de andar. Marco Antônio afirmou, no Senado, que César até tinha reconhecido o filho, a quem Caius Matius Cópula e outros amigos de César bem o sabiam» — SÜETÓNIO, *Vida de César* 58, 1, 3). Plutarco, por seu turno, escreve: «Deixou assim Cleópatra como rainha do Egipto — a qual dali a pouco tempo deu à luz um filho, a quem os Egípcios chamam Cesarião — e marchou para a Síria.» (PLUTARCO, *Vida de César* 49, 10). E, porém, admite que César reconheceu a sua paternidade e há, realmente, alguns indícios que parecem apoiar nesse sentido: o respeito e a estima com que César tratou Cleópatra e o filho enquanto ela estadia em Roma; as moedas que mostram Cleópatra amamentando a criança, imitando a deusa Isis e o seu filho Hórus; a perseguição e a morte imposta a Cesarião por Octávio, o filho adoptivo de César.

¹⁰⁵ *RFV*, 14493.

¹⁰⁶ Historicamente, a celeberrima Biblioteca de Alexandria, a mais famosa e rica da Antiguidade, foi também fundada por Ptolomeu I, ao conselho do seu primeiro bibliotecário Demétrio de Falero. O incêndio de 48 a. C., provocado pelo incêndio das embaixações atacadas no Porto Real ordenado por Júlio César, foi a primeira das destruições que a Biblioteca de Alexandria conheceu ao longo dos tempos. A segunda foi decretada pelo imperador Teodósio e executada pelo bispo Teófilo de Alexandria, em 391 d.C., ao ordenar o encerramento de todos os templos egípcios, incluindo naturalmente o Serapeum, a segunda sede da Biblioteca, onde se armazenavam cerca de 300.000 das 700.000 volumes que compunham os seus fundos.

¹⁰⁷ Cf. A. I. SADEK, «Alexandria, fille de Raoula et fruit des relations égypto-grecques» in *Le Monde Copte* (Revue trimestrielle de la culture copte, n.º 27-28, Paris, S. I. P. E., 1997, pp. 7-20), M. SHUCUR, «Alexandria hier et aujourd'hui», in *Le Monde Copte* (Revue trimestrielle de la culture copte, n.º 27-28, Paris, S. I. P. E., 1997, pp. 63-68).

¹⁰⁸ No filme, Elizabeth Taylor (Cleópatra) chama-lhe várias vezes «Sisígenes» em vez de «Cesarião» ou «Sesíjastas». Igualmente, a morte de Sisígenes em resultado de uma lança alçada pelas mãos de Octávio, como declaração de guerra do Senado ao Egipto, é uma «liberdade cinematográfica», sem qualquer suporte histórico. Embora Octávio se

terão dirigido ao Templo de Belona, deusa da guerra, e terão amessado e sua tripa, a vítima não foi Sosígenes, mas um animal sacrificial.

¹⁴⁰ Por exemplo, na *Pantheonae Historica*, a explicação só foi feita no ano 38 a. C.

¹⁴¹ O calendário juliano foi depois modificado no ano 0 C. pelo imperador Augusto que passou a designar o sexto mês do ano romano (*Sexilis*) em sua honra (*Augustus*). A última modificação deste calendário ocorreu a 4 de Outubro de 1582 com o papa Gregório XIII, que suprimiu 10 dias do calendário juliano. A Igreja do Oriente não aceitou a mudança gregoriana, permanecendo fiel ao calendário juliano, o que explica a diferença de 13 dias que hoje se verifica no calendário gregoriano.

¹⁴² Trata-se de uma alusão indirecta à tradução dos textos helénicos supostamente feita em Alexandria e guardada na biblioteca (a versão dos *Septuaginta*).

¹⁴³ Cf. ESTRABÃO, XVII, 1, 11.

¹⁴⁴ Cf. Z. TAWFIK, «Alexander's grave between the two domes of orga sin mosq», in *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists, Copenhagen 23-29 August 1980* (Collected by Adam Sulfow-Jacobsen), Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1984, pp. 508-509.

¹⁴⁵ Durante a primeira parte do filme, César reconhece que quando era novo, em Espanha, encontrou uma estátua de Alexandre. Essa referência posta na boca de César é retirada de Suetónio que enfatiza também este «paralelismo» entre os dois generais: «Quando chegou a Gades (= Cádiz) [César] viu junto do templo de Hércules uma estátua de Alexandre, o Grande, e suspirou, como que a lamentar a sua falta de acção, ao pensar que não tinha feito nada de memorável, enquanto Alexandre, com a sua idade já tinha subjogado o mundo» (SUETÓNIO, *Julio César* 7, 1). Em Suetónio encontra-se também um outro «paralelismo» indirecto com Alexandre Magno, a propósito do «cavalo extraordinário» de César que, qual Bucéfalo, este deturca: «Tinha um cavalo extraordinário, cujas patas se pareciam com pés humanos, por terem os cascos fendidos em forma de dedos. Este cavalo nascera em sua casa e os ariúpcas anunciaram que previam para o seu dono o domínio do mundo; então, mandou alimentá-lo com grande cuidado e foi o primeiro a montá-lo, pois antes ninguém conseguira domá-lo» (*ibid.*, 61).

