

Espaço Philia

Plutarco e a Ocidentalização de Cleópatra

Gregory da Silva Balthazar¹

Introdução

Enfrentar o tema *Cleópatra* é verdadeiramente algo instigante, pois sua história e pessoa provocam todos os tipos de paixão. O pesquisador, ao escolher a última rainha egípcia como objeto de pesquisa, se depara, sempre, com dois questionamentos: era ela realmente bela? Era grega ou egípcia? Ou melhor: era branca ou negra? Como se a cor de sua pele pudesse definir a qual cultura ela pertencia.

O egiptólogo Zahi Hawass, atual secretário-geral do Conselho Supremo de Antiguidades, escreveu em um pequeno artigo, intitulado *Cleópatra: Queen of Magic*, que:

*Talvez a mais famosa egípcia de todos os tempos seja Cleópatra VII, a última rainha do Egito. Quando eu era um rapaz, meu querido amigo Kamal El-Mallakh, descobridor da barca solar em Gizé, trouxe Elizabeth Taylor com ele para ver as pirâmides. Taylor trouxe Cleópatra a vida nas telas de Hollywood e, quando conheci essa intrigante atriz, eu pude ver em seus olhos o charme desta carismática rainha.*²

¹ Bolsista PIBIC/CNPq e pesquisador adjunto da **Comissão de Estudos e Jornadas de História Antiga (CEJHA)** e do Grupo de Pesquisa **Africanidades, Ideologias e Cotidiano (AIC)** da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob orientação da Profa. Dra. Margaret Marchiori Bakos. gsbalthazar@gmail.com

² HAWASS, Zahi. Cleópatra: Queen of Magic. **Horus the Inflight Magazine of Egypt**, Jan/Fab, 2006, p. 20.

Esse pensamento, do egiptólogo egípcio, delinea a problemática de trabalho deste artigo quando se entende que, nas palavras de Sally-Ann Ashton, “Cleópatra VII é a rainha mais adotada [como símbolo] no Egito moderno. Seu nome adorna as mais populares marcas (...). Ela também é retratada, apropriadamente devido a sua política, como uma rainha egípcia e é mantida como uma **figura nacional**”.³

A ideia de Cleópatra como símbolo de um Egito contemporâneo, apresentada pela inglesa Sally-Ann Ashton, em consonância com a imagem de uma rainha incorporada pela atriz norte-americana Elizabeth Taylor, referenciado por um autêntico egípcio, vão ao encontro das perguntas iniciais deste artigo. Passou-se, então, a questionar: como uma mulher, que governou um país no norte da África oriental, se eternizou no imaginário coletivo do Ocidente como uma das mais importantes mulheres da história?

Este estudo delimitou-se quando se entrou em contato com a obra do autor greco-romano Plutarco que, apesar de evitar falar do feminino - hábito herdado dos escritores gregos do período de auge da *pólis* ateniense - acaba sendo utilizado como uma das principais fontes para reconstruir a vida da rainha Cleópatra. É importante compreender que a figura histórica desta governante acabou se tornando um mito construído pelas mãos de seus inimigos, pois, como afirma Lucy Hallett:

*A ideia que dela se passou para o ‘musée imaginaire’ da cultura do Ocidente é derivada quase inteiramente da propaganda de seus inimigos. Essa ideia tem sido submetida a uma infinita variedade de adaptações, porém, em quase todas, o contorno permanece discernível – o contorno do monstruoso embora sedutor personagem que foi inventado para Cleópatra por seu oponente, Otávio.*⁴

³ ASHTON, Sally-Ann. **The Last Queens of Egypt**. London: Pearson Longman, 2003, p. 55 – o grifo é nosso.

⁴ HUGHES-HALLETT. Lucy. **Cleópatra: História, Sonhos e Distorções**. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 57.

Nesse sentido, como toda a história que visa à mulher como objeto, foi preciso traduzir os sinais, ler nas entrelinhas, captar as alusões, insinuar-se nas brechas e nas rachaduras, apropriando-se dos espaços em branco e das meias-palavras. Sendo assim, objetiva-se, por meio de um estudo dialogal e de cunho comparativo, compreender o seguinte questionamento: qual a contribuição do discurso plutarquiano na construção de uma imagem ocidental da rainha Cleópatra VII?

Utilizar-se-á, na presente análise, de obras específicas de Plutarco: a *Vida de César* e a *Vida de Antônio*. Estas duas fazem parte de cinquenta biografias de antigos chefes militares, legisladores e governadores. Em uma comparação entre nobres gregos e romanos, Plutarco, oferece uma importante fonte para a reconstituição da história do Mediterrâneo antigo.⁵

É necessário ressaltar que, como grego, Plutarco viveu em um mundo dominado por Roma. Essa sociedade possuiu uma política de construção identitária pluriétnica e pluricultural, principalmente houve uma absorção da cultura grega pela romana. Assim, esse processo transcultural levou a uma cooptação, por parte dos romanos, de grupo de intelectuais gregos da época imperial. No entanto, como propõe Maria Aparecida de Oliveira Silva, Plutarco se diferencia desse grupo, pois:

(...) [Plutarco] não compôs sua obra para exaltar ou glorificar o Império romano ou ainda sua cultura. O objetivo principal de Plutarco está em construir uma identidade grega no Império, pautada na história de seu povo e em sua tradição cultural, como testemunho da importância dos gregos no Império e como demonstração da singularidade e da utilidade de sua cultura para o fortalecimento cultural e político do Império.⁶
(SILVA, 2007, p. 207).

⁵ GIANAKARIS, C. J. **Plutarch**. New York: Twayne, 1970.

⁶ SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. **Plutarco e Roma: O Mundo Grego no Império**. São Paulo: USP, 2007. (Tese de Doutorado).

Nessa perspectiva, faz-se necessária uma digressão no tempo para compreender o modo de como os escritos gregos, anteriores ao plutarquiano, transmitiram o ideal de feminilidade, assim permitindo perceber o modelo de mulher para Plutarco e, finalmente, analisar, dentro de uma perspectiva de Gênero, o desdobramento do discurso deste autor na contemporaneidade.

