

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
MESTRADO EM HISTÓRIA

MICHELLE ALMEIDA DA SILVEIRA

**ALEXANDRE, O GRANDE NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E ENCONTROS  
ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA CONSTRUÇÃO DE SUA IMAGEM**

Porto Alegre  
2024

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

## Ficha Catalográfica

S587a Silveira, Michelle Almeida

Alexandre, o Grande no Cinema. Representações Culturais e Encontros entre Oriente e Ocidente na Construção de sua Imagem : Análise fílmica / Michelle Almeida Silveira. – 2024.

227.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Luis Carlos dos Passos Martins.

Coorientador: Prof. Dr. Luis Carlos dos Passos Martins.

1. Alexandre, o Grande. 2. Representações Culturais. 3. Cinema. 4. Figuras Históricas. 5. Influência Cultural. I. Martins, Luis Carlos dos Passos. II. Martins, Luis Carlos dos Passos. III. , . IV. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

MICHELLE ALMEIDA DA SILVEIRA<sup>1</sup>

**ALEXANDRE, O GRANDE NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E ENCONTROS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA CONSTRUÇÃO DE SUA IMAGEM**

Dissertação submetida como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Sociedades ibéricas e americanas.

Orientador: Prof. PhD. Luis Carlos dos Passos Martins<sup>2</sup>

PORTO ALEGRE

2024

---

<sup>1</sup> Prof. a Michelle Almeida da Silveira possui graduação em licenciatura e bacharelado pela PUCRS, atua como professora na rede privada de Ensino para alunos do Ensino Fundamental Anos Finais e Ensino Médio. Autora do livro didático ancorado na BNCC *Alexandre entre dois mundos*. Co-organizadora do livro *Histórias Antigas entre Práticas de Ensino e Pesquisa* e co-organizadora do livro *Práticas de Ensino em História Antiga e Medieval - Novas experiências*. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4048212980183828>

<sup>2</sup> Prof. Phd. Luis C. P. Martins. Coordenador do Programa de Pós Graduação em História da Escola de Humanidades - PUCRS; Professor Permanente do Programa de Pós Graduação em História da Escola de Humanidades - PUCRS; Professor Adjunto do Departamento de História Escola de Humanidades - PUCRS; Coordenador do GT de História e Mídia da ANPUH/RS; Coordenador do AME - A Moderna Educação - PUC/UOL. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1514419297579055>

MICHELLE ALMEIDA DA SILVEIRA

**ALEXANDRE, O GRANDE NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES CULTURAIS E  
ENCONTROS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA CONSTRUÇÃO DE SUA  
IMAGEM**

Dissertação submetida como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Sociedades ibéricas e americanas.

Orientador: Prof. PhD. Luis Carlos dos Passos Martins

***BANCA EXAMINADORA:***

---

---

---

Porto Alegre

2024

## **AGRADECIMENTOS**

*Audentes fortuna iuvat.*

A sorte favorece os audazes.

Livro X, verso 284. Eneida (29–19 a.C.)

A concretização deste trabalho não teria sido possível sem o apoio incondicional daqueles que estiveram ao meu lado, guiando-me e incentivando-me a cada passo.

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus pais que sempre me apoiaram e tiveram fé em todas as minhas aspirações. Cada desafio superado, cada meta alcançada, é também fruto da confiança e amor que depositaram em mim.

Ao meu orientador e melhor amigo escrevo esta carta com um coração pleno de gratidão e respeito. Ao longo deste mestrado que fiz longe de todas as pessoas que amo, sozinha em uma cidade nova, trabalhando pela primeira vez como professora de História, enfrentei inúmeras incertezas, desafios e momentos de autodescoberta. Em meio a todos esses sentimentos, você foi uma constante fonte de apoio e paciência. Em você, despejei todos os meus medos e dúvidas mais profundas. Você foi um testemunho das adversidades que enfrentei ao longo desses dois anos. Em cada passo incerto, encontrei em você uma luz orientadora, alguém que me ensinou com paciência, abnegação e um amor genuíno pelo processo de aprendizagem. Cada raio de sol e cada gota de chuva que experimentei, toda a minha alegria e tristeza, toda a minha esperança e sonhos, foram compartilhados com você. Confiei em sua sabedoria e cuidado, e por isso, sou profundamente grata. Reconheço que, sem você, não teria alcançado os avanços significativos para desenvolver este trabalho da melhor forma possível. Portanto, queria expressar meu mais sincero agradecimento, pois seu impacto em minha jornada acadêmica e pessoal é imensurável. Espero

que esta carta transmita a profunda gratidão que sinto e que, de alguma forma, possa aquecer seu coração.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sou profundamente grata pelo suporte e recursos fornecidos, que foram essenciais para a realização deste sonho.

