UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA VII NA PEÇA "*ANTÔNIO E CLEÓPATRA*", DE WILLIAM SHAKESPEARE, DE 1607

BRUNA RAFAELA DE LIMA

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA - PB

2023

BRUNA RAFAELA DE LIMA

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA VII NA PEÇA "*ANTÔNIO E CLEÓPATRA*", DE WILLIAM SHAKESPEARE, DE 1607

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Mestre em História, ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Área de Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Profº Dr. Guilherme Queiroz de Souza

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos.

JOÃO PESSOA - PB

2023

Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732e Lima, Bruna Rafaela de.
Entre antigos e modernos : representações de Cleópatra VII na peça "Antônio e Cleópatra", de William Shakespeare, de 1607 / Bruna Rafaela de Lima. - João Pessoa, 2023.
107 f. : il.

Orientação: Guilherme Queiroz de Souza.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. História - Ensino. 2. Cleópatra - Representações. 3. Shakespeare, William, 1564-1616. 4. Antônio e Cleópatra (1607) - Peça teatral. 5. Teatro Elizabetano. I. Souza, Guilherme Queiroz de. II. Título.

UFPB/BC CDU 94:37(043)

Elaborado por Larissa Silva Oliveira de Mesquita - CRB-15/746

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata nº 280 de defesa de Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba de autoria do mestrando BRUNA RAFAELA DE LIMA, área de concentração História e Cultura Histórica, linha de pesquisa em ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS.

Aos doze dias do mês de dezembro do ano de 2023, às 09 horas, em sessão virtual realizada na Sala https://meet.google.com/zbb-jyao-uyw atendendo aos princípios ordenadores dos Artigos 67 a 72 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA da UFPB, foi realizada a Sessão de Defesa e Julgamento da Dissertação de autoria da mestranda **BRUNA RAFAELA DE LIMA** matrícula **20211014262**, junto ao PPGH/CCHLA/UFPB, requisito final para obtenção do título de Mestre em História na área de concentração em História e Cultura Histórica, linha de pesquisa ENSINO DE HISTÓRIA E SABERES HISTÓRICOS, conforme encaminhamento da Professora SURYA AARONOVICH POMBO DE BARROS, coordenadora do PPGH, e cumprimento do exame de qualificação, pré-requisito para esta apresentação, segundo registrado na secretaria do Programa. O trabalho da mestranda foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos(as) professores(as) doutores(as): GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA (UFPB – Orientador e Presidente da sessão), JOSÉ MARIA GOMES DE SOUZA NETO (UPE - Examinador Externo) e PRISCILLA GONTIJO LEITE (UFPB – Examinadora Interna). A realização da sessão de Julgamento e Avaliação ocorreu virtualmente na Sala https://meet.google.com/zbb-jyao-uyw divulgado previamente pelo PPGH e com acesso permitido aos interessados em acompanhá-la em tempo real. Iniciada a sessão, o presidente **GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA** apresentou os membros da Comissão e, em seguida, indicou à mestranda para que fizesse, oralmente e pelo tempo de 20 minutos, a apresentação do Trabalho Final intitulado *"Entre antigos e modernos: representações de Cleópatra VII na peça 'Antônio e Cleópatra', de William Shakespeare, de 1607"*. Concluída a apresentação, procedeu-se à arguição pelos membros da Banca. Ao final da arguição, foi solicitado ao público presente que saísse da sala a fim de que a banca pudesse deliberar sobre a apresentação da mestranda. Após discussão, a Banca emitiu o seguinte parecer:

A banca considera que as indicações e correções da Qualificação não foram incluídas pela mestranda.

A banca exige incorporação de referências bibliográficas ao longo do texto, tratamento adequado das imagens, mobilização dos conceitos e criteriosa revisão ortográfica. Além disso, o capítulo 3 precisa estar conectado e em sintonia com os outros capítulos.

Na Introdução, a banca exige que a mestranda inclua as referências dos conceitos de "recepção" e "representação" e que seja removida a terminologia "nações" (p. 15).

No capítulo 1, página 25, precisa indicar os autores clássicos que Shakespeare leu e corrigir o conceito de autoria, razão pela qual precisa assistir ao vídeo de Barbara Heliodora; na página 33 precisa comprovar porque Shakespeare via semelhanças entre Cleópatra e Elizabeth I; na página 36, precisa rever a afirmação sobre a importância da autoria não ser indicada; na página 37, usar o vídeo de Heliodora para corrigir a afirmação sobre a existência do teatro elizabetano; na página 38, precisa corrigir a relação entre os otomanos e portugueses e corrigir a afirmação sobre importância do Egito no mundo antigo; na página 40 (1º parágrafo) precisa excluir o primeiro parágrafo em razão de seus anacronismos; na página 41 precisa excluir o primeiro parágrafo; na página 42, segundo parágrafo, precisa excluir a primeira frase, que é anacrônica.

No capítulo 2, página 48, precisa indicar referências para defender a suposta defesa de Shakespeare das mulheres e da luta pela igualdade, citando Kanashiro textualmente; na página 50, precisa excluir a imagem; na página 51, precisa explicitar a relação entre Cleópatra e Marco Antônio e o interesse do mundo romano por Marco Antônio; na página 52, precisa trocar o mapa por um em português; na página 58, precisa incluir a referência completa (p. 335) e, no último parágrafo, explicitar quais são os autores latinos; na página 60, precisa problematizar os tipos de figuras femininas shakespareanas que tem força (ver exemplo da Lady Macbeth); na página 60, precisa adicionar nota de rodapé da autora Shainess; na página 62, último parágrafo, na verdade Shakespeare recupera um tema presente na Antiguidade.

No capítulo 3, página 68, precisa rever a citação a Heródoto. Na página 72, precisa demonstrar que a representação de Cleópatra segue o padrão de beleza da época; ao longo do capítulo 3, precisa referenciar as imagens a partir do catálogo; na página 75, precisa excluir última frase que faz referência à origem helenística; na página 82, precisa aprofundar a análise dos quadros apresentados (figuras 17 e 18); na página 84, precisa indicar que há quadros do início do século XX e considerar que as representações de Cleópatra comparavam a figura dela às imagens da época; na página 89, precisa indicar como a peça Antônio e Cleópatra pode ser utilizada no ensino de História.

Após a correção de todos esses apontamentos, o texto será avaliado novamente pelo orientador. Salientamos que o depósito final será efetivado apenas depois de todas essas alterações.

Assim, decidiu-se pelo conceito **APROVADO.** Deve a secretaria do PPGH, após homologação desta ata pelo Colegiado deste Programa, solicitar à Pró-Reitoria de Pós- Graduação da Universidade Federal da Paraíba a emissão, na forma da lei, do respectivo diploma de Mestre em História. Terminada a sessão foi encerrada a reunião, da qual, eu, SURYA AARONOVICH POMBO DE BARROS, coordenadora do PPGH, lavrei a presente ata que vai assinada pelos membros da banca e pela mestranda.

João Pessoa, 12 de dezembro de 2023.

Documento assinado digitalmente
gov.br
GUILHERME QUEIROZ DE SOUZA
Data: 13/12/2023 19:31:42-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Orientador _____

Examinador Externo _____

Prof. Dr. José Maria Neto
Coord. Leitorado Antigo
Prof. PPPHA - UPE - Mat. 9249-5

Examinadora Interna _____

Mestranda _____

BRUNA RAFAELA DE LIMA

ENTRE ANTIGOS E MODERNOS: REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA VII NA PEÇA "*ANTÔNIO E CLEÓPATRA*", DE WILLIAM SHAKESPEARE, DE 1607

Texto Avaliado em 12 de Dezembro de 2023 com conceito APROVADO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Guilherme Queiroz de Souza – PPGH/UFPB Orientador

Profª. Drª. Priscilla Gontijo Leite – PPGH/UFPB Examinador Interno

---

Prof. Dr. José Maria Gomes de Souza Neto – UPE Examinador Externo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que me permitiu estar aqui e me fortaleceu de todas as formas possíveis, mesmo quando me pareceu não ser possível chegar tão longe. Agradeço por saber que, a Seu tempo e ao Seu modo, tudo acontece de uma forma muito melhor do que eu poderia fazer com minha compreensão limitada. Agradeço por tudo que me ajudou aprender e por conduzir minhas palavras de uma maneira invisível e incompreensível, mas que eu não posso jamais negar, nem explicar, apenas sentir.

Agradeço a minha mãe, Fátima e todo sacrifício que fez ao longo da vida, mesmo que não soubesse onde eu estaria, mas que ainda assim me fizeram chegar mais longe do que ela jamais sonhou para si mesma. Agradeço ao meu pai, Manoel (*in memorian*), que partiu antes mesmo do meu ingresso na pós-graduação, mas que foi a pessoa que mais torceu e acreditou que eu poderia fazer qualquer coisa a que me propusesse.

Agradeço a minhas amigas Guaíra Melo, Mariana Melo e Monique Hélen, que torceram por mim, ouviram exaustivamente minhas queixas e nunca duvidaram que eu conseguiria. A todos os amigos que direta ou indiretamente conheceram, leram, opinaram ou apenas estiveram de braços estendidos e olhos atentos, sempre que necessário.

Agradeço a minha "Gangue", grupo formado na graduação para estudar e fazer trabalhos acadêmicos, mas que se tornaram colegas de profissão, amigos queridos e verdadeiras referências em diferentes áreas da História. Dr. Josinaldo Sousa e as futuras Dras. Tatianne Ellen e Nita Lustosa: vocês são meus exemplos e espero um dia trilhar seus passos também.

Agradeço a minha turma de Mestrado de 2021 que, embora a situação atípica e o contexto de uma pandemia de COVID-19 não permitiram nosso encontro presencial, foi um apoio fundamental nos percalços da pós-graduação, com os quais eu pude aprender valiosas lições.

Agradeço a todos os professores que fizeram parte desta parte da minha trajetória, especialmente à banca e suas contribuições. Agradeço principalmente ao meu orientador, Professor Dr. Guilherme Queiroz de Sousa, que foi uma grata surpresa no ingresso do Mestrado. Agradeço por suas contribuições e sua determinação em fazer com que tudo acontecesse da melhor forma.

RESUMO

Neste trabalho, abordamos as contribuições de William Shakespeare, um dos mais famosos expoentes da dramaturgia elisabetana, na representação feita sobre a rainha egípcia Cleópatra VII, na peça Antônio e Cleópatra, de 1607. A partir dos conceitos de recepção (JAUSS, 1994) e representação (CHARTIER, 1991), percebemos como o autor imprime em sua escrita as questões de sua época, no movimento que compreende a leitura de textos de autores da antiguidade clássica greco-romana para a posterior construção da representação de personagens históricos enquanto componentes de suas peças teatrais. Tendo as transformações ocorridas na Inglaterra do século XVI como plano de fundo, problematizamos como as mudanças nas esferas política, religiosa, social e cultural proporcionaram um ambiente propício para uma nova forma de fazer teatro. Colocando Cleópatra como personagem central de nossa investigação, utilizamos os conceitos de poder/poderes (PERROT, 1992) a fim de compreender seus papeis retratados na peça, a partir de suas relações com os demais personagens, a fim de também compreender a relevância do autor nessa construção. Buscamos também fazer um apanhado de como outras representações artísticas de Cleópatra são feitas a partir do texto de Shakespeare e quais as possibilidades de utilização da peça enquanto fonte para o ensino de História.

Palavras-chave: Cleópatra, William Shakespeare, Representação, Teatro Elizabetano.

ABSTRACT

In this work, we address the contributions of William Shakespeare, one of the most famous exponents of Elizabethan drama, in the representation of the Egyptian queen Cleopatra VII in the play "Antony and Cleopatra," written in 1607. Drawing from the concepts of reception (JAUSS, 1994) and representation (CHARTIER, 1991), we perceive how the author imbues his writing with the issues of his time, encompassing the reading of texts from authors of the Greco-Roman classical antiquity for the subsequent construction of the representation of historical characters as components of his theatrical plays. With the transformations in 16th-century England as a backdrop, we examine how changes in the political, religious, social, and cultural spheres provided a conducive environment for a new form of theater. Placing Cleopatra as the central character of our investigation, we utilize the concepts of power/powers (PERROT, 1992) to understand her roles portrayed in the play, based on her relationships with other characters, in order to comprehend the author's relevance in this construction. We also aim to provide an overview of how other artistic representations of Cleopatra are derived from Shakespeare's text and explore the possibilities of using the play as a source for teaching history.

Key-words: Cleopatra, William Shakespeare, Representation, Elizabethan Theater.

SUMÁRIO

CRONOLOGIA **8**
INTRODUÇÃO **11**
CAPÍTULO 1: WILLIAM SHAKESPEARE E A PRODUÇÃO CULTURAL NA INGLATERRA ENTRE MEADOS DO SÉCULO XVI E INÍCIO DO XVII **22**
1.1 A REFORMA, O PODER REAL, AS LETRAS E AS ARTES 33
1.2 O MUNDO DO TEATRO NA INGLATERRA ELIZABETANA 39
1.3 O TEATRO DO MUNDO DA INGLATERRA ELISABETANA 43
CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA ANTÔNIO E CLEÓPATRA, DE WILLIAM SHAKESPEARE **49**
2.1: AS MULHERES NAS OBRAS DE SHAKESPEARE 51
2.2 CLEÓPATRA HISTÓRICA 54
2.3 ANÁLISE DA OBRA "ANTÔNIO E CLEÓPATRA" 64
CAPÍTULO 3: AS REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DAS MULHERES DA ANTIGUIDADE EGÍPCIA **72**
3.1 OUTRAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DE CLEÓPATRA 73
3.2 REPRESENTAÇÃO FEMININA ATRAVÉS DE CLEÓPATRA 91
3.3 RECURSOS DIDÁTICOS PARA O ESTUDO DAS MULHERES EGÍPCIAS NA ANTIGUIDADE 93
CONSIDERAÇÕES FINAIS **96**
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **99**

CRONOLOGIA

1564 - Nascimento de William Shakespeare na cidade de Stratford-upon-Avon, Inglaterra.

1571- Início dos estudos na escola de Stratford.

1582 - Casamento com Anne Hathway.

1583 - Nascimento da primeira filha: Susan.

1585 - Nascimento dos filhos gêmeos: Judith e Hamnet.

1585-1590 - Mudança para Londres.

1590 - Escreveu *Os dois cavaleiros de Veneza* e *Henrique VI*.

1591 - Escreveu *Henrique VI*, parte 2.

1592 - Escreveu *Henrique VI*, parte 3, *A megera domada* e *Tito Andrônico*.

1593 - O poema *O desonrado Lucrécio* e a peça *Dois Veronetes* são escritos.

1594 - A primeira tragédia de *Tito Andronico* foi lançada. Ele se juntou à trupe "Servos do Lord Chamberlain", na qual trabalhou até sua aposentadoria.

1595 - Produção das peças *A domesticação do musaranho* e *Sonho de uma noite de verão*, *A tragédia de Romeu e Julieta*.

1596 - Escreveu a peça *O Mercador de Veneza*.

1597-1598 - Cerca de cinco peças de Shakespeare foram publicadas durante esse período.

1599 - Inauguração do Globe Theatre, co-propriedade de William Shakespeare.

1601-1602 - A tragédia *Hamlet*, as comédias *As alegres comadres de Windsor* e *Noite de Reis* são escritas.

1603 – Morte da rainha Elizabeth I.

1 de novembro de 1604 - a peça *Otelo* foi encenada na corte real. Pela primeira vez, o papel de Desdêmona foi para uma mulher: Margaret Hughes.

1605 - A tragédia *Rei Lear* foi escrita.

1606 - A tragédia *Macbeth* é escrita

1606-1609 - A última etapa do trabalho de Shakespeare. Shakespeare escreveu as peças: *Timão de Atenas, Antônio e Cleópatra* e *Coriolano.*

1607 - Susan, filha de Shakespeare, casa-se com o médico de Hall. Edmund, irmão do dramaturgo, morre no mesmo ano.

1608 - A mãe de Shakespeare, Mary, morre. O poeta tinha uma neta.

1609 - A primeira e única edição vitalícia dos *Sonetos* de Shakespeare.

1611 - A tragédia *Conto do inverno* foi escrita.

1612 - A tragicomédia *A Tempestade* foi escrita.

1613 - Shakespeare deixa Londres e volta para Stratford.

1616, março - Shakespeare faz um testamento.

1616, fevereiro - A filha mais nova, Judith, se casa.

1616, 23 de abril - William Shakespeare morre em sua cidade natal, aos 52 anos.

"O mundo inteiro é um palco

E todos os homens e mulheres não passam de meros atores

Eles entram e saem de cena

E cada um no seu tempo representa diversos papéis."

William Shakespeare, *Como quiserem, ato II, cena VII.*

INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema surgiu a partir dos trabalhos de conclusão de curso no bacharelado e na licenciatura em História na Universidade Federal de Campina Grande, que abordaram o feminino no Egito Antigo. Esse interesse se manifestou inicialmente por meio das representações iconográficas da deusa Ísis e, posteriormente, nas representações da rainha Nefertiti na obra de Christian Jacq. No âmbito deste trabalho, decidimos priorizar a representação de Cleópatra na peça de William Shakespeare, mantendo em consideração as questões relacionadas ao feminino e ao Egito Antigo, mas agora explorando-as através de uma obra teatral e considerando suas especificidades.

Para fundamentar nossa abordagem, necessário discutir o conceito de *representação,* conforme compreendido por Roger Chartier, conceito esse que "tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler" (CHARTIER, 1990, p. 17). A partir desse conceito, investigamos como Shakespeare utiliza suas palavras para construir a personagem de Cleópatra e contribuir para a criação da imagem da rainha egípcia em sua época, além de explorar sua influência para além desse período. Problematizaremos quais foram as implicações disso e como se relaciona com o conhecimento de Shakespeare a respeito de Cleópatra. Essas foram as discussões no centro de nosso interesse durante toda a pesquisa.

O segundo conceito utilizado é o de *recepção,* conforme compreendido por Hans-Robert Jauss, utilizado para "aclarar o processo atual em que se concretizaram o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e (...) reconstruir o processo histórico pelo qual o texto sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos." (JAUSS, 1994, p. 70) Conceito necessário pois, sendo William Shakespeare um leitor dos autores greco-romanos do dito período clássico, nos interessa saber como ele se apropriou dessas ideias e de que forma isso se refletiu em sua escrita. Também usaremos o conceito de *poder/poderes,* como abordado por Michelle Perrot

> Poder, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem uma conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a "influências" difusas e periféricas, onde as mulheres tem sua grande parcela. (PERROT, 1992, p. 167)

Isto se faz por compreender que tanto Shakespeare quanto Cleópatra, bem como os outros personagens da obra, estão circunscritos em ambientes influenciados fortemente por essas relações que, portanto, precisam ser consideradas para melhor compreender suas implicações. Integrando esses conceitos, pretendemos enriquecer nossa análise, proporcionando uma visão mais abrangente e contextualizada das representações femininas, do processo de recepção do texto e das nuances de poder evidentes na obra de Shakespeare, com foco especial em Cleópatra.

O primeiro capítulo, intitulado *"William Shakespeare e a produção cultural na Inglaterra entre meados do século XVI e início do XVII"*, aborda a discussão a respeito do autor; como William Shakespeare construiu sua trajetória até a escrita da obra *Antônio e Cleópatra* (1607). Para isso, é fundamental compreender o contexto no qual o autor viveu, o que o capacitou a explorar o tema da peça e como a Inglaterra proporcionou o ambiente propício para a criação dessa obra. Foi necessário examinar o cenário político e cultural da época, as dimensões do teatro no período e o interesse de Shakespeare por outras culturas além da inglesa, considerando as influências e elementos que contribuíram para a elaboração de "Antônio e Cleópatra".

O segundo capítulo, intitulado *"A construção da figura feminina na obra Antônio e Cleópatra, de William Shakespeare"*, aborda a discussão da fonte utilizada. Tratamos como Shakespeare representou outras mulheres em suas obras; o que exigirá uma análise das percepções e papéis das mulheres durante a época do autor. Nesse sentido, buscamos estabelecer comparações e contrastes na construção das personagens femininas na obra de Shakespeare. Além disso, apresentamos o que se sabe sobre Cleópatra enquanto figura histórica, conforme documentado pelos historiadores que escreveram sobre a rainha. Essa abordagem permite a construção de um paralelo entre a representação das mulheres na época do autor e as características atribuídas a Cleópatra na peça, destacando as influências e as interpretações que Shakespeare incorporou em sua criação.

No terceiro e último capítulo, intitulado "*As representações de Cleópatra e suas contribuições para o estudo das mulheres da antiguidade egípcia*", discutimos de que maneira as representações de Cleópatra contribuíram para construir um imaginário a respeito do Egito e das mulheres egípcias da antiguidade. Tendo em vista como isso se refletiu de formas diferentes dependendo da época e do local, pretendemos concentrar nossas investigações no

período da obra de Shakespeare, utilizando também as representações feitas dela nas artes contemporâneas à peça. Isso nos permite examinar como as percepções dessa rainha egípcia foram moldadas na época em que a obra foi escrita e apresentada, proporcionando discussões valiosas sobre a interseção entre a criação literária, o contexto histórico e as imagens construídas em torno das mulheres na antiguidade egípcia.

Considerando outras discussões importantes na elaboração da dissertação, empregamos os conceitos de Michel Foucault e Roger Chartier para proporcionar uma breve explanação sobre a concepção do autor enquanto uma função no texto. Isso visa aprimorar a compreensão do papel desempenhado por William Shakespeare na criação da obra e na construção das representações das personagens. Ao incorporar as perspectivas de Foucault e Chartier, buscamos enriquecer a análise ao considerar a influência do autor do texto na formação das ideias e na representação das mulheres na peça "Antônio e Cleópatra".

Outro ponto fundamental para nós tem sido o papel das teorias decoloniais para (re)pensar o Egito Antigo. Essa abordagem nos possibilita transcender as visões tradicionais eurocentrismo da historiografia em relação ao Egito, que muitas vezes o tratam como um tema periférico. Ao invés disso, buscamos trazer o Egito para o centro da discussão, utilizando autores e autoras que consideram o protagonismo das sociedades africanas em diferentes recortes temporais. Essa perspectiva decolonial é fundamental para desafiar e questionar as narrativas historicamente estabelecidas, permitindo uma análise mais ampla e inclusiva das contribuições e impactos do Egito Antigo.

Ao considerar uma obra literária como objeto de estudo histórico, levamos em conta vários detalhes sobre a mesma: o gênero, o período, as circunstâncias da produção, o local, o enredo e os personagens, entre outros. Cada um desses elementos é minuciosamente analisado para proporcionar uma compreensão mais aprofundada do texto. Um fator crucial e que não deve ser negligenciado é o autor. Quem escreveu? Sob quais circunstâncias? E com quais intenções? Para obter um conhecimento mais profundo do conteúdo é necessário compreender quem foi o responsável pela organização das ideias e como isso se reflete na escrita da obra.

A questão da autoria pode proporcionar um amplo debate sobre a obra, incluindo suas características, relevância e autenticidade. Atribuir um autor é mais do que nomear quem escreve; é também uma forma de identificar esse texto em meio aos demais, tanto por suas particularidades na escrita quanto pelo que lhe aproxima de outros textos com mesma autoria.

Essa discussão sobre autoria não apenas ilumina a individualidade do criador, mas também enriquece a compreensão da obra em relação a seu contexto, influências e contribuições para a literatura e para a compreensão histórica.

O filósofo Michel Foucault, ao refletir sobre a questão da autoria textual, formulou algumas considerações e questionamentos sobre o assunto. Para ele, esses apontamentos, mesmo que não totalmente desenvolvidos, podem nos sugerir alguns caminhos ao nos debruçarmos sobre o autor como um elemento passível de análise da obra que estudamos. Essa abordagem voltada para o papel do autor proporciona uma melhor compreensão da relação entre o autor, a obra e o contexto em que ela é produzida.

> Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 2001, p. 267)

Ao considerarmos o autor como parte crucial a ser analisada em uma obra, independente de qualquer gênero ou área, podemos inferir que vários aspectos da vida e da produção do mesmo são levados em conta para um estudo conciso do texto ou textos escolhidos. No entanto, analisar o autor é uma tarefa que se realiza, em grande medida, de maneira externa, ou seja, não é no texto em si que se encontram todos os princípios que caracterizam o autor. Isso ocorre porque podemos perceber um certo apagamento do autor no texto. No entanto, mesmo a ausência, para Foucault (2001, p. 266), tem um lugar primordial no discurso.

Essa perspectiva ressalta que a compreensão do autor não é limitada apenas ao que está explicitamente declarado no texto, mas envolve uma análise mais ampla, considerando também o que está ausente. Essa abordagem permite uma leitura mais crítica, explorando o que é omitido ou subentendido, e reconhecendo que a ausência de certos elementos também desempenha um papel significativo na construção do discurso.

Foucault faz uma distinção na questão da autoria entre diferentes tipos de texto, pois, mesmo sendo uma questão relevante em todos os gêneros, ela se manifesta de formas diferentes. A função-autor, como ele classifica, "(...) é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade" (FOUCAULT, 2001, p. 274). Desse modo, um texto filosófico atribui uma função diferente

para seus autores do que um texto científico ou um texto literário. É incubência nossa, que fazemos as análises, compreender qual a função que o autor desempenha no texto que estamos estudando. Assim, a análise do papel do autor em um determinado contexto textual torna-se crucial para a compreensão mais profunda das dinâmicas discursivas específicas a cada gênero.

Ao estudar uma obra de William Shakespeare, nos deparamos com a função do autor em um texto literário, mais especificamente, uma peça teatral. Temos que considerar aqui que esse nome não diz respeito apenas à pessoa de Shakespeare, mas também traz consigo características atribuídas às suas obras. Logo, o "teatro de Shakespeare" tem um peso diferente do que se percebe em outros autores, seus contemporâneos. Isso ocorre devido à relevância singular do autor na produção de peças teatrais, cuja importância para a Inglaterra dos séculos XVI e XVII ultrapassou a de outros dramaturgos contemporâneos e ganhou notoriedade através do tempo e em outros espaços.

No entanto, na produção shakespeareana não encontramos de forma explícita os detalhes sobre a vida e o modo de pensar do autor. Esse certo apagamento do autor na obra nos faz questionar em que medida o que é apresentado por ele reflete o seu próprio ser, uma vez que seus múltiplos personagens podem nos levar a considerações diversas a respeito do autor. A importância do autor para a obra na crítica literária seria, portanto:

> Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental). (FOUCAULT, 2001, p. 277)

Como podemos abordar o caso de Shakespeare, autor cujos personagens são tão diversos, que circulam em diferentes meios e diferentes épocas? Pode ele, ao mesmo tempo, ser representado em todos eles? Seria ingênuo crer que todas as características encontradas nos personagens refletem fielmente seu autor, mas podemos, a partir da construção destes, perceber de que modo o mundo é percebido por aquele que escreve a obra. E, por outro lado, conhecer o autor de forma externa, através de sua biografia, ajuda a compreender como as informações pessoais e literárias se aproximam e se justificam. Afinal, essas obras e seus autores, são produtos de seu próprio tempo. O multifacetado conjunto de personagens em obras de Shakespeare oferece uma visão ampla das experiências humanas e das diversas perspectivas

que o autor explorou. Ao realizar uma análise mais profunda das influências e das motivações que moldaram as obras, enriquecemos nossa compreensão do autor e de seu legado literário.

Também é preciso considerar que, neste caso, estamos falando de um texto cuja autoria é conhecida, mas para Foucault, essa função-autor "(...) não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar" (FOUCAULT, 2001, p. 279). Desse modo, a função-autor não se limita a um texto cujo autor foi identificado, mas, por causa dessa identificação, dispomos de mais recursos para avaliar as interferências do mesmo no texto.

É também importante compreender que essa função-autor é desempenhada e observada de modo diferente ao considerar uma obra ou um conjunto delas. No caso em questão, ao nos propormos analisar apenas uma obra de William Shakespeare, direcionamos o olhar para uma escala reduzida. Não desconsideramos a amplitude que esse autor alcançou por meio do conjunto de suas obras, mesmo que essas não estejam no cerne de nossas investigações, ao menos *a priori*. Ao focalizarmos uma obra específica de Shakespeare, nossa análise busca aprofundar-se na relação entre o autor e a obra escolhida. No entanto, reconhecemos que o contexto global da produção shakespeareana pode fornecer informações altamente relevantes para a compreensão da função-autor e das características distintivas presentes em suas criações literárias. Essa abordagem equilibrada permite uma análise mais detalhada e específica, mantendo ao mesmo tempo uma consciência do panorama mais amplo da obra do autor.