Assim, em se tratando de um tema voltado para o estudo da permanência de um relato masculino sobre o feminino, o pressuposto teórico que sustentará a análise, como dito anteriormente, baseia-se no conceito de Gênero. Rachel Soihet entende que os gêneros constituem as diferenças entre os papéis atribuídos a homens e mulheres e que estes são socialmente estabelecidos, sendo, por esta razão, passíveis de modificação.⁷ Portanto, entende-se que:

*O gênero é então um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre as diversas formas de interação humana. Quando as (os) historiadoras (es) buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói as relações sociais elas (eles) começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as maneiras particulares e situadas dentro de contextos específicos, pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.*⁸

Portanto, como instrumento, o Genro é a primeira forma de significar as relações de poder. Logo, o discurso político perpassa essa relação de força entre homens e

⁷ SOIHET, Rachel. História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um Debate. In: NEUMA Aguiar (Org.). **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

⁸ SCOOT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, nº 16, vº 2, jul/dez, 1990, p. 16.

mulheres, ou nessa relação de dança, na qual um leva o outro e o outro leva o um. É necessário, entre tanto, compreender que, como aponta a filósofa Judith Butler, a genealogia foucaultiana evidencia, ao tomar esta temática como foco, que “o ‘feminino’ já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de mulher, e [que] ambos os termos ganham seu significado problemático apenas como termos relacionais”.⁹ Se o caráter mutável do sexo é constatável, talvez, como ainda ressalta a autora, “o próprio construto chamado sexo seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revele-se absolutamente nenhuma”.¹⁰ Em outras palavras, não há feminino fora da linguagem.

Modelos de Feminilidade na Antenas Clássica

A historiografia sobre a *pólis* ateniense é uma categoria de fonte que se constituiu como um lugar de homens, uma vez que os atenienses, e posteriormente Plutarco, tinham o hábito de evitar escrever o nome de mulheres respeitáveis¹¹, tornando-as, assim, um mero susurro. Tradicionalmente, o ideal feminino do período clássico “é [o da] esposa submissa, que leva uma vida tranquila e digna, totalmente dedicada ao seu marido, sem ruídos e sem luxo”.¹²

Porém, subjacente a esse padrão de boa mulher - aquela do silêncio, do recato, da clausura doméstica - se constitui a relação do feminino com a cidade e o poder político.

Portanto, para Marta Mega de Andrade, esse processo é:

⁹ BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 9.

¹⁰ Idem, p. 25.

¹¹ BREMMER, Jan. Plutarch and the Naming of Greek Women. **AJPh**, 1202, 4, 1981, pp. 425-426.

¹² BLOMQUIST, Karin. From Olympias to Aretaphila: Women in Politics in Plutarch. In: MOSSMAN, Judith (Org). **Plutarch and his Intellectual World**. London: Duckworth, 1997, p. 74.

*(...) uma das questões colocadas pelo transparecer da multiplicidade. É talvez a questão mais próxima ainda da dinâmica da cidadania democrática: a cidade exclui do poder a mulher, mas integra o feminino, submetido, pela via do casamento legítimo, e da religião. Para formular a questão de forma radical, ou seja, em termos de cidadania feminina, é preciso ressaltar que a mulher, a esposa que participa das Tesmofórias, por exemplo, tem o caráter irreduzível de um ardil dos deuses. Ela descende não da terra sobre qual a pólis se inscreve, mas de Pandora, feminino universal, raça das mulheres.*¹³

Nesse sentido, a historiadora abre espaço para pensar que as *respeitáveis mulheres gregas* utilizavam táticas com o intuito de diluir as margens deste modelo e, com isso, subvertiam a dominação masculina, alcançando dessa forma certa autonomia. Escritos, como os de Platão e Xenofonte, trazem a visão da importância da participação feminina no funcionamento da *pólis*, pois o século IV a.C. representou uma fase de transição entre a prosperidade do século V e a decadência do sistema políade no terceiro século antes de Cristo.¹⁴

Note-se que a cidade-estado grega do século IV sofre com a oligantropia, a perda constante de seus cidadãos nas guerras. Os resultados aparecem nas dificuldades políticas tanto internas quanto externas, agravadas pela falta de dinheiro.¹⁵ Platão demonstra-se preocupado com a escassez de cidadãos, a solução encontrada pelo filósofo foi elaborar

¹³ ANDRADE, Marta Mega de. **A “Cidade das Mulheres”**: Cidadania e Alteridade Feminina na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: Lhia, 2001, p. 35.

¹⁴ Sobre o declínio do sistema da *pólis*, vide: POMEROY, Sarah. **Ancient Greece**. New York: Oxford University Press, 1999, pp. 300-370.

¹⁵ Platão, **República**, 458e.

um sistema político em que homens e mulheres partilhavam o dever de zelar pelo funcionamento da cidade-estado. No pensamento platônico, a mulher grega deveria ser educada nas mesmas condições que o homem,¹⁶ para “terem em comum as habitações e as refeições, sem que tenham qualquer propriedade privada, estarão juntos, e, ficando misturados, quer nos ginásios, quer no resto da sua educação, creio que por uma necessidade natural serão compelidos a unirem-se entre si”.¹⁷ As palavras do filósofo demonstram a separação social dos espaços dedicados ao homem e à mulher.

Acrescenta Platão: “é preciso que os homens superiores se encontrem com as mulheres superiores o maior número de vezes possível, e inversamente, os inferiores com as inferiores, e que se crie a descendência daqueles, e a destes não”.¹⁸ Platão pretende a formação de uma elite governante, gerada a partir de famílias especiais que respondam pela produção de governantes. A escolha dos melhores respeita a capacidade de aprendizado dos iniciados na filosofia, revelando a noção de saber acumulado, assim, para os gregos antigos, a formação de um indivíduo dependia da educação recebida pelos membros de sua família.

O padrão definido como ideal para o comportamento feminino – o do modelo *mélissa*, sendo submissa, silenciosa e passiva; atributos contrários ao comportamento do masculino definido como dominante, ativo, agressivo e agente da decisão – é reencontrado no trabalho xenofontiano. Nesse sentido, as atividades realizadas por homens e mulheres, na sociedade ateniense, estavam relegadas à bipolaridade espacial: homem/público e mulher/privado. Neyde Theml permite observar a construção e a concepção dos espaços público e privado entre os gregos, significando “(...) no primeiro caso, um lugar comum a todos, que não deveria ser privilégio de ninguém e onde a participação ativa dos cidadãos era recomendada ideologicamente por lei e, no último

¹⁶ Idem, 452a.