A todos os professores, colegas de pesquisa e amigos que, de alguma forma, contribuíram para este processo, meu mais sincero obrigado.

Com carinho e gratidão,

## RESUMO

O foco central deste estudo é a figura icônica de Alexandre, o Grande, cuja vida tem sido objeto de fascínio ao longo dos séculos - através do estudo das representações cinematográficas em *Alexander the Great* (1956), dirigido por Robert Rossen, e *Alexander* (2004), dirigido por Oliver Stone. Alexandre, o Grande, monarca macedônio do século IV a.C., é conhecido por suas notáveis conquistas militares e pela disseminação da cultura helênica em vastas regiões, como o Oriente Médio, Ásia Central, Egito e Índia. Sua figura histórica complexa gerou ao longo do tempo diversas interpretações, e o cinema é um meio poderoso para explorar e comunicar essas perspectivas. A análise das representações cinematográficas de Alexandre, apresentadas nestes dois filmes produzidos com quase cinquenta anos de diferença, não apenas revela os aspectos militares do líder, mas também aborda temas subjacentes como suas estratégias de comando, seu poder, amizade e intercâmbios culturais que marcaram as suas campanhas. Ao examinar obras produzidas em tempos e contextos distintos, como *Alexander the Great*, durante a Guerra Fria, e *Alexander*, durante a Guerra ao Terror, temos a oportunidade de discernir nuances das representações culturais de Alexandre na cena cinematográfica norte-americana, explorando como contribuem para a construção de sua imagem, à luz dos aspectos históricos, culturais e cinematográficos, a fim de oferecer uma compreensão abrangente do tema.

**Palavras-chave:** Alexandre, o Grande, Representação, Cinema, Figuras históricas, Influência cultural, Épico hollywoodiano, Guerra Fria, Guerra ao terror.

## RIEPILOGO

Il focus centrale dello studio è sulla figura iconica di Alessandro Magno, la cui vita è stata oggetto di fascino nel corso dei secoli. Nello specifico verranno provate le rappresentazioni cinematografiche in *Alexander the Great* (1956), diretto da Robert Rossen, e *Alexander* (2004), diretto da Oliver Stone. Poiché l'industria cinematografica rappresenta personaggi storici, gioca un ruolo fondamentale nel costruire la percezione di questi personaggi e nell'influenzare la comprensione del passato nella sua rilevanza contemporanea. Alessandro Magno, monarca macedone del IV secolo a.C., è noto per le sue notevoli conquiste militari e per la diffusione della cultura ellenica in vaste regioni come il Medio Oriente, l'Asia centrale, l'Egitto e l'India. La sua complessa figura storica ha generato nel tempo diverse interpretazioni, e il cinema è un potente mezzo per esplorare e comunicare queste prospettive. L'analisi delle rappresentazioni cinematografiche di Alessandro, presentate in questi due film girati a distanza di quasi cinquant'anni, non solo rivela le facciate militari del condottiero, ma affronta anche temi sottostanti come le sue strategie di comando, il suo potere, l'amicizia e gli scambi culturali che hanno segnato le sue campagne. Esaminando opere prodotte in tempi e contesti diversi, come *Alexander the Great* durante la guerra fredda e *Alexander*, durante la guerra al terrore, abbiamo la possibilità di discernere le sfumature delle rappresentazioni culturali di Alessandro nella scena cinematografica nordamericana esplorando come contribuiscono alla costruzione della sua immagine reale, alla luce degli aspetti storici, culturali e cinematografici al fine di offrire una comprensione completa del tema.

**Parole chiavi:** Alessandro Magno, Rappresentazione, Cinema, Figure storiche, Influenza culturale, Epico hollywoodiano, Guerra Fredda, Guerra al terrore.