¹⁴⁶ No filme omite-se totalmente que Ptolomeu XIV veio também a Roma com a sua irmã e co-regente, Sosígenes, o astrónomo, era também um dos hóspedes de César no mesmo período.

¹⁴⁷ Neste desfile, o povo de Roma pode ver também Vertigétina, o galês que César derrotara na Gália e que foi então executado. Ganimedes, acusado de instigar uma tentativa de usurpação no Egipto contra os direitos romanos, foi também sacrificado nessa ocasião. O filme ignora este desfile triunfal de Júlio César.

¹⁴⁸ Através das fontes, não se consegue estabelecer se Cleópatra assistiu pessoalmente ao desfile ou se nessa altura ainda não chegara a Roma.

¹⁴⁹ Um grande túmulo da mesma época encontrado em Éleso sugere que terá sido também aí enterrada. Enquanto viveu, Arsínoe IX foi sempre uma ameaça constante para Cleópatra VII e parece ter sido a mesma força de carácter da irmã, embora sem o seu charme, competências diplomáticas e cultura.

¹⁵⁰ Cf. SUETÓNIO, *Julio César* 81, 3. Sobre os vários presságios associados à «previsão» da morte de César Cf. *ibid.*, 61.

¹⁵¹ Esta estátua aerea, mais tarde transportada, por ordem de Augusto, para fora da curia onde César foi assassinado e colocada numa arcade de mármora, em frente da porta principal do teatro de Pompeio (Cf. SUETÓNIO, *Augusto* 31, 5).

²⁷⁶ Cf. APRIANO, *As Guerras Cívicas* 2, 102; DION CÁSSIO, *História romana* 61, 22. Sobre a ascendência da mãe Júlia e indirectamente sobre a importância que César conferia à mesma, Suetónio dá-nos a seguinte descrição: «No período em que [Júlio César] era questor, e sua tia Júlia e a sua mulher Cornélia moravam então, segundo a tradição, proferiu o seu elogio fúnebre na tribuna pública. No elogio à sua tia, eis o que disse sobre a dupla ascendência da defunta e do seu próprio pai: 'Pelo lado da mãe, a minha tia Júlia é descendente de Reu, pelo lado do pai, está ligada aos deuses (mortal /...), de Vénus são descendentes os júlios e nós somos um ramo dessa família. Nela se juram, assim, o carácter sagrado dos Reu, que mandam nos homens, e a santidade dos deuses, que mandam nos Reu» (SUETÓNIO, *Júlio César* 6).

²⁷⁷ Cf. I. S. PÉREZ-JUANA, *Cleopatra, Cleopatra VII, último faraó de Egipto*, Madrid, Edimat Libros, 2005, p. 90.

²⁷⁸ Cf. CICERO, *Carta a Ático* 14, 8; 15, 1a, 4, 15 e 17. A animosidade declarada expressa no texto é entre Cícero e César ou seus partidários.

²⁷⁹ Desgraças ambíguas a Cleopatra por PLÍNIO (IX, 119) e PROPÉRCIO (II, 11, 30 e 30), respectivamente.

²⁸⁰ Segundo Suetónio, Cleopatra teria regressado a Alexandria muito antes do assassinato de César: «Finalmente, [César] chamou-a [a Cleopatra] a Roma, deixando-a ir embora apenas depois de a ter coberto de honras e recompensas magníficas, e autorizou-a a dar o seu nome ao filho que dela teve» (SUETÓNIO, *Júlio César* 52 f).

²⁸¹ Cf. N. S. RODRIGUES, «Cleopatra», in L. M. de Araujo (dir.), *op. cit.*, p. 297.

²⁸² De acordo com a estela do Serapeum 325, o nascimento de Cesarão é situado a 23 de Junho de 47 a.C. (D. J. BINGEN, *Hellenistic Egypt: Monarchy, Society, Economy, Culture*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 71; nota 32).

²⁸³ Cf. A. BALLY, *A vida de Cleopatra*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1973, p. 80.

²⁸⁴ Desde Cleopatra II (início do séc. I a.C.) que se tornava usual as rainhas ptolomeias representarem-se como Isis ou como Afrodite (D. J. WHITEHORNE, *Cleopatras*, London & New York, Routledge, 2001, p.97). No templo de Amantí/Hermontas, a sudoeste do actual Luxor, destruído em 1860 pelo Khediva Ismail que levou as suas pedras para construir uma refinaria de açúcar e de que só subsistem provas fotográficas (por exemplo de Maxime du Camp, Francis Frith e John Buxley Green), a julgar pela descrição de Champollion, havia no *mammiel* cenas alusivas à gravidez e ao parto de Ptolomeu Cesarão, em que Cleopatra desempenhava o papel de Isis. Este templo foi construído, em estilo egípcio, por Cleopatra e estava-lhe dedicado a si e ao seu filho Cesarão. A evolução histórica pôde-las de Março de 44 a. C. encarregar-se-lhe de conferir maior «realismo» às suas representações, pois, assassinado César (não incluído nas cenas), esta «assimilava-se» bem ao antigo deus Osiris, esposo de Isis, a quem, segundo o mito, sucedera o mesmo, Cleopatra, qual Isis, necessitava agora também de proteger o seu Cesarão/Hórus dos adversários que não o aceitavam como legítima descendente de seu pai... – vide J. BINGEN, *op. cit.*, pp. 54, 56).