¹⁷ Idem, 458c.

¹⁸ Idem, 459d.

caso, um espaço privado que não tinha de ser partilhado por ninguém mais, além dos membros da família ou dos grupos formados por laços de amizade”.¹⁹

Nesse ensejo, as esposas, das classes abastadas, estavam relegadas ao interior do *oîkos* realizando tarefas próprias a sua condição de mulher. A obra xenofontiana é marcada por diversos diálogos surgidos em diferentes encontros entre Isicômaco e Sócrates; Isicômaco e sua esposa; e Sócrates e Critóbulo. Estes trazem em suas falas a definição: de economia, a formação da esposa, o comando dos serviços e a gestão do lar, a formação e atribuições do homem de bem, as técnicas agrícolas, e a arte de comandar. O homem para Xenofonte:

*(...) comanda, porque mostra-se na prática da agricultura, porque toma seu lugar na guerra, é justo no mando dos servidores, bem como na apresentação de queixas e testemunhos perante estrategos e juizes; porque, enfim, acresce sua casa com a finalidade de cumprir as designações cívicas: liturgias, coregias, festas, e mesmo distribuição de préstimo aos bons amigos.*²⁰

O cidadão econômico, deste modo, tem um caráter virtuoso, ele constrói um nome, riquezas e preza sua casa. O cidadão ideal é o homem bom, aquele que sabe a arte de bem usar/arte de comandar, ao contrário do impotente, que se mostra incapaz de governar a si mesmo. Ao honrável cidadão, cabe a escolha da noiva, esta deveria ser “menor de quinze anos, mantida à parte dos debates e do falatório, que nada diz e nada sabe, além das tarefas que, no interior de seu refúgio doméstico, aprendeu: a fiação, a

¹⁹ THELM, Neyde. **O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV Século a.C.:** Modelo Ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 22.

²⁰ ANDRADE. Op. Cit., 2001, p. 148.

tecelagem, e a distribuição desses trabalhos entre as servidoras”.²¹ Ao marido cabia ensinar tudo à esposa, menos a arte de tecer, função unicamente feminina.

Dessa forma, o cidadão ateniense reservava especial atenção à atuação de sua esposa no espaço privado, pois o êxito do *oïkos* dependia também da atuação feminina, já que “(...) a *phýsis* de nenhum dos dois é perfeita em todos os pontos, sendo assim um é necessário ao outro e tanto mais útil é a sua união quanto é certo que o que falta a um o outro pode supri-lo”.²²

Em Xenofonte, a mulher aparece como rainha-abelha virtuosa graças ao ensino do marido, ela é capaz, no seu espaço de atuação, de se tornar a co-gestora. Assim, a mulher conquistava o seu lugar social: primeiro como esposa do cidadão, e em seguida como mãe, ao gerar filhos legítimos para a comunidade cívica em que vivia. Logo, a instituição do matrimônio, nas palavras de Judith Butler, é o meio pelo qual:

*Os membros do clã, invariavelmente masculino, evocam a prerrogativa da identidade por via do casamento, um ato repetitivo de diferenciação simbólica. A exogamia distingue e vincula patronimicamente tipos específicos de homens. A patrilinearidade é garantida pela expulsão ritualística das mulheres e, reciprocamente, pela importação ritualística de mulheres. Como esposas, as mulheres não só asseguram a reprodução do nome (objetivo funcional), mas viabilizam o intercuro simbólico entre clãs de homens. (...). No matrimônio, a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula os vários clãs a uma identidade patrilinear comum mas internamente diferenciada.*²³

²¹ Idem, p. 150.

²² XENOFONTE. *Oikonomikós*. VII, 28.

²³ BUTLER, Op. Cit., p. 69.

Dessa maneira, é possível pensar que para além do interior do *oîkos*, a presença feminina no seu exterior fazia parte também do gerenciamento. Sendo possível a ela, aproveitando a ausência do esposo ou até mesmo no período de colheitas abundantes, não só gerenciar, mas executar as tarefas junto de suas escravas e até de outras esposas bem-nascidas. Conclui-se que a mulher ateniense, tendo em vista que a harmonia social da *pólis* depende do sucesso do *oîkos*, de certa forma transgrediu o modelo esperado para as mulheres. Entende-se, com isso, que algumas mulheres entendiam seu papel nas relações entre os sexos; desse modo, não almejando o poder para si. Mantendo-se na esfera privada conseguiram, por meio de estratégias, usufruir legitimamente da esfera pública.

Cleópatra e os Atos de Afrodite

Anteriormente, foi possível perceber a diferença, para um escritor do período clássico, entre uma mulher respeitável e uma mulher de má índole. Esta última era Cleópatra, que, como mulher dominadora, não tinha a capacidade do uso da força física, precisando, portanto, buscar meios alternativos para fazer valer a sua vontade. A rainha, então, se utilizou dos Atos de Afrodite como arma política, um meio de dominar e subjugar os homens, abrindo um espaço seguro para uma ação na esfera masculina do público. Nesse sentido, os generais Júlio César e Marco Antônio, pela política de sedução de Cleópatra, foram acometidos pelo desejo (*eros* - ἔρως). A historiadora Maria Regina Candido relata que os poetas líricos consideravam:

(...) os sintomas da presença de eros como a manifestação do nosos – doença, devido ao descontrole, a impulsividade e a forte emoção que cometa a suas vítimas, chegando a delinear um quadro clínico de febre,

*prostração e desânimo diante da impossibilidade de realizar e satisfazer às necessidades que envolviam a relação de amor.*²⁴

Este famoso poder de sedução da rainha Cleópatra, bem como seu descontrole sob os Atos de Afrodite, sempre causou um fascínio exótico nas pessoas. A imagem de eterna *amante* é uma das razões que levou esta monarca a ser considerada, nas palavras de Jean-Marcel Humbert, uma “das grandes figuras femininas do Egito dos faraós, [onde] apenas duas têm um lugar permanente na imaginação do Ocidente: Ísis, a deusa universal, e Cleópatra, a monarca absoluta”.²⁵

Antes de dar continuidade, é preciso lembrar que este trabalho versa a análise de egiptomanias. Entende-se que pesquisar sobre egiptomania, na visão de Margaret Bakos:

*(...) constitui-se em um trabalho de egiptologia, na medida em que promove o estudo do antigo Egito, sua escrita, técnicas e diferentes formas de manifestação artísticas. Por egiptomania compreende-se a apropriação e a reinterpretação de elementos da cultura egípcia, com vistas à criação de novos significados e usos. Em outras palavras, a egiptomania é mais que uma mania, é um fenômeno que se constitui na transculturação, isto é, na apropriação de elementos de uma cultura por outra, fato que implica, sempre, mudança, transformação de conteúdo ou de expressão.*²⁶

²⁴ CANDIDO, Maria Regina. **Medeia, Mito e Magia: A Imagem Através do Tempo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2007, p. 37.