## Índice de figuras

Figura 01 - Cartaz do filme de Robert Rossen, 1956	63
Figura 02 - Cartaz publicitário de <i>Alexander the Great</i>	66
Figura 03 - Cartaz publicitário de <i>Alexander the Great</i>	67
Figura 04 - Cartaz publicitário de <i>Alexander the Great</i>	68
Figura 05 - Cartaz publicitário de <i>Alexander the Great</i>	69
Figura 06 - Cena 01: Filme <i>Alexander the Great</i>	71
Figura 07 - Cena 02: Filme <i>Alexander the Great</i>	72
Figura 08 - Cena 03: Filme <i>Alexander the Great</i>	73
Figura 09 - Cena 04: Filme <i>Alexander the Great</i>	74
Figura 10 - Cena 05: Filme <i>Alexander the Great</i>	76
Figura 11 - Cena 06: Filme <i>Alexander the Great</i>	76
Figura 12 - Cena 07: Filme <i>Alexander the Great</i>	78
Figura 13 - Cena 08: Filme <i>Alexander the Great</i>	80
Figura 14 - Cena 09: Filme <i>Alexander the Great</i>	81
Figura 15 - Cena 10: Filme <i>Alexander the Great</i>	85
Figura 16 - Cena 11: Filme <i>Alexander the Great</i>	87
Figura 17 - Cena 12: Filme <i>Alexander the Great</i>	87
Figura 18 - Cena 13: Filme <i>Alexander the Great</i>	89
Figura 19 - Cena 14: Filme <i>Alexander the Great</i>	90
Figura 20 - Cena 15: Filme <i>Alexander the Great</i>	90
Figura 21 - Cena 16: Filme <i>Alexander the Great</i>	94
Figura 22 - Cena 17: Filme <i>Alexander the Great</i>	95
Figura 23 - Cena 18: Filme <i>Alexander the Great</i>	95
Figura 24 - Cena 19: Filme <i>Alexander the Great</i>	96
Figura 25 - Cena 20: Filme <i>Alexander the Great</i>	97
Figura 26 - Cena 21: Filme <i>Alexander the Great</i>	99
Figura 27 - Cena 22: Filme <i>Alexander the Great</i>	99
Figura 28 - Cena 23: Filme <i>Alexander the Great</i>	100

Figura 29 - Cena 24: Filme <i>Alexander the Great</i>	101
Figura 30 - Cena 25: Filme <i>Alexander the Great</i>	104
Figura 31 - Cena 26: Filme <i>Alexander the Great</i>	104
Figura 32 - Sequência de cenas: Filme <i>Alexander the Great</i>	105
Figura 33 - Cena 27: Filme <i>Alexander the Great</i>	106
Figura 34 - Afresco “As mulheres da família de Dario III”	106
Figura 35 - Cena 28: Filme <i>Alexander the Great</i>	107
Figura 36 - Cena 29: Filme <i>Alexander the Great</i>	108
Figura 37 - Cena 30: Filme <i>Alexander the Great</i>	109
Figura 38 - Cena 31: Filme <i>Alexander the Great</i>	110
Figura 39 - Cena 32: Filme <i>Alexander the Great</i>	111
Figura 40 - Cartaz do filme <i>Alexander</i> de Oliver Stone, 2003	131
Figura 41 - <i>The Making of Alexander</i>	132
Figura 42 - <i>The Making of Alexander</i>	134
Figura 43 - Sequência de cenas: <i>The Making of Alexander</i>	134
Figura 44 - Sequência de cenas: <i>The Making of Alexander</i>	136
Figura 45 - <i>The Making of Alexander</i>	137
Figura 46 - Sequência de cenas: <i>The Making of Alexander</i>	138
Figura 47 - Cena 01: Filme <i>Alexander</i>	140
Figura 48 - Mosaico da Batalha de Gaugamela	141
Figura 49 - Mosaico da Batalha de Gaugamela	142
Figura 50 - Estandarte de Ahura Mazda	143
Figura 51 - Cena 02: Filme <i>Alexander</i>	144
Figura 52 - Cena 03: Filme <i>Alexander</i>	146
Figura 53 - Cena 04: Filme <i>Alexander</i>	147
Figura 54 - Cena 05: Filme <i>Alexander</i>	148
Figura 55 - Cena 06: Filme <i>Alexander</i>	148
Figura 56 - Cena 07: Filme <i>Alexander</i>	149
Figura 57 - Cena 08: Filme <i>Alexander</i>	150
Figura 58 - Cena 09: Filme <i>Alexander</i>	152