Consideramos assim que, para uma análise mais assertiva da obra, a qual podemos compreender melhor sobre os personagens e o motivo pelo qual eles falam e agem da forma que é narrada, precisamos saber quem foi William Shakespeare, pois acreditamos que uma compreensão do contexto pessoal do autor é fundamental para decifrar as nuances da obra, permitindo mergulhar mais profundamente na motivação por trás das escolhas literárias do autor. Mesmo que neste caso, estudando a respeito da peça *Antônio e Cleópatra* (1607), cujo caráter histórico dos fatos e dos personagens trazem aproximações com a realidade antiga, não podemos desconsiderar as particularidades que o autor imprime em sua escrita a partir de seu lugar social, seu conhecimento prévio ou até mesmo de suas questões pessoais, sua visão de mundo e seus anseios.

Desse modo, apontamos como caminho possível de análise, essa discussão a respeito da função-autor e seu desaparecimento no texto. Acreditamos que esse desaparecimento não

pode ser considerado total pois ainda é possível identificar vestígios deixados por ele na escrita, ao mesmo tempo que entendemos como necessária essa ausência em um texto que não se propõe autobiográfico. Assim como Foucault, acreditamos que ainda há outros apontamentos que podem nos conduzir a novas conclusões acerca do autor e o papel que ele desempenha na obra escolhida.

Sob o olhar do europeu, por muito tempo, a África tem sido vista como um lugar exótico, subdesenvolvido, povoado por feras selvagens e sem salvação, física ou espiritual. Sobretudo a partir das expansões marítimas que eclodiram desde o século XV, esse território foi alvo de curiosidade, exploração e dominação por parte das potências europeias como Inglaterra, França e Portugal, por exemplo. Para justificar suas ações ao satisfazer seus interesses, os africanos foram rebaixados a menos que humanos, agrupados em um único bloco de seres inferiores, que precisavam da civilidade que a Europa supostamente já conhecia tão bem e só ela poderia oferecer. Em troca, seria preciso alguns sacrifícios, de terras, de recursos, de crenças e de sangue, em nome de um progresso que custou muito caro e que, aparentemente, do ponto de vista europeu, ainda está indisponível à maioria da população africana até hoje.

Negligenciando a diversidade de populações existentes por um território imenso, a variedade linguística, religiosa, bem como outras características, os povos invasores causaram traumas e perdas irreparáveis que se prolongam por gerações e hoje ainda refletem em diversos tipos de violências físicas e simbólicas experienciadas pelos africanos e seus descendentes fora da África. A ancestralidade e a tradição de diferentes grupos, oriundos desse rico continente, têm sido deixada em segundo plano em relação a outros, especialmente europeus, até a atualidade, confirmando que os efeitos da colonização na África não acabaram no século XIX com o fim tráfico de pessoas a fim de serem escravizadas, nem mesmo com a emancipação das nações no século XX.

Levando isto em consideração, reconhecemos o longo percurso que precisa ser feito como forma de reparação, mesmo que em proporções que não conseguirão alcançar todos os danos provocados ao longo dos séculos, para dar mais visibilidade às trajetórias, às histórias e também às intelectualidades africanas. Se faz imprescindível recorrer a autores africanos e seus descendentes para compreender suas próprias visões sobre a África, suas teorias, filosofias e imaginário, sem que sejam reproduzidos os discursos que foram elaborados pelo olhar estrangeiro por tanto tempo e considerado válido ou mesmo único.

> A análise e interpretação da África devem começar a partir da África. Os significados e interpretações devem resultar da organização e das relações sociais, prestando muita atenção aos contextos culturais e sociais específicos. (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES, GROSFOGUEL, OYEWUMI, 2020, p. 181)

Dispomos de um crescente interesse nos estudos sobre a África pelas ciências humanas, o que nos traz o conceito de *decolonialidade,* que tem por objetivo pensar o que a modernidade colonial usou como cânone por tanto tempo sob uma nova perspectiva, mais periférica, em relação às teorias centralizadoras que foram concebidas pelos pensadores europeus ao longo do tempo. Este conceito nos ajuda a repensar o que já foi dito e escrito sobre a África, de modo a considerar outros olhares, antes ignorados pela academia.

Edward Said (2007), ao falar sobre orientalismo, pensa no oriente como invenção do ocidente, ou seja, uma tentativa criada por um grupo para legitimar a ideia da superioridade de uns sobre os outros, justificando inclusive a dominação. De forma semelhante, Grada Kilomba (2019, p. 38) usa o conceito de *outridade,* ou seja, a negritude como uma criação da branquitude e sendo de certo modo um reflexo de tudo que a branquitude nega em si mesma. Dessa forma, compreendemos como o que é relegado à exclusão não está lá como um fato dado, mas sim foi colocado por alguém e com alguma intenção.

Kilomba também alerta para a centralidade do poder (KILOMBA, 2019, p 50). Quem pode falar e o que pode falar está diretamente relacionado a uma questão de autoridade racial. A falta de acesso à representação e ao conhecimento aceito como erudito podem dar a falsa noção de que esses grupos não estão em um lugar que podem ser ouvidos por uma questão de capacidade. No entanto, isso mostra a academia não apenas como um lugar de produção do saber, mas também como um lugar de violência.

Algumas das formas que a branquitude tem de perceber os sujeitos negros, segundo Kilomba, perpassam os aspectos da infantilização, primitivização, incivilização, animalização e erotização (KILOMBA, 2019 p. 79). Nessas formas de representar, aos negros resta todos os papeis considerados inferiores e que não devem ser encontrados nos brancos, apenas no outro. É assim que vemos a África ser retratada por muito tempo. No que diz respeito ao Egito, uma civilização que recebeu visibilidade em proporções maiores em relação a outros grupos africanos, muito embora não se fale em termos de incivilidade e primitivismo, dadas aos vestígios das grandes construções e outras produções egípcias reconhecidas como importantes, do ponto de vista europeu, podemos destacar que, ainda assim, eles não estão em igualdade

diante dos olhos ocidentais. Sempre há um aspecto ou outro que justifique a supremacia que eles tomam para si ao longo dos séculos.

Chimamanda Ngozi Adichie alerta sobre o risco de se fazer uma história única sobre lugares ou pessoas. “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história.” Se pensarmos o Egito, ou Cleópatra, sob o olhar europeu, sobretudo no século XVII, teremos apenas uma versão sobre eles. Isso seria desconsiderar todas as outras possibilidades que podem ser abordadas. Por isso, destacamos a necessidade de mesclar diferentes discursos a respeito dos objetos aqui estudados, para nos apontar outras possibilidades de interpretação.

Ao pensar no Egito Antigo como objeto de estudo, podemos nos levar por dois caminhos: o primeiro, tendo em consideração a extensa produção intelectual a respeito do assunto e de maior facilidade no acesso, mas sob olhares europeus. Ou o segundo caminho, um tanto mais tortuoso, que contemple outros autores, de outras nacionalidades, incluindo e, principalmente, africanos e egípcios ou seus descendentes fora da África, de acesso mais restrito e em quantidade inferior ao anterior. Escolhemos aqui utilizar autores dos dois grupos, uma vez que consideramos pertinente para a discussão feita a partir da fonte.

O tema tem sido amplamente pesquisado, discutido e ensinado sob diferentes aspectos, incluindo no cenário brasileiro. Mas de modo geral se insere na perspectiva colonial, embora a experiência egípcia seja diferente das que viveram as populações da costa africana entre os séculos XVI e XIX. No caso egípcio, há um movimento de aproximação da Europa, que refletiu na representação física dos egípcios com características mais próximas da Europa do que da África, embora não sejam considerados equivalentes em outros aspectos. De certa forma, cria-se uma visão deslocada sobre o lugar do Egito, que não está nem na Europa nem na África, não no sentido territorial, mas que não se aproxima de outras civilizações africanas, tanto pelas suas particularidades quanto pela própria tentativa de o descaracterizar como parte integrante desse continente.

O problema nesse segundo caso seria determinar qual o lugar do Egito diante das outros povos africanos. É possível pensar sua história deslocada do continente em que está localizado? Sob a perspectiva das teorias decoloniais, estudamos o Egito da mesma forma que podemos estudar outros povos originários por outras vozes além das ditadas pela Europa, incluindo as vozes dos próprios egípcios. Nesse sentido, compreendemos que o lugar dos intelectuais

brasileiros também está na periferia, de modo que, como herdeiros dos efeitos da colonização, também tem seu papel como intelectual relegado às margens.

> É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual eu sempre penso quando eu considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer "ser maior que o outro". Assim, como no mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas depende muito de poder. (ADICHIE, 2019, p. 22)

Como Adichie aponta, as relações de poder também entrelaçam as narrativas e as teorias a respeito dos temas que estamos abordando aqui. Logo, é preciso considerar essas relações não apenas como conceito a ser estudado no decorrer da pesquisa, mas também como norteador da escrita acadêmica e das escolhas teóricas aqui realizadas.

Segundo Barbosa (2011/2012, p. 145), um dos nomes de destaque entre os pesquisadores africanos nesse sentido é o historiador senegalês Cheik Anta Diop, que reconhece a importância do estudo do Egito Antigo como fundamental para a compreensão da origem da humanidade, bem como da sua preponderância diante da antiguidade considerada clássica, greco-romana. O deslocamento da percepção do Egito como parte integrante e fundamental da África negra, que foi retratado e defendido por alguns, é para ele incompatível à visão que esse povo tinha de si mesmo na antiguidade. Esse branqueamento do Egito seria mais um episódio de violência contra à história e os povos africanos, uma vez que reconhece nele uma grandiosidade ou engenhosidade que só se poderia alcançar por povos não-negros.

> a ideologia, a imagem da África, a falsificação histórica que serão doravante transmitidas, ensinadas pela intelectualidade ocidental, de geração em geração, no seio s instituições mais oficiais, das mais modestas às mais prestigiadas, da escola à universidade; estas serão amplamente veiculadas através de todos os meios de expressão: romances, pinturas, bandas desenhadas, publicidade, e mais tarde no cinema… (DIOP, 2014, p. 91)

É portanto uma forma de resistência, como determinava Diop, que o Egito fosse reconhecido como parte da África, mãos não só isso: que fosse reconhecido como formado por povos negros, que fora capazes de estabelecer estruturas sociais tão complexas quanto populações brancas, como já afirmava Hérodoto, muitos séculos antes.

Dessa forma, consideramos esses apontamentos iniciais para pensar em uma abordagem para os estudos do Egito Antigo e, de modo mais específico, da mulher egípcia no século I AEC., fundamentais para a construção da dissertação intitulada "Entre antigos e modernos:

representações de Cleópatra VII na peça *Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare, de 1607". Adotando uma perspectiva decolonial, acreditamos que é possível dialogar com autores que compreendem o Egito como parte integrante da história da África ampliamos as perspectivas sobre a mulher egípcia no século I a.C., promovendo uma análise mais abrangente e respeitosa das complexidades culturais e históricas envolvidas.

CAPÍTULO 1: WILLIAM SHAKESPEARE E A PRODUÇÃO CULTURAL NA INGLATERRA ENTRE MEADOS DO SÉCULO XVI E INÍCIO DO XVII

> *"Se alguma vez um ser humano conseguiu expressar inteiramente o seu trabalho, esse foi Shakespeare. Se alguma mente foi incandescente, desimpedida, pensei, voltando-me de novo para a estante, foi a mente de Shakespeare"*
>
> Virginia Woolf. *Um teto todo seu*, p. 83

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, em alguma data de abril de 1564 (alguns apontam o dia 23 de abril, que foi também a data de sua morte, em 1616), mas não se tem registros precisos para comprovar com exatidão. Seu pai era John Shakespeare, que foi produtor rural e, posteriormente, artesão - trabalhando como luveiro - e comerciante. Já sua mãe, Mary Arden, era filha de um fazendeiro que faleceu quando ela ainda era jovem, e lhe deixou uma significativa herança em terras e dinheiro. John e Mary casaram-se por volta de 1557 e tiveram oito filhos, dos quais dois faleceram ainda na infância. William foi o terceiro filho, mas o mais velho do casal a sobreviver. Quando ele nasceu, uma epidemia de peste bubônica assolava a região e era uma das grandes responsáveis pelas mortes de crianças, o que fez com que sua mãe tivesse preocupação redobrada ao cuidar do bebê, temendo uma contaminação e a perda de mais um filho, uma vez que duas de suas irmãs tiveram uma vida bastante breve (HONAN, 2001, p. 32).

John Shakespeare exercia também um importante papel no conselho da cidade, a Guilda de Santa Cruz, uma guilda religiosa laica, que escolhia representantes para tomar decisões sobre a cidade, e que cuidava, entre outras coisas, de questões jurídicas e de educação, tendo sido responsável pelas propriedades e finanças do burgo, como ecônomo. Ele ocupou outras posições de destaque, chegando a ser *bailio,* que podemos entender hoje como uma espécie de prefeito. Devido a esse fato, podemos inferir que ele foi um homem conhecido pela população do burgo e que usufruía de sua confiança. Isso se fez possível muito provavelmente porque ele sabia ler, embora talvez não soubesse escrever, pois as duas habilidades eram desassociadas no período e a leitura geralmente era aprendida primeiro (HONAN, 2001, p. 47).

Em Stratford havia uma forte tradição católica, mas que fora interrompida pelas mudanças religiosas ocorridas nos anos anteriores. O protestantismo ganhava espaço e, por algum tempo, os remanescentes traços do catolicismo ainda influenciaram os membros do conselho da cidade, os demais cidadãos e suas práticas. Quando as questões religiosas entre católicos e protestantes se inflamaram e, posteriormente Elisabeth I sucedeu a sua irmã Maria I no trono inglês, o vigário católico deixou a cidade, que permaneceu algum tempo sem uma direção religiosa. Em 1601 o novo vigário do burgo foi o protestante John Bretchghirdle, homem bastante instruído e que, seguindo as recomendações da nova soberana, a rainha Elizabeth I, tratou com cortesia aqueles que não tinham escolhido exercer a fé protestante. Posteriormente o próprio conselho decidiu remover as decorações de características católicas da capela da guilda, o que resultou em um certo apagamento do passado local (HONAN, 2001, p. 28).

Mesmo com a transição da religião oficial do Estado, e aceitando o anglicanismo, os pais de Shakespeare parecem ter criado seus filhos pelos preceitos católicos, assim como eles mesmos haviam sido. A instrução recebida pelo jovem William deve ter refletido as questões consideradas mais importantes para a educação, mesclando os princípios religiosos com as temáticas agora relevantes para o movimento renascentista. Pouco se sabe sobre o nível de estudos de Mary e, pelas condições da época, estima-se que não soubesse ler ou escrever, mas o fato de ter sido executora do testamento do pai ainda jovem indica, se não as habilidades que possuía e poderiam ser transmitidas aos seus filhos, ao menos a confiança que seu pai tinha nela (HONAN, 2001, p. 36).

A era Tudor tinha uma forma particular de lidar com a educação. As reformas ocorridas no âmbito religioso também interferiram na forma como o conhecimento era transmitido. Se no medievo ele era restrito e centralizado na Deidade, onde os membros do clero eram os que tinham maiores oportunidades de acessar esses saberes, o renascimento torna esse acesso menos restrito e voltado a outras preocupações e temas.

> O Humanismo impulsionou a sociedade renascentista para uma enorme campanha educativa. A educação era indispensável a uma sociedade renovada, dirigida por governantes eruditos e servida por diplomatas instruídos. As *grammar schools* permitiam que os jovens rapazes fossem educados e preparados para a vida de serviço público, tendo o rei Eduardo VI reorganizado o sistema educativo de forma a permitir o acesso generalizado a este tipo de instituições de ensino. No entanto, as mulheres encontravam-se limitadas, não só quanto à frequência das *grammar schools*, mas também ao

> acesso a uma educação equiparada àquela de que os homens usufruíam. (OLIVEIRA, 2009, p. 61)

Tendo começado seus estudos por volta de 1571, aos 7 anos de idade, William como outros filhos de burgueses, frequentou uma escola de latim, o que sem dúvida era um privilégio para poucos. Apesar da escola não exigir pagamentos para receber seus alunos, a manutenção dos materiais utilizados, como penas, velas e papel deveria ser custeado pelas famílias (GREENBLATT, 2016, p.22). Após concluir os estudos básicos, a própria guilda de Stratford oferecia bolsas de estudos para aqueles que quisessem prosseguir para a formação universitária e não possuíam recursos suficientes. Mesmo com esta abertura para a educação das crianças, nem todas poderiam frequentar as escolas pois

> Lá, como em qualquer outro lugar, as meninas estavam excluídas tanto da escola quanto da universidade. Os filhos de pessoas muito pobres - grande parte da população - tampouco iam à escola, já que deveriam começar a trabalhar em tenra idade e, além disso, embora a escola não fosse paga, exigia algumas despesas. (GREENBLATT, 2016, p. 22)

O jovem William preenchia os requisitos para que pudesse acessar ao menos a formação intelectual básica, tendo concluído seus estudos em Stratford. No entanto, não seguiu para a etapa seguinte, de formação universitária, tendo certamente se dedicado a trabalhar com seu pai ou em outro emprego alternativo (HONAN, 2001, p. 89). Ainda assim, teve oportunidade de obter um conhecimento que o deixou familiarizado com um dos requisitos mais valorizados na educação formal do período: o latim.

O estudo de latim era bastante valorizado, ainda mais do que o próprio inglês, cuja ortografia não estava regulamentada e por isso, para se expressar de forma "fluente e elegante", era preferível o uso do latim. "A rainha falava latim - uma das poucas mulheres que teve acesso a esse conhecimento, crucial para as relações internacionais (...) todo homem ambiciona que seus filhos falem latim" (GREENBLATT, 2016, p. 20). Também eram traduzidas passagens da Bíblia de Genebra, tanto para o inglês quanto para o latim (HONAN, 2001, p. 77). Algumas matérias não eram contempladas, o que poderia dificultar a formação de um pensamento mais crítico. "A grade curricular fazia poucas concessões à amplitude dos interesses humanos: nada de história ou literatura inglesa; nada de biologia, química ou física; nada de economia ou sociologia, apenas noções de aritmética" (GREENBLATT, 2016, p. 22). Esse currículo, baseado nas técnicas de memorização e repetição, contribuiu para um vasto conhecimento de textos e autores, mas poderia não ter surtido o mesmo resultado, não fosse a própria habilidade que Shakespeare desenvolveu de ressignificar o conhecimento que adquiriu.

> Até onde a escola pôde influenciá-lo, William foi educado para ser um imitador e assimilador - não um homem criativo. A escola provavelmente estimulou a sua aversão à singularidade. Mais tarde, William escolheria temas já bastante experimentados para suas peças e usaria o seu talento para recriar de forma inovadora velhos textos, velhos temas, velhas verdades, e assim escrever obras que parecem familiares, mas que são profundamente originais e universais. De certa forma, todos os meninos que se sentavam nos bancos da escola eram incessantemente treinados a se conformar e instruídos apenas nos hábitos e estruturas que os ajudariam a se tornar uma pálida sombra dos autores latinos. (HONAN, 2001, p 81)

Mesmo tendo concluído apenas o que se considerava como os estudos básicos, que iniciava aos 7 anos e era finalizado por volta dos 15 anos de idade, e não continuando com uma formação universitária em Oxford ou Cambridge, Shakespeare aproveitou sua formação intelectual e ainda foi um "observador quase faminto da vida no campo" (HONAN, 2001, p. 86). A rigidez exigida em seus estudos formais não o privou de aguçar seu espírito curioso e investigativo. Certamente a soma de suas habilidades, experiências e um talento natural foram propícios para a singularidade de sua escrita.

Para ajudar na memorização, os mestres podiam requerer de seus alunos a representação de peças latinas, como as comédias de Terêncio e Plauto. Uma vez que apenas os alunos do sexo masculino tinham acesso a esta educação, algumas partes das peças deveriam ser censuradas para que os meninos que representassem papeis femininos não tivessem que protagonizar cenas de beijos "o que poderia ser a desgraça das duas crianças" (GREENBLATT, 2016, p. 23).

Embora não tenhamos informações detalhadas sobre o currículo da escola de Stratford que William Shakespeare frequentou e uma lista completa de todos os autores que leu, com base em outras escolas da época, que certamente seguiam uma mesma lógica, de acordo com as questões pertinentes para o crescente humanismo que dava lugar às antigas práticas medievais, podemos concluir que

> Nosso conhecimento do que ele pode ter lido na escola depende inteiramente da inferência do que nós sabemos sobre outras escolas, e geralmente as evidências sobreviventes consistem em estatutos de princípios e ideais (currículos e horários) ao invés de descrições detalhadas do que realmente acontecia na prática. (MARTINDALE & TAYLOR, 2004, p. 11)

Ainda muito jovem, aos 18 anos, Shakespeare se casou com Anne Hathaway, que era cerca de oito anos mais velha que ele, com 26 anos de idade, e permaneceram casados por 34 anos. Não há detalhes sobre a relação conjugal deles. Não há cartas endereçadas à esposa, nem românticas nem mesmo com informações financeiras. É bem provável que Anne nunca chegou

a ler nada que foi escrito por seu marido, pois certamente não sabia ler. O contrato de casamento e o testamento são os únicos documentos que parecem ter sobrevivido que indicam a oficialização do relacionamento entre eles. Alguns estudos apontam que o laço matrimonial teria ocorrido por causa da prematura gravidez de Anne e não como um resultado de um tórrido romance. Apesar dos anos em que permaneceram casados, vários deles foram vividos separados fisicamente, tendo passado cerca de três anos vivendo juntos e, após isso, Shakespeare permaneceu a maior parte do tempo em Londres, enquanto Anne morava em Stratford.

Com Anne, Shakespeare teve três filhos: Susanna, nascida poucos meses após o casamento em 1583, com quem teria uma relação muito próxima, e os gêmeos Judith e Hamnet, em 1585. Em 1596, o único filho homem do casal morreu de causas desconhecidas, provavelmente vítima de alguma doença infecciosa, que causava a morte de cerca de um terço das crianças na Inglaterra antes de completar 10 anos de idade. (HONAN, 2001 p. 293). As razões pelas quais o casal não teve mais filhos não é explicada, podendo ter relação com alguma complicação nas condições reprodutivas de Anne após a última gravidez, bastante comum na gestação de gêmeos no período. “Uma criança era uma preciosidade, e, entre a pequena nobreza, acreditava-se em geral que o bem-estar de uma família e a provável sobrevivência do legado familiar dependiam da existência de um herdeiro homem” (HONAN, 2001, p. 289). É possível que esta perda irreparável tenha aguçado a percepção do autor para retratar em suas tragédias o sofrimento de forma a escrever “os dramas mais complexos e intensos que o teatro inglês já conheceu” (HONAN, 2001, p. 294).

Uma justificativa para ter concebido personagens tão completos e causado tamanha revolução no teatro de sua época pode ser pelo seu próprio trabalho enquanto ator. Este era um emprego cansativo e de lucros bastante variados. As companhias, “um grupo de oito a doze atores principais, ou membros participantes que (...) pagavam as contas necessárias e também contratavam outros atores (...)” (HONAN, 2001, p. 145), poderiam apresentar peças diferentes diariamente e um mesmo ator ter mais de um papel em cada uma, fazendo com que tivesse um grande número de falas para decorar. Soma-se a isso outras responsabilidades, além de ensaiar as peças e preparar suas roupas para as apresentações (HONAN, 2001, p. 145). Os atores circulavam entre as diversas companhias, patrocinadas por indivíduos importantes, incluindo a própria rainha, que tinha sua própria trupe, intitulada *Queen’s Men (Os homens da rainha).* Isso acontecia porque a profissão de ator não tinha guildas ou corporações de ofícios como

outras e ainda estavam em uma situação marginalizada então quando um nobre associava seu nome a estes grupos, mais do que o patrocínio financeiro, eles lhe davam certa legitimidade e permissão para representar suas peças. Essas experiências permitiram que Shakespeare aprendesse artifícios para fazer com que suas peças fossem capazes de prender a atenção do público, baseado em sua atuação, e também proporcionou o relacionamento com outros atores, dramaturgos (à época chamados de poetas), entre outras pessoas que se mostraram importantes nos seus passos seguintes na cena teatral.

Em 1544, William Shakespeare, John Heminges, Will Kempe, Thomas Pope e Augustine Phillips, que eram atores e colegas na trupe *King's Men*, se tornam co-proprietários da casa de espetáculos denominada *Globe Theatre*. Enquanto as competições entre as companhias teatrais se acirraram, tanto pelo público quanto pela propagação de outros teatros, o novo espaço lutava também contra a censura e interdições nos períodos de peste. Porém, um incêndio em 1613 destruiu a estrutura, da qual os arqueólogos ainda pesquisam mais informações a respeito de seus fragmentos (HONAN, 2001, p. 332).

No fim de sua vida, ao determinar a custódia de seus bens em testamento, Shakespeare preferiu deixar a maior parte deles para Susanna, sua filha mais velha, a quem demonstrou grande amor e confiança, uma parte menor para sua outra filha Judith, alguns outros bens para sua irmã Joan, única ainda viva, para alguns de seus amigos, e também para os pobres. Para sua esposa de tantos anos, Anne, deixou "a segunda melhor cama e a mobília". Nestas palavras, há indícios que, embora fosse direito da viúva herdar um terço de tudo que o marido possuía, ao determinar sua última vontade, Shakespeare deixava para ela muito menos do que ela poderia receber, talvez em uma tentativa de quase retirá-la do testamento (GREENBLATT, 2016, p. 147).

Tendo sido um autor que tratou com tanta intensidade das relações românticas entre os personagens de suas peças, era de imaginar que ele transparecia em sua escrita mais do que fruto de suas habilidades como dramaturgo e sua observação do mundo exterior, mas certamente uma derivação de suas próprias experiências. Poderia Shakespeare, tendo um casamento cuja relação pareceu meramente contratual, ter escrito tão belas histórias a respeito de casais que se tornaram ícones do amor até séculos após sua morte? Os casamentos nas obras dele, bem como de outros escritores da época, não eram em si a consumação da felicidade tão

almejada, e por isso vemos muitos romances desenvolvidos fora dos laços oficiais do matrimônio, uma vez que

> (...) ocorre que a procura de profunda satisfação emocional no casamento depende muito da possibilidade de divórcio. Num mundo sem essa possibilidade, a maior parte dos escritores parece ser da mesma opinião: era melhor fazer piadas sobre a perseverança, relegar a maior parte dos matrimônios a um discreto silêncio e escrever poesia amorosa sobre alguém que não fosse o cônjuge. (GREENBLAT, 2016, p. 128)

Ao pensar nos amantes formulados por Shakespeare, desde os jovens Romeu e Julieta, ao maduro par protagonizado por Antônio e Cleópatra, "A imaginação de Shakespeare não invoca facilmente um casal com perspectiva de felicidade a longo prazo" (GREENBLAT, 2016, p. 134). O relacionamento conjugal era o que os casais de suas comédias buscavam, enquanto os personagens de suas tragédias protagonizavam conflitos que ameaçavam a estabilidade das famílias. Podemos dizer que, apesar do romance ser um ponto central em suas obras, a noção de felicidade duradoura não é uma constante. Isso pode ser um reflexo da própria experiência de Shakespeare com o amor. Embora casado com Anne, não temos muitas informações sobre a natureza do sentimento mantido pelos dois ao longo de suas vidas, mas do tempo que viveu em Londres, sabe-se que ele manteve casos extraconjugais. Sobre ela, não podemos afirmar que tenha feito o mesmo. É de se supor que, colocando tanto empenho em demonstrar os problemas dos casamentos de seus personagens e as oportunidades de aventuras para além da figura dos cônjuges, que tenha refletido também aí sua busca de satisfação emocional fora de seu relacionamento com Anne (GREENBLATT, 2016, p. 147).

Ao se mudar em alguma data não precisa da década de 1580 para Londres - cidade que já era importante centro social e cultural em ascensão na época - William Shakespeare teve a oportunidade de dar passos fundamentais para sua carreira no teatro.