²⁵ HUMBERT, Jean-Marcel. **Egyptomania: Egypt in Western Art (1730-1930)**. Ottawa: Éditions e La Réunion des Musées Nationaux, 1994, p. 554.

²⁶ BAKOS, Margaret Marchiori. **História da Egiptomania no Brasil: Séculos XIX e XX**. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Projeto de Pesquisa), p. 3.

As egiptomanias que serão utilizadas na presente análise são conceituadas como *Arte em Egiptomania*. No que tange o uso da arte como fonte histórica, foi somente a partir do século XX que a historiografia da arte mudou e as obras deixaram de ser analisadas apenas por seus aspectos formais, mas vistas também como representações.²⁷ A representação está diretamente ligada com a imagem, que, para Peter Burke, “(...) frequentemente, tiveram seu papel na ‘construção cultural’ da sociedade, são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e de pensar do passado”.²⁸ A historiadora da arte, Maria Lúcia Bastos Kern, mostra que desde sua definição:

*A relação da imagem pictórica e do conhecimento foi, ao longo do tempo, conflituosa e gerou intensos debates e reflexões, tanto no domínio específico da arte como nos domínios da filosofia e da política. As quarelas surgidas, sobretudo após o Renascimento, tiveram a sua origem na Antiguidade, decorrentes das concepções de imagem, representação, pintura e conhecimento. Essas concepções estiveram durante muito tempo atrelado às funções exercidas pelas imagens e às suas condições de criação, e exerceram uma influência significativa nas convicções de intelectuais do mundo moderno.*²⁹

Nesse contexto gerado pela história cultural, a imagem se tornou uma fonte riquíssima para o historiador. Para Roger Chartier o objetivo da história cultural é

²⁷ KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem e Manual: Pintura e Conhecimento. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006, pp. 15-29.

²⁸ BURKE, Peter. **Testemunho Ocular: História e Imagens**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 324.

²⁹ KERN. Op. Cit. , p. 15

diferenciar como a realidade social é pensada e construída em diferentes lugares.³⁰ Assim, essa linha historiográfica tem como foco as representações, que, segundo Sandra Pesavento, são “fundamentalmente, estar no lugar de, é presentificação de um ausente; é um apresentar de novo, que dá a ver uma ausência. A idéia central é, pois, a da substituição, que recoloca uma ausência e torna sensível uma presença”.³¹

Seguindo esse pensamento, Margaret Bakos explica que a arte em egiptomania tem duas características básicas: a utilização de símbolos do antigo Egito com novos objetivos e a antiguidade do tratamento dado a estes, que deve apresentar elementos, referências e identificadores da época antiga. Por exemplo, uma esfinge sentada pode evocar o Egito antigo, mas não será egípcia se não portar o *nemes*. Inversamente, uma esfinge alada sentada, mais grega que egípcia, ainda assim será egípcia se usar o *nemes*.³²

Portanto, enfrentar o tema Cleópatra envolve necessariamente perguntar sobre a construção da imagem e da representação visual. Durante milênios, sua história de amor e de morte, de poder e sexualidade, de dominação e subordinação, e do intercurso imperial entre as civilizações grega, egípcia e romana, tem excitado a imaginação popular.

Ao longo do tempo, a figura da última rainha ptolomaica serviu de inspiração para inúmeros artistas pictóricos, principalmente no que concerne à relação amorosa de Júlio César e Cleópatra, talvez um dos romances mais conhecidos de todas as eras. Afinal, como um grande general romano se deixou levar pelos encantos da rainha cortesã do Egito? O episódio em que a rainha de apenas dezoito anos - exilada de seu palácio pelas intrigas de seu irmão-marido - resolve persuadir César a restaurar o seu trono, se eternizou, tendo o

³⁰ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p. 15-17.

³¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 40.

³² BAKOS, Margaret Marchiori. **Egiptomania: O Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004, p. 87.

relato plutarquiano como fonte, de maneira romântica nas mentes ocidentais. Assim, para o biógrafo grego:

*Cleópatra, levando consigo apenas um amigo, Apolodoro de Sicília, subiu numa pequena barca e chegou ao palácio quando a noite caíra. Como não havia outra maneira de se esconder, ela entrou em um saco que servia para enrolar colchões e deitou-se ao comprido; Apolodoro fechou o saco com uma tira, cruzou a porta e levou-a até César.*³³

Não existe nenhuma prova que este encontro histórico, entre Cleópatra e César, tenha acontecido dessa maneira, mas essa cena continua a excitar o imaginário popular. Antes de ser apropriado por inúmeros filmes no cinema, a pintura encontrou nessa cena uma fonte de inspiração. Uma das mais belas imagens é a do francês Jean-Leon Gérôme (1824-1904), de 1866, que criou sua obra para separar dois cômodos da mansão do Marquês de Paiva.³⁴

UERJ

Núcleo de Estudos da Antiguidade

³³ Plutarco, **Vida de César**, XLIX.

³⁴ HUMBERT, Op. Cit., p. 574.



Ilustração 1: Cleópatra diante de César, Jean- Léon Gérôme, 1866. Óleo sobre Tela, Coleção privada.

Cleópatra (Ilustração 1) emerge soberana de um suntuoso tapete persa, para encarar o conquistador romano que está sentado e estarrecido com a cena. Ao fundo, encontram-se funcionários romanos em igual sentimento de surpresa. É muito curioso que o cenário pintado por Jean Gérôme, do palácio dos Ptolomeu em Alexandria, é mais egípcio do que grego. É intrigante como os motivos egípcios tomam o lugar do que seria um palácio do Egito helenizado, o cenário é transformado em um templo egípcio com suas paredes pintadas e cenas esculpidas em relevo.