Figura 59 - Cena 10: Filme <i>Alexander</i>	155
Figura 60 - Cena 11: Filme <i>Alexander</i>	157
Figura 61 - <i>The Making of Alexander</i>	158
Figura 62 - Cena 12: Filme <i>Alexander</i>	158
Figura 63 - Cena 13: Filme <i>Alexander</i>	159
Figura 64 - Cena 14: Filme <i>Alexander</i>	160
Figura 65 - Cena 15: Filme <i>Alexander</i>	161
Figura 66 - Cena 16: Filme <i>Alexander</i>	162
Figura 67 - Cena 17: Filme <i>Alexander</i>	163
Figura 68 - <i>The Making of Alexander</i>	163
Figura 69 - Cena 18: Filme <i>Alexander</i>	166
Figura 70 - Imagem religiosa	166
Figura 71 - Cena 19: Filme <i>Alexander</i>	167
Figura 72 - Cena 20: Filme <i>Alexander</i>	168
Figura 73 - Cena 21: Filme <i>Alexander</i>	169
Figura 74 - Cena 22: Filme <i>Alexander</i>	171
Figura 75 - Cena 23: Filme <i>Alexander</i>	172
Figura 76 - Cena 24: Filme <i>Alexander</i>	172
Figura 77 - Cena 25: Filme <i>Alexander</i>	173
Figura 78 - Cena 26: Filme <i>Alexander</i>	174
Figura 79 - <i>The Making of Alexander</i>	175
Figura 80 - Cena 27: Filme <i>Alexander</i>	180
Figura 81 - Cena 28: Filme <i>Alexander</i>	181
Figura 82 - Cena 29: Filme <i>Alexander</i>	182
Figura 83 - Cena 30: Filme <i>Alexander</i>	2

## SUMÁRIO

### INTRODUÇÃO

Apresentação do tema e dos capítulos p.11

**1. A METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA p.22**

**2. *ALEXANDER THE GREAT* DE ROBERT ROSSEN (1956):  
ENCONTROS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA ERA DA GUERRA  
FRIA.**

2.1 Explorando as influências da Guerra Fria e a situação do Oriente na  
geopolítica da época p. 46

2.2 O contexto cinematográfico da década de 1950 p. 51

2.3 O diretor Robert Rossen p. 58

2.4 A ficha técnica de *Alexander the Great*, de Robert Rossen p. 63

2.4.1 Sinopse do filme de *Alexander, the Great* p. 64

2.5 Análise dos fotogramas que contribuem para a construção da imagem de  
Alexandre e sua relação com o Oriente p.71

**3. *ALEXANDER* DE OLIVER STONE (2004): ENCONTROS ENTRE  
ORIENTE E OCIDENTE ERA DA “GUERRA AO TERROR”.**

3.1 Explorando as influências da “Guerra ao Terror” e a situação da geopolítica  
da época p.113

3.2 O contexto cinematográfico dos anos 2000 p.118

3.3 O diretor Oliver Stone p. 125

3.4 A ficha técnica de *Alexander*, de Oliver Stone p. 131

3.4.1 Sinopse do filme *Alexander* p. 132

3.5 Análise dos fotogramas que contribuem para a construção da imagem de  
Alexandre e sua relação com o Oriente. p. 140

**CONCLUSÃO p. 186**

### ANEXO

Alexandre e suas possibilidades de representação p. 201

**FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p. 215**

## INTRODUÇÃO

A representação de figuras históricas no cinema, desempenha um papel significativo na construção da imagem desses personagens, influenciando a compreensão do passado e a sua relevância contemporânea. No contexto dessa interseção entre História e Cinema, emerge a figura de Alexandre, o Grande, cuja vida tem sido fonte de fascínio ao longo dos séculos. Alexandre, rei da Macedônia do século IV a.C., subiu ao trono aos vinte anos no ano 336 a.C e reinou por treze anos até sua morte em 323 a.C, reconhecido por suas notáveis conquistas militares. Ele é o protagonista desta dissertação em que analisaremos a representação do império por ele conquistado. A rica complexidade de sua figura histórica tem interpretações variadas ao longo do tempo, e o cinema serve como um dos meios para explorar e comunicar essas perspectivas. Este estudo concentra-se na análise de duas representações cinematográficas, as produções *Alexander the Great* (1956), dirigido por Robert Rossen, e *Alexander* (2004), dirigido por Oliver Stone.