> Quando Shakespeare chegou a Londres, a demanda pelo teatro estava crescendo. Pagando um pêni para assistir a um espetáculo, os aprendizes podiam escapar por três horas de sua rotina rígida de trabalho enfadonho, regras e papéis a desempenhar. Os privilegiados também precisavam de escapulidas. A cidade estava se tornando um centro social para a pequena nobreza, (...) A arte responde à sensibilidade de seus receptores, e as plateias londrinas ajudaram a fazer um teatro novo, paradoxal e extremamente poderoso. Os puritanos salvaram o período de um racionalismo frágil pela insistência com que defendiam a necessidade da revelação divina e a importância dos trâmites internos da consciência - dos quais a alta tragédia depende -, bem como da importância da alfabetização e do valor da palavra. (HONAN, 2001, p. 137)

Shakespeare ingressou em uma trupe e começou a atuar por volta dos 24 anos. Tal ingresso deve ter acontecido graças a uma indicação de alguém influente, cujo registro não dispomos, pois recrutar atores não era uma prática comum. (HONAN, 2001, p. 91) Ao atuar, parece não ter recebido grande destaque, mas trabalhou relativamente bem em grupo. Não se sabe se era pretensão sua fazer uma carreira promissora como ator, mas enquanto atuava surgiram as primeiras oportunidades de escrever. Na época, as peças eram escritas por homens que haviam terminado suas formações superiores em Oxford ou Cambridge - as já mencionadas universidades inglesas de referência no período -, completando assim o maior nível de educação que se poderia adquirir até então. Dessa forma, alguém como William Shakespeare, não pareceria, aos olhos da maioria, possuir as qualificações necessárias para desempenhar a função de dramaturgo.

> De fato, Shakespeare parece ter dado a um ator - Benston - a impressão de ser alguém culto o bastante para haver lecionado em uma escola. Se os seus colegas realmente lhe pediram que escrevesse uma peça é porque devem ter achado que tinham pouco a perder. (HONAN, 2001, p. 153)

Os anos estudando latim, bem como uma provável breve experiência que teve lecionando, somados a sua curiosidade natural e sua experiência como ator contribuíram para que Shakespeare pudesse demonstrar esses diferentes conhecimentos em sua escrita. "(... sabe-se que conhecia muito bem o latim, senão para os padrões de uma educação universitária em seu tempo, ao menos o suficiente para se utilizar de vários textos latinos como fontes para suas peças" (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 25). A extensa produção de Shakespeare foi realizada com base em seus conhecimentos e vivências, mas também às custas de muito trabalho de sua parte.

> Longe de ser um gênio espontâneo, cuspindo uma obra de arte atrás da outra sem nem prestar atenção, Shakespeare obviamente punha esforço e esmero em seus textos; era um amigo da revisão, com uma preocupação de poeta com o estilo verbal. Em geral, lia onivoramente para escrever uma peça; apoiava-se na sua memória das fontes, senão também em apontamentos rabiscados num caderno de notas, escolhia materiais para recriar e produzia um texto teatral com relação ao qual com frequência tinha certas considerações. (HONAN, 2001, p. 155)

A variada produção teatral que Shakespeare acumularia nos próximos anos contemplaria tanto tragédias quanto comédias, com temas contemporâneos ao autor ou retratando o passado, baseados em fatos históricos e nos feitos de grandes homens. Seus personagens se tornariam célebres e os conflitos por eles vividos serviriam de parâmetro para exemplificar os mais diversos temas.

> O nascimento da tragédia elisabetana fora muito semelhante ao do cinema. Tudo que estava à mão servia à tragédia. Os fatos e os crimes da vida cotidiana, episódios da história, lendas, a política e a filosofia. Tratava-se de uma crônica da atualidade e de uma crônica histórica. A tragédia elisabetana era voraz; não tendo regras, lançava-se sobre todos os assuntos. (KOTT, 2003, p. 304)

Com a expansão do Renascimento, os textos antigos, que eram até então moralizados e de conteúdo restrito pela Igreja Católica, despertaram um grande interesse nos humanistas, provocando uma redescoberta de textos e autores da dita antiguidade clássica, mas também buscando expandir o entendimento sobre eles, deixando de lado traduções medievais e indo em busca dos originais romanos e também gregos (DELUMEAU, 1983, p. 114).

É a partir dessa abertura para textos e temas da antiguidade grega e romana que Shakespeare se vale para a construção de várias de suas obras. Aproveitando o interesse que o período suscitou sobre o tema, ele, assim como diversos autores, utilizam os textos antigos para desenvolver a partir deles suas próprias narrativas.

> (...) houve uma grande recepção dos modelos clássicos que só foi possível pelas contínuas redescobertas de obras gregas e latinas feitas pelos humanistas que também ficavam a cargo de traduzir os textos que não estavam em latim. Quanto à historiografia latina, as obras de Júlio César, de Salústio, de Tácito e, ainda, de Suetônio, de Cornélio Nepos e de Plutarco foram redescobertas. Os gregos, como Heródoto e Tucídides, foram traduzidos para o latim; aliás, Lorenzo Valla ficou responsável pelas traduções de ambos. Políbio foi redescoberto pelo florentino Leonardo Bruni e ainda no séc. XV latinizado, o que permitiu que escritores, como o próprio Maquiavel, tivessem acesso a sua obra. (CORDÃO, 2010, p 51)

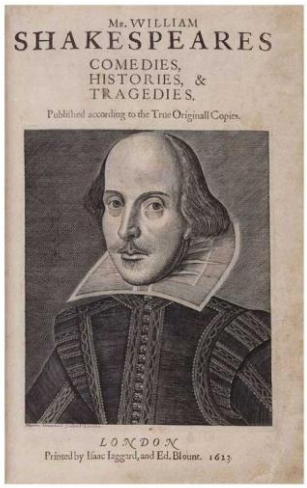
A recepção de textos antigos tornou-se uma prática incorporada na literatura, como teorizado por alguns historiadores culturais franceses nas décadas de 1960 e 1970 como Roger Chartier. Este exercício na leitura faria com que aquele que se apropriou do texto tivesse a liberdade de construir suas próprias interpretações e sentidos, que poderiam ir além do que o autor concebeu no momento da escrita. Assim sendo, Shakespeare, enquanto leitor dos clássicos, por mais fidedigno que tentasse ser aos fatos, poderia fazer uso do conhecimento adquirido para atribuir novas características aos eventos e personagens. Para esta teoria, tão importante quanto o conteúdo que os textos carregam, também são as interpretações dos leitores e o que eles fazem com o que apreendem deste contato (LIMA, 1979, p. 135).

Apesar da grande influência dos textos antigos, este não foi o mote principal dos temas que Shakespeare dedicou à sua escrita. Dedicou grande parte de seu tempo a retratar personagens de temporalidades e espacialidades mais próximas de si e de seus leitores. Porém,

como leitor e receptor dos clássicos, o estilo empregado por ele denuncia a influência destes em cada uma de suas produções.

Várias das obras de Shakespeare só chegaram a ser publicadas após sua morte. Em 1623, precisamente sete anos depois do falecimento do dramaturgo, 36 peças foram compiladas em uma coletânea, que ficou conhecida como *First Folio*, organizado por seus antigos sócios John Heminges e Henry Condelle (GREENBLATT, 2016, p. 16). O trabalho de reunião e impressão das peças exigiu um grande esforço e um considerável número de pessoas para traduzir provavelmente menos do que 800 exemplares, o que era um volume alto para a época. Inicialmente não foram identificadas por ordem cronológica, mas divididas em três grupos: tragédias, comédias e romances históricos. Em cada peça eram listados também os nomes dos principais atores a interpretar cada personagem.

FIGURA 1: Folha de rosto do First Folio, de 1623



Fonte: GREENBLATT, 2016, p. 193. Reprodução.

A produção de um volume como este dificilmente foi concebido para servir de roteiro para a encenação das peças, mas deve ter sido uma forma de preservar a obra de Shakespeare pela iniciativa de pessoas que o conheceram pessoalmente e tinham dimensão da importância do seu trabalho. Algumas de suas peças inéditas - que sem esta publicação certamente teriam sido perdidas e jamais sobreviveriam até nossos dias - vieram para, talvez, já demonstrar que a escrita e influência de Shakespeare e suas histórias poderiam transcender o período em que viveu o próprio autor. E foi o que de fato ocorreu, sendo este compilado utilizado através dos

últimos quatrocentos anos como base para reprodução, reinterpretação e diversas formas de recepção do teatro de Shakespeare.

Os temas escolhidos para as histórias poderiam ser tanto baseados em questões da própria Inglaterra quanto retomando assuntos exteriores como, por exemplo, Roma, Veneza e Egito. Uma vez escolhido para plano de fundo, o local que daria vida às personagens, sejam com críticas, sátiras ou tragédias, era possível visualizar características que não partiram apenas da imaginação do autor, mas que revelam que ocorreu um estudo prévio, que o familiarizou de tal forma com as condições dos períodos representados, ou mesmo pelo contexto vivido pelo próprio Shakespeare, fazendo uso de elementos do seu cotidiano, que seus personagens, quer tenham sido baseados em pessoas reais ou não, pudessem transparecer semelhanças com a realidade.

Shakespeare teve acesso a obras literárias romanas e também gregas, que chegaram a ele durante sua formação escolar e, posteriormente, quando já estava trabalhando como ator e autor teatral. Dentre os livros que chegaram até ele estão o de autores como Virgílio, Ovídio, Cícero, Plutarco e outros, que faziam parte do cânone resgatado pelo humanismo como fundamental. Esses autores influenciaram os temas de suas peças, bem como a escolha de seus personagens, chegando até a citar algumas frases encontradas nas obras destes em seus próprios escritos. (MARTINDALE & TAYLOR, 2004, p. 17).

É importante destacar que o conhecimento referente a autores latinos se sobrepunha aos de autores gregos. Havia um acesso melhor ao que foi registrado pelos primeiros do que aos últimos. Devemos ressaltar também que, embora conhecendo e estudando latim, vários textos a que teve acesso eram traduções já feitas para o inglês.

> (...) os clássicos são de importância central nos trabalhos de Shakespeare e na estrutura de sua imaginação. Este foi o resultado do prestígio da antiguidade, a influência do renascimento humanista e o caráter do currículo educacional (sem mencionar a qualidade dos textos clássicos em suas ricas recepções no medievo e na renascença). A maior parte do tempo em escolas de gramática foi despendido lendo e escrevendo latim; se Shakespeare não fosse um homem letrado, ele teria lido ainda uma grande quantidade de latim para os padrões atuais. Investigar o classicismo em Shakespeare não é simplesmente uma questão de localizar "fontes" (algo já bem feito por T.W. Baldwin e outros) mas mostrar como ele foi capaz, através de uma variedade de livros clássicos explorar áreas tão cruciais da experiência humana como amor, política, ética e história. (MARTINDALE & TAYLOR, 2004, p. 2)

Outro fator que contribuiu para que Shakespeare tivesse acesso a estes autores foi quando Richard Field, amigo de Shakespeare, mudou de Stradford para Londres em 1558 e se

tornou aprendiz de tipógrafo. Este trabalho e a amizade entre ambos foram cruciais para que ele pudesse ter acesso a diversas obras, o que, sem dúvida, incluiu Plutarco e a tradução de *Sir* Thomas North de *Vidas Paralelas*, uma fonte fundamental para que ele obtivesse conhecimento sobre o general marco Antônio e a rainha egípcia Cleópatra VII (GREENBLATT, 2016, p. 195) cuja construção é o que nos interessa neste trabalho.

1.1 A REFORMA, O PODER REAL, AS LETRAS E AS ARTES

O contexto vivido por William Shakespeare, fundamental para compreender a construção de sua obra, foi a Inglaterra do século XVI. Fica explícito, porém, que se faz necessário discutir o que proporcionou o estabelecimento de um período que ficou marcado por reformas religiosas, econômicas e culturais tão emblemáticas. Comecemos então a compreender o reinado de uma das mais famosas e longevas monarcas inglesas: Elizabeth I[1], da dinastia Tudor.

Para melhor compreender em qual momento Elizabeth chega ao trono, é preciso lembrar concisamente sobre os monarcas que a precederam. Seu pai, o rei Henrique VIII - embora tenha sido "um monarca competente, poeta, poliglota, músico e teólogo" (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 18) ficaria especialmente conhecido pela cisão com a Igreja Católica e a fundação da Igreja Anglicana, no contexto da Reforma Protestante. Dessa forma a Inglaterra se torna totalmente independente da hegemonia católica, e o rei poderia contrair um segundo casamento - o que não era permitido pelos dogmas católicos - e dessa forma pôde por fim ao seu primeiro matrimônio com Catarina de Aragão, descendente direta da casa real da Espanha, e casar-se com a inglesa Ana Bolena, na tentativa de suscitar um herdeiro do sexo masculino, que pudesse sucedê-lo no trono inglês (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 18).

Com essa decisão, o rei afetou também as relações entre o poder secular e religioso. O que antes estava separado nas figuras do monarca e do papa - um responsável pelas diretrizes estatais e o outro, espirituais - agora puderam se fundir no controle de um único soberano para ambas as necessidades. O poder da Igreja Católica, e sua particular representação no papa, desviavam parte da autonomia real para a sede da Igreja, em Roma, e o fato de unificar os dois poderes faria com que as esferas políticas e religiosas confirmassem mais abertamente de onde

[1] Em algumas traduções será referenciada como Isabel I, variando também a grafia entre Elizabeth e Elisabeth.

viriam as diretrizes para o reino, uma vez que não haveria interferências ou conflitos entre as partes.

A transição do catolicismo para o protestantismo não se deu de forma tranquila e ininterrupta. Após a morte de Henrique VIII em 1547, o reinado de seu filho Eduardo VI, que o sucedeu no trono, procurou dar continuidade às reformas realizadas por seu pai. O domínio de Eduardo VI foi de apenas seis anos e ficou sob constante regência, uma vez que o infante não chegou a atingir a maioridade. Contando com conselheiros adultos e experientes, como Edward Seymour, o duque de Somerset, que era tio do jovem rei por parte de sua mãe, a intenção era fazer com que as decisões tomadas por Henrique VIII fossem consolidadas pelos monarcas seguintes. No entanto, tendo apenas 9 anos de idade quando herdou o trono, Eduardo faleceu aos 15 anos, em 1553. Numa tentativa de não interromper a nova tradição protestante, Jane Grey, prima de segundo grau de Eduardo, foi nomeada como sua sucessora, ficando apenas nove dias no trono. Quando Maria Tudor, católica, filha mais velha de Henrique VIII com sua primeira esposa, Catarina de Aragão, foi declarada rainha, houve um período de retorno ou tentativa dele à antiga fé. Os casamentos contraídos por Henrique VIII foram determinantes para os rumos que a Inglaterra tomaria nos anos seguintes e, porque não dizer, séculos.

Após casar-se com Ana Bolena, o rei ainda viria a se separar e casar mais quatro vezes. Dos dois primeiros casamentos, teve uma filha com cada esposa: Maria, filha de Catarina e Elizabeth, filha de Ana. Do terceiro matrimônio nasceu um menino, que foi seu sucessor, Eduardo VI, filho de Jane Seymour. Para considerar seu único filho herdeiro em detrimento de suas irmãs mais velhas, especialmente Maria, filha primogênita, os casamentos contraídos por ele precisavam ser reconhecidos como válidos. Foi dessa forma que a sucessão a um homem foi consentida. No entanto, após a breve vida e ainda mais breve reinado do jovem Eduardo, os casamentos seguintes do rei foram considerados inválidos, restando como única herdeira direta a princesa Maria, filha de seu primeiro casamento com Catarina de Aragão (OLIVEIRA, 2009, p. 103).

O reinado de Maria I foi movimentado em vários aspectos. Não apenas pelo certo "atraso" em seu direito ao trono, explicado pela coroação de seu irmão ainda criança e posterior tentativa de estabelecer Jane como monarca, mas pelo menos por mais dois fatores importantes:

o catolicismo de Maria e a pouca familiaridade que os ingleses tinham de ver uma rainha ocupar o trono em detrimento de um rei.

Em relação à religiosidade, a transição feita por seu pai não era de interesse da nova herdeira real, que procurou se manter fiel à religião ensinada por sua mãe, sendo a própria Espanha um forte centro da religiosidade católica. Assim, tão logo assumiu a coroa, Maria procurou promover a fé católica novamente como religião do Estado. Diante do crescimento do protestantismo, foi uma tarefa árdua conciliar a vontade real com a de seus súditos, agora divididos com as novas possibilidades de credo. Maria I enfrentou resistência e oposição constantes, as quais reagiu de maneira enérgica e mesmo violenta, rendendo para si o título de rainha sangrenta - *Bloody Mary* -, devido às medidas extremas de execução de protestantes que ocorreram no período (OLIVEIRA, 2009, p. 100).

Após cinco anos de um reinado conturbado e uma vez que não tenha gerado filhos, Maria I reconhece sua meia-irmã como legítima sucessora e, desse modo, Elizabeth I se torna rainha da Inglaterra. A instabilidade dos últimos anos, tanto com as reformas promovidas por seu pai e irmão, quanto a tentativa de restauração religiosa de sua irmã, legaram um terreno de incertezas. Soma-se a isso a cultura da época que pouco estava acostumada com uma mulher em tal posição de poder. A referência que se tinha da recém substituída monarca confirmava para muitos as fragilidades femininas e a inaptidão que as mulheres tinham de se tornarem governantes. Não apenas pela falta de experiência que lhes era evidente, ou mesmo de modelos que ocuparam este papel, mas pela própria crença de que "naturalmente" elas não foram concebidas com as qualidades necessárias para isto, o que certamente fazia parte da natureza masculina.

> [...] em 17 de Novembro[2], aos 25 anos de idade, a filha de Henrique VIII e Ana Bolena tornar-se-ia rainha de Inglaterra, monarca daquele que seria o reinado até então mais longo da história da nação, remetendo-a para um clima de estabilidade político-religiosa e progresso econômico; culturalmente, viveria uma época única que, estendendo-se até ao reinado de Jaime I, ficaria conhecida como Era Isabelina. (OLIVEIRA, 2009, p.105)

A posição de nobreza que tanto Elizabeth I quanto Maria I usufruíram, permitiram a elas uma educação mais avançada do que para a maioria das mulheres daquele período. Ainda sobre Elizabeth, Roger Ascham, que foi um de seus professores, disse que "nenhuma outra mulher a podia superar em matéria de erudição" (KING, 1991, p. 223). Como os papéis sociais

[2] No ano de 1558.

femininos e masculinos divididos entre o privado e o público, era bastante comum que a instrução recebida pelos homens fosse mais detalhada, visando as futuras ocupações que exerceriam. Às mulheres era direcionada a educação necessária no lar, para desempenhar papéis de boas esposas e mães.

Mesmo tendo Eduardo recebido maior educação por sua iminente responsabilidade de reinar após seu pai, Maria e Elizabeth foram instruídas como poucas mulheres de sua época. Com relação especificamente a Elizabeth podemos compreender que

> Usufruindo de uma educação superior, na esteira do Movimento Humanista, Isabel aprendeu a falar e escrever fluentemente várias línguas (latim, grego, francês, italiano, espanhol), tendo estudado História, Filosofia e Oratória. (...) Ao longo da sua formação, assim como posteriormente durante o seu reinado, Isabel foi sempre elogiada pelas reconhecidas capacidades cognitivas (...) (OLIVEIRA, 2009, p. 104)

Tão logo ascendesse ao trono, todas as suas habilidades seriam questionadas, tendo em vista a já mencionada desconfiança na capacidade legítima de um governo liderado por uma mulher. As tensões herdadas dos reinados anteriores tornaram o início do período de seu governo bastante diferente da situação em que a Inglaterra se encontraria mais de 40 anos depois, quando a rainha faleceu. Todas essas significativas mudanças foram marcantes para diversos aspectos da sociedade inglesa, afetando inclusive as artes e, como veremos, o teatro.

Figura 2: Elizabeth I levada em procissão. Pintura de Robert Peake (1551-1626)

Fonte: The Picture Art Collection/Alamy Stock Photo.

As reformas promovidas pela nova monarca foram cruciais na transição do sistema feudal para o capitalismo que despontava na Europa. As mudanças econômicas vivenciadas

nesse período, onde iniciaram as grandes navegações e as expansões territoriais no além-mar marcariam de forma definitiva o papel da Inglaterra como um dos grandes e fortes reinos da época. Elizabeth conseguiu ainda minimizar a influência estrangeira, que era comum ocorrer por meio das alianças matrimoniais de seus predecessores. Seu objetivo era promover um nacionalismo que protegeria a Inglaterra de intervenções exteriores, como as vindas de Roma, sede da Igreja Católica e de onde provinha as ordens do papa, e da Espanha, de onde vinham os cônjuges de alguns membros da realeza, incluindo de sua irmã, rainha Maria I, bem como a primeira esposa de seu pai, Catarina de Aragão.

Aumentando seus domínios e sua influência por terra e por mar, inclusive vencendo, bem no início de seu reinado, em 1558, a Invencível Armada espanhola "de Felipe II, que agia como braço armado do papado, com o objetivo de destronar a rainha protestante, excomungada" (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 21) e que, por seu nome e sua fama não tinham histórico de derrotas, a figura de Elizabeth I vai se consolidando como alguém com capacidade de governar, diferente do que se associava com as mulheres, incluindo sua irmã. Desse modo, estabeleceu-se a ideia de que sua condição de soberana lhe concedia dois corpos distintos, um natural e outro político. Ao se sobrepor ao primeiro, o segundo corpo poderia compensar e até mesmo remover algumas das imperfeições que o corpo natural possuía (OLIVEIRA, 2009, p. 108).

Para legitimar tudo isso, foi necessário mais do que os próprios feitos da rainha. Foi preciso promover a imagem da soberana e usar ao seu favor a propaganda que as artes poderiam fomentar. As representações de Elisabeth I deveriam exaltar a extensão de seu poder, bem como outras características como jovialidade e pureza (OLIVEIRA, 2009, p. 108). Além de ser a suprema líder do estado e da Igreja Anglicana, a rainha também precisava de uma imagem que a relacionasse com outras emblemáticas figuras femininas. Seria, portanto, representada com características das deusas gregas como Afrodite, Atena e Hera, por sua beleza, inteligência e outras características que as aproximasse. Por outro lado, por sua própria opção e contrariando os costumes, permaneceu por toda sua vida solteira, sendo associada a pureza e castidade da Virgem Maria, importante personagem na tradição cristã - tanto para o catolicismo quanto para o recém-criado anglicanismo, estando comprometida apenas com a Inglaterra. Era também considerada a *pure English*, a primeira monarca após séculos a ocupar o trono inglês tendo pais e avós ingleses (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 20). Por isso foram construídos retratos que pudessem eternizar e transmitir estas características para os súditos. É fato que essa falta de

precedentes não apenas chocou os que estavam mais apegados às tradições, mas também acabou por influenciar o comportamento das mulheres e sobre as mulheres de forma mais ampla.

Ao pensar na figura de Cleópatra, podemos estabelecer alguns paralelos que podem aproximá-la da figura de Elizabeth I. Foram ambas muito bem-educadas, no mais amplo sentido que suas épocas poderiam oferecer. Na posição de princesas reais, embora não fossem as preteridas a ocupar o trono após a morte de seus pais, tendo irmãos do sexo masculino como herdeiros presumidos, ainda assim foram instruídas com bastante conhecimento a respeito de seus reinos, mas também com grande ênfase em aprender idiomas estrangeiros e aproximá-las de outros reinos com os quais poderiam fazer alianças políticas e comerciais. Eram mulheres em posição de poder em um mundo acostumado ao domínio dos homens. Assumiram o poder em meio a conflitos e instabilidades resultantes dos reinados anteriores. Foram projetadas como o modelo feminino de suas épocas. Shakespeare certamente não estava alheio a estas semelhanças entre as tão destacadas rainhas. Embora não possamos determinar que a intenção de Shakespeare tenha sido utilizar a figura de uma (Cleópatra) para retratar algum aspecto da outra (Elizabeth), é ao menos curioso pensar como duas mulheres poderosas de certa forma encontram-se através deste dramaturgo. Autores como Morris acreditam que "em certos aspectos da Cleópatra de Shakespeare nós podemos encontrar um reflexo ou uma "sombra" da rainha Elizabeth." (MORRIS, 1969, p. 271)

De fato elas a proporção da influência delas, cada qual em seu período e território, foi um divisor de águas sobre o que seria produzido a respeito das mulheres a partir de suas histórias. Enquanto Shakespeare foi em grande medida responsável pela propagação da figura de Cleópatra no ocidente a partir desta obra, foi a rainha Elizabeth e as mudanças geradas em seu reinado que deram a ele condições de criar uma obra com tamanha proporção.

Durante seu longo reinado, Elizabeth I foi autora de diversas reformas na Inglaterra, que beneficiaram a população mais pobre, estabilizando condições econômicas e de trabalho, estimulando agricultura, comércio e manufaturas e realizando também uma reforma monetária (OLIVEIRA, 2009, p. 112). As condições criadas nesse período foram fundamentais para explicar de que forma emergiu na sociedade inglesa um crescente interesse pelas artes e como foi criada uma abertura necessária para o florescer do teatro na era isabelina/elizabetana.

William Shakespeare, tendo vivido na consolidação do longo reinado de Elizabeth I e sob a influência de todas as reformas proporcionadas por ela, tornou-se um dos principais expoentes deste novo modo de conceber o teatro. De fato, ele se tornou tão popular que ofuscou "(...) completamente o considerável número de seus contemporâneos, cujas obras muitas vezes são de alta qualidade" (HELIODORA, 2015 p. 25).

1.2 O MUNDO DO TEATRO NA INGLATERRA ELIZABETANA

O teatro inglês dos séculos XVI e XVII, que ficou conhecido como teatro elizabetano, herdou inicialmente características do teatro latino clássico e também do teatro medieval. Essa mescla de objetivos e performances contribuiu para que a atividade teatral se tornasse conhecida e atingisse diferentes públicos. Enquanto o teatro clássico inspirava os modos de apresentação, a herança medieval garantia maior proximidade com a moral e os dogmas cristãos. Esta era uma maneira de levar a um maior número de fiéis os ensinamentos da Igreja, de modo que as pessoas tivessem uma forma de visualizar o que estava sendo ensinado. A junção de características deu a esta nova forma de fazer o teatro características específicas que se tornaram fundamentais para o estabelecimento do modelo onde o foco se tornava os próprios personagens, mais do que os ensinamentos que poderiam ser extraídos das interpretações

> Na verdadeira dramaturgia elisabetana, a vitalidade e ação do teatro popular medieval juntou-se a forma em cinco atos da dramaturgia romana, à preocupação com a criação de protagonistas marcantes, à busca de qualidade literária no diálogo, com o progressivo aparecimento de falas idiossincráticas, expressivas da natureza e da posição dos personagens. (HELIODORA, 2015, p. 23)

Posteriormente, a propagação de outros temas tornou-se cada vez mais comum. Assim, o que era antes parte da tradição religiosa de recontar histórias sacras nas igrejas e, posteriormente, em seus arredores, para que o público tivesse algum contato com as passagens bíblicas e a vida dos santos, ganhou outros propósitos com o passar do tempo

> Os pequenos grupos que iam aparecendo enfrentavam um problema muito sério, pois, abandonando o âmbito da atividade religiosa, ficavam proibidos de fazer as peças de tema bíblico ou mesmo os mais independentes, que falavam da vida dos santos. O resultado positivo de tal proibição é que isso determinou o aparecimento de novos autores; as populações pequenas não permitiam mais do que uma récita em cada localidade, de forma que a necessidade de novos textos era considerável. (HELIODORA, 2015, p. 17)

No contexto inglês, essa popularização dos temas expostos nas peças teatrais, além de refletir as condições que o humanismo fazia emergir, descentralizando a temática religiosa e voltando o conteúdo para os conflitos dos indivíduos, também trazia à tona as questões vividas

pela própria Inglaterra e o período de ascensão deste reino, ajudando a criar uma identidade para essa nova fase que se iniciava

> o teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional. O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano. À força de seus dramaturgos correspondia a resposta criativa da audiência. O teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada. Os atores tornaram-se, nas palavras de Hamlet, "as abstratas e breves crônicas do tempo." (BERTHOLD, 2000, p. 112)

No que diz respeito às regras do teatro, é preciso considerar as nuances de propósito e as modificações ocorridas ao longo do tempo. A prática de leitura e interpretação do texto teatral, da forma que conhecemos hoje, não fazia parte do contexto cultural dos séculos XVI e XVII. Quando as peças eram produzidas pelos dramaturgos, sua intenção primordial era que estas estivessem suficientemente explicadas para serem lidas em voz alta ou, principalmente, interpretadas para o público. Isso quer dizer que a leitura individual não era o objetivo inicial, mas sim uma consequência que as modificações da prática literária implicaram posteriormente. As formas de escrita e pontuação também foram maneiras encontradas para diminuir as distâncias entre o que se procurou inicialmente transmitir e o que chegava ao público, para além das performances coletivas, pois

> (...) pretendiam reduzir a distância entre o texto representado e o texto impresso, dando ao leitor a oportunidade de vislumbrar a declamação dos atores e o desenrolar da leitura em voz alta ou por meio de uma reconstrução mental. (CHARTIER, 2002, p. 9)

Uma vez que o letramento não era acessível a maior parte da população, o mais comum era que as encenações fossem a forma pela qual as massas poderiam tomar conhecimento do teor das peças teatrais. Porém, reconstruir peças de memória ou mesmo transcrevê-las - para os que podiam contemplar os privilégios da leitura e da escrita - se tornou uma prática comum que, ao mesmo tempo que poderia popularizar as tramas, também, de certa forma, seria responsável por corromper detalhes dos textos originais como primeiramente pensados pelos autores. Essas publicações corrompidas também podiam incluir impressões não autorizadas e pirateadas, muitas vezes difíceis de detectar.