No que concerne à rainha, Jean Gérôme distanciou sua imagem dos modelos da antiguidade, seu delicado nariz com formato de gancho e seu penteado claramente são baseados nas moedas do Egito Ptolomaico. Jean-Marcel Humbert refere-se que o formato do corselete, usado pela rainha, “é emprestado dos equipamentos encontrados nas

múmias do Terceiro Período Intermediário”.³⁵ A roupa em geral deixa praticamente o corpo caucasiano de Cleópatra exposto, um nu que dá a cena um tom de erotismo, mostrando a sedução do Oriente. O tecido que cobre a cabeça do escravo núbio da governante, Apolodoru, permanece em um tênue limiar entre o *nemes* dos faraós e o véu dos beduínos.

Neste quadro, de Jean-Leon Gérôme, encontramos elementos do Egito dos faraós, bem como, de outras partes da África, da Grécia, de Roma e do Oriente; essas combinações culturais decoram um Egito imaginário para uma Cleópatra sedutora. Essa mítica cena é o que, para Plutarco, faz surgir o desejo (*eros*) do general pela rainha, pois para este autor “(...) César foi conquistado por este primeiro estratagema de Cleópatra, admirando sua coragem”.³⁶

Os encontros entre Cleópatra e seus amantes entraram para história, por seu tom romântico, de cunho belo e harmonioso. A cena do tapete, que foi falada acima, certamente não foi tão suntuosa como a entrada de Vênus-Cleópatra, em Tarso. O general Marco Antônio, após ter assumido a parte oriental do Império, começou a fazer alianças com os reis locais com o objetivo de angariar apoios para sua campanha na Pártia, mas a adesão do Egito, dentre todos os países do Oriente, era de vital importância para tal empreendimento. Antônio, para ter certeza que teria dinheiro e armamentos para sua campanha, nas palavras de Plutarco:

Núcleo de Estudos da Antiguidade

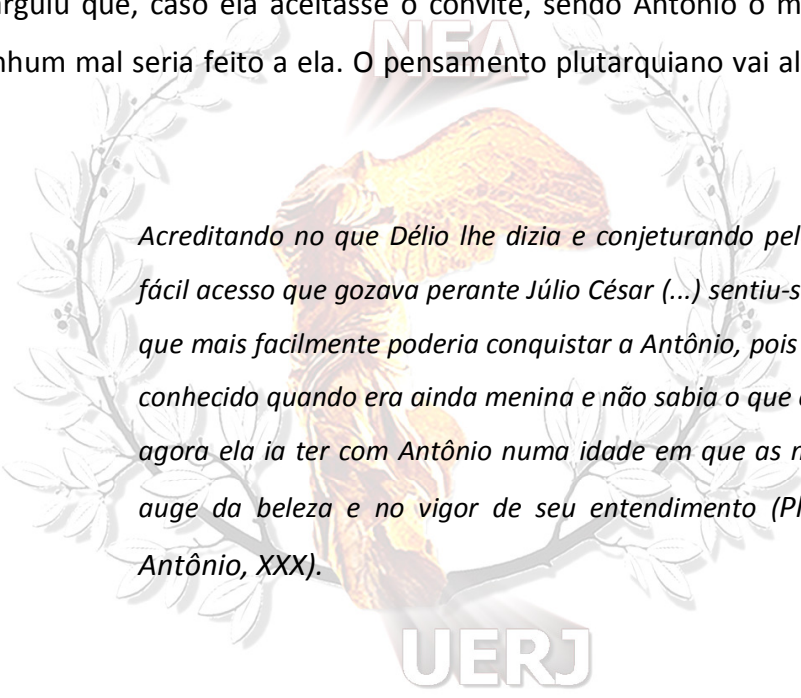
*(...) mandou intimar Cleópatra a comparecer em pessoa à sua presença, quando ele estivesse na Cilícia, para responder às acusações e imputações que se faziam contra ela, isto é, que ela tinha ajudado e animado Cássio e Bruto na guerra que haviam travado contra ele.*³⁷

³⁵ HUMBERT, Op. Cit., p. 575

³⁶ Plutarco, **Vida de César**, XLIX.

³⁷ Plutarco, **Vida de Antônio**, XLIX.

O biógrafo conta que para marcar o encontro, foi enviado à Cleópatra o romano Délio. Este, já na presença da rainha, observou-a atentamente e considerando sua grande graça e a força atraente de sua linguagem, deduziu que Antônio jamais faria mal a tal mulher. Délio, com extrema deferência e com as melhores vestes e séquito que lhe fosse disponível, arguiu que, caso ela aceitasse o convite, sendo Antônio o mais humano dos homens, nenhum mal seria feito a ela. O pensamento plutarquiano vai além, ele fala que Cleópatra:



Acreditando no que Délio lhe dizia e conjeturando pelo prestígio e pelo fácil acesso que gozava perante Júlio César (...) sentiu-se esperançosa, de que mais facilmente poderia conquistar a Antônio, pois aqueles a haviam conhecido quando era ainda menina e não sabia o que era o mundo, mas agora ela ia ter com Antônio numa idade em que as mulheres estão no auge da beleza e no vigor de seu entendimento (Plutarco, Vida de Antônio, XXX).

Núcleo de Estudos da Antiguidade



Ilustração 2: Antônio e Cleópatra, Lawrence Alma-Tadema, Óleo sobre Tela, 1883. Coleção particular.

O interesse pessoal parece ter sido o principal motivo desse mítico encontro, já que: Antônio queria o apoio e dinheiro do Egito; e Cleópatra esperava uma barganha que estenderia as fronteiras de seu reino. O único traço dessa negociação é descrita pela obra de Plutarco, que descreve que Cleópatra “muniu-se de muitos dons e presentes, de muito ouro e prata, de riquezas e belos ornamentos, como se poderia obter de tão grande personagem, de um palácio tão opulento e um reino tão rico como o do Egito” (Plutarco, *Vida de Antônio*, XXXI). Este é o início da narrativa plutarquiana do luxuoso encontro entre o Dionísio-Antônio e Vênus-Cleópatra, temática que foi representada por inúmeros pintores, como o neerlandês Lawrence Alma-Tadema (1936-1912).