Das representações culturais de Alexandre, a mais recente é a série lançada em janeiro deste mesmo ano, proporcionando *insights* não apenas nas conquistas militares do líder, mas também nos intercâmbios culturais que marcaram suas campanhas e o modo como ele significou o seu encontro com o Oriente que acabou por moldar sua imagem de rei. Ao examinar filmes como *Alexander the Great* (1955) e *Alexander* (2004), dirigidos em diferentes épocas e sob diferentes contextos de produção, podemos discernir as nuances das representações culturais de Alexandre histórico no cinema, são exemplos distintos de como o cinema tem abordado a figura de Alexandre e suas conquistas. Em *Alexander the Great*, gravado na Europa e produzido nos Estados Unidos, a história é contada de forma épica e heroica, com destaque na liderança e na bravura do rei, interpretada por Richard Burton. Já no filme *Alexander* (2004), dirigido por Oliver Stone, a narrativa aborda é mais psicológica e dramática, embora com foco na relação particular entre Alexandre e seu melhor amigo e general, Heféstion, cujo tema já abordamos no trabalho de conclusão de curso, podemos perceber que a imagem do rei foi condicionada ao período no qual o filme foi produzido. É através da análise das representações culturais

dos filmes que podemos revelar as influências de diferentes contextos históricos e culturais que influenciaram essa relação com o Oriente e, portanto, sua forma de governar.

O cinema como documento histórico tem suas raízes na História Cultural, oriunda da Escola dos *Annales*. Esta escola introduziu uma abordagem interdisciplinar na historiografia, buscando compreender o passado de forma ampla e integrada. A Escola dos *Annales* valorizou o estudo de longa duração e a inclusão de diferentes fontes e disciplinas na análise histórica. O cinema, por sua vez, tornou-se uma ferramenta vital para entender e interpretar o passado, refletindo as preocupações e perspectivas de sua época. O historiador Marc Ferro foi pioneiro ao reconhecer o cinema como uma fonte rica para a pesquisa histórica. Ele argumentou que os filmes refletem e influenciam a sociedade em que são produzidos. Propôs uma abordagem que prioriza o contexto histórico na análise cinematográfica, valorizando o cinema como um meio de compreensão profunda da história. Outros pensadores, como Roger Chartier e Pierre Bourdieu, também enfatizaram a interação entre cultura e poder, ao destacar a importância da análise cultural na formação da identidade coletiva. Em essência, o cinema oferece uma rica abertura para entender a sociedade e sua história, que permite aos historiadores uma visão enriquecedora e crítica do passado.

Podemos notar que o cinema tem sido um meio valioso para explorar e comunicar as diversas interpretações da figura histórica de Alexandre, pois fornece uma percepção aguçada sobre os temas subjacentes que marcaram a sua vida e o seu legado. A presente pesquisa propõe uma análise aprofundada da construção da imagem de Alexandre, o Grande no cenário cinematográfico norte-americano, destacando as produções *Alexander the Great* (1956) e *Alexander* (2004). Sob o título *Alexander, O Grande no Cinema: Representações Culturais, Encontros Entre Oriente e Ocidente na Construção de Sua Imagem* este estudo busca uma compreensão mais profunda da maneira como o conquistador macedônio é representado e interpretado pelas fontes áudio-visuais.

A análise desses filmes tem como objetivo central, ao discorrer como os cineastas abordaram a interação entre o Oriente e o Ocidente, as relações entre

os macedônios e as diversas culturas encontradas por Alexandre em suas jornadas militares, na construção da imagem do rei. Os encontros culturais entre os macedônios, os helenos, os egípcios, os persas, os indianos e os outros povos orientais, proporciona uma oportunidade para entender como essas relações foram exploradas, interpretadas e apresentadas no contexto cinematográfico, nos oferecendo um entendimento único do filme.

Este estudo propõe-se ir além da superfície visual, adentrando os meandros culturais e históricos que permeiam a criação de obras cinematográficas. Com uma abordagem analítica, buscaremos desvendar as influências, tanto culturais quanto históricas, que moldaram as representações de Alexandre, o Grande nessas produções, reconhecendo o cinema como um meio intrinsecamente ligado à sua época e aos valores que a permeiam. A análise cuidadosa desses filmes não apenas desvela as escolhas estilísticas e narrativas dos cineastas, outrossim lança luz sobre as motivações subjacentes à construção da imagem de Alexandre. Considerando as representações culturais, os encontros entre o Oriente e o Ocidente e a construção da imagem do conquistador, este estudo pretende contribuir para uma compreensão mais abrangente de como o cinema, enquanto expressão artística e reflexo cultural, interpreta e reinterpreta figuras históricas. Ao final, esperamos oferecer informações significativas sobre a forma como essas representações cinematográficas transcendem o mero entretenimento, desempenhando um papel crucial na formação da imagem de Alexandre, o Grande.