Consideramos ainda assim que, embora o propósito primordial que as peças tinham de ser textos "vivos" à medida que sua encenação fosse fundamental para replicar o sentido original proposto pelos dramaturgos, as apropriações feitas no decorrer do tempo modificaram os sentidos, textos, cenários entre outros elementos. Para evitar transcrições não autorizadas e,

consequentemente, diferentes do que o propósito inicialmente imaginado, muitos autores optaram por publicar suas versões originais. O que não implica dizer que a prática de reprodução foi descontinuada, mas que, dessa forma, seria possível contrapor as versões, se é que isto fosse de interesse de algum leitor, uma vez que o mais importante, a princípio, era o conteúdo das mesmas, independente de sua autoria.

> A representação e a percepção do escritor de teatro como autor, no sentido pleno do termo, emergiu lentamente, principalmente como efeito das práticas do mercado livreiro que simultaneamente explorou o sucesso de certos dramaturgos, multiplicou as edições corrompidas que deveriam ser recusadas por seus autores e permitiu que os leitores reconhecessem os méritos de textos muitas vezes traídos pelas más condições de representação ou pela indisciplina dos espectadores." (CHARTIER, 2002, p.12)

Como aponta Chartier, nos séculos XVI e XVII, as peças pertenciam às companhias, portanto cabia a elas as modificações que se julgassem pertinentes para uma melhor apresentação. Soma-se a isto que não era uma prática comum, embora ocorresse, que a autoria por uma única pessoa fosse reconhecida, o que Chartier denomina de "identidade coletiva da obra" (CHARTIER, 2002, p.11). Portanto, se a autoria não era uma parte tão importante a ser identificada inicialmente e, em uma época que as questões de direitos autorais estavam distantes da normatização que conhecemos hoje, nem sempre era possível detectar quem escreveu tal peça, após várias reproduções. E, de fato, isso não era tão importante quanto o sucesso que as encenações atingiam, à medida que se propagavam e ganhavam espaço entre o público. Embora para o período em que tais peças foram produzidas, a autoria não representasse uma preocupação primordial, para a crítica literária atual, assim como defendido por Foucault (2001, p. 264), compreender melhor sobre as características da produção de cada texto e as circunstâncias nas quais foram escritas, perpassam pela identificação do autor e auxiliam na interpretação dos sentidos que podem ter sido empregados.

As companhias de teatro tinham liberdade para modificar as cenas, de modo a se adequar ao público, ao tempo e ao espaço proposto para as apresentações. Isso também culminou muitas vezes na atribuição de propriedade das peças à direção dessas companhias, ao invés de um dramaturgo como autor. Essa questão de autoria pode gerar algumas dúvidas quanto a originalidade de algumas peças, como inclusive já ocorreu com o próprio Shakespeare. Por ter atingido um número tão alto de peças e de popularidade, anos após sua morte, surgiram questionamentos acerca de ter sido uma única pessoa autor de tantas obras ou ainda, ter ele mesmo existido de fato (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 39). Como a primeira biografia sobre Shakespeare que se tem notícia foi publicada apenas um século depois de sua

morte, muito do que poderia ser dito sobre ele por pessoas que o conheceram pessoalmente foi perdido. Outros fatores também contribuíram para que muita da documentação de sua época, que poderiam contar de forma mais detalhada sobre sua vida também não resistiram pois

> A maior parte dos documentos existentes sobre o teatro elisabetano também já havia desaparecido devido a dois fatores principais: a Guerra Civil, e a consequente proibição das atividades teatrais pelo governo puritano de Oliver Cromwell, que via o teatro como um antro de corrupção, desordem e prostituição; e o Grande Incêndio de Londres, que, em 1666, destruiu cerca de dois terços dos edifícios da cidade, causando o desaparecimento tanto de manuscritos das peças guardados nos teatros quanto dos próprios edifícios teatrais. (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 24)

É preciso considerar aqui que o teatro elizabetano, como ficou conhecido, só foi concebido e propagado, a partir de uma série de alterações econômicas, sociais, culturais e religiosas pelas quais a Inglaterra vinha passando naquele período. Se assim não fosse, ele não poderia acompanhar as mudanças vivenciadas na sociedade inglesa, nem refletir de modo tão verossímil em suas tramas as novas questões que emergiram no período.

> À medida que a corte de Elizabeth I, que subiu ao trono em 1558, foi superando as crises iniciais e se tornando um centro de cultura e arte, também uma nova dramaturgia foi sendo criada, necessária para atender a um outro conjunto de ideias e hábitos de uma nova sociedade. (HELIODORA, 2015, p. 2)

Todo o contexto da Inglaterra precisou ser modificado para que a estabilidade vivida na época de Elizabeth I suscitasse os meios possíveis para a criação de uma nova era na cultura inglesa. Todas as mudanças e conflitos ocorridos no âmbito político, social, religioso, cultural e científico tiveram influência no que seria reproduzido nos palcos teatrais.

> A dramaturgia elizabetana, portanto, não apareceu por milagre, mas sim porque a sólida tradição teatral inglesa percebeu e aproveitou o momento das grandes transformações sociais e políticas por que o país passou ao longo do século XVI, o que exigiu e propiciou mudanças significativas de texto e espetáculo. (HELIODORA, 2015, p. 25)

Dessa forma, é preciso compreender que o teatro elizabetano, que se desenvolveu nesse momento, encontrou palco propício para se estabelecer, através das alterações sociais já mencionadas, como também pela valorização e interesse pelo teatro enquanto entretenimento. Comumente se convenciona delimitar como “o teatro elizabetano” a produção que se estende por seis décadas, de 1580 a 1642, ou seja, considera o que foi feito 22 anos depois da coroação da rainha Elizabeth I e 39 anos após sua morte, contemplando também o período do governo de seus sucessores, os reis Jaime I e Carlos I. É notório o quanto tenha sido abrangente, de modo a refletir temas de interesse de grande parcela da sociedade e também chegando ao

conhecimento de uma porção significativa dela "em uma época de comunicações precárias, muito diferentes das de hoje" (CAMATI & MIRANDA, 2009, p. 19).

Cabe aqui justificar que, tendo em vista as múltiplas formas de interpretação e recepção do texto teatral, levando em consideração o tempo, o contexto, as intenções, o público e outros fatores, estamos cientes de que não é possível englobar todas estas facetas e modalidades. No que diz respeito ao texto de Shakespeare aqui analisado, utilizaremos sua versão escrita, como publicada no fólio de 1623, em sua tradução para a língua portuguesa feita por Bárbara Heliodora, em edição de 2017[3], em uma tentativa de enveredar por um dos vários caminhos possíveis de investigação e interpretação: a leitura sem associá-la a encenação teatral propriamente dita. Dessa forma, priorizamos de que modo o texto publicado pode servir de base para as investigações a respeito do autor, do tema e dos personagens a que se propôs escrever, principalmente como decidiu representar Cleópatra na peça *Antônio e Cleópatra*, de 1607.

1.3 O TEATRO DO MUNDO DA INGLATERRA ELISABETANA

Os variados temas abordados por Shakespeare contemplavam não apenas tendências da sociedade inglesa de sua época, mas também outros momentos e espacialidades, portanto, faz-se necessário discutir a presença das temáticas estrangeiras no teatro do período. Dessa forma, poderemos compreender em que medida se o autor consumia e recepcionava temas para além dos vivenciados em território inglês.

Com a rainha Elisabeth I, a Inglaterra se viu em uma posição diferente da que havia ocupado até então: sem intervenções religiosas católicas, após o rompimento com a Igreja em Roma e o estabelecimento da Igreja Anglicana, ou políticas estrangeiras de outros modos, sem os acordos feitos através de casamentos com a nobreza de outros reinos, inaugurou-se um período de fortalecimento interno, sentimentos de nacionalismo afloraram e foram confirmados pela estabilidade alcançada no período. Além da nova conjuntura, que permitia aos ingleses um momento de relativa tranquilidade em relação aos governos anteriores, ainda foi possível

[3] Grandes obras de Shakespeare, volume III: Peças Históricas. Traduzido por Bárbara Heliodora, que se dedicou por mais de cinquenta anos à crítica literária do teatro elizabetano, incluindo autores como Thomas Kyd e Christopher Marlowe, predecessores de Shakespeare.

contemplar o fortalecimento inglês diante de outras nações e a expansão de seus domínios por novos territórios recém encontrados, com a expansão das explorações marítimas.

Enquanto as nações europeias viviam esse período de transição do mundo medieval para o renascimento e humanismo, outras províncias passaram por suas próprias marés de mudanças. Este era o caso do Egito. Tendo se consolidado como um império poderoso durante muitos séculos na antiguidade, desde a dominação pelo Império Romano no século 1 AEC, o Egito se tornou alvo de sucessivas investidas de governantes estrangeiros, a fim de anexá-lo como parte de seus reinos e impérios. No momento em questão, o Egito estava sob o domínio do Império Otomano.

> No século XVI, uma nova grande potência islâmica irrompeu na história do continente africano e dos países árabes, qual seja, o Império Otomano, que, formado na Ásia Menor e na península dos Bálcãs, passou a controlar uma grande parte dos países árabes da Ásia Ocidental e da África do Norte. (VESELY, 2010, p. 165)

Ao conquistar o poder no Egito, com a derrota do Sultão Mameluco em 1517, os otomanos garantem vantagens estratégicas diante de outras nações. Pela posição privilegiada no norte da África, o Egito servia de porta de entrada para outros territórios do norte africano, o que se fazia útil tanto para questões de expansão geográfica das fronteiras como também das rotas comerciais. Sua proximidade com a Europa e o acesso facilitado pelo Mar Vermelho eram outras vantagens pelas quais controlar o Egito poderia ser bastante lucrativo.

O interesse pela expansão territorial, sobretudo além-mar, estava em pleno desenvolvimento entre as potências europeias. Nesse período, o contato com novos territórios, povos, rotas e mercadorias também estimulou uma disputa entre os grandes reinos, para que aumentassem seus domínios e seu lucro. Por isso, dominar uma região como o Egito nesse momento era tão importante.

> O Egito despertava um interesse muito particular em razão de sua agricultura intensiva, de sua numerosa população e de sua posição no Mar Vermelho, que impunha aos seus novos senhores a tarefa de continuar a luta contra os portugueses pela supremacia no Oceano Índico (VESELY, 2010, p. 167).

O Egito já não possuía muitas das características pelas quais se tornou um império tão singular no mundo antigo. A religião árabe predominava e os aspectos culturais, sociais, arquitetônicos e históricos eram pautados tendo por base o islamismo. Os cultos ancestrais a diferentes deuses, suas grandiosas construções em estilos tão característicos, a administração

pública e muitos outros aspectos agora eram apenas parte de um passado há muito distante.

Mesmo com o fortalecimento dos otomanos, o Egito era apenas uma região componente daquele vasto império, não recebendo grande destaque. Os egípcios não vivenciaram um período de grande prosperidade sob seu domínio, foi, na verdade, marcado por conflitos internos e crises, o que resultou posteriormente em movimentos separatistas.

> O declínio gradual da potência política e econômica otomana gerou, em sua esteira, choques sociais, cada vez mais frequentes e ferozes, cujos efeitos conjugados àqueles das crises políticas e dos choques econômicos provocaram a formação de forças descentralizadoras. Estas tinham por objetivo o domínio da economia e das instituições políticas do país e não compartilhavam a ambição de criar um Estado independente. (VESELY, 2010, p. 203)

Embora o despontar inglês como potência de exploração estivesse apenas começando, autores apontam como as consequências desse avanço refletiram dentro e fora da Inglaterra nos anos seguintes. E ao falar de tal expansão, não se limitava aos campos territoriais e econômicos, mas também sociais e culturais, dos quais fazia parte a representação difundida ao longo dos próximos séculos.

> O colonialismo europeu como um todo estava ainda no início. Mas este início era também agressivo e ascendente: quatrocentos anos depois, tanto Shakespeare quanto o colonialismo haviam deixado sua impressão em culturas ao redor do mundo. (LOOMBA & ORKIN, 1998, p. 2)

No caso do Egito, Shakespeare foi um dos autores que popularizou uma determinada forma de ver e compreender esta nação através de suas peças. De certo o interesse dele nesse assunto não tinha propósitos oficiais do Estado, uma vez que estava familiarizado com autores antigos que falavam desses temas, como já citamos seu interesse pela obra de Plutarco, historiador, ensaísta e biógrafo grego do século 1 EC, responsável por escrever várias biografias de personagens importantes da antiguidade greco-romana, dentre elas a de Marco Antônio. Ainda assim, por causa de sua afinidade com o objeto escolhido e a forma como escolheu tratar do tema, forma um marco para difundir o conhecimento acerca desses homens históricos e, em menor número, mulheres históricas, e se torna um parâmetro para outras produções que se seguiram.

Não se pode negar que, seja na época de produção de suas peças, seja anos mais tarde, com a difusão de suas obras para diversos meios e pelo mundo inteiro, Shakespeare ajudou a construir imagens e difundir discursos a respeito de como seriam as pessoas dos lugares e das épocas que ele retratou. Embora a liberdade do autor em criar e mesclar traços reais e ficcionais

em seus escritos, sabemos que ainda assim não podemos desassociá-lo do contexto que estava inserido. O período de prosperidade que a Inglaterra vivia no reinado elizabetano também se refletia nas artes. O nacionalismo inspirado pela monarca também fazia com que os súditos confiassem na força e supremacia de sua nação. De forma consciente ou não, ao se referir à sua rainha em comparação a outras, era possível observar uma exaltação de suas características mais apreciadas.

Essa legitimação pode ser compreendida como uma forma de afirmar o colonialismo e as razões pelas quais as potências europeias precisavam exercê-lo para justificar suas ações em relação aos povos que buscavam conquistar. Todos os grupos que fossem diferentes da "norma" estabelecida pelos colonizadores precisavam ser doutrinados, para que também se fizesse entender quem dispunha de mais vantagens e o porquê destas, e esta norma continha princípios políticos, econômicos e religiosos, tendo como modelo ideal o do colonizador.

Ao falar aqui de forma particular sobre a escrita de Shakespeare a respeito do Egito, consideramos que esta produção se deu em um contexto inicial da colonização europeia sobre os territórios africanos e os demais. É preciso lembrar que a noção que seria estabelecida de forma tão abrangente nos séculos seguintes no que diz respeito a superioridade europeia e sua presumida civilidade que deveria ser levada como bastião para outros povos que se encontravam em "atraso" não tinha ainda a mesma conotação. As justificativas de supremacia étnica e racial, cultural e religiosa marcariam os discursos coloniais a fim de legitimar as atrocidades cometidas diante de povos diversos entre os séculos XV e XX. Embora os mesmos contornos não tenham sido norteadores da escrita de Shakespeare, isto seria usado como uma forma de corroborar com estes discursos nos séculos seguintes, servindo aos propósitos de quem deles se apropriou.

Outro ponto de vista teorizado após o período de Shakespeare foi o do orientalismo, como proposto por Edward Said (2007), que colocava entre outros territórios, o Egito na posição ao oriente da Europa, concebida como ocidente. A oposição entre ambos significaria uma invenção para justificar o que seria o padrão aceitável e o que seria o diferente, ou *o outro.* Dessa maneira, o que se encontra no ocidente estaria em um patamar de superioridade em relação ao outro, cabendo nesta explicação contrapor este e aquele, como opostos que não seriam complementares nem equivalentes.

Não podemos dizer que de forma direta a escrita de Shakespeare sobre o Egito em sua peça *Antônio e Cleópatra* tinha como plano de fundo nem servir aos propósitos do colonialismo nem exemplificar o orientalismo, uma vez que, enquanto conceito, ambos são posteriores a ele. No entanto, tais movimentos poderiam se apropriar desta obra para justificar como a Inglaterra já construía um discurso de superioridade em relação ao Egito, seja pelo viés da derrota para o império Romano de Otávio, seja para demonstrar a vasta produção cultural que distanciava ingleses e egípcios no período do próprio Shakespeare. Na figura de Cleópatra, mulher derrotada, entre outras características, poderiam ser expressas as qualidades prezadas pelos europeus através do homem vitorioso (Otávio), que foram difundidas através do imperialismo.

> A descentralização do sujeito humano era importante para todos eles porque tal sujeito tinha sido teorizado pelos discursos imperialistas europeus como masculino e branco. Mais uma vez, vários movimentos de oposição (particularmente as lutas anticoloniais e feministas), bem como as novas perspectivas críticas, enfatizaram a cultura e a literatura como locais de conflito entre os opressores e os oprimidos. Também prestaram nova atenção à linguagem como ferramenta de dominação e como meio de construção de identidade. (LOOMBA & ORKIN, 1998, p. 2)

Em uma perspectiva decolonial, podemos inferir como e porque a forma como Shakespeare se referiu a estes povos e personagens podem ser compreendidos como uma forma de silenciamento e reafirmação da supremacia inglesa. Analisando do ponto de vista de Shakespeare, podemos compreender mais sobre como ele e, por conseguinte, os ingleses de sua época enxergavam o *outro*, muito mais do que podemos compreender de fato quem era esse outro, uma vez que suas próprias versões sobre si mesmos não chegaram até nós.

O emprego da recepção na literatura de Shakespeare se faz mais uma vez perceptível, uma vez que uma de suas aplicações é justamente vista pela livre interpretação e criação do receptor. Mesmo que se propusesse a retratar o Egito, não havia uma obrigação de fazer isto de forma literal que as fontes as quais deve ter tido acesso transmitiram. Levando em consideração também que, ao examinar mais de um escrito sobre o mesmo tema, Shakespeare pode ter encontrado divergências de opinião a respeito de um assunto comum, ele pôde incluir os dados que lhe aprouvesse. Não havia um compromisso em ser totalmente fiel com os fatos representados, pois esta é uma prerrogativa da ficção.

Ainda assim, vemos que Shakespeare empregou um grande número de elementos bastante próximos de suas fontes ao descrever lugares, eventos e pessoas. É por isso que podemos elaborar um comparativo entre o que foi dito por ele e o que se sabia à época sobre

aqueles a quem descreveu. Cleópatra, cuja personalidade buscamos discutir neste trabalho, serviu aqui de ponto de partida para investigar como o autor construiu uma narrativa sobre ela, através da recepção dos textos que leu, somada com os costumes absorvidos por ele da Inglaterra do século XVI e XVII. Essa abordagem permite uma compreensão mais profunda da interseção entre a recepção de textos antigos e a contextualização na sociedade inglesa renascentista, contribuindo assim para uma análise mais abrangente da construção da narrativa sobre Cleópatra na obra em questão.

CAPÍTULO 2: A CONSTRUÇÃO DA FIGURA FEMININA NA OBRA *ANTÔNIO E CLEÓPATRA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

"Se uma mulher tem poder, porque é que é preciso disfarçar que tem poder? Mas a triste verdade é que o nosso mundo está cheio de homens e de mulheres que não gostam de mulheres poderosas."

Chimamanda Ngozi Adichie. *Sejamos todos feministas*

As mulheres foram durante a maior parte do tempo muito mais objetos da escrita de ficção do que autoras. Em períodos em que a parcela feminina letrada era ínfima, comparada aos homens, e mesmo estes não eram todos que atingiam este privilégio, temos poucos exemplares de como as mulheres retratavam a elas mesmas, restando para nós apenas uma visão do ponto de vista dos homens. No período que Shakespeare viveu, como já mencionado, as mulheres não eram priorizadas na hora de receber instrução formal como ler e escrever e, mesmo que chegassem a aprender, outros fatores poderiam afastá-las da escrita como profissão, como a necessidade de constituir um lar e se dedicar aos cuidados da família, o que consumiria quase todo seu tempo, além de não dispor de uma forma de sustentar a si mesmas, o que geralmente era provido pelos pais ou maridos. Como defendia Virgínia Wolf, as mulheres precisavam de dinheiro e um teto para escrever (WOLF, 2014, p. 12) e isso constituiu um grande empecilho para elas e para que tenhamos hoje mais obras de autoria feminina legadas deste momento.

É neste contexto que autores como William Shakespeare se tornam, de certo modo, os "porta-vozes" do que significava ser mulher ou pelo menos como se via a condição feminina nos períodos contemplados por sua escrita. E, segundo Wolf, não fosse a posição extremamente privilegiada dele, que dispunha de formação escolar, dinheiro, um teto, uma esposa que pudesse se dedicar totalmente à criação dos filhos enquanto o marido prosseguia neste caminho, além de aprovação social para que escrevesse, suas peças não poderiam ter sido escritas. Uma vez que é sob a perspectiva de Shakespeare que temos contato com esses personagens, precisamos também levar em conta que, sendo homem, e também tendo liberdade de criação literária, ele certamente acentuaria ou amenizaria pontos diferentes do que uma mulher de sua época faria, baseada em suas próprias questões e angústias, que seriam distintas.

“As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOLF, 2014, p. 54). A diferença entre homens e mulheres nos discursos masculinos serviu ao propósito de justificar a dominação deles sobre elas. De forma semelhante a oposição entre colonizador/colonizado e ocidente/oriente, salvas as devidas proporções, resultou em uma série de violências, muitas vezes simbólicas, como explica Bourdieu (2002, p. 12), exercidas através da comunicação, do conhecimento e do sentimento. Dessa maneira, ao considerar as escolhas de Shakespeare a respeito de suas personagens, sobretudo femininas, precisamos lembrar que sua escrita está permeada pela conjuntura sociocultural da qual ele fazia parte e, como um homem fruto de seu tempo, por mais livre que fosse sua capacidade de criação, não poderia livrar-se totalmente de sua posição masculina e dos privilégios que permitiram que ele fosse capaz de chegar onde chegou.

Shakespeare viveu em um mundo cercado pela presença de mulheres, mas as quais não tinham as mesmas oportunidades que ele. Sua mãe, Mary Arden, suas irmãs Joan e Anne Shakespeare, sua esposa Anne Hathaway, suas filhas Susanna e Judith são algumas das mulheres com as quais conviveu ao longo da vida, documentadas como as mais próximas do autor. Nenhuma delas dispôs das mesmas oportunidades de educação e trabalho que ele teve. Mesmo vivendo em um momento diferente do que já se tinha visto na sociedade inglesa até então, com o duradouro reinado de Elizabeth I, cujas influências transformaram a Inglaterra em várias esferas, nenhuma delas poderia ter alcançado a notoriedade que Shakespeare alcançou. Nenhuma delas pôde falar, ou no caso, escrever, por si, sobre si e sobre o que observaram ao seu redor, por isso o que sabemos delas é o que diz respeito ao que foi escrito, baseado na relação que cada uma delas teve com Shakespeare.

Embora nosso maior interesse seja verificar como Shakespeare escolheu representar a figura de Cleópatra, uma rainha que viveu quinze séculos antes do seu nascimento, em uma região distante e em um contexto completamente diferente do seu, também precisamos observar de que modo a condição das mulheres na Inglaterra elizabetana foi importante para a construção da escrita dele. Uma vez que é preciso partir de questões de sua própria época, era em contraponto com o que já conhecia a respeito do sexo feminino que Shakespeare construía suas personagens. Muitas delas estavam ambientadas em períodos mais próximos da escrita do autor, o que tornava mais fácil comparar os comportamentos com o que era observado por outras mulheres na mesma época. Cleópatra, no entanto, estava muito distante em espaço e

principalmente tempo. Para escrever sobre ela, contava com os relatos de outros homens, alguns como o próprio Plutarco, também afastados da vivência dela. Resta a nós, olhar para esta Cleópatra criada por Shakespeare não como transcrição *ipsis litteris* de sua figura, mas como as lentes de diferentes homens, de diferentes épocas e lugares, ajudaram a construir esta rainha, a Cleópatra da peça shakespeareana de 1607.

2.1: AS MULHERES NAS OBRAS DE SHAKESPEARE

As personagens femininas tal qual traçadas por Shakespeare, sejam elas baseadas em pessoas reais ou criações do autor, dividem espaço nas obras com os protagonistas masculinos. De todas as suas 36 peças, as únicas a mencionar em seus títulos o protagonismo feminino são apenas quatro: *Romeu e Julieta* (1596), *As alegres comadres de Windsor* (1598), *A história de Tróilo e Créssida* (1602) e *Antônio e Cleópatra* (1607). Em todos os seus textos, as mulheres estão presentes, se não em cena, em menções que a elas foram feitas. Uma vez que havia certa dificuldade em representar papéis femininos, pois às mulheres não era permitido atuar nas companhias teatrais, esta pode ser uma das justificativas para solucionar o problema do baixo número de peças diretamente dedicadas a elas ou, pelo menos, com um número maior de seus personagens.

Outro fator a destacar é a própria sociedade em que Shakespeare cresceu e desenvolveu seu pensamento. A herança medieval da submissão da mulher em relação ao homem, pautada principalmente por princípios religiosos, ainda persistia no florescer da sociedade renascentista. Segundo o modelo judaico-cristão, os perfis femininos remeteriam a três personagens da Bíblia: “Eva, a pecadora; Maria, a Virgem e modelo de perfeição, e Maria Madalena, a pecadora arrependida” (KANASHIRO, 2010, p. 6). O parâmetro para as mulheres se apoiava em extremos: ou seriam perfeitas como a mãe do Filho de Deus, ou seriam transgressoras e pecadoras. Pela forma como as mulheres foram inferiorizadas, é possível supor que a maior parte delas não estava associada à imagem da pureza e castidade de Maria, mas sim à natureza vil e corrompida de Eva e Madalena.

No entanto, Shakespeare se encontrava em um contexto inédito após a expansão do cristianismo nos séculos anteriores. O que antes era totalmente pautado pelos dogmas e ensinamentos da Igreja Cristã Católica, agora absorvia outras formas de entender a religiosidade, graças a ruptura causada com as reformas protestantes e, no caso específico da

Inglaterra, a criação da Igreja Anglicana que, entre outras mudanças, transferia a autoridade máxima do Papa para o soberano. Além desta já drástica alteração, a sociedade inglesa estava desde 1558 sob o governo da monarca Elizabeth I, e assim, pela primeira vez na Inglaterra, Igreja e Estado se concentravam nas mãos de uma mulher.

Elizabeth I e seu longo reinado exerceram uma poderosa influência na sociedade, trazendo significativas transformações, como já mencionado, nas artes e na religião, entre outros aspectos. Sendo ela mesma uma representação da virgem, nunca chegando a casar e ter filhos, nem mesmo sua presença no mais alto cargo hierárquico da nação foi o suficiente para remodelar de forma brusca a situação das mulheres em seu período. (KANASHIRO, 2010, P.17) O já fortemente estabelecido modelo patriarcal, onde as mulheres eram tuteladas pelos homens, quer fossem pais, maridos ou mesmo irmãos, permaneceu vigente mesmo neste período. No que diz respeito à educação, trabalho e propriedade, por exemplo, pouco ou quase nada foi alterado, devendo ser privilégio e responsabilidades exclusivas do homem a ocupação com estes assuntos, restando à mulher o cuidado do lar e dos filhos (WOLF, 2014, p. 52).