Ao fundo do quadro (Ilustração 2) pode-se observar os navios romanos, mais a frente, Antônio admira Cleópatra de sua pequena embarcação, ele está envolto por um tecido branco, que cobre seu corpo de maneira muito semelhante às togas usadas pelos senadores romanos. Na embarcação do general existem, ainda, soldados romanos responsáveis pelos remos e um outro homem romano, talvez o seu fiel servo Eros.

A barca de Cleópatra é coberta por um tecido da cor de cobre, com enfeite de flores acima, contendo inscrições douradas em hieróglifos em seu casco e do deus falcão, Hórus, dentro da barca. Suas servas, assim como nas descrições clássicas, tocam flauta, representando ninfas. Um servo, tipicamente adornado como nas antigas tribos da África central, observa a cena atrás de uma das cortinas da barca. Cleópatra se encontra sentada em um trono ornado com a imagem do deus babuíno, Thot. A monarca usa um vestido de tecido quase transparente, que revelando sua pele branca, carrega em suas mãos o símbolo dos antigos faraós e a pele de leopardo oficializa o cenário para uma governante do Oriente. A orientalidade³⁸ desta cena vem de muito antes do século XIX, ela já está incrustada no relato plutarquiano do século I d.C.. Este mostra que a rainha:

(...) apresentou-se navegando pelo rio Cidno em um barco, cuja popa era de ouro, as velas de púrpura, os remos de prata, sendo manejados ao som e à cadência de uma música de flautas, de oboés, de cítaras e violas e outros instrumentos que se tocavam com arte e maestria dentro ele. Ela, porém, estava deitada, sob uma tenda de tecido de ouro, vestida e adornada como se costuma representar Vênus, tendo aos lados umas crianças lindas, trajadas também como os pintores costumam representar o Eros, com leques nas mãos que eles agitavam lentamente. Suas damas e companheiras, do mesmo modo, as mais belas, estavam vestidas como as graças, umas apoiadas no leme, outras nas cordas e

³⁸ Para Said a “(...) relação entre Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação, de graus variáveis de uma hegemonia complexa (...)”. O orientalismo, não foi, portanto, apenas o resultado de ocupações militares. Foi principalmente um investimento continuado que criou “(...) um sistema de conhecimento sobre o Oriente, uma rede aceita para filtrar o Oriente na consciência ocidental, assim como o mesmo investimento multiplicou - na verdade, tornou verdadeiramente produtivas - as afirmações que transitam do Orientalismo para a cultura em geral”. Ver mais em: SAID, Edward. **Orientalismo**: O Ocidente como Invenção do Ocidente. Companhia das Letras, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

*cabos da barca, da qual emanavam suaves e inebriantes ondas de perfume (...).*³⁹

Para Plutarco, a sedução foi o grande triunfo político da rainha, em outras palavras, o biógrafo via em Cleópatra uma mulher verdadeiramente promiscua e sem sentimentos, que usou de seu corpo para subjugar dois grandes líderes políticos de sua época.⁴⁰ Apesar desses fatos, o pensamento plutarquiano carrega em seu relato a ambiguidade de suas fontes; o biógrafo utilizou-se de inúmeros depoimentos de partidários de Otávio, inclusive o de seu avô, mas também utilizou o relato de alguns adeptos de Cleópatra como o do médico desta, que era “(...) chamado Olímpio, ao qual ela manifestou e contou toda a verdade, afim que a ajudasse à partir desta vida, como o mesmo Olímpio deixou escrito, o qual escreveu e publicou uma historia destas coisas”.⁴¹

Ao usar o relato do médico da rainha, para escrever sobre a história de seus últimos dias e de sua morte, Plutarco começa a mostrar mais simpatia para com Cleópatra, que, pela primeira vez, passa a mostrar sentimentos. Esta constatação é observável na passagem plutarquiana, onde, Antônio, após ter se desferido um golpe de espada, mandou que o levassem até Cleópatra, que estava presa em seu Mausoléu. Ao chegar ao local, o general foi suspenso, até uma espécie de janela, por Cleópatra e suas servas – Iras e Charmian:

Núcleo de Estudos da Antiguidade
Os que estavam presentes a esse espetáculo dizem que jamais se presenciou coisa mais piedosa, pois levantavam aquele homem, que banhado de sangue, nas vascas da morte, que estendia a mão para Cleópatra, (...), consegui-o faze-lo chegar até junto dela, (...), enxugou-lhe

³⁹ Plutarco, **Vida de Antônio**, XXXI.

⁴⁰ BALTHAZAR, Gregory da Silva. Cleópatra a Sedução do Oriente: O Corpo como meio Feminino de Exercer Política. **Revista de História Comparada** (PPGHC-UFRJ), v. 6, p. 88-109, 2009.

⁴¹ Plutarco, **Vida de Antônio**, CV.

*o sangue, que lhe banhava o rosto, chamando-o seu senhor, seu marido e seu imperador, esquecendo sua miséria e sua própria infelicidade (...).*⁴²

Essa ambiguidade da Cleópatra plutarquiana, talvez tenha sido o que conquistou a simpatia, para com a rainha, do público contemporâneo, inclusive dos criadores de egiptomanias. Porém, o incrível poder de sedução da rainha, que foi capaz de subjugar dois dos maiores nomes da história latina, não serviu em nada no caso de Otávio César. O encontro entre estes eternos inimigos, que serviu de inspiração para Louis Gauffier (1762-1801), simboliza a derrota do Oriente frente ao Ocidente, do feminino contra o masculino, da barbárie versus a civilidade. O quadro foi “encomendado pelo conde d’Angviller, em 1787, e terminado por Gauffier em 1788”.⁴³



Ilustração 3: Augusto e Cleópatra, Louis Gauffier, Óleo sobre Tela, 1788. Edimburgo, Galeria Nacional da Escócia.

⁴² Plutarco, **Vida de Antônio**, C.

⁴³ HUMBERT, Op. Cit., p. 570

O quadro (Ilustração 3) retrata o momento em que Cleópatra, após a morte de Antônio, é visitada por Otávio César e procura seduzi-lo. Como se pode ver as fitas de cabelo das atendedoras da rainha são enfeitadas, como seu divã, com hieróglifos. O último é ornado com tecidos de cor alaranjada e azulado, ainda traz uma figura feminina ajoelhada – uma imagem recorrente da iconografia egípcia. O trono em que Otávio está sentado é adornado com uma esfinge grega (alada e feminina), mas que não deixa, como já foi visto, de ser egípcia por portar o *nemes* dos faraós.