²⁸⁵ Bruto era um dos protegidos de Júlio César, filho de uma mulher que este amara. Embora tivesse aderido ao partido de Pompeio durante a guerra civil, fora amnistiado após a batalha de Farsália e César agraciou-o mesmo com o governo da Gália Cisalpina.

²⁸⁶ Filho de Marco Emílio Lépido ou Marco Lépido, cônsul em Roma no ano de 78 a. C.

²⁸⁷ No filme de Mankiewicz há um enorme anacronismo no que se refere a Octávio, colúcido como proeminentemente membro do Senado romano em vida de Júlio César. Ora

Octávio tornou a ficar *unus* em 48 a. C., por ocasião do triunfo de César, e só entrou no Senado em 43 a. C., quando uma lei extraordinária do Conselho patrocinada por Cícero, o reconhece como herdeiro de César, recebendo um anormal *imperium* pretoriano. É admitido no Senado no grupo dos ex cônsules, sendo-lhe reconhecida a capacidade para ocupar todas as magistraturas com dez anos de avanço em relação ao que a lei romana estabelecia (Cf. SUTTONO, *Augusto* II e 26).

⁷⁷ Cf. J. WHITEHORNE, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁸ Cf. PLUTARCO, *Vida de Antônio* 36, 2: «Quanto ele chegou, ofereceu-lhe e acrescentou de suas províncias, não poucas coisas ou pouco valiosas, mas tanto quanto a Fenícia, a Coele Síria, Chipre e grande parte da Cilícia e, além disso, toda a região que na Judeia que produz bálsamo e tudo o que na Arábia Nabateia faz fronteira com o mar.»

⁷⁹ Sobre este Marco Vipsânio Agripa (63-12 a. C.) diga-se, em abono da verdade, que não era, como o filme mostra, almirante de Júlio César, mas sim de Octávio, com cuja filha, Júlia, se casou, em 21 a. C. e de quem teria Gelo e Lúcio que Augusto adotou como príncipes hereditários, com o objetivo de lhe sucederem. Foi ele, do lado de Octávio, o responsável pela vitória de Ácio sobre Marco Antônio, em 31 a. C. Historicamente, a primeira entrada em cena de Agripa aconteceu depois da morte de César, em 43 a. C., quando acompanhou Octávio a Roma.

⁸⁰ Cf. N. S. RODRIGUES, *op. cit.*, p. 208. Vide PLUTARCO, *Vida de Antônio* 30 e 35.

⁸¹ Na cena do banquete a bordo da embarcação de Cleópatra há um anacronismo: a produção coloca os convivas sentados à mesa, em vez de recostados em leitos.

⁸² Do casamento de Antônio com Octávia nasceram duas filhas, ambas chamadas Antônio.

⁸³ Exemplos: PLUTARCO, *Vida de Antônio* 31, 1-3 e APIANO, *Guerra Civil* 5, 14.

⁸⁴ PLUTARCO, *Vida de Antônio* 24, 1, 2.

⁸⁵ *Ibid.* 27, 1-3.

⁸⁶ Plutarco destaca a cumplicidade contra os Partos em termos bastante elogiosos: *Ibid.* 33a, sobretudo 50.

⁸⁷ O objetivo imediato de Antônio era invadir a Média a partir da Arménia e tomar a sua capital, Frásia. Evitava assim repetir o erro de Crasso de 53 a. C., de atravessar o território dos Partos, o que acabou no desastre de Carras, onde o próprio Crasso perdeu a vida. Não obstante a superioridade estratégica da expedição de Antônio, esta fracassou, pelo menos a julgar pelos gastos económicos envolvidos e pela perda de 22.000 legionários, perto de 1/3 dos seus homens (Cf. G. FREEMAN, *op. cit.*, p. 374; G. ELLERS, *op. cit.*, p. 139).

⁸⁸ O rei da Arménia, Artavasdes, é tido por seu tração no conflito com os Partos de 36 a. C., uma vez que não forneceu a esperada ajuda, e é trazido em grande pompa por Marco Antônio para Alexandria. O reino independente da Arménia deixou de existir, convertendo-se em província romana, sob a tutela de Antônio, tendo a frente Artavasdes, filho de Artavasdes.

⁸⁹ Cf. M. CHAUVÉAU, *L'Égypte au temps de Cléopâtre, 180-30 av. J.-C.*, Paris, Hachette, 1997, pp. 34-37. Não se trata de narrada por Plutarco (54, 3-6) e por Dion Cássio (49, 1-4), a repartição do Oriente romano e também confirmada pelas moedas emitidas nestes territórios em 34 a. C., denotando a mesma propaganda das «Doações»: o busto de Cleópatra VII, datamado, é rodeado pela altisonante inscrição *Cleopatrae Reginae Regum Filiorum Regum* («Cleópatra, rainha dos reis e de seus filhos que são reis»). Marco

Antônia, com a inscrição *Antonia Romana devota* («Antônia, a Romana foi devota»), comemora a sua vitória sobre Afrievandus, cuja fera, qual tráfego, surge no campo atrás do busto do aulocrator.