Outro ponto importante sobre as alterações pelas quais passava a Inglaterra era representado pelo pensamento humanista, cerne do Renascimento. Tirando Deus do foco das questões do universo e colocando as preocupações humanas, novas formas de pensamento e de ver o mundo entram em vigor, embora suas raízes não fossem tão novas assim, tendo como fundamento pensadores gregos e romanos, considerados clássicos. E, mesmo que a religião cristã não tivesse o mesmo grau de relevância que adquiriu durante a Idade Média, os aspectos gerais do comportamento da população não foram totalmente dissociados dela.

A respeito do humanismo, como o nome literalmente nos diz, tem o homem como centro de suas preocupações. Em um período em que um número quase insignificante de mulheres atingia níveis de educação e oportunidades de dedicação a outros assuntos que não fossem meramente questões privadas, relacionadas ao regimento das casas e a criação dos filhos, estas teorias foram criadas por e para os homens, que dela discutiam e se beneficiavam. Mais uma vez, os homens reuniam elementos para justificar sua dominação no mundo em relação às mulheres, que deveriam ser “amadas e protegidas como um bem inestimável, escondidas como um tesouro frágil e precioso, vigiadas como um perigo sempre imanente, encerradas como um mal de outro modo não evitável” (DUBY, PERROT, 1990, p. 121).

Nos escritos de Shakespeare encontramos exemplos de mulheres rebeldes e também submissas. Para autores como Kanashiro (2010, p.19) este seria um indício da permissão dada pelo autor para que as mulheres de suas peças, tendo elas sido personagens históricas ou fictícias, pudessem expressar seus sentimentos e pensamentos, representando até mesmo uma luta pela igualdade. Segundo Kanashiro, "(...) suas personagens são inspiradas em mulheres da história e da vida cotidiana. São um reflexo da época que vivem e representam a luta pela igualdade e respeito." KANASHIRO, 2010, P.19) Seria Shakespeare um defensor das mulheres, dando voz àquelas que não podiam falar por si mesmas? Não podemos, como afirmou Kanashiro, que no contexto proposto Shakespeare tenha sido este porta-voz da liberdade feminina. É preciso lembrar que, embora as já mencionadas alterações pelas quais a Inglaterra do século XVI estava passando, tanto as mulheres, quanto Shakespeare e suas obras eram fortemente influenciadas pelo longo domínio masculino e tudo que dele resultou. Seja o silenciamento histórico herdado pelas mulheres, seja a forte intervenção realizada pelos conceitos religiosos que permeavam todos os aspectos da vida humana, nada disso passou sem deixar rastros na produção e na vida dos que viveram neste momento. Mesmo que Shakespeare tenha dado uma visibilidade maior do que até então as questões femininas receberam, ele o fazia sob a ótica de um homem que fora envolto em um ambiente em que tudo lhe favorecia e a seus iguais e o lugar da mulher era secundário e justificado com argumentos religiosos, filosóficos e científicos (MOURA, 2018, p. 1578).

Concebendo a situação das mulheres em seu próprio tempo como um fato consolidado e justificado há bastante tempo e certamente entendido como algo natural e talvez imutável, Shakespeare poderia entender sua compreensão e interpretação da condição feminina para outras mulheres, de outros lugares e momentos históricos. ao retratar em suas obras essas mulheres, podemos ver que o prisma utilizado para vê-las são o da realidade que ele conhecia. Se as mulheres de sua época estavam restritas a certos espaços e tarefas, observar uma outra que ultrapassasse essas barreiras era, de certo modo, enxergar nela traços de transgressão. Logo, uma figura como a de Cleópatra, cujas representações escritas partiram até este período, de homens cuja cultura era distinta da sua, causaria estranhamento na comparação com o padrão feminino a que eles estariam acostumados.

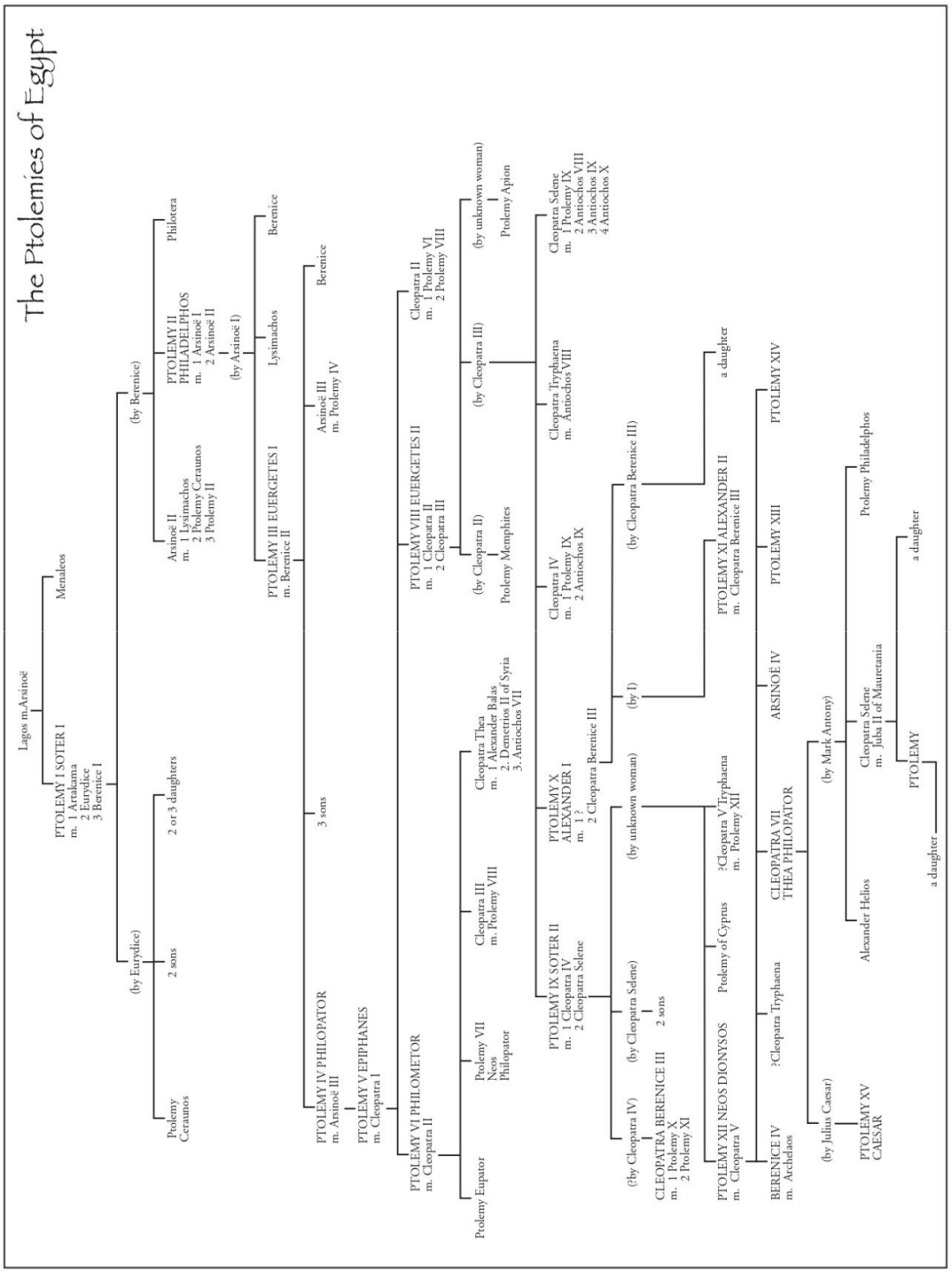
2.2 CLEÓPATRA HISTÓRICA

Quando é mencionado o nome “Cleópatra” a maioria de nós pode pensar imediatamente em uma mulher bela e poderosa, sedutora, astuta que reinou no Egito Antigo em seus últimos anos como civilização e império faraônico. Por muito tempo, esta foi a imagem propagada da última rainha do Egito, que se tornou o próprio símbolo e tradução da antiguidade egípcia, tanto quanto pirâmides, templos suntuosos, rituais fúnebres, deuses associados a formas de animais ou até mais. Sua figura se consolidou baseada em relatos sobre ela e também nas formas como foi representada em obras posteriores, que impregnaram os diversos tipos de artes: literatura, escultura, pintura e de forma mais recente, cinema e televisão. No entanto, as informações sobre essa figura se mesclam entre realidade, ficção, suposições e juízos de valor sobre quem teria sido Cleópatra enquanto figura real (TYLDESLEY, 2008, p. 4).

Apesar do icônico nome nos remeter, em sua grande maioria das vezes, a uma única e emblemática figura, Cleópatra era um nome comum na realeza egípcia do período ptolomaico, e a que se tornou mais conhecida é a sétima de sua linhagem com esse título. Cleópatra VII, que nasceu por volta do ano 69 AEC., era filha do então faraó Ptolomeu Aulete, ou Ptolomeu XII, já sua mãe, não temos informações suficientes para determinar quem teria sido, se da realeza ou não, mas alguns estudos apontam que ela seria provavelmente Cleópatra V. Descendia, portanto, da linhagem de governantes gregos que ocupou o trono egípcio desde a conquista pelas tropas de Alexandre, o Grande, da Macedônia, em 332 AEC. e iniciada por um dos seus generais, também chamado Ptolomeu. A chamada dinastia ptolomaica seria a última a governar o Egito antes da subordinação definitiva deste a outra grande potência do mundo antigo: Roma.

O que se sabe sobre Cleópatra é, em grande medida, retirado de relatos sobre os homens com quem esteve relacionada, não havendo até então nada de específico sido encontrado a seu respeito. “Dentre os autores que se referiram a Cleópatra, apenas temos certeza de que César, Cícero e Nicolau de Damasco a conheceram pessoalmente, ainda que muitos outros lhe tenham sido contemporâneos, como Horácio, Propércio e Vergílio” (PAULINO E LEITE, 2014, p. 329). Diante das lacunas de evidências sobre sua vida, pode-se questionar o quanto os autores que fizeram menção a ela estariam interessados em apenas exaltar as figuras masculinas com quem ela se associou, seja política ou afetivamente, tendo eles sido homens proeminentes na sociedade em que estavam inseridos.

Figura 3: A dinastia ptolomaica



Fonte: TYLDESLEY, 2008, p. 11

Por falta de maiores informações a respeito da linhagem materna de Cleópatra, não é possível precisar se ela era egípcia ou de outra etnia. Uma discussão a respeito da aparência física de Cleópatra, principalmente em relação a cor de sua pele, tem tomado a atenção de

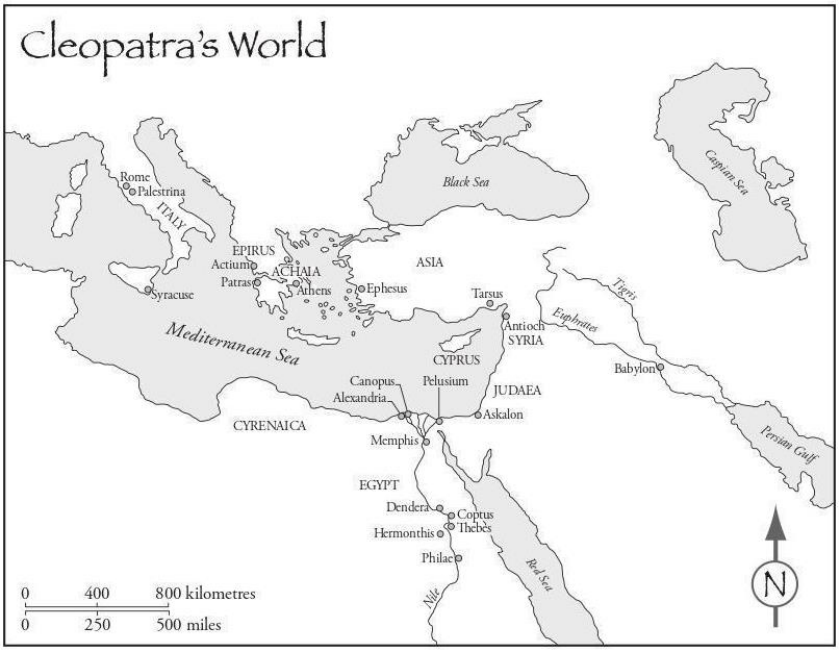
diferentes estudiosos. Cleópatra era branca ou negra? Se fosse branca poderia ser considerada egípcia, ou apenas grega? Se fosse negra, por que isso não foi explicitamente mencionado sobre ela? Tais questionamentos, no entanto, são frutos de uma visão de mundo diferente da que se tinha à época de sua vida, que se tornaram relevantes séculos depois, com a colonização e o imperialismo europeus sobre outros povos. Embora consideremos tais informações importantes para melhor compreender sobre as características de alguém, no que se refere a Cleópatra, não conseguimos precisar isto.

A "pureza" étnica de Cleópatra pode ser facilmente questionada ao colocar em questão que ela nasceu em Alexandria, uma cidade situada no Egito, mas com grande circulação de pessoas de diferentes origens como persas, sírios, judeus e gregos. A esta altura, um lugar que estava em contato constante com diversos povos, devido também a sua posição geográfica, fazendo fronteira com o mar Mediterrâneo, o que facilitava as interações, mas também com outros povos no interior do continente africano, por terra.

> A geografia do Egito, na esquina, concomitantemente, do continente africano e do mundo mediterrânico, pode ser um ponto de partida útil para se pensar diversidades, trocas materiais e imateriais. è importante não perder de vista que o Egito foi, durante muito tempo, definitivamente arrancado do universo negro-africano para ser arbitrariamente relacionado geograficamente, antropologicamente e culturalmente à Ásia ocidental e ao mundo mediterrânico (médio Oriente)" (Diop; Dieng, 2014, p 90). E esse fenômeno da desafricanização, ocorrida em tantos sentidos, desde a geografia até a linguística, teve seu ápice nos contornos raciais, parâmetro passível de críticas ao se conceber África e os africanos. (SAGREDO, 2017, p 117)

Logo, a localização do território egípcio por si já garantia contato com diferentes grupos, seja pelo mar mediterrâneo, importante rota de navegação entre Europa, África e Ásia, seja pelo próprio rio Nilo, que propiciava interação para o interior do continente. O Egito não se manteve de maneira alguma isolado, permitindo que ao longo dos séculos estivessem em constante comunicação com aqueles que estavam para além de suas fronteiras.

Figura 4: O mundo Mediterrâneo na época de Cleópatra.



Fonte: TYLDESLEY, 2008, p. 12

Apenas isso seria suficiente para inferir que dificilmente alguém seria completamente "egípcio" ou qualquer que fosse a nomenclatura. Os ptolomeus, dinastia real da qual Cleópatra fazia parte, tinha pelo menos duas origens: grega e macedônia. E, embora os macedônios se considerassem gregos, havia divergências entre os próprios gregos, que não os consideravam como iguais (TYLDESLEY, 2008, p. 30).

E em relação a criação de Cleópatra, podemos assumir que nem era totalmente egípcia, nem grega, para os padrões mais ortodoxos. Após três séculos de estabelecimento entre os egípcios, os ptolomeus e sua linhagem, além de provavelmente terem mesclado sua genética com os povos locais, também assimilaram muitas de suas práticas sociais e culturais, bem como transmitiram algumas de suas crenças e costumes. Desse modo, podemos entender que a sociedade onde Cleópatra nasceu e cresceu, já não era a mesma dos reinos egípcios das dinastias mais tradicionais, mas também não refletia a Grécia de Alexandre. Sendo assim, as pessoas e, portanto, a própria rainha, eram produto dessa grande mescla de povos, culturas e conhecimentos que faziam do Egito Ptolomaico do primeiro século antes da era cristã diferente dos demais contemporâneos.

Um fato unânime sobre a vida de Cleópatra é sua formação intelectual. É consenso que ela teria aprendido diversas línguas, além de frequentar templos e escolas gregas. Como princesa, em prol da boa relação com outros reinos, era fundamental que ela soubesse se

comunicar com potenciais aliados. Outros soberanos da mesma dinastia não tiveram tanto contato ou interesse pela língua nativa como demonstrado por ela. Sua fama como boa administradora e diplomata se tornaram características reconhecidas por seus contemporâneos e para muito além de sua época. Ela reunia habilidades que mesclavam pontos importantes tanto para a cultura egípcia quanto para sua herança helenística. Como filha do faraó, Cleópatra e seus irmãos foram provavelmente educados por tutores, aprendendo leitura, escrita, aritmética, leis e história da Grécia e do Egito, bem como do mundo mediterrâneo. (TYLDESLEY, 2008, p 32) Embora saibamos que as mulheres no Egito possuíam certas vantagens em relação a outras sociedades do mesmo período, a formação educacional da nobreza era muito mais do que uma mulher popular poderia obter. Nas palavras de Plutarco

> Como dizem, a beleza dela não era tal que deslumbrou ou deteve quem o viu; mas seus modos tinham um apelo inevitável, e sua figura, auxiliada pela loquacidade e pela graça inerente à conversa, parecia deixar uma pontada no espírito. Quando falava, o próprio som da sua voz tinha uma certa doçura, e com a maior facilidade ela adaptava a língua, como um órgão de muitas cordas, à língua que desejava: muito raramente usando-a como intérprete com os bárbaros que chegavam. para ela., mas para a maioria ela respondeu por conta própria, como para os etíopes. Trogloditas, Hebreus, Árabes, Sírios, Medos e Partos. Diz-se que ela aprendeu muitas outras línguas quando aqueles que a precederam no reino nem sequer se dedicaram a aprender egípcio (...) (PLUTARCO, n.p)

Cleópatra teve cinco irmãos: Berenice, Cleópatra VI, Arsinoe, Ptolomeu XIII e Ptolomeu XIV. Não se sabe se eram todos filhos da mesma mãe, Cleópatra V, a qual se comprovou apenas a primeira filha, Berenice. Se os demais eram filhos ilegítimos não podemos precisar, mas foram igualmente preparados para assumir funções importantes na hierarquia real. Não sendo a primogênita e, portanto, a primeira na linha de sucessão após a morte do seu pai, o caminho de Cleópatra até o trono não foi tranquilo nem imediato. Seu pai, Ptolomeu Aulete, enfrentava dificuldades em seu governo devido a crises econômicas relacionadas à baixa produtividade agrícola, causada por períodos de cheias insuficientes do rio Nilo, fonte vital para a sobrevivência no território, e também por questões externas relacionadas a expansão de Roma, que ameaçava a independência egípcia mesmo que de forma não explícita até então. O faraó dependia diretamente da aliança com Roma para se manter no trono e garantir a continuidade do Egito enquanto reino, ao invés de se tornar uma mera província romana. Dela também adquiriu empréstimos a fim de compensar dívidas geradas pela má administração de recursos. E, embora fosse uma terra com muitos recursos e produtos, o Egito estava cada dia mais próximo de uma séria crise interna.

Neste momento, Roma era governada pelos generais Júlio César, Pompeu e Crasso, que compunham o primeiro triunvirato. A disputa de poder entre eles também afetaria o destino da coroa egípcia. Após o episódio da anexação de Chipre por Roma, que levou ao suicídio de Ptolomeu X, o irmão de Ptolomeu Aulete, e a inércia por parte do rei egípcio diante da morte do seu irmão, seu reinado estava cada vez mais impopular e os alexandrinos cobravam um posicionamento diante do ocorrido, sua resposta foi a fuga para Catho, em Rodes. Sua filha mais velha, Berenice, se autoproclama rainha e ocupa o trono recém abandonado. O mais velho de seus irmãos tinha apenas 3 anos de idade e por isso ela casou-se com seu primo Seleuco. O casamento não teria durado devido à vulgaridade do marido, segundo o autor Estrabão, então Berenice se casou novamente, dessa vez com Arquelau, que se autointitulava filho de um grande inimigo de Roma - Mithridates VI, de Ponto. Com o apoio popular em Alexandria, permaneceram juntos no poder por dois anos. Em 55 AEC apoio garantido por suborno ao governador Gabinius, da Síria, Ptolomeu Aulete marchou contra a própria filha. Arquelau foi morto em batalha e Berenice, como seus principais apoiadores, foram executados. O retorno a Alexandria é garantido pelo apoio de outro general romano: Marco Antônio.

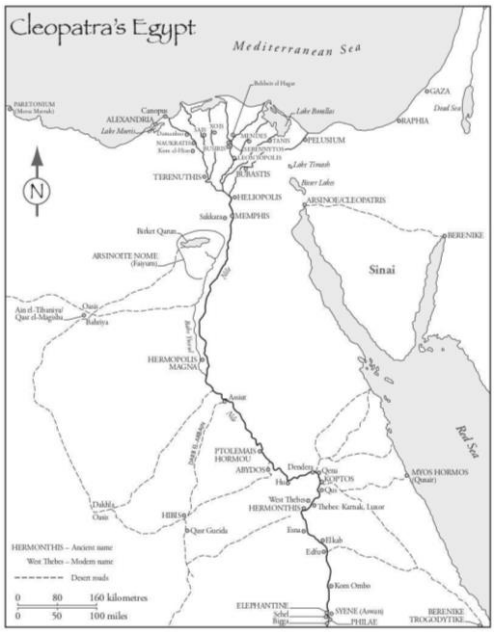
De acordo com a tradição egípcia, a rainha exercia importantes funções mágico-religiosas junto com seu marido, proporcionando o equilíbrio perfeito para o governo, segundo o modelo divino baseado no casal Ísis e Osíris. Mas, neste momento, havia um faraó e nenhuma rainha. É provável que a próxima filha na sucessão real, Cleópatra VII, tenha se tornado consorte de seu pai. Se houve um casamento entre pai e filha não há evidências suficientes, mas este tipo de união incestuosa era oficialmente inaceitável para os princípios helenísticos, embora havendo precedentes de casamentos consanguíneos entre a realeza egípcia.

Cleópatra assumiu o trono por ocasião da morte de seu pai (provavelmente de causas naturais) em 51 AEC aos 17 anos. Seu irmão, Ptolomeu XIII, o herdeiro presumido a ocupar o lugar de faraó, tinha apenas 10 anos, portanto coube a Cleópatra assumir as responsabilidades de governante. Mas o Egito estava longe de um reinado estável e tranquilo. E, apesar de sua significativa relação com a religiosidade local, algo até então inédito entre os regentes ptolomaicos, isto não a impediu de enfrentar oposição e crises internas que levaram a sua deposição em 48 AEC.

A relação estabelecida com os romanos foi ao mesmo tempo crucial para restaurar o poder de Cleópatra como soberana do Egito, como também foi o motivo pelo qual ela se tornou

a última da linhagem a ocupar esta posição, encerrando a tradição milenar de faraós, característica tão marcante entre os egípcios. É por ocasião de seu afastamento do trono que Cleópatra, exilada na fronteira oriental, forma um exército de mercenários e apela pelo apoio de Júlio César. Os relatos sobre a ocasião deste encontro indicam que foram a ousadia e sensualidade de Cleópatra as responsáveis por conquistar o general, de modo que ele logo se apaixonou e decidiu se aliar a ela. No entanto, para além das motivações emocionais, é provável que esta intervenção se deveu ao interesse romano em ter no trono egípcio alguém de sua confiança. Era uma troca de favores onde ambos tinham benefícios a curto e longo prazo.

Figura 5: O Egito durante o reinado de Cleópatra



Fonte: TYLDESLEY, 2008.

As disputas pela coroa entre Cleópatra e seus irmãos continuaram, provocando a morte de Ptolomeu XIII em plena Guerra Alexandrina, a coroação de sua irmã Arsinoe como rainha, bem como o casamento de Cleópatra com seu também irmão Ptolomeu XIV. Este último movimento teria sido uma manobra de Júlio César, a fim de legitimar o poder de sua nova aliada, temendo que os egípcios não aceitassem ser submetidos a um governo feminino. No entanto, isto ia de encontro a relação que a sociedade egípcia tinha no que dizia respeito ao papel das mulheres, pois

> O fato de Cleópatra ser uma mulher no poder alterava o padrão do que devia ser uma matrona romana, cuja atuação restringia-se, de modo geral, ao zelo pela *domus* e a não interferência nos negócios públicos. A suposição de que

> os alexandrinos não aceitariam Cleópatra como rainha pelo simples fato de ela ser mulher contraria o que sabemos sobre a situação das mulheres no Egito, habituadas a exercer altos cargos na hierarquia religiosa e estatal. Inclusive o de faraó. (PAULINO e LEITE, 2014, p.331)

Mesmo apoiando o casamento entre os irmãos como uma formalidade para a consolidação e estabilidade do poder, Júlio César se envolveu romanticamente com Cleópatra e com ela teve um filho, que recebeu o nome de Cesário. Ao atribuir a paternidade de seu filho ao romano ao invés de seu esposo-irmão e, portanto, corregente, Cleópatra sinaliza a importância que tinha para ela estreitar os laços com Roma. César, em 46 AEC, retornando do Egito para Roma e assumindo o título de ditador, recepciona o casal real e seu filho, numa demonstração de diplomacia e acordo entre os dois governos, prática comum com outros aliados. Dois anos depois, em 44 AEC., com a morte de Ptolomeu XIV, Cleópatra assume sozinha o trono, sob especulações de que ela mesma seria responsável pelo assassinato dor irmão, como também teria sido de sua irmã Arsinoe, ainda no período de disputa pelo poder real (PAULINO e LEITE, 2014, p. 332).

Após a morte de Júlio César no mesmo ano, por razões políticas enfrentadas entre os romanos, Cleópatra se manteve envolvida com seus próprios negócios até que a perseguição aos responsáveis pela morte de César e a consequente disputa pelo governo romano levou ao encontro da rainha com outro general: Marco Antônio. Sobre este episódio, Plutarco narra o contato dos dois como um novo jogo de sedução provocado por Cleópatra, que teria utilizado um barco luxuoso e aparecido de forma tão bem elaborada e cheia de adereços que a fariam parecer uma verdadeira deusa na terra. Esta encenação teria por objetivo conquistar os olhos e o coração de Marco Antônio, de forma semelhante ao que teria acontecido com seu compatriota anos antes, como se as mais poderosas armas de Cleópatra fossem apenas seus atributos físicos. É provável que as motivações políticas também fossem de interesse de Cleópatra que, ao revelar a grandiosidade do Egito através de sua chegada, poderia demonstrar que haveria outros bons motivos para estabelecer esta aliança, sendo um território próspero, com riquezas a oferecer aos que a ela se associassem.

O relacionamento entre Cleópatra e Marco Antônio marcaria não apenas o destino dos dois envolvidos, mas também do próprio Egito e de Roma, nos anos que se seguiram, de uma forma que certamente não ocorreu com outros casais até então. Seu envolvimento foi tão relevante para as configurações que se desenvolveram que isso fez deles imortalizados em escritos posteriores, em obras de arte e contos de romance pelos séculos que viriam.

Tão logo conheceu Marco Antônio, ambos se envolveram em um relacionamento que não era visto com bons olhos pelos romanos pois, embora Cleópatra fosse viúva, Marco Antônio era casado com Fúlvia e os papéis femininos nas duas sociedades eram vistos de formas muito distintas na época, como já mencionamos: enquanto as mulheres romanas tinham funções essencialmente privadas, as mulheres egípcias ocupavam outros espaços na esfera pública. Durante os anos que se seguiram, Antônio passou algum tempo no Egito, mas também viajou em campanha por outros territórios, bem como voltou a Roma em mais de uma ocasião. Como também já mencionado anteriormente, pouco se sabe sobre a vida de Cleópatra fora do contexto vivido com os homens com quem se relacionou, o que implica dizer que as informações sobre os períodos em que esteve longe da companhia de seu mais recente par não chegou até nós com detalhes, dependendo inteiramente da relevância que os autores que registraram a vida e os feitos desses homens empregavam a ela.