A parede traz três estátuas: a primeira, da esquerda para direita de quem observa, provavelmente seja uma alusão aos vasos canopos, que serviam para guardar os órgãos do morto no processo de mumificação; a estátua do meio, um típico faraó do período egípcio do Reino Antigo; a última, um homem com cabeça de falcão, faz referência ao deus Hórus. No cenário, há duas representações de César, uma estátua e um busto, que olham implacáveis para tal cena, porém ambas parecem voltar os olhos para Otávio César, que usa trajes típicos romanos para guerra, legitimando sua posição de conquistador. O alicerce da efígie de César, além de trazer seu nome em latim (Julius Caesar), é ornada com a deusa grega da vitória Nike e o tecido de cor violeta traz, bordada em ouro, a águia – símbolo da civilização romana.

Dois guardas romanos guardam a entrada do cativado da rainha egípcia, que veste, assim como suas servas, uma roupa no estilo grego, ornada com uma faixa e alguns bordados em ouro, a seda branca do vestido da rainha deixa o seu seio nu, evidenciando o ar de sensualidade da cena. Uma Cleópatra européia de pele extremamente alva, que lembra as representações das rainhas austríacas, não remete a visão plutarquiana de uma rainha “muito desfigurada, quer por causa do cabelo desgrenhado, quer pelo rosto que tinha dilacerado com as unhas; a voz fraca e trêmula, os olhos fundos por causa das

lágrimas”.⁴⁴ Porém, ao lado da rainha, se encontra a “lista de jóias e dos tesouros”⁴⁵ do Egito, que Cleópatra havia ofertado a Otávio César.

A arte em egiptomania, que vem se utilizando da imagem plutarquiana da rainha egípcia, como se pode observar, sempre emprega uma forte apelação ao erótico. Márcio Noronha permite pensar que o uso do corporal pela arte se subdivide em cinco grupos temáticos. Dessas categorias apenas duas são importantes para o presente trabalho:

***Nu da idealização estética:** a preocupação com o conhecimento do corpo enquanto superfície (a noção da figura humana) reveste-se de princípios humanistas renascentistas de alcançar uma transcendência através do ideal de beleza, podendo aparecer em sua diversidade, ou como a figura-modelo e a formação de um padrão tipológico (a presença de uma mesma figura feminina que se repete em diferentes cenas e narrativas), até chegarmos à indiferença da nudez fria do neoclassicismo, no qual o que se alcança é uma Beleza Ideal do Feminino; (...) **Nu nas temáticas mitológicas:** geralmente o nu erótico aparece aqui sob a forma do paganismo (abacanal, os estados luxuriantes, os êxtases) e nas formas de uma sensualidade irreal, na mitologia aparece também o tema do intercurso e da fecundação feminina; (...).*⁴⁶

A partir dessas definições, pode-se afirmar que: o uso da figura de Cleópatra pela arte se confunde entre essas duas categorias temáticas, ou seja, os artistas, como se pode perceber, buscam uma beleza ideal do feminino por meio de formas de uma sensualidade irreal/imaginária. Assim, nesses dois registros pictóricos, apresentados por Márcio

⁴⁴ Plutarco, **Vida de Antônio**, CVI.

⁴⁵ Plutarco, **Vida de Antônio**, CVI.

⁴⁶ NORONHA, Márcio Pizarro. **Corpo e Figuras:** Imagens do Corpo Feminino e as Figuras do Sujeito na Iconografia de Goya: O Caso da Maja Desnuda. Porto Alegre: PUCRS, 1998. (Tese de Doutorado), p. 106 – o grifo é nosso.

Noronha, bem como nas obras aqui analisadas, encontra-se sempre a presença da dicotomização nu-vestido, seja na significação do sacro/vestido (como Marco Antônio e César), e do profano/nu (Cleópatra). Ou seja, o Ocidente imaculado e civilizado e o Oriente como terra da luxúria e da barbárie.

É por essa razão que as obras em egiptomania são tão ricas, pois mostram que o fascínio pelo Egito permanece, ainda hoje, presente e vigoroso no imaginário coletivo ocidental. As obras pictóricas analisadas evidenciam um Egito sensual e passional, um cenário para cortesã que envenenou com seus cativantes encantos, em especial pelas dádivas de Afrodite, os dois conquistadores do mundo de sua época – Júlio César e Marco Antônio.

Considerações Finais

As inúmeras reutilizações da imagem da rainha Cleópatra se constituem em uma tradição de repetição, uma mímica “(...) que emerge como a representação de uma diferença (...) A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder”.⁴⁷

Pode-se dizer que a mímica, implícita nas obras transculturadoras aqui analisadas, oculta a origem africana da imagem de Cleópatra, em benefício do discurso *colonizador de civilidade*.⁴⁸ Entende-se, nessa premissa, que a arte ao se utilizar de um relato marcado por uma moral eurocentrica – a obra de Plutarco – retrata a rainha egípcia como uma mulher com traços ocidentais. Existe, porém, uma linearidade evolutiva, o ‘Outro’/Africanidade está implícito, neste caso, nos cenários e adornos egípcios que

⁴⁷ BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 130.

⁴⁸ Idem, p. 139-149.

ornam os quadros ocidentais sobre Cleópatra, ou seja, este Outro/Africanidade está presente nas egiptomaniás, mas permanece invisível culturalmente.