Pretende-se, portanto, conceber com essa dissertação, como os diretores constroem a diegética<sup>3</sup> fílmica com base na historiografia especializada e nas fontes primárias disponíveis, fornecendo um repertório analítico substancial para compreender as escolhas dos cineastas. A contextualização das produções será abordada sob duas perspectivas: a primeira, vinculada ao universo cinematográfico que contempla a indústria cinematográfica e suas tendências; a segunda, aborda o contexto social e político, notadamente o pós-Guerra Fria para Rossen e o período pós-ataque às Torres Gêmeas para Stone. Essa

---

<sup>3</sup> Diegético, do grego diégesis, -eos, narração + -ico, relativo à narração. Termo usado para definir a narrativa cinematográfica

abordagem visa desvendar de que maneira a personagem histórica Alexandre, o Grande foi redefinida para um diálogo com a contemporaneidade, refletindo a própria essência da produção de cada filme.

Como já mencionamos no início, os filmes que abordam a História, especialmente a Antiga, desempenham um papel significativo no âmbito pedagógico e educativo, moldam a visão do grande público em relação a personagens e eventos do mundo antigo. Entretanto, como evidenciado por diversas pesquisas, as representações de temas da antiguidade pela cultura contemporânea devem ser compreendidas como "apropriações" de "tópicos" associados a esse período histórico. Essas apropriações funcionam como instrumentos interpretativos, utilizados pelos produtores culturais para explorar e comunicar a complexidade do contexto histórico em que vivem.

Os filmes desempenham um papel fundamental na construção e disseminação de narrativas que são importantes para a formação da consciência coletiva sobre o passado. Essas narrativas, no entanto, não reproduzem fielmente os eventos históricos, mas especificamente interpretações contemporâneas, muitas vezes filtradas por valores, perspectivas e preocupações contemporâneas. Sendo assim, é essencial considerar que os filmes históricos não são simples registros do passado, mas construções culturais complexas, que refletem tanto a sociedade que os produzem, e não se limita ao período histórico que buscam retratar. Ao analisar essas produções é possível desvendar a representação do passado, valores da cultura do período da produção, e assim, oferece uma compreensão mais rica e contextualizada da interseção entre Cinema e História Antiga.

Como indica Marc Ferro, o cinema desempenha um papel significativo na configuração dos imaginários sociais, erguendo-se como um instrumento na construção da consciência coletiva, cujas repercussões reverberam de maneira abrangente na sociedade. Ferro dedica-se não apenas a decifrar o que é explicitamente expresso nas produções cinematográficas, mas explora aquilo que pode ser questionado e problematizado. Para ele, uma narrativa cinematográfica transcende sua manifestação visual e narrativa. Essa interconexão faz do cinema uma importante ferramenta para a exploração de

nuances da história contada na tela e das características e peculiaridades da sociedade que o concebe. Em sua abordagem, o cinema é uma expressão multifacetada que reflete, e por vezes questiona, os valores, preocupações e dinâmicas sociais contemporâneos.

Ao se debruçar sobre uma narrativa cinematográfica, Ferro busca entender os eventos retratados e desentranhar os códigos culturais, as ideologias e as relações de poder subjacentes. Ele destaca que a compreensão do filme é um mergulho profundo no tecido social que o permeia. Essa perspectiva enriquecida permite uma compreensão mais completa da sociedade que, por meio do cinema, dá forma e significado às suas narrativas coletivas: "Sem dúvida essa capacidade está ligada, (...) à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, o recepciona". (FERRO, 1992, p. 15).