Sabe-se, portanto, que, da relação dos dois, resultou no nascimento de três filhos: os gêmeos Alexandre Hélio e Cleópatra Selene e Ptolomeu Filadelfo. Com sua segunda esposa, Otávia, Marco Antônio também gerou filhos. No entanto, a relação pessoal entre ele e a rainha egípcia desencadeou ameaças no que seria o equilíbrio entre Roma e seus aliados. Marco Antônio fazia parte do segundo triunvirato romano, juntamente com Otávio e Lépido, e os três repartiam poder e responsabilidades sobre todo o domínio romano. Tais prerrogativas davam a Antônio a autonomia de conceder territórios a Cleópatra e a seus filhos, como era feito com outros aliados, mas os laços sanguíneos divididos entre eles fizeram dessa relação uma ameaça para seu próprio cargo e uma suspeita de traição aos interesses romanos.

A relação entre Otávio e Antônio se tornou cada vez mais delicada, por causa das divergências deles sobre a centralização do poder. Numa tentativa de aproximação entre eles, Otávio sugere que Marco Antônio, após ficar viúvo de Fúlvia, tome por esposa a sua irmã, também viúva, Otávia. O laço familiar poderia fazer com que eles estreitassem suas relações e, porque não dizer, manter por perto e até mesmo controlar os próximos passos de seu mais novo cunhado, mas não foi por muito tempo que esse casamento garantiu harmonia entre os agora eles. “Otávio conseguiu que o Senado aprovasse uma guerra contra Cleópatra, não contra Antônio, o que criava a imagem de uma guerra justa, ou seja, de um conflito contra um reino estrangeiro e não uma guerra civil” (PAULINO E LEITE, 214, p. 335). De fato, Cleópatra era, enquanto rainha de um reino aliado, coerente quanto às suas responsabilidades com Roma, atendendo suas solicitações de “envio de dinheiro, homens e navios”. Logo, a justificativa para

empreender uma guerra contra ela seria por sua relação íntima com o general romano, de cuja derrota Otávio dependia para poder governar Roma sozinho.

Em 31 AEC, uma batalha naval travada no Ácio determinaria a vitória de Otávio após a retirada de Cleópatra com seus navios e a consequente ida de Antônio após ela. O que para alguns autores demonstrou covardia e traição por parte da rainha, para outros seria "uma manobra calculada". De fato é este o episódio que culmina na derrota definitiva de Antônio, embora a conclusão dos fatos se dê ainda meses depois.

Também é Plutarco quem narra que, após o embate por mar, Otávio e Antônio também se enfrentaram com suas tropas em terra, tendo o último mais uma vez batido em retirada antes da conclusão do conflito. Ao saber disso, Cleópatra se refugia e faz chegar a Antônio a falsa notícia de que ela estava morta. Tendo sido informado que ela havia traído seu cúmplice e tirado a própria vida, este fica transtornado e se atira sobre a própria espada para morrer também. Antes que isto aconteça, uma nova notícia dá conta de que Cleópatra estaria viva e Antônio pede para ser levado até ela, morrendo apenas em sua presença.

Ao saber da morte de Antônio, Otávio articula para encontrar-se com a rainha que lhe suplica por sua vida e sua preservação no trono. Otávio lhe dá garantias de que ela não precisa se preocupar e pode até sepultar o corpo de Antônio com as honrarias que eram devidas. Mas Cleópatra, preferindo a própria morte a possibilidade de ser levada como troféu a Roma por seu inimigo, trama seu suicídio. As circunstâncias de sua morte não são definitivas, mas a versão mais propagada foi a morte por envenenamento, através da picada de serpentes.

Após sua morte, Cleópatra foi citada nos escritos de diversos autores clássicos, como Plutarco, Suetônio, Diodoro da Sicília, Flávio Josefo e outros (TYLDESLEY, p. 209), embora, como já mencionamos, os detalhes registrados tenham muito a ver com os homens poderosos com quem ela estabeleceu alguma relação. Tendo Otávio recebido o título de Augusto e sendo o primeiro imperador de Roma, os textos escritos para exaltar seus talentos e feitos como um cidadão exemplar tinham também a prerrogativa de depreciar Cleópatra, reforçando uma imagem de inimiga, cujas características representavam o oposto das virtudes exaltadas pelos romanos, sobretudo na figura de Otávio.

> (...) o Oriente de Cleópatra, aos olhos dos greco-romanos, e discursivizado por Plutarco, como espaço da luxúria, da sexualidade vulgar, dos excessos, da corrupção e da crueldade, é o cenário dos embates e dos ataques, a arena de luta entre os inimigos. Os que pertencem ao Oriente são vistos como

> indolentes, efeminados, perversos, traiçoeiros, enganadores, desonestos e cruéis, a despeito das contradições que essa visão possa evidenciar. Essa visão preconceituosa e clichê persiste mesmo quando se trata do Oriente no qual se fala grego, onde se vive segundo os preceitos da cultura helênica como é o caso de Alexandria. (MELLO, 2019, p. 178)

A forte propaganda utilizada para reforçar a imagem de Roma como um grande império seria pauta dos escritos de autores como Plutarco, mas sua influência se estendeu para além do declínio romano. Uma vez resgatando os textos com esta temática durante o renascimento, a ideia de superioridade de Roma foi retomada e, para os europeus, estas características foram recebidas como herança legítima de seus antepassados. Dessa forma, reconhecer os mesmos "inimigos" como inferiores seria absorvido na recepção do texto pelos autores modernos.

2.3 ANÁLISE DA OBRA "*ANTÔNIO E CLEÓPATRA*"

A peça *Antônio e Cleópatra* teria sido escrita por William Shakespeare, no máximo, até 1607. É difícil demarcar com precisão o ano exato da escrita da maioria de suas peças, devido a falta de manuscritos originais deixados pelo autor e demais documentação comprobatória, sendo a coletânea mais conhecida, o *First Folio*, datada de 1623, compilado uma década após a morte do autor. Organizado por John Heminges e Henry Condell, reunia 36 peças atribuídas ao dramaturgo, das quais 16 já haviam sido publicadas em edições individuais, chamadas *in-quarto*, a datação atribuída a cada uma seria, portanto, a data limite para a sua composição. Isso se deve porque, além das datas não serem mencionadas nas edições publicadas, elas também podem não corresponder ao ano de suas primeiras encenações, sendo necessário consultar alguma informação de quando estas foram primeiramente documentadas (GREENBLATT, 2016, p. 16). Para chegar ao período mais verossímil de composição das obras foram investigadas evidências externas, como a menção das encenações ou comentários em diários de contemporâneos de Shakespeare, bem como evidências internas, que trazem características estilísticas do período e do próprio autor, e referências a lugares e eventos que ajudaram a situar o momento aproximado de escrita das peças.

A peça *Antônio e Cleópatra* é, portanto, uma tragédia histórica, que reúne elementos baseados em acontecimentos reais, passados no Egito e em Roma, em um intervalo aproximado de dez anos, entre 41 AEC e 30 AEC, tendo como plano central o relacionamento entre o general romano Marco Antônio e a rainha egípcia Cleópatra, bem como suas implicações para os governos que cada um representava. Shakespeare inicia sua narrativa quando os dois, cujo

envolvimento amoroso já havia se estabelecido, demonstrava uma ameaça para Roma e para as responsabilidades que Antônio assumiu enquanto triúnviro e, portanto, um dos três homens mais poderosos de toda Roma. Está dividida em cinco atos, totalizando 42 cenas, que se passam em diferentes ambientes: nos palácios de Otávio em Roma e de Cleópatra, em Alexandria, nas casas dos personagens, na rua e em campos de batalha. A variação de localização, bem como a sua descrição pode ajudar os leitores a compreender as várias mudanças de tempo na história, além de conferir um caráter de grandiosidade, como era característica dos dois reinos.

Mesmo dividindo com Antônio o protagonismo da peça, Cleópatra aparece consideravelmente menos do que ele. Das 42 cenas, 11 acontecem sem sua presença física e em apenas 13 há presença de ambos. Tal fato pode ser explicado, em parte, pela dificuldade que o teatro elisabetano tinha de incluir personagens femininas, uma vez que, herdeiros da tradição religiosa, os monges eram os intérpretes, "quando o teatro se separou definitivamente dos espetáculos religiosos, a tradição de homens fazendo todos os papeis estava por demais estabelecida para ser alterada [...]" (HELIODORA, 2015, p. 424).

Uma vez que não era possível que mulheres interpretassem papéis nas peças, atores mais jovens, geralmente ainda aprendizes, desempenhavam estas funções, enquanto ainda não tinham mudado suas vozes para tons mais graves, fenômeno que acontece após a puberdade. Cleópatra, que embora tivesse vivido até os 38 anos de idade, simbolizava uma figura diferente das demais protagonistas shakespeareanas, centralizando um romance mais maduro e intenso, exigia elementos específicos para que se identificasse estas características. Foi assim que Shakespeare apelou para o recurso poético, onde mesmo que não estivesse presente na cena, ela fosse referenciada, pois "a poesia é o instrumento mais importante do teatro elisabetano" (HELIODORA, 2015, p. 425).

Para Bárbara Heliodora, nem mesmo a mencionada dificuldade apresentada pelo teatro de conciliar papéis tão femininos com a ausência de mulheres nas companhias retira o protagonismo de Cleópatra. Podemos concordar que ela é tão importante no desenrolar dos acontecimentos narrados quanto Antônio e até, por diversas vezes, ela parece responsabilizada pela forma como se deram os fatos, sendo uma grande influência para Antônio em vários momentos de tomadas de decisão, justificando assim suas escolhas e até mesmo seus fracassos. Podemos mencionar aqui essa construção da figura feminina como detentora do poder de uma forma não explícita, "(...) mais prosaicamente, é a ideia muito difundida de que as mulheres

puxam os fiozinhos dos bastidores, enquanto os pobres homens, como marionetes, mexem-se na cena pública" (PERROT, 2011, p 178).

O intervalo escolhido por Shakespeare para construção de sua história começa com a notícia da morte de Fúlvia, primeira esposa de Antônio em Roma, e a decisão dele de retornar para casa após um período vivendo entre os egípcios, em companhia de Cleópatra. Tal permanência foi criticada por homens importantes em Roma, principalmente por Otávio (cuja denominação na peça é de César, comumente empregado juntamente com o título de Augusto, que receberia depois da conquista do Egito e da unificação dos territórios sob domínio de Roma em sua consolidação como império, mas utilizaremos apenas o nome Otávio como tem sido feito até agora, para diferenciar de Júlio César), o que teria afetado sua maneira de proceder, tendo sido envolvido pelos banquetes e costumes egípcios, bem como pela teia astuta de Cleópatra, que colocaria os seus interesses e de seu reino acima dos de Antônio e do que ele representava.

Desde a primeira cena é possível observar como Cleópatra recebe pronomes que definem características em sua maioria pejorativas, capazes de identificar como ela, diferente do padrão romano para mulheres na época, induzia as pessoas, sobretudo homens e ainda mais na figura de Antônio, a fazer o que mais lhe agradasse. O apelo sexual seria a arma mais utilizada por ela, pois assim se refere a ela como "rameira" e cigana que estaria no cio. Seriam estes os artifícios empregados para fazer de Antônio um "bobo", que atende às suas vontades.

Quando informada que Antônio deve partir, a rainha demonstra raiva, fragilidade, ciúmes, agindo dramaticamente para não perder o amor dele. Na fala de Enobarbus, na cena II do ato I, vemos a demonstração da intensidade das emoções de Cleópatra, que poderiam ser levadas ao extremo. Ele diz:

> (...) suas paixões são geradas da parte mais pura do amor. Não podemos chamar suas ventanias e aguaceiros de suspiros e lágrimas; são tormentas e tempestades maiores as dos almanaques. Não pode ser ardil. Se fosse, faria jorrar chuva tão bem quanto Júpiter. (SHAKESPEARE, 2017, p. 444)

Antônio reconhece o sentimento que o liga a Cleópatra, embora se refira a ele como "grilhões egípcios", como sendo prisioneiro dele sem poder escolher outro destino, podendo apenas desejar que nunca a tivesse conhecido (SHAKESPEARE, 2017 p. 444). Tão grande seria a influência de Cleópatra sobre ele, que não seria o próprio responsável por seus atos, mas

um mero executor das vontades dela. Dessa forma, a rainha é colocada como capaz de manipular os fios nos bastidores, como disse Perrot, que levariam o representante de fato do poder – Marco Antônio - a tomar decisões das quais ela seria articuladora, sem até se dar conta que estivesse sendo de certa forma manipulado.

Quando retornou a Roma, Antônio recebeu a irmã de Otávio como esposa, como sugestão de Agripa. “Para mantê-los unidos para sempre, vê-los irmãos e o coração ligar-lhes com nó eterno, que Antônio tome Otávia por esposa; tal beleza tem de casar-se com o melhor dos homens, cuja virtude e graça todos clamam” (SHAKESPEARE, 2017, p. 467). Esta aliança familiar de conotações fortemente políticas, daria a Otávio uma proximidade com seu companheiro por meio de sua irmã, fazendo um aceno de paz ao mesmo tempo que tentava manter Antônio afastado dos negócios no Egito, que poderiam ser vantajosos para Cleópatra, e suscitar uma ameaça a soberania de Roma.

No desenvolvimento da peça, é notável que o plano de união entre os dois líderes romanos não só se mostra inalcançável como conhecemos diferentes tramas e alianças para derrotar definitivamente seus inimigos, usando também como justificativa o fracasso no matrimônio de Otávia e Antônio. Quando esta vai até o irmão, numa tentativa de interceder pelo marido, fazendo cessar as disputas entre eles, Otávio a convence de que Antônio não estaria mais em Atenas, como ela acreditava, pois já a teria traído com Cleópatra.

> Não, mana injuriada, pois Cleópatra já o chamou. Ele deu seu império a uma rameira que recruta agora pra guerra os reis da terra. Ela juntou Bocus, o Rei da Líbia; Arquelaus da Capadócia,; Filadelfos, Rei da Paflagônia; o trácio Rei Adalas; Rei Manchus da Arábia, Rei de Ponto, Herodes da Judeia; Mitridates de Comagene; Polemon e Amintas, Os reis da Média e da Licaônia, e muitos cetros mais. (SHAKESPEARE, 2017, p. 514)

Equiparando a traição conjugal à traição contra a pátria - tema já presente no mundo antigo -, Otávio alerta sua irmã sobre o perigo que a influência de Cleópatra representava sobre Antônio. Eis aqui mais exemplos de que Shakespeare tinha uma predileção para abordar temas como o infortúnio que parecia alcançar quase todos os casais após o casamento. Embora esta não fosse uma invenção dele para criar conflitos entre estes personagens, pois já eram baseados nos escritos sobre suas vidas, talvez podemos indagar que, na hora de escolher sobre o que escrever, não tenha sido apenas a bravura de Marco Antônio ou só a inteligente sensualidade

de Cleópatra que chamaram sua atenção para se debruçar na história deles, mas também a natureza complexa de suas relações amorosas.

Ao se referir a Cleópatra, os homens retratados na peça muitas vezes o fazem por um viés pejorativo, reafirmando que a ruína de Antônio se deve à capacidade de sedução da rainha. Por outro lado, também podemos ver momentos em que mesmo os que constantemente se dirigem à Cleópatra como uma mulher vulgar, acabam reconhecendo algumas de suas qualidades. Isso também pode aparecer com uma mescla entre elogio e insultos, como faz Enobarbus na Cena II, do ato:

> O tempo não a seca, e nem gastam-se com seu uso os seus encantos. Outras cansam o apetite que nutrem, porém ela afaima o satisfeito. O que há de vil cai-lhe tão bem, que até os sacerdotes a abençoam quando é mais devassa. (SHAKESPEARE, 2017, p. 472)

Cleópatra é tomada de dualidade. Ao mesmo tempo que é encantadora, o faz para tirar vantagem dos outros. É uma mulher devassa e vil, mas ainda assim, faz um uso tão impressionante de tais defeitos que é abençoada pelos deuses. Nestas falas, vemos a aplicação prática do que foi feito pelos autores na época da produção dos discursos do Império Romano, a fim de exaltar Roma e o imperador por meio de comparações com outros povos, seus vizinhos. As comparações nem sempre tinham uma esfera tão ampla, podendo servir para justificar atitudes em contextos menores, como é o caso de contrapor as características de Cleópatra com Fúlvia e, posteriormente, com Otávia. Enquanto as duas romanas demonstram fidelidade, justiça sendo esposa, Cleópatra é levada para o lado oposto: inconstante, que troca de parceiros para satisfazer seus desejos. Em outras palavras, ela não é digna de Antônio, nem digna de um trono. Estimular o pensamento dos leitores a respeito de uma rainha irresponsável, embora algumas vezes detectada enquanto inteligente, fazia parte da designação dada para conceber o Egito como inferior e, Roma, justificada quanto ao seu domínio diante dos estrangeiros. Devemos frisar que, mesmo não sabendo se esta era a intenção de Shakespeare, ao reproduzir o que autores como Plutarco disseram sobre Cleópatra, se não corrobora com o que eles pensavam sobre ela, ao menos contribui para que os espectadores de sua peça saibam como era a visão da época a respeito dela.

Enquanto os romanos se esforçaram em criar uma narrativa que levasse em consideração todos os vícios que Cleópatra poderia ter, desqualificando seus papeis como

mulher, esposa, mãe e líder, o que ela procurava era o extremo oposto. Construir uma imagem de que era uma herdeira legítima do trono egípcio e, como tal, de seus deuses. Mas não apenas com as divindades egípcias, mas também as gregas, em uma alusão à sua herança helenística e numa tentativa de congregar em si aspectos importantes das duas culturas:

> Cleópatra pleiteia oficialmente sua relação ancestral com Ísis, deusa com múltiplas funções (terrestres e divinas), dentre as quais as de emblema da maternidade, protetora da navegação, responsável pela escrita e pelas artes, ou seja, aquela que congrega em si algumas outras divindades femininas do panteão greco-romano e que, de alguma forma, contribuiu para uma visão um pouco mais igualitária entre os sexos, visto que ela representava também uma força igual à dos homens (...). Vale mencionar, ainda, que haviam dezenas de templos e milhares de imagens (estátuas) de Ísis em Alexandria, além de Roma e Atenas, para ficarmos somente com os grandes centros urbanos, o que teria facilitado e fortalecido o papel de Cleópatra como a Nova Ísis e ajudado a manter seu secto. (MELLO, 2019, p. 187)

As articulações para batalhar demonstram claramente a perseguição de Otávio com Antônio embora já vimos anteriormente que declarar guerra contra Cleópatra e o Egito garantiam uma legitimidade maior ao confronto, uma vez que não implicava em uma guerra civil, que poderia dividir os romanos e arriscar os objetivos de Otávio. No entanto, pela forma como Shakespeare descreve, atingir Cleópatra seria apenas uma consequência e não o motivo primordial do ataque. Ainda assim, é perceptível que a autonomia e favores concedidos a ela por Antônio incomodavam Otávio, que se referia a ela como "prostituta".

No campo de batalha, Cleópatra se faz presente e é advertida para que se retire, pois sua permanência lá confundiria Antônio, pois "toma-lhe o coração, a mente e o tempo, quando estão ocupados. Já é ele tido por fútil, sendo dito em Roma que Fotinus, o eunuco e suas servas mandam na guerra" (SHAKESPEARE, 2017, p. 516). Ao que sua resposta é que a guerra é [dela] como cabeça de seu reino. Romanos e egípcios tinham visões diferentes quanto às funções das mulheres e para os primeiros não seria permitido, nem mesmo honroso, que uma mulher estivesse em um campo de batalha. Para os egípcios, no entanto, que atribuíam às mulheres maior autonomia, encabeçar uma guerra não seria algo inédito, como pode ser observado nas representações iconográficas da rainha Hatshepsut. No entanto, no texto de Shakespeare ele usa as palavras "lá serei homem" (SHAKESPEARE, 2017, p. 517), como se ela reconhecesse que, na guerra, era necessário se fazer uma presença masculina.

Tendo como base as narrativas de autores latinos, dificilmente Shakespeare poderia incluir esse viés da autonomia feminina egípcia em sua escrita, logo suas fontes tinham como objetivo realçar o poder romano, reforçando uma ideia de superioridade que justificasse a

vitória sobre o Egito, personificado nas fragilidades de Cleópatra. Vemos posteriormente as preocupações quanto a esta vulnerabilidade se concretizarem, pois, durante a batalha do Actium, Cleópatra se retira e Antônio a segue. Embora também já mencionada, essa possa ter sido uma estratégia calculada com antecedência por ser considerada a mais acertada diante das circunstâncias da guerra, a rainha foi culpabilizada pela decisão de Antônio de também se retirar do conflito e consequentemente foi considerada responsável pela derrota de seu amante.

Outro aspecto importante é que, embora vencendo a batalha de Actium, Otávio ainda teria alguns desafios a enfrentar para consolidar definitivamente seu poder sobre o Egito. Enviou assim uma oferta de aliança para Cleópatra, a fim de que ela lhe entregasse Antônio em troca de privilégios. A rainha demonstrou mais uma vez sua esperteza, após fazer diante de Otávio uma boa cena de apreciação da proposta, mas preparando-se em seguida para, junto com Antônio, resistir aos conflitos com mais informações.

Apesar dos métodos empreendidos para manter tanto Cleópatra quanto Antônio em seus respectivos postos, Otávio acaba vencendo ambos, não em uma batalha propriamente dita, mas com a rendição deles em forma de seus suicídios consecutivos. As narrativas sobre estes episódios, sobretudo como fez Shakespeare, dão aos acontecimentos conotações mais românticas, como uma reação calculada muito mais pelo teor da motivação sentimental do que pela justificativa de evitar uma humilhação por parte do inimigo, embora essa também signifique uma parcela importante em suas decisões. “Depois da morte de Cleópatra, eu vivo em tal desonra que os deuses odeiam-me a vileza. (...) Mas eu hei de ser um noivo em minha morte e procurá-la como a um leito de amante” (SHAKESPEARE, 2017, p 566). Seriam algumas das últimas palavras proferidas por Antônio, reconhecendo seu sentimento pela mulher que foi sua companheira de tantos ideais e seu desejo de estar com ela além da vida. E a própria rainha repete seu gesto ao procurar o veneno da serpente dizendo “Depressa! Como que ouço Antônio que me chama. Vejo-o erguer-se para louvar meu nobre ato e rir-se da ventura de César (...) Meu marido, eu já vou!” (SHAKESPEARE, 2017, p. 592).

Após a morte da rainha, Otávio é avisado e sua reação é de considerável respeito para com a inimiga que tanto perturbou seus pensamentos. Uma vez tendo vencido Antônio e Cleópatra, embora não no campo de batalha, nem por uma rendição formal, o caminho estava livre para que ele pudesse ocupar sozinho o mais alto posto em Roma e fazer do Egito o que

lhe aprouvesse. Ao tomar conhecimento do provável envenenamento da rainha, Otávio - que em breve seria conhecido como o imperador Augusto César - encerra a peça com estas palavras:

> E é provável que assim tenha morrido; pois seus médicos dizem que investigou número infindo de modos de morrer. Levem seu leito, e desta torre tirem as mulheres. Ela será enterrada com Antônio. Não há tumba no mundo que contenha par tão famoso. Eventos como estes afetam seus autores: sua história não é menor em dor que a glória dele, que os faz ser lamentados. A nossa tropa irá ao funeral com plena pompa, depois, para Roma. Dolabella, ordene ordem perfeita neste ato solene. (SHAKESPEARE, 2017, p. 596)

Diante dos últimos acontecimentos, que culminaram na morte do casal tão emblemático, vemos refletir nas palavras de Otávio o que seria comum ao longo dos anos que seguiriam estes acontecimentos: mesmo para aqueles que divergiam de Cleópatra não poderiam jamais negar o alcance de sua influência e os desdobramentos de suas ações. Para além de um consenso a respeito de que suas atitudes e sua vida teriam sido corretas ou não, os que viriam a conhecer sua história saberiam estar diante de uma mulher inigualável.

CAPÍTULO 3: AS REPRESENTAÇÕES DE CLEÓPATRA E SUAS CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DAS MULHERES DA ANTIGUIDADE EGÍPCIA

> *"Toda boa história deveria ter um começo, um meio e um fim, mas a história de Cleópatra continua a crescer com os anos e ainda carece de um final definitivo*".
>
> Joyce A. Tyldesley. *Cleopatra: Last Queen of Egypt*.

A rainha Cleópatra VII foi - e porque não dizer - exaustivamente lembrada, representada, mencionada através do tempo. Sua imagem permeia obras literárias, peças, filmes, pinturas, esculturas, desenhos, músicas, de diferentes formas. Podemos dizer que cada época e contexto criou e popularizou suas próprias Cleópatras, a partir de seus próprios conceitos e padrões de beleza. Uma figura tão emblemática quanto esta, certamente tornou-se um prato cheio para despertar a imaginação daqueles que ouviram, leram ou mesmo criaram a seu respeito. Mas o quão fiel à realidade seriam estas representações e o quanto a obra de Shakespeare influenciou nessas outras representações, posteriores a criação de sua peça?

Tendo em vista o que já foi discutido nos capítulos anteriores, sabendo que os vestígios materiais a respeito das características físicas de Cleópatra ainda não são suficientes para elucidar vários questionamentos sobre sua aparência, desde a cor de sua pele, a textura de seus cabelos, ou o formato do seu nariz, é certo dizer que mesmo hoje, em pleno século XXI, as representações que se fazem dela dizem muito mais de seu contexto do que como se pareceria de fato. Se isto ocorre nesta época, ao voltar no tempo, para meados do século XVI e início do XVII, período de escrita da peça Antônio e Cleópatra, e suas primeiras encenações, o que dizer da imagem que se fez dela quando a história e a arqueologia sabia ainda menos e dispunha de poucos recursos?

Estamos falando de um período que antecede o surgimento do próprio campo de estudo da egiptologia que, tendo seu início no século XIX, suscitou grande interesse das potências europeias sobre o território egípcio e suas raízes faraônicas. Inglaterra e França, principalmente, seriam responsáveis por enviar estudiosos e transportar para a Europa importantes vestígios arqueológicos, causando um alvoroço sem precedentes entre as elites e estudiosos. Este momento coincide com o crescente imperialismo que a Europa impõe sobre,

principalmente, os territórios do continente africano, conferindo uma atmosfera de superioridade por parte dos colonizadores sobre povos tidos por eles como exóticos e menos favorecidos.

Dessa forma, nem mesmo o idioma egípcio havia ainda sido decifrado, o que também só ocorreu no século XIX, por ocasião da interpretação da pedra de Roseta por Champollion. Então, temos um cenário onde as investigações sobre Cleópatra, e sobre os egípcios da antiguidade, de modo mais abrangente, eram retratadas a partir de informações obtidas a partir das declarações de outros, concentrados em relatos escritos. Este fato, junto com as questões de suas próprias épocas, influenciaram para que o que se fazia e dizia sobre os antigos estava muito mais próximo do olhar "estrangeiro" do que do seu próprio.

Ao pensar nas representações de Cleópatra propriamente ditas, é preciso levar em consideração pelo menos duas observações: a primeira de que, ao escrever *Antônio e Cleópatra*, Shakespeare partiu das informações e representações que já haviam sido feitas a respeito dela. E quando falamos isto, queremos incluir não apenas as obras clássicas de autores como Plutarco e outros historiadores-biógrafos já mencionados, por exemplo, que nesta época já seriam importantes para uma formação do imaginário a respeito de quem estes escritos tratavam, mas também obras de arte que poderiam ajudar a formar uma construção da imagem propriamente dita. O outro ponto é que, após a popularização da peça shakespeareana, outras artes foram elaboradas tendo justamente esta obra como fonte primária, logo o que que foi produzido após o período de Shakespeare muito teria a ver com o que ele escolheu dizer a respeito de Cleópatra.