¹⁰⁶ Plutarco escreve mesmo que «desde então [processo cerimonial de 34 a. C.], Cleópatra não aparecia em público sem ser ilhada com asroupagens cor-de-rosa e las e dava as suas audiências ao povo sob o nome de «Nova Isis» (PLUTARCO, *Vida de Antônio* 54, 6).

¹⁰⁷ Dando corpo a esta inquietação, ao entrar em Alexandria, em 30 a.C., Otávio manda matar o jovem Cesarião (então com cerca de 17 anos) que, entretanto, fugira para a Etiópia (Cf. DION CÁSSIO, 15, 5; Cf. SUETÔNIO, *Augusto* 17, 5; Cf. B. LANÇON, CH. G. SCHWENTZEL, *op. cit.*, pp. 24, 25). Neste caso, Otávio enrijacha-se na «excepção» do relato que dele traça Suetônio: «Os Reinos de que se apoderou pelo direito de conquista foram, salvo raras exceções, devolvidos aos seus soberanos ou oferecidos a outras nações estrangeiras» (SUETÔNIO, *Augusto* 48, 1).

¹⁰⁸ O desfile que em Roma sempre terminava no templo de Júpiter Capitólio termina agora, em Alexandria, no templo de Sarápis. Ora, o triunfo pertence a Roma. Ao preferir Alexandria a Roma, Marco Antônio não só lava a tradição e a susceptibilidade da aristocracia romana como, simbolicamente, institui Alexandria em «nova Roma». Alexandria destronava Roma. Era um acto anti-romano (desculpável).

¹⁰⁹ Recorde-se que de acordo com a propaganda romana, hostil à Cleópatra, a declaração de guerra é feita a Cleópatra e não a Antônio (Cf. PLUTARCO, *Vida de Antônio* 60, 1). A «guerra civil» entre Romanos, entre concidadãos, é subtilmente transformada numa «guerra patriótica», numa guerra justa (*iustum bellum*) entre povos e Cleópatra transformada no verdadeiro inimigo de Roma.

¹¹⁰ No filme de 1963, está tudo contado em Cesarião, o filho de Cleópatra com Júlio César. Olvida-se a parte de Antônio e Cleópatra (os gémeos Alexandre Hélio e Cleópatra Selene e o pequeno Ptolomeu Filadelfo), que, como dissemos, Marco Antônio reconheceu como seus filhos legítimos, em 37/35 a. C.

¹¹¹ *Ibid.* 17, 1.

¹¹² Numa cena de Cleópatra alusiva dos preparativos da batalha de Ácio, Elizabeth Taylor (Cleópatra) ostenta uma coroa dechawat azul. Trata-se de um erro histórico, pois, como sabemos, a *dechawat* ou *nef usadi* pelos antigos faraós, como o próprio nome egípcio sugere, era de cor vermelha. A coroa habitualmente azul, a *knephret*, era uma espécie de casaco/capacete, com pedras preciosas douradas pintadas ou incisas, usada pelo faraó em cerimónias de aparato militar (Cf. J. C. SALES, «Coroas», in L. M. de Araujo (dir.), *op. cit.*, p. 241).

¹¹³ Antônio dispunha de uma frota de 500 navios, contra os 400 de Otávio (Cf. C. FREEMAN, *op. cit.*, p. 375). O confronto custou a Antônio a vida de 12.000 homens e a 5.000 do lado de Otávio.

¹¹⁴ Cf. R. S. BUDGE, «Cleopatra VII», in *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, 2001, p. 272.

¹¹⁵ PLUTARCO 75, 4. Sobre a concordância entre o nome próprio *Éros* e o substantivo comum *Éros*, «amor», e a eventual metáfora estóica inerente, vide N. S. RODRIGUES, «Plutarco, historiador dos Lígidos: o caso de Cleópatra VII Filopator» in *Plutarco, Educador de Europa*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2002, pp. 134, 135.

¹⁰⁰ Cf. DION CÁSSIO, 12, 1-7 e 51, 13,3. Vide também PLUTARCO, *Vida de Antônio* 83, 1-5. Alguns estudiosos duvidam que este enredo tenha alguma vez ocorrido. No entanto, a existência de duas diferentes versões sugere que, de facto, tal terá acontecido.

¹⁰¹ Cf. S. WALKER, P. HIGGS (eds.), *Cleopatra of Egypt: from History to myth* (Princeton, Princeton University Press, 2001), pp. 302-303.

¹⁰² J. WHITEHORNE, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰⁴ A. BAILLY, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁵ Desde o século XV até ao início do século XX, o tema da vida de Cleopatra nãe frequentemente ilustrado pelos pintores e, igualmente, a sua morte (Cf. CH.-J. SCHWENTZEL, *op. cit.*, p. 115).

¹⁰⁶ Cf. PLUTARCO, *Vida de Antônio* 85, 3; 86,1-3. Fala-se também de um suposto andrino (Cf. DION CÁSSIO, 51, 10, 5).