Muitos filmes que exploram personagens da Antiguidade, como *Gladiator*, dirigido por Ridley Scott, e a obra de Oliver Stone sobre Alexandre, contam com a consultoria de historiadores profissionais. Entretanto, é imperativo reconhecer que, por se tratar de obras de ficção, tais filmes não estão sujeitos a protocolos específicos de uma pesquisa acadêmica. Dentro desse contexto, roteiristas e diretores utilizam elementos históricos como fonte de inspiração para suas próprias interpretações criativas. Embora a presença de consultores históricos possa contribuir para uma ambientação mais "realista", abarcando aspectos como cenários, vestimentas e de batalhas, é fundamental compreender que o propósito dessas produções, transcende à fidelidade histórica. Roteiristas e diretores, muitas vezes, usam a consultoria histórica como uma base flexível, permitindo que elementos dramáticos e narrativos se sobreponham à precisão histórica estrita. O fato de defenderem que as cenas dos seus filmes estão "baseadas em acontecimentos reais" muitas vezes serve como uma declaração que visa transmitir ao público uma sensação de ocorrência, embora a trama e os personagens possam ser adaptados e estilizados para atender às exigências da narrativa cinematográfica. Assim, enquanto a consultoria histórica desempenha um papel na criação de uma ambientação visualmente rica e historicamente inspirada, é importante manter uma perspectiva crítica sobre a relação entre ficção e realidade, confirmando que esses filmes são, em instância última,

interpretações artísticas que priorizam o entretenimento e a narrativa cinematográfica à proposta de serem obras fidedignas históricas<sup>4</sup>.

No contexto dessas ponderações, surge uma indagação fundamental: quem foi realmente Alexandre, o Grande? Ou, mais precisamente, quais características, sejam elas fictícias ou reais, esses personagens têm o potencial de serem comentados e reinterpretados por obras culturais contemporâneas? A amplificação dessas indagações será meticulosamente abordada nesta dissertação. No momento presente, é incisivo salientar que a figura do monarca macedônio Alexandre III (356-323 a.C.), mais notoriamente conhecido como Alexandre, O Grande (Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας), tem sido alvo de diversas representações que não são meramente limitadas aos relatos de "historiadores antigos", abrange também a esfera da ficção e da produção cinematográfica, mesmo que, paradoxalmente, não existam mais registros contemporâneos à sua própria época. Entretanto, independentemente da carência de fontes contemporâneas a ele, é possível esboçar uma breve lista de temas associados à figura de Alexandre que transpassaram diferentes períodos históricos. Essa tentativa visa traçar um panorama abrangente das imagens entrelaçadas a esse notável personagem a partir dos seguintes objetivos:

a) A concepção de Alexandre como um dos maiores, se não o maior, "conquistador" e explorador mundial, já presente em fontes antigas, como o livro VII de Arriano<sup>5</sup>, quando ele diz:

“considere quem ele foi e na força de que destino ele se tornou e que grau de fortuna humana ele alcançou, aquele que inquestionavelmente se tornou rei de dois continentes e cujo nome tocou todas as partes da terra (...) não havia gente, creio eu, nem cidade daquela época, nem um só homem que não tivesse chegado ao nome de Alexandre”. (Arriano, VII, 30, 1-2).

b) A ideia de Alexandre como um homem “sem limites” para a sua

---

<sup>4</sup> Sobre isso, ver MARTINS, 2018, p. 338 e o *The making of Alexander*, escrito pelo historiador Robin Fox, especialista em Alexandre, o Grande que deu assessoria a Oliver Stone em seu filme.

<sup>5</sup> Arriano, Lucio Flavio, nascido em Nicomédia em 90 a.C, morreu em Atenas depois do ano 150 d.C, foi um alto funcionário imperial sob Adriano, foi autor de obras histórico-geográficas e tratados. Introdução, tradução e notas de Dino Ambaglio, texto em grego. BUR 2019 In: *Anábasis di Alessandro*

“ambição”, característica que, por exemplo, encontramos em Quinto Rufo Cúrcio<sup>6</sup> quando ele nos relata o quanto a aristocracia macedônia esteve fiel ao lado de Alexandre, mesmo quando ele, “com a sua sede de ir além”, coloca em risco a vida de todos os que o acompanham, e ele agradece assim:

“Eu vos agradeço e vos expresso o meu reconhecimento, vocês que foram fiéis e devotos, entre os compatriotas e amigos , não somente por antepor a minha salvação à de vocês , mas porque desde o início desta guerra não me faltaram de provas do bem que me querem [...] e mesmo assim o estado de ânimo de quem é disposto a morrer por mim não é idêntico ao estado no qual me encontro, considero que mereci com o meu valor essa devoção [...] eu me meço não com o tempo da vida, mas com aquele da glória”. (Cúrcio. IX,6,17).