3.1 OUTRAS REPRESENTAÇÕES ARTÍSTICAS DE CLEÓPATRA

Muito antes de Hollywood eleger Elizabeth Taylor, atriz anglo-estadunidense que ficaria famosa como rosto de Cleópatra no cinema entre as décadas de 1950 e 1960, a figura de Cleópatra, ainda que não tivesse uma forma única de ser retratada, possuía características que físicas escolhidas a partir de quem produziu as obras, tendo as primeiras produções cinematográficas a seu respeito surgido ainda no final do século XIX, (com o filme francês Cléopâtre, em branco e preto e mudo, com apenas 2 minutos de duração, produzido, escrito, fotografado e dirigido por Georges Méliès em 1899). Como sabemos, grande parte das imagens da rainha que se popularizaram através dos séculos foram criadas a partir dos olhares de

homens ocidentais que escolheram traços muitas vezes comuns às mulheres de suas próprias épocas e regiões. Tais escolhas, conscientes ou não, foram importantes para disseminar aquelas artes como reprodutoras da "verdade" sobre o rosto de Cleópatra, quer tenham elas sido baseadas no que se sabia sobre Cleópatra à época ou fruto da liberdade de criação de cada artista. Uma vez que não é um dos objetivos deste trabalho fazer uma análise detalhada sobre a maneira que Cleópatra foi retratada no cinema através do tempo, basta dizer que esta foi uma das formas de arte que popularizou sua figura, tendo a peça de Shakespeare como uma de suas fontes consultadas.

Além da produção majoritariamente ocidental, obras de arte tais como pinturas e esculturas, encontram-se sob a guarda de diversos museus europeus, ou estadunidenses, auxiliando na manutenção do poder sobre quem possuía a voz para falar sobre Cleópatra, sobre as mulheres, sobre os egípcios e sobre os africanos, durante tanto tempo. Esta colonização das artes pode nos fazer indagar sobre quais as intenções destes institutos que guardam estes objetos. Se a representação em si espelha as problemáticas e interesses daqueles que os produziram, em seu próprio contexto, a escolha sobre manter, preservar e expor também podem nos dizer sobre que tipo de imagem deseja ser transmitida por eles? Tendo em vista que não há neutralidade em nenhum destes movimentos, é possível que os recortes feitos *a priori* pelos artistas e *a posteriori* pelos curadores demonstram que ideia de Cleópatra se desejou transmitir a partir destas considerações.

Em 2004, o Museu Rath de Arte de Genebra, na Suíça, compilou em um catálogo intitulado *Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental,* organizado por Claude Ritschard e Allison Morehead, ambas curadoras da exposição de mesmo nome, que ocorreu de 25 de março a 1 de outubro do mesmo ano. Tal trabalho contou com a colaboração de diversos profissionais, entre historiadores da arte, egiptólogos e outros, tanto para a pesquisa e elaboração dos textos publicados, quanto para o próprio financiamento do projeto. Tal catálogo disponibiliza dezenas de reproduções gráficas de Cleópatra, desde a antiguidade até a contemporaneidade, fazendo um extenso apanhado das formas de representações da rainha pelo olhar de diferentes artistas no ocidente (RITSCHARD, MOREHEAD, 2004, p. 6).

A maioria das imagens que analisaremos a seguir estão disponíveis no catálogo mas, devido ao volume das informações, fizemos um recorte a fim de exemplificar os diferentes suportes e temas mais comuns de representação da rainha Cleópatra que temos acesso, desde a

antiguidade até o século XIX. A intenção ao delimitar os objetos comentados é de perceber como poderiam essas obras influenciar o que foi escrito por Shakespeare e o que pode, por outro lado, ter sido baseado em sua narração.

Das representações de Cleópatra, as moedas certamente são as mais próximas dela em período de confecção e, poderia significar também a mais verossímil da sua representação. No entanto, como podemos observar na moeda da figura 6, dispomos apenas do perfil da monarca, em um suporte pequeno, cuja ação do tempo desgastou o material de modo que muitos traços se perderam. Embora certamente produzidas durante a vida da rainha, é possível que o responsável pela cunhagem das moedas sequer a tenha visto pessoalmente, tendo este processo utilizado algum molde para a cunhagem do retrato na moeda.

Tendo ascendido ao trono ainda muito jovem, aos 18 anos, a forma como foi representada nas moedas da figura indicam isto. Outras moedas, cunhadas durante os 20 anos seguintes, acentuam os traços de Cleópatra, de modo que podem demonstrar a passagem do tempo: mantém o perfil com o cabelo preso em um coque baixo, o nariz e o queixo mostram-se mais curvados. No entanto, a diferença entre as moedas significa não apenas o efeito dos anos nas feições dela, mas também os diferentes artífices que certamente foram responsáveis por tais produtos.

Figura 6: Dracma ptolomaica com o perfil da rainha Cleópatra VII, Alexandria, 51-30 AEC.

Fonte: Ptolemaic Kingdom of Egypt, Kleopatra VII Thea Neotera Æ Diobol - 80 Drachmai. Alexandria, 51-30 BC. Diademed and draped bust right / ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ, eagle standing left on thunderbolt; cornucopiae to left, Π to right. Svoronos 1871; Weiser 183; SNG Copenhagen 419-21; Noeske 380-2. 16.39g, 27mm, 12h

As obras produzidas após a morte de Cleópatra, sobretudo nos primeiros séculos, serviram a um propósito político para enaltecer a figura de Augusto e do Império Romano, legando a ela uma conotação de rainha vencida, símbolo da conquista decisiva sobre o último reino vassalo em seu domínio. Simbolizando o oposto da figura do imperador, serviria também para demonstrar o poder romano diante dos outros povos, uma espécie de aviso que indicava o destino para os que desafiavam um inimigo superior militarmente.

Uma vez utilizada como personificação da inimiga, Cleópatra foi citada em obras de autores como Tito Lívio, Plutarco, Flávio Josefo, Sêneca, Plínio, o Velho e outros. Dessa forma, se construíram narrativas a respeito de suas características pejorativas, de modo que realçavam a grandeza e as qualidades de Roma e sua personificação no próprio Augusto. São justamente muitas dessas características negativas que veremos refletidas nas artes produzidas a seu respeito nas décadas e séculos seguintes.

Figura 7: busto feminino sobre prata representação da África, século 1 EC.

Fonte: Tesouro Boscoreale) Museu do Louvre, Departamento de Antiguidades Gregas, Etruscas e Romanas

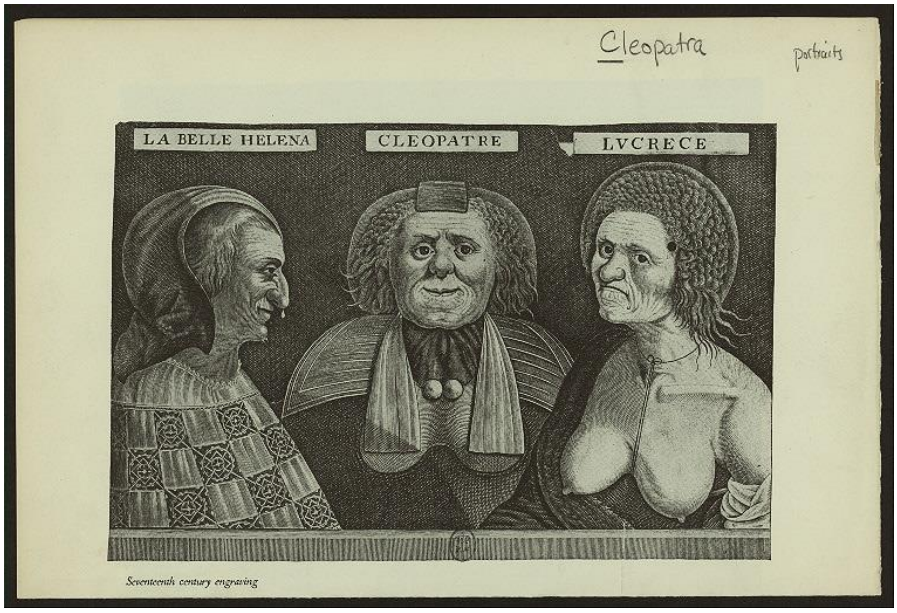
Uma vez representada na arte romana, os traços atribuídos a Cleópatra tinham características comuns a esta estética, e, embora a propaganda contra a rainha não fosse o foco principal, sempre era possível exaltar a imagem de Otávio. Na figura 7, onde vemos um busto feminino que pretendia representar a África. Seria, portanto, uma representação da própria Cleópatra, que, de rainha poderosa, se converte em súdita de Roma (RITSCHARD e MOREHEAD, 2004, p. 25).

Durante o período medieval as referências a Cleópatra diminuem significativamente. Uma vez que não era mais necessária a constante propaganda a favor do fortalecimento de Roma enquanto império, as menções a respeito da figura régia dão lugar a outros objetos de interesse, que poderiam refletir o crescimento da ideologia cristã pela Europa. No decorrer do medievo foi mencionada em várias obras e com diferentes propósitos: seja como rainha, como esposa de Marco Antônio, por autores como Boccaccio e Dante Alighieri, ou até mesmo como "a pior de todas as mulheres" no *Malleus Maleficarum*, ou Martelo das Feiticeiras, manual escrito por Heinrich Kramer e James Sprenger em 1484, produzido para reconhecer e punir aqueles que praticassem bruxaria, levando à perseguição de milhares de pessoas, principalmente mulheres, pelo Tribunal do Santo Ofício, na inquisição promovida pela Igreja Católica.

A imagem de Cleópatra não seria representada de forma isolada, servindo quase como um arquétipo do feminino, capaz de ilustrar e comparar características com outras mulheres. Na figura 8, vemos uma imagem que a coloca lado a lado com Helena, famosa por sua beleza, que teria provocado a monumental guerra entre Grécia e Tróia, e Lucrécia, cujo rapto, que resultaram em seu estupro e suicídio, seriam justificativas para o início da república romana. Três mulheres que provocaram tão grande alvoroço entre homens poderosos de suas respectivas épocas, que acabaram por redefinir os rumos da história. Podemos perceber como Jasper Isaac escolhe retratá-las de modo nada lisonjeiro, como se zombasse das histórias a respeito da beleza e poder sedução que há muito foi cristalizado em torno de suas figuras.

Por alguma razão desconhecida, Shakespeare isenta sua escrita de características físicas específicas sobre Cleópatra. Poderia ser uma prerrogativa da construção teatral, talvez para não restringir quem poderia desempenhar seu papel, mas não podemos afirmar isso com certeza. O que sabemos é que, entre as personagens femininas em suas peças, Cleópatra está entre as mais maduras, talvez devido ao fato de já ter sido casada e ter filhos, ou talvez por não ser uma personagem frágil e inocente como outras protagonistas. O que mais a caracteriza na escrita da peça são seus atributos de personalidade: astúcia, determinação e força, embora, como mencionado anteriormente, essas características muitas vezes sirvam a propósitos de desqualificá-la.

Figura 8: Xilogravura representando Helena, Cleópatra e Lucrécia, de Jasper Isaac, aprox. 1654.



Fonte: Paris, Biblioteca Nacional de França.

As referências feitas a outras mulheres podem ser percebidas na escolha de diferentes artistas ao retratar Cleópatra e outras de modo muito semelhante, onde apenas alguns detalhes diferenciam uma das outras. Nas obras dos séculos XV e XVI, as feições atreladas a possuem características das mulheres do período em que foram produzidas. O que nos faz refletir que, se a Cleópatra destes retratos de fato existiu tal qual os mestres a popularizaram, se ela pudesse andar nas cortes da Europa não passaria de um rosto comum entre a multidão.

Os episódios que ocuparam a maior parte das representações artísticas a respeito de Cleópatra foram suas interações com os generais Júlio César e Marco Antônio e, principalmente, seus momentos finais, quando põe fim à própria vida. As cenas escritas por Shakespeare podem ser visualizadas sob a interpretação de diversos artistas, uma vez que os momentos mais representados convergem a literatura com as artes plásticas. Em diferentes cenários, com vestimentas que poderiam remeter aos trajes romanos de sua época ou mesmo em outros mais próximos da época dos artistas que a pintaram, Cleópatra reencena os momentos mais famosos de sua vida. A constante referência à morte pela picada de uma cobra venenosa que teria sido levada a picar o seio da rainha é certamente a escolha mais comum. Deitada ou em pé, totalmente despida ou com os seios parcialmente à mostra, carregando expressões serenas ou dramáticas, Cleópatra foi a inspiração de pintores de várias localidades europeias, tendo eles sido franceses, ingleses, italianos, entre outros.

Figura 9: Cleópatra, óleo sobre madeira, início do séc. XVI

Fonte: Paris, Museu do Louvre.

Sendo a moralidade uma questão atribuída a Cleópatra, seja nas narrativas escritas, orais ou nas artes, ao retratar sua imagem nua ou seminua pode confirmar ao menos duas intenções nas representações da rainha. A primeira seria a sua sensualidade, usada como artimanha para conquistar os homens com quem foi associada e com os quais precisou se aliar. A segunda seria o exotismo da própria sociedade egípcia da qual ela fazia parte, uma vez que as mulheres romanas, diferente dos homens, eram pintadas ou esculpidas sempre vestidas, confirmando que o corpo feminino, como tudo mais que dizia respeito às mulheres, faziam parte da esfera privada. A ideia de Cleópatra como uma mulher vulgar, perpassa a antiguidade e atravessa as produções através do tempo e dos mais diversos suportes artísticos. Suas características transgressoras podiam ser expressas por palavras, como fez Shakespeare, ou por imagens de nudez, como fizeram os pintores em diferentes oportunidades.

Figura 10: A Morte de Cleópatra, óleo sobre tela. Alessandro Turchi, aprox. 1649.

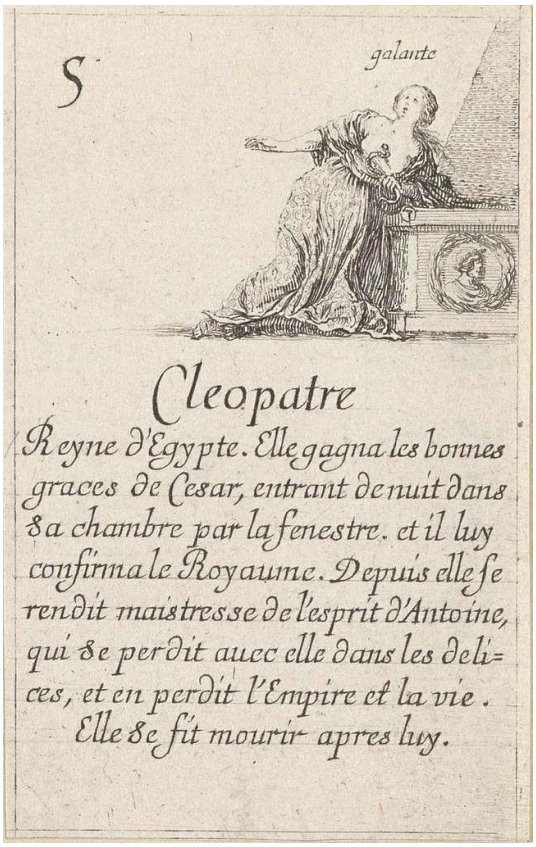
Fonte:

Nas figuras 9 e 10, respectivamente, podemos ver duas formas de representar o momento do suicídio de Cleópatra. No primeiro, vemos a rainha sozinha, dando destaque ao ato de levar a cobra para perto de si, onde poderia receber a peçonha fatal. na segunda, por outro lado, Cleópatra está cercada de seu séquito, com vários criados ao seu redor, o que se assemelha a narrativa de Shakespeare, onde ela não teria permanecido isolada em seus últimos momentos. No canto inferior esquerdo da figura 9 vemos também Marco Antônio, representando uma morte rapidamente seguida da outra, o que não corresponde aos relatos, inclusive da peça de Shakespeare, pois haveria um intervalo, provavelmente de dias entre um e outro.

Figura 11: Pietro Berrettini. César entrega Cleópatra no trono do Egito, por volta de 1637. Óleo sobre tela.

O episódio da confirmação do trono egípcio sob autoridade de Júlio César é demonstrado na figura 11. Há tantos elementos romanos que, não fosse a indicação do que foi retratado, é possível que não poderíamos identificar a mulher como Cleópatra. Suas feições são semelhantes às das deusas gregas como Afrodite e outras mulheres célebres como Helena, ambas reconhecidas pela sua estonteante beleza.

Figura 12: Stefano della Bella, Jogo de Rainhas Renomada, aprox. 1644



Fonte: Paris, Bibliothèque national de France, Reserva

Na figura 12 podemos ver uma representação de Cleópatra em uma peça de um jogo chamado de Jogo das Rainhas renomadas, de 1644, aproximadamente. Abaixo da representação iconográfica e de seu nome lemos a seguinte inscrição: "Rainha do Egito. Ela ganhou as boas graças de César entrando em seu quarto à noite pela janela e ele confirmou seu Reino. Desde então tornou-se senhora do espírito de Antônio, que se perdeu em delícias com ela, e perdeu seu Império e sua vida. Ela morreu depois dele." Esta carta fazia parte de um grupo, produzido para servir como instrumento didático para a formação do rei Luís XIV, da França. Entre as rainhas encontra-se também uma carta dedicada a Elizabeth I, cuja inscrição diz: "Rainha da Inglaterra. Ela governou o seu Reino com sabedoria e permaneceu fiel até à

sua morte, tendo rejeitado a aliança dos maiores Reis da Europa.” Enquanto Cleópatra, tendo se relacionado com alguns homens, entre eles Júlio e César e Marco Antônio, é referenciada unicamente por sua interação com eles, como isso teria sido crucial para a confirmação de seu reinado ou, ainda mais, para a perpetuação de sua memória. Por outro lado, Elizabeth, que nunca casou ou teve qualquer relacionamento confirmado, é lembrada por sua fidelidade ao seu reino, mas talvez não apenas pela força de suas decisões políticas, mas também pela manutenção de sua castidade (LEBENS, 2017, p 119).

Os homens eram a maioria entre os artistas e letrados, sendo os responsáveis pela maior parte da produção cultural e intelectual ocidental durante séculos. Na transição do medievo para o renascimento não foi diferente. Considerando que pouquíssimas mulheres recebiam tais instruções e que suas atribuições eram restritas aos afazeres domésticos, temos um número reduzido de suas contribuições nas artes desse período. Aqui podemos citar ao menos duas mulheres que andaram na contramão do que era comum em sua época. As pintoras italianas Lavínia Fontana, nascida em 1552 e Artemísia Gentileschi, nascida em 1593. Como vemos nas figuras 13 e 14, as artistas destacam a figura de Cleópatra, dando menos ênfase no cenário. A literatura contemporânea atribui a elas características autobiográficas, que poderiam indicar certa identificação delas com a antiga rainha.

Figura 13: Artemísia Gentileschi, Cleópatra, óleo sobre tela, aprox 1633-65

Fonte: Roma, coleção particular

Os exemplos de Lavínia e Artemísia são exceções que nos remetem ao questionamento de Virgínia Wolf sobre o que poderíamos conhecer se mais mulheres tivessem acesso a este tipo de oportunidade (WOLF, 2014, p. 134). Não podemos reduzir o pensamento destas duas artistas, sobre as quais não podemos apreender completamente as intenções e pensamentos que

propuseram em suas artes, e dizer que isto refletiria uma unanimidade entre as mulheres que tiveram, ou pudessem ter alguma familiaridade com a história de Cleópatra. No mais, é justamente esta aparente transferência de si mesmas para suas obras que podem nos oferecer apenas um vislumbre de que, talvez, sob uma perspectiva feminina, Cleópatra teria ocupado um papel cuja identificação com outras mulheres não refletia apenas exemplos de má conduta, mas também de força e autonomia.

Figura 13: Lavinia Fontana, Cleópatra, aprox 1585 Óleo sobre tela

Fonte: Roma, Galeria Spada

Outros estilos de representar Cleópatra têm lugar nas iluminuras medievais. Na figura 14 vemos o traçado típico dos manuscritos do período. Cleópatra está pintada com uma nítida representação da rainha com a pele escura, causando um grande contraste com a figura de Júlio César, posta abaixo da sua. Isso poderia significar que havia ainda no Medievo concepções de que Cleópatra tinha traços étnicos que a identificavam mais próxima dos africanos do que dos gregos, como se debateria exaustivamente até os dias de hoje. Quais as fontes utilizadas para definir estas características não podemos precisar, uma vez que, como já mencionamos, as informações a respeito de seus traços físicos, presentes em moedas e medalhas remetiam a uma caracterização típica greco-romana e nos relevos egípcios temos as características próprias da arte egípcia que pouco se aproxima da figura humana tal qual como seria, tendo uma função muito mais simbólica do que propriamente uma reprodução fiel.

Figura 14:

Fonte: British Library (MS Egerton 1500, f. 15v), século XIV.

Mais uma vez é preciso lembrar que, se os europeus viam a distinção de tom da pele como algo próximo do racismo que se desenvolveu por ocasião do colonialismo e as consequentes teorias eugenistas que se seguiram, é prematuro dizer. Não dispomos destas informações. É certo que, ao olhar de cada povo, era preciso reafirmar a si e aos seus pares como detentores de vantagens, sejam físicas ou intelectuais e culturais, que justificariam as vitórias de um sobre o outro e consequentemente uma dominação. Uma vez estabelecida a superioridade branca, seria iniciada também uma movimentação no sentido de tomar para si modelos que fossem exemplos desta suposta predileção. Ao branquear Cleópatra, trazendo suas características cada vez mais para o lado europeu e deslocando de sua herança africana, mesmo que sem recursos suficientes para comprovar os argumentos de um lado ou de outro, nos traz para uma discussão posterior a estas obras e a própria peça de Shakespeare: os discursos raciais do século XIX (SHOAHT, 2004, p. 23).

Representações de Cleópatra como uma mulher de pele escura pode remeter ao que os autores de tais obras conheciam a respeito do Egito à época de suas produções, sendo assim uma tentativa de retratar a personagem o mais próximo do que seriam seus descendentes. Para

afirmar com exatidão, seria preciso compreender as motivações do artista, o que não dispomos e nem foi esta a intenção deste trabalho. Mas é suficiente dizer que, embora majoritárias, as representações gráficas de Cleópatra não foram exclusivamente de uma mulher branca, mesmo nos períodos do medievo e da modernidade.

Figura 15: Cleópatra, Johann Jakob Frey the Elder, 1720, gravura

Figura 16: Pompeo Batoni, A Morte de Marco Antônio, 1763

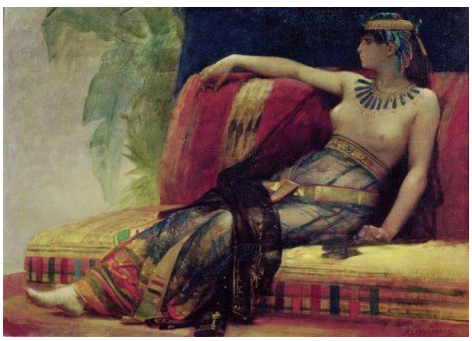
A figura de 15 nos leva para um outro momento da elaboração da imagem da rainha Cleópatra. Se até então os planos de fundo, vestimentas e acessórios se aproximavam mais do estilo europeu, muitas vezes mesclado a características que poderiam posteriormente ser enquadradas como anacronismos pois, como já mencionamos, os artistas esboçaram informações que correspondiam a seu próprio tempo, podemos perceber uma inserção de elementos egípcios. Após as expedições francesas e inglesas para o Egito, que trouxeram a público mais detalhes a respeito da antiguidade desta civilização, tais conhecimentos foram incorporados em uma tentativa de tornar as representações cada vez mais condizentes com o que se acreditava ter sido a realidade egípcia.

Figura 16:

Fonte: Museu de Belas Artes

Desta forma, a recém-nascida ciência da egiptologia passaria a influenciar a própria liberdade criativa dos artistas, que buscavam estar de acordo com o que estava sendo descoberto a respeito do Egito e seus ilustres antepassados. Os detalhes de jóias e roupas que se aproximavam ao que era retratado nas paredes de edifícios, os toucados de cabeça, ornamentados com símbolos que remetiam às referências que se tinha a respeito deste povo: serpentes, aves, escaravelhos, entre outras informações que completavam à alusão ao ambiente egípcio, como a presença de esfinges e obeliscos, passaram a ser figuras recorrentes nas artes. Além de contribuir para uma visualização mais detalhada do que teria feito parte daqueles acontecimentos, também poderiam destacar as diferenças entre estas realidades e até mesmo o "exotismo" do outro.

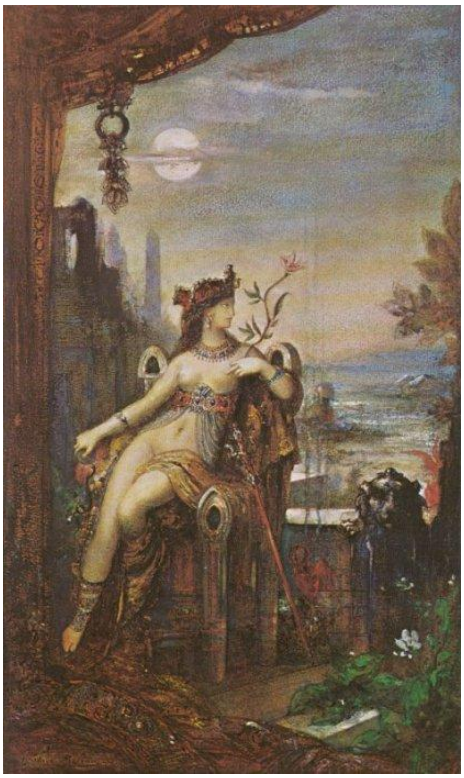
Figura 17: Alexandre Cabanel, Cleópatra testando venenos, 1887, Óleo sobre tela, Béziers.



Fonte: Museu de Belas Artes

Nas figuras 17 e 18, temos ainda um outro detalhe que aproxima as artes produzidas na Europa das representações egípcias. O posicionamento do tronco de frente para o plano enquanto a cabeça encontra-se de perfil são características da arte egípcia que podem ser encontradas durante todo o período faraônico. Então, além dos elementos culturais e paisagísticos que podem ser encontrados nas imagens, temos também uma mistura de estilos que torna as pinturas mais parecidas com as feitas pelos egípcios antigos, ao mesmo tempo que confere traços próprios da época moderna. Tais características podem ser justificadas como manifestações da egiptomania, fenômeno que surge após as expedições ao Egito no século XIX e provoca um interesse tal por essa cultura e civilização que suas particularidades passam a ser empregadas e outros contextos. (BAKOS, 2004, p. 10)

Figura 18: Gustavo Moreau, Cleópatra 1887, Aquarela com pontas de tinta guache



Fonte: Museu Pat Louvre

No que diz respeito às esculturas observamos bastante proximidade com o padrão de simetria greco-romano, nas proporções e até mesmo nos traços de fisionomia, que poderiam facilmente ser uma representação clássica. Os materiais e cores não nos dizem muito sobre qual a etnia procuraram encaixá-la ou mesmo se isso foi relevante, como vemos na figura 19. No

entanto, a imponência e utilização de adereços egípcios mesclados com os romanos nos fazem refletir sobre uma Cleópatra com um pouco de cada mundo, como vemos na figura 20.

Figura 19: William Wetmore Story Sha, Cleópatra, 1858. Mármore e madeira

Fonte: Museu de Arte de Los Angeles

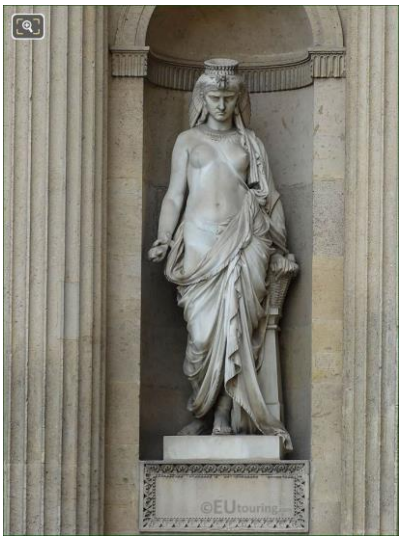
Figura 20: Isaac Broome Canadá, Cleópatra, 1876, policromado e dourado

Fonte: Estado de Nova Jersey Mustum Calon O Bower Collectam

Nas figuras 22 e 23 temos uma informação que seria também reproduzida nas representações cinematográficas do século XX. Nelas podemos ver Cleópatra acompanhada de escravos de pele retinta e sendo ela mesma de pele mais clara. Seria uma indicação de que haveria diferença entre os próprios egípcios no que diz respeito aos fenótipos e reafirmando uma discussão da superioridade branca. Como mencionamos nos capítulos anteriores, não há indicações de que esse tipo de fenômeno ocorria entre as sociedades antigas citadas, especialmente dentro do próprio território egípcio, ele mesmo já mencionado como ponto de

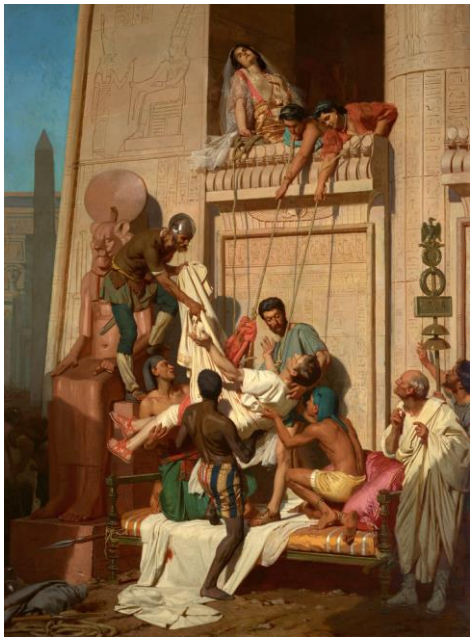
convergência de diferentes povos e grupos étnicos. Mas estas imagens poderiam servir para legitimar o discurso eurocêntrico e situar Cleópatra como grega, discurso esse que se tornaria conhecido principalmente no ocidente e propagado pelas representações imagéticas de uma rainha de pele clara, mesmo sem os indícios historiográficos que fundamentam tais afirmações.