¹⁰⁷ VERGÍLIO, *Éneida* 5,697; PROPÉRCIO 3,11,63; 54; HORÁCIO, *Odes* 1,37,25-28. Neste desfile triunfal figuram também os três filhos de Cleopatra com Marco Antônio que, entretanto, Octávio enviara para casa de Octávia, sua mãe e esposa de Antônio, para melhor os controlar (Cf. DION CÁSSIO, 51, 21, 32; Suetónio, *Augusto* 17, 5).

¹⁰⁸ PLUTARCO (71, 4) diz-nos também que Cleopatra experimentava a acção de vários venenos em prisioneiros.

¹⁰⁹ Cf. J. WHITEHORNE, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁰ H. S. BIANCHI, *op. cit.*, p. 273.

¹¹¹ Com este tesouro, Octávio podia satisfazer os seus veteranos de guerra, cada vez mais exigentes e sedentos de benefícios materiais (Cf. *Ibid.*, p. 168).

¹¹² DION CÁSSIO 51, 6.

¹¹³ SUETÓNIO, *Augusto* 17, 4.

¹¹⁴ Como diz Jean Bingen, dessa forma «it was only half a victory for Octavian: Cleopatra escaped from the encircling» (J. BINGEN, *op. cit.*, p. 44).

¹¹⁵ A fraseologia usada no filme é muito verdadeira de Plutarco: «Beisissima» disse Charnon «como convém a quem era descendente de tantos reis» (PLUTARCO, *Vida de Antônio* 85, 4) e de Shakespeare: «Quart: What work is here | Charnon, is this well done? Charnon: It is well done, and fitting for a princess descended of so many royal kings.» (SHAKESPEARE, *Antony and Cleopatra*, Act V, Scene II, in *The complete works of William Shakespeare*, London/ New York/ Sydney/ Toronto, Hamlyn, 1958, p. 777).

¹¹⁶ HORÁCIO, *Ode* 1, 37, 21. O conceito de Horácio mereceu grande êxito entre os biólogos e críticos literários. A expressão contemporânea *female fatale*, que os dicionários registam desde 1912, passou dos romances de cordel para o cinema, especialmente nos géneros dramático, policial e de suspense, e inclui nos filmes históricos, inevitavelmente, as várias versões de Cleopatra, entre as quais a de Elizabeth Taylor.

¹¹⁷ A. BAILLY, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁸ Sobre as várias hipóteses de designação geográfica da epíteta de Cleopatra VII, vide J. BINGEN, «Cleopatra VII Philopatra», in *op. cit.*, pp. 57-62.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

- ESTRABÃO. *Le voyage en Egypte. Un roman roman* (Préface de Jean Yoyotte; Trad. de Pascal Charvet; Commentaires de J. Yoyotte et P. Charvet), Paris Nil éditeurs, 1997.
- APYANQ. *Appian's Roman History*. Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- CAESAR. Julius. *The Alexandrian War*. Cambridge, Harvard University Press, 1955.
- DICIN CASSIO. *Roman History*. Cambridge, Harvard University Press, 1965.
- „JOSEFO. Flavius. *Jewish Antiquities*. Cambridge, Harvard University Press, 1865.
- PLUTARCO. *Life of Antony*. Cambridge, Cambridge University Press, 1968.
- SUETONIO. *As Vidas dos Doze Cesares. Vol. I. Julio Cesar. Otaviano Cesar Augusto* (Introdução e notas de Victor Raquel). Lisboa: Edições SABA, 2005.
- _____. *Vies des Douze Césars. César-Auguste*. Paris: Flammarion, 1990.
- _____. *Vies des Douze Césars. César-Auguste*. Paris: Belles Lettres, 2002.
- _____. *Vies des Douze Césars*. Paris: Gallimard, 2003.
- SHAKESPEARE, William. *The Works of William Shakespeare*. New York: Oxford University Press, 1936.
- _____. *The complete works of William Shakespeare*. London: New York: Sydney: Toronto: Hamlyn, 1956.
- _____. *António e Cleópatra* (Tragédia Trad. Herculano Braga). Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2002.

Obras gerais

- AAVV. *Cleopatra's Egypt. Age of Ptolemies*. Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1988.
- AUSTIN, M. M. *The Hellenistic World from Alexander to the Roman Conquest*. London: Cambridge University Press, 1981.
- BAILLY, Auguste. *A vida de Cleópatra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1873.
- BENOIST-MÉCHIN. *Cléopâtre (89-30 av. J.-C.)*. Paris: Leito & Iméo Editores, 1983.
- BERNARD. *Antike. Leçon de navigation*. Paris, Fayard, 1984.
- BERTRAND, Jean-Marie. *L'Hellénisme*. 323-31 av. J.-C. *Rois, cités et peuples*. Paris: Armand Colin, 1972.
- BESSY, Mirella. *CHARD485. Jean-Louis. Dictionnaire du cinéma et de la télévision*. Paris, 1965.
- BEVAN, E. *Histoire des Lagides*. 323 à 30 av. J.-C. Paris: Payot, 1934.
- BRIENEN, Jean. *Hellenistic Egypt. Monarchy, Society, Economy, Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- BRADFORD, Ernie. *Cleopatra*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 1971.
- BROOKS, Polly Scholzer. *Cleopatra: Goddess of Egypt, Enemy of Rome*. New York, Harper Collins, 1995.