Nessa perspectiva, é importante ressaltar que, independentemente da cor de sua pele, as evidências iconográficas de Cleópatra fortemente sugerem, que a rainha planejou ser vista como egípcia em seu país. Portanto, ao comparar-se a iconografia da rainha em estilo grego às de estilo egípcio, é possível afirmar que houve, por parte da própria Cleópatra, uma negligência de sua herança grega. Nesse contexto, Susan Walker e Sally-Ann Ashton refletem sobre a disputa entre eurocentristas e afrocentristas, assim, elas afirmam que:

*(...) a rainha negra se tornou uma controvérsia, um peão no argumento dos 'Afrocentristas' que vem em Cleópatra a representante líder de uma antiga África negra, e esta última como uma força muito maior na história cultural do que seus adversários têm permitido. No outro lado da disputa, os tradicionais historiadores 'Eurocentristas' versão sobre a cultura Grega, Mesopotâmica e Egípcia – a última significativamente separada da África negra – mantém a tradicional visão da identidade étnica de Cleópatra como grega da Macedônia. Eles vêm a corrente que reclama Cleópatra como representante da influência africana no mundo antigo como leitura tendenciosa, ou pior como uma dolosa distorção das evidências sobreviventes.*⁴⁹

Até o presente momento, apesar dos esforços da equipe arqueológica de Kathleen Martinez, não se encontrou o corpo da rainha Cleópatra, ou seja, não se sabe se ela era negra ou branca. Também há um elo perdido na árvore genealógica dos Ptolomeu, o mistério de quem teria sido a mãe da última rainha do Egito: seria ela a rainha Cleópatra V

⁴⁹ WALKER, Susan & ASHTON, Sally-Ann. **Cleopatra**. London: Bristol Classical Press, 2006, p. 14.

ou uma concubina egípcia? ⁵⁰ A mãe de Ptolomeu XII, pai de Cleópatra VII, que era filho ilegítimo, era egípcia ou grega? Essas, por enquanto, são perguntas sem respostas. Portanto, é inegável que, do ponto de vista acadêmico, a descendência africana de Cleópatra é perfeitamente questionável.

Contudo, apesar dos historiadores poderem questionar o caráter étnico-cultural de Cleópatra, eles não podem contestar o seu sexo. Cleópatra foi uma mulher que, diferentemente das *mélissas* e *matronas* do mundo clássico, não se contentou em ficar a sombra de um homem, ela adentrou o mundo masculino e fez dele seu palco de atuação. Nessa medida, retoma-se o pensamento de Judith Butler, pois:

(...) a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” não são características lógicas ou analíticas da condição da pessoa, mas, ao contrário, normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Em sendo a “identidade” assegurada por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas. ⁵¹

A historiografia clássica, neste caso específico Plutarco, descreveu uma imagem depreciativa da rainha Cleópatra, pois está “não se conform[ou] às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas” pelos gregos antigos. Contudo, ao longo da história, existiram poucos sujeitos femininos que usufruíram da mesma proeminência e/ou exerceu o mesmo poder que Cleópatra. Como consequência

⁵⁰ Ver mais em: BENNETT, Christopher. Cleopatra V Trhyphaena and the Genealogy of the Lattes Ptolemies. *Ancient Society*, nº 28, 1999. pp. 39-66.

⁵¹ BUTLER, Op. Cit. , p. 38 – o grifo é nosso.

de sua imagem de *amante*, construída pelos ideais plutarquianos e posteriores egiptomanias, não condizia ao comportamento de uma mulher da época clássica. E, sim, ao de uma mulher dos tempos de hoje, uma mulher que rompe barreiras sociais e atua na esfera pública. Por isso, o mundo contemporâneo volta-se para Cleópatra como um ícone feminista moderno.

Fontes

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PLUTARCH. **Lives VII**: Demosthenes and Cicero; Alexander and Caesar. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London: Willian Heinemann & Harvard University Press, 1967.

_____. **Lives IX**: Demetrius and Antony; Pyrrhus and Gaius Marius. Trad. Bernadotte Perrin. Cambridge/Massachusetts/London: Willian Heinemann & Harvard University Press, 1968.

XENOFONTE. **Oikonomikós**. Biblioteca de Altos Estudos Academia das Ciências de Lisboa: 1942.

Referências Bibliográficas

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

ASHTON, Sally-Ann. **The Last Queens of Egypt**. London: Pearson Longman, 2003.

BAKOS, Margaret Marchiori. **Egiptomania**: O Egito no Brasil. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

_____. **História da Egiptomania no Brasil**: Séculos XIX e XX. Porto Alegre: PUCRS, 2001. (Projeto de Pesquisa)

BALTHAZAR, Gregory da Silva. Cleópatra a Sedução do Oriente: O Corpo como meio Feminino de Exercer Política. **Revista de História Comparada** (PPGHC-UFRJ), v. 6, p. 88-109, 2009.

BENNETT, Christopher. Cleopatra V Trhyphaena and the Genealogy of the Lattes Ptolemies. **Ancient Society**, nº 28, 1999. pp. 39-66.

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

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

BREMMER, Jan. Plutarch and the Naming of Greek Women. **AJPh**, 1202, 4, 1981, pp. 425-426.

BURKE, Peter. **Testemunho Ocular: História e Imagens**. Bauru: EDUSC, 2004.

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

CANDIDO, Maria Regina. **Medeia, Mito e Magia: A Imagem Através do Tempo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2007.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

GIANAKARIS, C. J. **Plutarch**. New York: Twayne, 1970.

HAWASS, Zahi. Cleópatra: Queen of Magic. **Horus the Inflight Magazine of Egypt**, Jan/Fab, 2006, p. 20.

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

HUMBERT, Jean-Marcel. **Egyptomania: Egypt in Western Art (1730-1930)**. Ottawa: Éditions e La Réunion des Musées Nationaux, 1994.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem e Manual: Pintura e Conhecimento. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006, pp. 15-29.

NORONHA, Márcio Pizarro. **Corpo e Figuras**: Imagens do Corpo Feminino e as Figuras do Sujeito na Iconografia de Goya: O Caso da Maja Desnuda. Porto Alegre: PUCRS, 1998. (Tese de Doutorado).

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

POMEROY, Sarah. **Ancient Greece**. New York: Oxford University Press, 1999.

SAID, Edward. **Orientalismo**: O Ocidente como Invenção do Ocidente. Companhia das Letras, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOOT, Joan. Gênero: Uma Categoria Útil de Análise Histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, nº 16, vº 2, jul/dez, 1990.

SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. **Plutarco e Roma**: O Mundo Grego no Império. São Paulo: USP, 2007. (Tese de Doutorado).

_____. & BALTHAZAR, Gregory da Silva. **Poder e Sexualidade em Plutarco: O Exemplo de Cleópatra**. No Prelo.

SOIHET, Rachel. História, Mulheres, Gênero: Contribuições para um Debate. In: NEUMA Aguiar (Org.). **Gênero e Ciências Humanas**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

THELM, Neyde. **O Público e o Privado na Grécia do VIII ao IV Século a.C.**: Modelo Ateniense. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

WALKER, Susan & ASHTON, Sally-Ann. **Cleopatra**. London: Bristol Classical Press, 2006.