Figura 21: Auguste François Fannière, Cleópatra, Mármore Concluído em 1902 por Ferdinand Faivre



Fonte: Paris, Louvre

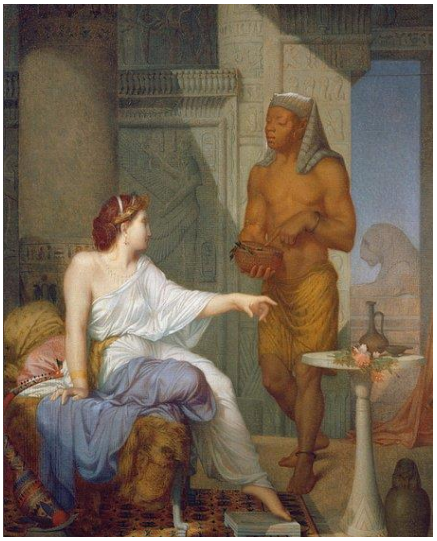
Figura 22: Ernest Hillemacher, Um Antônio moribundo levado até Cleópatra, 1863 Óleo sobre tela



Fonte: Museu de Grenoble

Com o passar do tempo, tendo em vista que aqui demonstramos representações de Cleópatra que atravessam séculos, indo desde o final do medievo até o século XX, é possível perceber como já mencionamos anteriormente que, cada artista, baseado não apenas no seu conhecimento a respeito da rainha, bem como no contexto de sua época, emprega elementos diferentes em seus trabalhos. Mesmo que os episódios representados se repitam, os traços demonstram o que em cada momento era mais relevante a ser ressaltado para que fosse considerado uma representação autêntica, não de Cleópatra, mas da leitura que cada artista fazia dela, baseado em sua própria visão de mundo.

Figura 23: Henri Blaise François Dejussieu Mo, depois de 1889) Cleópatra Cleópatra e a Escrava, 1863 Óleo sobre tela



Fonte: Museu Denon, Paris

Figura 24: Sir Lawrence Alma-Tadema Cleópatra, outubro de 1877 Óleo sobre tela, 1967

Fonte: Museu Denon, Paris

Já a figura 24 possui uma mescla entre o que seria a representação romana nos traços físicos e a associação com materiais tipicamente faraônicos, com símbolos relativos aos deuses e à religião, sob uma moldura que reflete o ouro, material tão utilizado pelos egípcios. Esta seria uma aproximação do tipo de representação feita pelos egípcios enquanto pessoas que cultuavam seus reis como divindades. Cleópatra parece estar no limiar de dois mundos, o material e espiritual, entre esta vida e a próxima, com uma dualidade que era típica das representações egípcias.

3.2 REPRESENTAÇÃO FEMININA ATRAVÉS DE CLEÓPATRA

A expansão das fronteiras geográficas, temporais e principalmente culturais que ocorreram com o crescente número de informações propagadas através do que foi dito, escrito e representado sobre Cleópatra abriram um leque de possibilidades a respeito dos significados que esta mulher teve, tem e, por assim dizer, terá para os que chegarem a estes conhecimentos. Por mais que se refira a vida de uma pessoa, suas características serviram de base para conceber o imaginário a respeito de diferentes mulheres no decorrer do tempo.

Se por vezes na própria peça de Shakespeare, ela é referida como o próprio Egito, este não foi o único a fazer este paralelo. Lembremos que, este autor foi fortemente influenciado e basicamente formado pelo que foi escrito por outros autores, como já citamos, sendo Plutarco possivelmente sua mais importante fonte. Mas, poderia uma única pessoa ser igualada a toda uma nação?

Quando pensamos em Cleópatra como uma mulher egípcia, é preciso fazer as delimitações necessárias. Ela não era igual a qualquer e todas as mulheres egípcias de todos os períodos. Era membro da nobreza, que chegou a ser rainha, altamente instruída no que havia de mais refinado em sua época, descendente de uma linhagem de origem grega que já ocupava o trono por trezentos anos, em uma sociedade cujos papéis femininos possuíam uma importância e autonomia maior do que a maioria dos seus contemporâneos. Cleópatra não era e não podia ser considerada a todos os egípcios e particularmente a todas as mulheres que lá viveram.

No entanto, muitas das alusões feitas acabam por segregar as mulheres - algumas vezes apenas egípcias, algumas vezes africanas, ou orientais, ou uma generalização que abarque todas

as pessoas do sexo feminino - de modo a aplicar suas particularidades a grupos muito diversos. Se era Cleópatra bonita, sensual, manipuladora, temperamental, então poderia ser a personificação de outras tantas. Se era inteligente, estrategista, bem articulada, isso também poderia ser usado como modelo.

É perceptível que tanto as virtudes quanto os questionados defeitos de Cleópatra foram usados para compará-la a outras. Bonita como Helena, poderosa como a deusa Ísis, pecadora como Maria Madalena. Com o passar do tempo, em diferentes contextos, acabaram por ser: bonita como Cleópatra, poderosa como Cleópatra, pecadora como Cleópatra.

Quando escreveu Antônio e Cleópatra, Shakespeare não poderia prever a abrangência das escolhas que fez e como isto refletiria na divulgação da imagem dela e também de tantas outras mulheres. A identificação poderia ser positiva ou negativa, feita a partir das próprias mulheres ou pelo olhar de outros, mas o fato era que isso atravessou gerações e até hoje levanta questionamentos.

Retomemos as discussões a respeito das características físicas de Cleópatra. Se identificada como uma mulher egípcia, africana e negra, para fazer alguns recortes como exemplo, a influência que poderia exercer sobre como outras mulheres egípcias, africanas e negras enxergam a si mesmas e suas relações com sua ancestralidade. O afrocentrismo que reclama estas características poderia encontrar mais forças para seus argumentos a respeito da relevância dos povos negros africanos na gênese da civilização. Por outro lado, enquadrar Cleópatra como uma mulher grega e branca pode reforçar ideias há muito reproduzidas pelas teorias eurocêntricas, colocando mais uma vez os brancos no centro da produção de saberes e relegando aos negros a periferia, como ocorre desde o período colonial moderno.

Quer concordemos com um dos lados ou não, traçando por exemplo uma alternativa como nos sugerem os recentes estudos da teoria decolonial, Cleópatra foi e tem sido usada como protótipo feminino, para o bem ou para o mal. Shakespeare construiu sua personagem baseado no que absorveu do que pôde aprender a seu respeito, mas não pode restringir suas colocações a uma mulher específica do passado. Quando escreveu esta peça, seu próprio mundo passava por grandes transformações com a reforma protestante e o reinado de Elizabeth I, eventos de apenas poucas décadas antes da escrita da peça. De alguma forma, as mulheres inglesas de sua época estavam refletidas em sua obra. E quanto a própria rainha Elizabeth I que havia, como Cleópatra herdado o trono após a morte de seu pai, com conflitos de sucessão com

seus irmãos, ambas detinham em suas mãos o poder religioso e temporal de seus reinos; ambas desafiando outras grandes potências de suas épocas - esta a grande Roma e aquela a poderosa Espanha e sua Invencível Armada; ambas comparadas a figuras divinas - uma sendo a deusa Ísis e a outra, a Virgem Maria, e sendo elas mães não apenas de um filho de um deus, mas também as mães de todo o seu povo.

Mulheres para serem comparadas a Cleópatra existiram em diferentes épocas, desde a antiguidade. Que benefícios ou prejuízos tais comparações podem trazer ao serem feitas ainda hoje, seja para falar a respeito das mulheres na antiguidade, no renascimento ou mesmo na atualidade? Uma vez escolhendo o ponto de partida dos discursos produzidos a respeito desta mulher, pelo viés da apologia ou da depreciação, qualquer destes caminhos pode guiar para relevantes discussões acerca da construção dos papeis femininos tendo como base a rainha egípcia. Considerando a criticidade como fator indispensável na abordagem destes quesitos, o ensino de história desempenha um posto de alta relevância nestas construções de sentidos.

3.3 RECURSOS DIDÁTICOS PARA O ESTUDO DAS MULHERES EGÍPCIAS NA ANTIGUIDADE

Para abordar a vida de uma personagem complexa como a rainha Cleópatra é necessário partir de diferentes fontes como base. Shakespeare certamente entendia isso e utilizou o conhecimento adquirido em diferentes fontes para escrever a respeito dela. Da mesma forma, alguém que deseja entender mais sobre sua vida precisa mais do que apenas um relato sobre ela, pois sabemos que não existe uma fonte definitiva sobre ela, ou mesmo sobre qualquer outro personagem e assunto. Mesmo que houvesse uma única fonte a ser consultada, ela estaria impregnada das preocupações de quem a produziu e do que seria mais relevante sobre isso.

Vimos anteriormente como cada texto biográfico, obra literária, peça teatral ou obra de arte elege o que considera mais relevante, de acordo com os propósitos que almeja com cada uma delas. Se pensamos aqui em como utilizar a peça de Shakespeare para ensinar a respeito de Cleópatra, devemos levar alguns pontos em séria consideração.

Em primeiro lugar, lembremos que a obra teatral é um recorte dos anos finais da vida de Cleópatra, o que exige uma busca por mais informações que complementam o período anterior para compreender como os acontecimentos se desenvolveram até o ponto que Shakespeare começa sua história. Em segundo lugar, precisamos ter em mente o que pode ser

trabalhado em sala de aula a partir desta peça. As possibilidades são muitas, desde as questões relativas à racialização, fronteiras étnicas, questões de gênero, relações de poder, emaranhamento cultural, africanização, para citar apenas alguns.

No contexto do ensino de história do Egito, história da África e história das mulheres no Brasil, temos alguns caminhos a percorrer. O interesse pela civilização egípcia remonta ao período imperial, onde D. Pedro I e, principalmente, D. Pedro II, abriram as portas para que esses estudos ganhassem espaço. No entanto, notamos ainda uma certa cristalização desta herança que predomina sobre os métodos da perpetuação destes saberes. Na esteira cada vez mais propagada dos estudos decoloniais, temos um espaço para ocupar enquanto produtores de conhecimento. Absorvemos por muito tempo as ideias eurocêntricas a respeito da África e dos africanos, bem como conflitos ao situar o Egito em sua longa duração no território que há muito se sabe apontar como "esquina do mundo antigo". Ao utilizar a peça Antônio e Cleópatra como fonte e recurso para a produção de saber e para o ensino, podemos colocar em pauta estas questões.

As possibilidades para a utilização da peça Antônio e Cleópatra em sala de aula dizem respeito a um aspecto multidisciplinar. O emprego da literatura aliada à história podem proporcionar uma interação entre as duas matérias, ajudando a perceber como a história pode se valer de variadas fontes para suas investigações. Também é possível comparar diferentes fontes, fazendo uma investigação mais rica e levando os alunos a se familiarizar com as características particulares de cada documento histórico.

No que se refere a temas, a peça Antônio e Cleópatra pode servir como base das discussões de gênero, compreendendo o papel que Cleópatra desempenhou em sua época, bem como as relações de poder que permeiam as interações entre os personagens. Ao nosso ver, essa pode ser a aplicação mais condizente com o que tratamos no decorrer desta pesquisa de dissertação, pois poderia demonstrar de uma maneira mais lúdica como os conceitos aqui trabalhados de *representação* e *poder/poderes* se manifestam na escrita literária dessa peça e de que forma os personagens são atravessados por elas.

E no que diz respeito à história de Cleópatra, é preciso convir que não há como estudá-la sem que se situe bem estes outros aspectos. Podemos considerar uma Cleópatra múltipla, que desempenhou diferentes papeis, como rainha, esposa, mãe, mulher, chefe de Estado, que foi atravessada por conflitos pessoais, econômicos, políticos, que absorveu da cultura

helenística e da egípcia, bem como estas já estavam em contato com outras antes mesmo de seu tempo. Trazer questões da atualidade, repensar o que já foi dito a respeito de Cleópatra e Egito, são fatores primordiais para desconstruir, reconstruir e construir significados para a historiografia.

Estando o Brasil em uma posição descentralizada da produção do conhecimento, mas tendo por muito tempo reproduzido o que foi perpetuado pelos discursos eurocêntricos e colonizadores a própria relação que temos tanto no ensino quanto na produção de saberes a respeito do Egito Antigo tem muito da nossa herança colonial. É importante que, à medida que os debates decoloniais incluem cada vez mais autores e pesquisadores não apenas africanos, mas também latino-americanos, precisamos também ocupar um lugar na produção deste conhecimento. Isto é o que vem fazendo pesquisadores como Raisa Sagredo, Thais Rocha da Silva e Raquel Funari, entre outros. Podemos assim considerar que estas novas perspectivas podem contribuir para uma compreensão mais ampla do Egito do que temos consolidado até então, que vai além da egiptomania, como teorizada por Margareth Bakos, para além de uma mímese dos elementos egípcios e adentrar um campo de uma egiptologia brasileira propriamente dita (SAGREDO, 2017, p. 83).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao considerar a importância de William Shakespeare como o autor inglês mais conhecido pelo mundo, a abrangência de sua obra, a influência de seus escritos, inclusive na criação de palavras que foram incorporadas à língua inglesa e o carisma de seus personagens estamos tratando aqui de um autor cuja vida e escritos seguem sendo difundidos mais de 400 anos após sua existência. Nenhum fato é realmente inédito e vários aspectos de sua experiência como homem e como dramaturgo já foram extensamente discutidos, seja em produções acadêmicas ou artísticas.

Tendo como prerrogativa as diversas questões que podem ser e que muitas vezes já foram abordadas através de sua obra, este trabalho não pretendeu explorar campos desconhecidos a respeito de Shakespeare e seus escritos, mas contribuir para localizar nas questões atuais acerca do papel feminino, inseridos nos debates decoloniais, como uma fonte deste período pode nos servir de núcleo de investigação a respeito da maneira como as mulheres e, de forma mais específica, Cleópatra, uma mulher egípcia, foi representada por um homem na modernidade, através da recepção deste de autores clássicos.

Foi por buscar compreender como a formação intelectual de Shakespeare, bem como o contexto social, econômico, cultural, religioso e político da Inglaterra dos séculos XVI e XVII contribuíram para a criação e posterior perpetuação de uma imagem de Cleópatra, fruto destes recortes, que chegamos a uma representação não fidedigna da vida da personagem em si, pois quanto a isso sabemos que há muitas lacunas a serem preenchidas, cujas fontes escritas e materiais ainda não foram capazes de suprir. No entanto, esta Cleópatra de Shakespeare ocupa uma função única, capaz de suscitar no imaginário dos leitores e espectadores da peça uma figura singular, cheia de personalidade, porém uma personalidade pautada principalmente pelos olhares e falas dos homens com quem interage, reflexo direto e indireto dos homens que ajudaram a popularizá-la como tal.

Se Cleópatra foi negra ou branca, ou mestiça, com traços semelhantes aos indicados nas medalhas, nos bustos ou nas pinturas de séculos posteriores que foram indicadas a ela, de fato não temos como saber com as evidências que dispomos até agora. No entanto, para a investigação historiográfica e, para o ensino de história, podemos usar o que temos acesso para problematizar como estas construções corroboram com os diferentes discursos que, ao longo dos anos, foram difundidos a respeito de Cleópatra e do Egito. Seja pelo viés da inferioridade

africana no colonialismo, do exotismo do orientalismo, da origem da civilização do afrocentrismo ou do protagonismo equivalente do feminismo decolonial, são muitas as possibilidades de estudo da apropriação da figura de Cleópatra como legitimadora dessas correntes.

De fato, o que podemos considerar unânime é a importância de Cleópatra como figura fundamental para compreender que rosto se deseja associar ao Egito, mesmo sendo este Egito imenso em temporalidade, cultura e indivíduos, Cleópatra ainda assim é utilizada como ponto de convergência de toda a história de uma civilização que ainda está ocorrendo. Pensar a Cleópatra de Shakespeare não é cristalizar a imagem de uma mulher, mas perceber como ela se torna imortal não apenas por ultrapassar as barreiras do seu tempo, mas também os domínios da imaginação de todos os que chegam a conhecer seu nome e fragmentos de sua história.

Consideramos importante as questões de autoria, como explicadas por Foucault como uma forma de situar a produção da obra no espaço, no tempo e no estilo de seu autor. Shakespeare construiu um método característico de escrita e tornou-se amplamente conhecido pelos questões pessoais e conflitos bem elaborados em seus personagens. Tivesse sido escrita por outra pessoa, certamente a peça Antônio e Cleópatra teria outras peculiaridades que não as que possui, tendo em vista que a assinatura de seu autor foram primordiais para torná-la o que foi e o que ainda é hoje. Compreender as complexidades do período em que viveu, assim como as experiências pelas quais pode ter passado, as pessoas com quem se relacionou, os autores a que teve acesso ajudam a construir uma ideia de como todos estes elementos convergiram para a elaboração de determinada obra.

Por outro lado, se fosse esta peça escrita por outra pessoa ou mesmo como algumas teorias mais conspiratórias defendem que nem sequer tenha Shakespeare existido, podemos perder informações e até mesmo certa personalidade da escrita. Longe de querer colocá-lo em um patamar mais alto do que outros autores, como se apenas sua genialidade fosse capaz de produzir obras-primas como as que lhe são atribuídas, compreendemos que o que foi feito se deu porque todas estas características encontraram um lugar propício para se estabelecer. Como bem disse Virgínia Wolf, Shakespeare reuniu em torno de si uma série de circunstâncias que proporcionaram a ele as condições propicias para escrever o que escreveu, quando escreveu e da maneira que escreveu. Certamente outra pessoa, em condições semelhantes seria capaz de

fazer uma peça como esta, mas não com detalhes e características que derivariam de suas peculiaridades enquanto indivíduo.

A forma como Shakespeare concebeu Cleópatra pode levar outros a enxergá-la de forma semelhante, mas nunca igual a ele. Os artistas que reproduziram em suas obras suas próprias versões da rainha o fizeram, cada um, sob uma ótica única, cheia das questões pelas quais estavam eles mesmos rodeados. Para aqueles que leem ou assistem a peça de Shakespeare, Cleópatra poderia parecer forte ou vulnerável, apaixonada ou racional, astuta ou colérica, entre várias outras características, bem como poderia ser uma mescla de várias delas pois, por que seria ela colocada apenas como uma coisa ou outra? Vemos que, ao construir nossa própria imagem de Cleópatra, dizemos muito mais sobre quem somos e quais são as questões que nos atravessam do que sobre a própria rainha Cleópatra. Embora a historiografia busque a maior proximidade com as fontes que corroborem o que pode ter de fato acontecido, da forma mais próxima possível, ainda assim teremos discursos e representações, cada um com suas particularidades.

Nos basta de dizer que não buscamos reproduzir aqui qual teria sido a única mensagem que Shakespeare procurou transmitir a respeito de Cleópatra, mas que, a partir do que escreveu, foi possível expandir as possibilidades para realocar questões que talvez tenham passado despercebidas para outros pesquisadores. A história de Cleópatra, bem como a da escrita de Shakespeare não está encerrada, havendo ainda outros caminhos a serem percorridos, com novas questões que estão surgindo, a partir de abordagens múltiplas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. **A reforma da Igreja em Inglaterra**: acção feminina, protestantismo e democratização política e dos sexos. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AL-DABBAGH, Abdulla. **Shakespeare, the Orient, and the Critics**. New York e Oxford: Peter Lang, 2010.

BAKOS, Margareth Marchiori. **Fatos e mitos do Antigo Egito**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

BAKOS, Margareth Marchiori. (org) **Egiptomania: Egito no Brasil**. São Paulo: Paris Editorial, 2004.

BARBOSA, Muryatan Santana. **Pan-Africanismo e teoria social: herança crítica. África**, São Paulo, v.31-31, p. 135-155, 2011/2012.

BARROLL, J. Leeds. Shakespeare and Roman History. **Modern Language Review**, vol. 53, 1958, p. 327-343.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BERNARDINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSFOGUEL, Ramón. (org) **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BERTHOLD, Margot. O Teatro Elizabetano. In: **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 312-322.

BURKE, Peter. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMATI, Anna Stegh & MIRANDA, Célia Arns de. (Org). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Ed. Solar do Rosário, 2009.

CAVALCANTE, Berenice et al. **Modernas Tradições: percursos da cultura ocidental (séculos XV-XVII**). Rio de Janeiro: Access, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 5(11), 173-191. 1991. Disponível em https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010 Acesso em 10.10. 2018.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand, 1994.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Trad.: Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes, São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII).** Tradução: Bruno Fetler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CORDÃO, Michelly Pereira de Sousa. ***Por uma imitazione delle cose antiche*: recepção e tradução de Tito Lívio em Maquiavel.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Campina Grande, Programa de Pós-Graduação em História, 2010.

DEATS, Sara Munson. **Antony and Cleopatra: new critical essays**. Routledge: New York, 2005.

DELUMEAU, Jean. **Nascimento e afirmação da Reforma.** São Paulo: Pioneira, 1989.

DIOP, Babacar Mbaye; DIENG, Doudou. (org) **A consciência histórica africana**. Luanda: Mulemba, 2014.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dirs.). **História das mulheres no Ocidente**. Vol 2: A Idade Média. Porto: Edições afrontamento, 1990.

EALES, Jacqueline. **Women in early modern England**, 1500-1700. London: UCL Press, 1998.

HEIDARI, Nastaran Fadaei. Re-visiting Orientalism in Antony and Cleopatra. **International Journal of English, Literature and Social Sciences** (IJELS), vol. 5, n. 1, 2020, p. 122-131.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

FUNARI, Pedro Paulo. **Cultura popular na idade clássica.** São Paulo: Contexto, 1989.

FUNARI, Pedro Paulo. **Roma, vida pública e vida privada**. São Paulo: Atual, 1994.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da história: como os historiadores mapeiam o passado.** Rio de Janeiro: Campus, 2003.

GAY, Peter. **Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Nilma Lino. O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.** Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 223-246.

GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare**. Tradução: Donaldson M. Garschagen, Renata Guerra. — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro.** Trad.: Jacyntho Luis Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HELIODORA, Barbara. **Dramaturgia elisabetana**: São Paulo: 33. Perspectiva, 2015.

HILL, Christopher. **Origens Intelectuais da Revolução Inglesa**. Tradução Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida.** Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação**. São Paulo: Ática, 1994.

JONES, Prudence J. **Cleopatra**: A Sourcebook. Norman: University of Oklahoma Press, 2006.

KANASHIRO, Cassiana. **A condição da mulher nas tragédias shakespearianas.** Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal do Paraná, 2010.

KING, Margareth L. A mulher renascentista. In: BURKE, Peter; GARIN, Eugenio. **O homem renascentista.** Lisboa: Presença, 1991, p. 191-227.

KING, Margaret L. **Women of the Renaissance**. Chicago: University of Chicago Press. 1991.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEBENS, Naomi. "**We made a blame game of your game**" Early Modern Women. Vol. 12, No. 1 (Fall 2017), The University of Chicago Press, p. 119-131

LIMA, Luiz da Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção de Hans Robert Jauss… et al.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOADES, David. **As rainhas Tudor**: o poder no feminino em Inglaterra (séculos XV e XVII). Portugal: Caleidoscópio, 2010.

LOGAN, Robert A. **Shakespeare, Antony and Cleopatra, and the Nature of Fame**. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2018.

LOOMBA, Ania; ORKIN, Martin. **Post-Colonial Shakespeare.** New York: Routledge, 1998.

MELLO, Felipe Aiala de. **Identidades e espaços: as representações de Cleópatra e do Egito em Vida de Antônio, de Plutarco**. Dissertação. Dissertação em História. UFRN -2019.

MORRIS, Helen. Morris. Queen Elizabeth I "Shadowed" in Cleopatra. **Huntington Library Quarterly**, Vol. 32, No. 3 (May, 1969), pp. 271-278. University of California. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3816968 .Accesso em: 31/01/2024.

MOURA, Claudiane Felix de. Personagens femininas em Shakespeare. **Anais do Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 2018, p. 1578-1585.

NOBLECOURT. Christiane Desroches. **A mulher no tempo dos faraós**. Campinas: Papirus, 1994.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. **A invenção das mulheres:** construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OLIVA, Anderson Ribeiro. Desafricanizar o Egito, embranquecer Cleópatra: silêncios epistêmicos nas leituras eurocêntricas sobre o Egito em manuais escolares de História no PNLD 2018. **Romanitas**, n. 10, p. 26-63, 2017. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/18970.

OLIVEIRA, Susana. **A mulher do renascimento inglês**: segundo a escolástica e a tradição medieval. Lisboa: 2009.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. Recife: Editora Universitária UFPE, 2011.

PLUTARCH. **The parallel lives**. Vol IX – Anthony. Disponível em < http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Antony*.html > Acesso em 12.10.2018.

PINTO, Ádria Graziele. **Shakespeare em sala de aula**: poéticas da voz no compartilhamento do gênero dramático na escola. Dissertação de Mestrado Universidade de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2019.

RITSCHARD, Claude; MOREHEAD, Allison. **Cléopâtre dans le miroir de l'art occidental.** (Catalogue d'exposition Genève). Genève: 5 Continents, 2004.

RODRIGUES, Antônio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos Modernos:** ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ROLLER, Duane W. **Cleopatra**: A Biography. Oxford/New York: Oxford University Press, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente**. Companhia das Letras, 2007.

SAGREDO, Raisa. **Raça e etnicidade: questões e debates em torno da (des)africanização do Egito antigo.** Dissertação em História. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2017.

SANTOS, Elaine Cristina do Prado; AZEVEDO, Katia Teonia Costa de; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira (org). **O feminino na literatura grega e latina**. Teresina: EDUFPI 2023.

SANTOS, Marlene Soares. O Teatro Elizabetano. In: **O Teatro através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, v. 1, p. 69-97.

SHAKESPEARE, William. **Antônio e Cleópatra**. in: Grandes obras de Shakespeare: volume 3: peças históricas inglesas e romanas. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p 421- 597.

SILVA, Camilla Ferreira Paulino. **A construção da imagem de Otávio, Cleópatra e Marco Antônio entre moedas e poemas (44 a 27 a.c.).** Dissertação em História (Mestrado). UFES - Vitória, 2014.

SHOAHT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade**. Cadernos Pagu**, n. 23, p. 11-54, 2004.

SOUTHERN, Patricia. **Antony & Cleopatra**. Stroud: Tempus, 2007.

STANTON, Kay. The Heroic Tragedy of Cleopatra, the "Prostitute Queen". In: LIEBLER, Naomi Conn (ed.). **The Female Tragic Hero in English Renaissance Drama**. London and New York: Palgrave, 2002, p. 93-118.

TYLDESLEY, Joyce A. **Cleopatra**: Last Queen of Egypt. New York: Basic Books, 2008.

TREVOR-ROPER, Hugh. **A Crise do Século XVII:** Religião, A Reforma e Mudança Social. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

VESELY, Rudolf. O Egito sob o domínio do Império Otomano. In: OGOT, Bethwell Allan (ed.). **História geral da África, V:** África do século XVI ao XVIII. Brasília: UNESCO, 2010, p 165-204.

WINE, Martin. **Antony and Cleopatra by William Shakespeare**. Basingstoke: Macmillan, 1987.

WOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.