- BURSTEIN, Stanley. *The reign of Cleopatra*. Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2007.
- CAROPINO, Gérôme; JULO César. Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1993.
- CHAMOUX, François. *La civilisation hellénistique*. Paris, Arthaud, 1985.
- CHAUVEAU, Michel. *L'Égypte au temps de Cléopâtre 180-30 av. J.-C.* Paris, Hachette, 1987 (trad. port., *A vida quotidiana do Egito no tempo de Cleópatra: 180-30 a.C.*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000).
- _____. *Cléopâtre au-delà du mythe*. Paris, Liens Levi, 1998.
- Círculo de Leitores (ed.). *Quem é quem no cinema e no vídeo*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1992.
- DAVIS, Norman; KRAAY, Colin M. *The Hellenistic Kingdoms. Portrait, place and history*. London, Thames and Hudson, 1973.
- DOODSON, Adam; HILTON, Oyan. *The complete royal families of Ancient Egypt*. Cairo, 2004.
- ELLIS, Simon P. *Graeco-Roman Egypt*. Buckinghamshire, Shire Publications Ltd, 1992.
- ERSKINE, Andrew (dir.). *Le Monde hellénistique. Espaces, sociétés, cultures 323-31 av. J.-C.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- FLAMARION, Edith. *Cléopâtre. Vie et mort d'un pharaon*. Paris, Gallimard, 1993.
- FOSS, Michael. *The search for Cleopatra*. New York, Arcade Publishing, 1999.
- FRASER, P. M. *Ptolemaic Alexandria*. Oxford, Oxford University Press, 1972.
- FREEMAN, Charles. *Egypt, Greece and Rome. Civilizations of the Ancient Mediterranean*. Oxford, Oxford University Press, 1996.
- GRANT, Michael. *Cleopatra. A Biography*. New York, Dorset Press, 1972.
- _____. *Julius Caesar*. New York, M. Evans & Company, 1990.
- GREEN, Robert. *Cleopatra*. Scholastic Library Pub, 1996.
- GREEN, Peter. *D'Alexandre à Actium. Du partage de l'empire au triomphe de Rome*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1997.
- GRIEN, E. *The Hellenistic world and the coming of Rome*. Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1964.
- HAMER, Mary. *Signs of Cleopatra. History, Politics, Representations*. London/ New York, 1993.
- HÖBL, Günther. *A history of the ptolemaic empire*. London/ New York, Routledge, 2001.
- HUGHES-HALLET, L. *Cleopatra. History, Drama and Distortions*. New York, Harper Perennial, 1997.
- KLAUS, M. *Kleopatra*. Munich, Beck, 1996.
- La gloire d'Alexandrie. Catalogue général de l'exposition «La gloire d'Alexandrie»* (Paris, 7 mai-26 juillet 1998). Paris, Paris-Musées, 1998.
- LANÇON, Bertrand; SCHWENTZEL, Christian-Georges. *L'Égypte hellénistique et romaine*. Paris, Nathan, 1998.

- LÉVÉQUE, Pierre. *Égyptes et Soudans du siècle II av. J.C. au siècle I av. J.C.*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979.
- _____. *O mundo helenístico*. Lisboa, Edições 70, 1987.
- LINDSAY, J. *Cleopatra*. London: Constable, 1971.
- LOZANO, A. *Las monarquías helenísticas I. El Egipto de las Lagidas*. Madrid, Ediciones Rial, S.A., 1989.
- JONES, Prudence J. *Cleopatra. A sourcebook*. Norman, University of Oklahoma Press, 2000.
- _____. *Cleopatra: The last pharaoh*. Cairn, The American University Press, 2006.
- MACRIDY Theodore George Hamid. *Hellenistic queens: A study of woman-power in Macedonia, Seleucid Syria, and Ptolemaic Egypt*. Chicago, 1932.
- MANNING, J. G. *The Last Pharaoh. Egypt Under the Ptolemies, 205-30 B.C.* Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2010.
- MARTIN, Paul M. *Arsène et Cléopâtre. La fin d'un rêve*. Paris, Albin Michel, 1990.
- MORGAN, Julian. *Cleopatra, Flung in the shadow of Rome*. The Rosen Publishing Group, 2005.
- MOSSÉ, Claude. *Alexandre. O destino de um mito*. Mem Martins, Publicações Europa-América, 2005.
- MUNDY, Talbot. *Queen Cleopatra*. Lulu, 2008.
- GIBBYANT, Wayne A. *The Cleopatra Myth*. London, God First Productions, 1996.
- PEREMANS, W.; VAN T'ACK, E.; MOOREN, L.; SWINNEN, W. *Prosopographia Ptoemaea. VI. Le droit, les relations internationales et les possessions extérieures, à ce jour*. n° 14472-17222. *Studia Hellenistica* 17. Louvain, 1966.
- PÉREZ-JUANA, Ignacio. *Seul, Cleopatra: Cleopatra VII, última tirana de Egipto*. Madrid, Esmal Libros, 2005.
- PETERS, E. E. *The Harvest of Hellenism: A History of the Near East from Alexander the Great to the Triumph of Christianity*. Simon and Schuster, 1970.
- PETIT, Paul. LARONDE, Arène. *La civilisation hellénistique*, 7^e ed., Collection «Que sais-je?», n° 11028. Paris, Presses Universitaires de France, 1995.
- PRÉAUX, Claire. *Le monde hellénistique. La Grèce et l'Orient de la mort d'Alexandre à la conquête romaine de la Grèce (323-146 av. J.-C.)*, Tome Premier. Paris, PUF, 1978.
- _____. *Le monde hellénistique. La Grèce et l'Orient de la mort d'Alexandre à la conquête romaine de la Grèce (323-146 av. J.-C.)*, Tome Second. Paris, PUF, 1978.
- POMEROY, S. *Women in Hellenistic Egypt: From Alexander to Cleopatra*. Detroit, Wayne State University Press, 1990.
- RICE, E. E. *Cleopatra*. Sutton Publishing, 1996.
- SADOU, Georges. *Octave et ses amours (roms à par par Emile Bouché et Michel Matis en 1881)*. Paris, Seuil, 1965.
- _____. *Alexandre des fins (roms à par par Emile Bouché en 1881)*. Paris, Seuil, 1965.
- SALES, José das Sandeias. *Iconologia e propaganda real no Egipto Ptoemáico (323-30 a.C.)*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 2005.
- _____. *Estudos de Egipologia*. Lisboa, Livros Horizonte, 2007.
- _____. *Power e iconografia no antigo Egipto*. Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
- SAFET, Xenia. *Cleopatra: Ruler of Egypt*. Morgan Reynolds Pub, 2007.

- SCHWENTZEL, Christian-Georges. *Cléopâtre*. Collection «Que sais-je?», n° 3448. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- SEAR, David R. *Green coins and their sales*. Vol II. Asia and North Africa. London, BT Bataford Ltd., 1979.
- STONEMAN, Richard. *Alexandria, a Guide*. Lisboa, Edições 70, 2008.
- STREISSGUTH, Thomas. *Queen Cleopatra*. Lerner-Publication Company, 1999.
- SOUTHERN, Pat. *Cleopatra*. Tempus, 2000.
- SVARONOS, Ioannes N. *Ta nomemata tou arxontou tou pleiomaton*. Atenas, 1904-1905.
- VEILLON, Olivier René. *Discours de cinéma américain – de nos jours cinquante (1945-1990)*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.
- VOUMANN, H. *Cleopatra: A study in politics and propaganda*. New York, Sagamore Press, 1958.
- WALBANK, F.W. *The Hellenistic World: Frontiers History of the Ancient World*. Fontana Press, 1982.
- WORTH, Richard. *Cleopatra: queen of Ancient Egypt*. Enslow Publishers, 2006.
- WALKER, Susan; HIGGS, Peter (eds.). *Cleopatra of Egypt: from history to myth*. Princeton, Princeton University Press, 2001.
- WHITEHORNE, John. *Cleopatra*. London & New York, Routledge, 2001.

Artigos

- BLANCH, Robert Steven. «Cleopatra VII», in *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* (2001), 273, 274.
- CALVAT, Renaud. «Cléopâtre de Vierge à Manikiewicz. Origine et évolution d'un mythe», in *Bulletin de L'Asie III* (juil. 1998), 45-57.
- CRISCIUOLO, Lucia. «La successione a Tolomeo Aulete ed i protesi matrimoniali di Cleopatra VII con i fratelli». In Lucia Crisciulo e Giovanni Genesi (eds.), *Egitto e storia antica dall'ellenismo all'età araba. Bilancio di un confronto. Atti del colloquio internazionale, Bologna 31 Agosto-2 Settembre 1987*. Bologna, Editrice Clueb, 1988, 325-339.
- ELERS, Claude. «Un Orient romain: Des campagnes de Pompée à la mort d'Auguste», in Andrew Erskine (dir.), *Le Monde hellénistique. Espaces, sociétés, cultures* 303-311. In J.-C. Ferron. Presses Universitaires de Rennes, 2004, 131-146.
- FLEISCHER, Robert. «Hellenistic royal iconography on coins», in AAVV (eds.), *Aspects of Hellenistic Kingship*. Ashus. Ashus University Press, 1996, 26-40.
- GARCÍA MORENO, Luis A. «Cleopatra. El film de Joseph L. Mankiewicz». In José Luis (ed.), *Historia y Cine*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 149-162.
- GRIFFITHS, J. G. «The death of Cleopatra VII», in *JEA* 47, 113-116.
- SÓMEZ ESPELOSIN, Francisco Javier. «Alejandria, la ciudad de las maravillas». In *Ciudades del mundo antiguo*. Madrid, Ediciones Osaka, 1997, 80-91.
- LE CORSU, F. «Cléopâtre, était-elle laide?». In *BSFE*, 42, Mar. 1965, 10-27.

- PRIETO, Alberto. «Faraón». In José Uroz (ed.), *Historia y Arte, Alicante*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, 63-102.
- RICKETTS, Linda. «The administration of late Ptolemaic Egypt». In Janet H. Johnson (ed.), *Life in a multicultural society: Egypt from Carthage to Constantine and beyond*. Chicago: The Oriental Institute of the University of Chicago, 1992, 275-281.
- RODRIGUES, Nuno Simões. «O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo». In *Notas. Revista de Ideas y Formas Políticas de la Antigüedad Clásica*, 11, 1999, 217-259.
- _____. «Cleopatra». In Luis Manuel de Araujo (dir.), *Dicionário do antigo Egipto*. Lisboa, Editorial Caminho, 2001, 207-209.
- _____. «Putarco, historiador dos Lagidas: o caso de Cleopatra VII Filopator». In *Putarco. Educador de Europa*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2002, 127-140.
- ROYSTER, Francesca T. *Becoming Cleopatra: The Shifting Image of an Icon*. New York: Praeger Publishers, 2003.
- SADOK, Aïmeï Sakander. «Alexandrie, fille de Raïetia et fruit des relations égypto-grecques». In *Le Monde Copte. Revue trimestrielle de la culture copte*, n° 27-28, Paris, S. I. P. E., 1997, 7-20.
- SALES, José das Caméias. «A condição multicultural da antiga cidade de Alexandria». In *O Estado da História*, n° 6, Lisboa, Associação de Professores de História, 2008, 57-76.
- _____. «Oceano». In L. M. de Araujo (dir.), *Dicionário de antigo Egipto*. Lisboa, Editorial Caminho, 2001, 241-242.
- SHEAT, T. C. «The last days of Cleopatra: a chronological problem». In *JRS* 43, 96-100.
- SHOUCRÏ, Mourî. «Alexandrie hier et aujourd'hui». In *Le Monde Copte. Revue trimestrielle de la culture copte*, n° 27-28, Paris, S. I. P. E., 1997, 61-65.
- TAWFIK, Zeinab. «Alexander's grave between the two (spots of) shima 'al awma». In *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists*. Copenhagen, 23-29 August 1992 (Collected by Adam Bulow-Jacobsen), Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1994, 506-509.
- THIJSSEN, H.-J. «Cleopatra VII». In *Lexikon der Ägyptologie*, VII, 3, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990, 452-454.
- VANDYCKE, Violaine. «Grâce à son père, Cléopâtre conquiert Antoine». In *L'Égypte ancienne. Mystères et découvertes*, Paris, Editions Tallandier, 1998, 151-157.
- VANT DACK, E. «Encore le problème de Ptolémée Eugète». In *Polytechnica Selecta. Études sur l'armée et l'administration lagides*. Studia Hellenistica 20, Lovani, 1980, 157-174.
- _____. «Toujours le testament d'un Ptolémée Alexandre». In *The Jewish-egyptian conflict of 103-101 B.C. A multilingual dossier concerning a «War of Succession»*. Collectanea Hellenistica 1, Brussel, Comité Klassieke Studies, 1985, 156-161.
- WHITEHORNE, John. «The supposed co-regency of Cleopatra Tryphaena and Berenice IV (58-55 B.C.)». In *Actes des 21. Internationalen Papyrologerkongresses*. Berlin 1995. *Abn. für Papyrologische Beih. 3*. Leipzig/ Stuttgart, B. G. Teubner, 1997, 1005-1008.

WEBGRAFIA

LAFENA MARCHENA, Oscar. «Hacia un pasado común. E con y la información de la Antigüedad Clásica. Apuntes para su estudio» (<http://antayit.usb.mx/ponencias/metodos/lafena.PDF> -03/01/2008: 18.05).

Perseus Digital Library: <http://www.perseus.tufts.edu/>

Na secção 'Classics', pode encontrar-se uma extensa lista de fontes primárias e secundárias relacionadas com a antiga Grécia, Egipto e Roma. Muitas das obras surgem nos originais gregos ou latinos e/ou em traduções em inglês.

The House of Ptolemy: <http://www.houseofptolemy.org/>

Este site, com centenas de links, cobre todos os aspectos do Egipto ptolomaico e inclui vários aspectos específicos sobre Cleópatra VII.

Cleopatra on the Web: <http://www.lairons-of-seville.com/cleopatra/>

Este site cobre diversos aspectos do estudo de Cleópatra, desde fontes antigas até filmes modernos e DVD's.

APPIANO, *Guerras Cívicas*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Appian/Civil_Wars/1*.html

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Appian/Civil_Wars/2*.html

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Appian/Civil_Wars/3*.html

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Appian/Civil_Wars/4*.html

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Appian/Civil_Wars/5*.html

DION CASSIO, *História Romana*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dion/home.html

JÚLIO CÉSAR, *Guerras Alexandrianas*:

<http://classics.mit.edu/Caesar/alexandrian.html>

PLUTARCO, *Vida de António*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Antony*.html

http://ancienthistory.about.com/library/01/01_text_plutarch_antony.htm

<http://classics.mit.edu/Plutarch/antony.html>

PLUTARCO, *Vida de Júlio César*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Caesar*.html

http://ancienthistory.about.com/library/01/01_text_plutarch_caesar.htm

PLUTARCO, *Vida de Pompeio*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Pompey*.html

SUETÓNIO, *Júlio César*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Julius*.html

SUETÓNIO, *Agripa*:

http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Suetonius/12Caesars/Agrippas*.html