c) A construção por meio do cinema da imagem de Alexandre, sendo ele o administrador de um vasto império, novo e desafiador<sup>7</sup> com o objetivo de integrar Ocidente e Oriente;

Portanto, evidencia-se a abundância de "topoi"<sup>8</sup> associados à figura de Alexandre, notadamente sua influência como um exemplo, seja positivo ou negativo, para a conquista e integração do “Oriente pelo Ocidente”. Esses elementos podem ser mobilizados para justificar ou criticar ações nesse sentido em diferentes períodos históricos. Essas representações de Alexandre ao longo do tempo oferecem um exemplo vívido do conceito de representação, como descrito por Carlo Ginzburg. A origem latina da palavra "representação" remonta a "rappresentare", indicando a ação de mostrar, expressar ou agir como algo ou

---

<sup>6</sup> Cúrcio, Quinto Rufo, citado por Plínio, o jovem e Tácito, conquistou carreira militar e política antes da metade do séc I d.C. Contemporâneo de Plutarco, mas escreveu antes dele. Introdução, tradução e notas de Giovanni Porta, texto em latim. BUR 2005 In *Storie di Alessandro Magno*.

<sup>7</sup> Como podemos ver no filme, Stone na cena 01:15:07 situa Alexandre ciente do desafio, quando na sacada do palácio que era de Dario III, recém chegando na Babilônia, depois de ter conquistado a Pérsia e se colocar na posição de rei, olhando para a cidade, que está em um nível mais baixo na cena, ele olha para Heféstion e diz: “eu vi o futuro, estas pessoas precisam, querem, mudar, Aristóteles estava enganado sobre eles, não enterram seus mortos , esmagam o crânio dos inimigos e ingerem, acasalam-se em público, não sabem ler, mas com o exército de Alexandre podem chegar onde nunca imaginaram, podem trabalhar nas cidades ou nos exércitos, podemos unir essas terras e seus povos”.

<sup>8</sup> O termo "topoi" é de origem grega e é o plural de "topos", que significa "lugar". No contexto da retórica e da argumentação, "topoi" refere-se a tópicos ou lugares comuns, que são técnicas ou estratégias argumentativas padrão usadas para desenvolver ou apoiar um argumento. Estes tópicos comuns servem como pontos de partida para a elaboração de argumentos e são considerados recursos padrão na arte da retórica. Ao usar "topoi", os oradores ou escritores podem apelar para ideias ou conceitos amplamente reconhecidos e aceitos, facilitando assim a persuasão ou a comunicação eficaz com o público.

alguém, ou de apresentar algo de forma visual. Em uma perspectiva mais ampla, Ginzburg argumenta que a representação implica uma substituição simbólica de algo que não pode se manifestar plenamente em determinadas condições espaço-temporais. Em suas pesquisas, ele explorou profundamente como as sociedades representam e interpretam o mundo ao seu redor, revelando como símbolos, metáforas e outras formas de expressão são usados para capturar ou refletir algo que pode ser difícil ou impossível de ser expresso diretamente em palavras ou imagens. Ele considera as "determinadas condições espaço" ao analisar como as representações são criadas e interpretadas. Nesse contexto, a representação se desdobra como um processo intrinsecamente mediador, envolvendo complexos mecanismos de substituição que não são totalmente desprovidos de contradições, simplificações e até mesmo defasagens. Essa complexidade reflete a natureza inerentemente desafiadora da tentativa de capturar, de maneira integral e fiel, a essência de algo ou alguém por meio de uma representação simbólica. (GINZBURG, 2001).

Assim, o pensamento de Ginzburg converge especialmente com o de Roger Chartier (1990), ao abordar a interação entre sociedade, cultura e representação. Enquanto o primeiro enfatiza a intrínseca ligação entre estruturas sociais e expressões culturais, o outro questiona a concepção que desvincula simplificada a sociedade de suas manifestações culturais, criticando a ideia de uma "tirania do social". Ambos os historiadores reconhecem a centralidade da representação e do simbolismo na compreensão histórica. Ginzburg destaca a "evidência indiciária" e Chartier explora as práticas de leitura e interpretação. Além disso, a cautela de ambos em relação a abordagens que impõem interpretações universalizantes reforça a afinidade em seus pensamentos. Assim, tanto um quanto o outro desafiam e enriquecem abordagens historiográficas tradicionais e valorizam a complexidade das interações entre cultura e sociedade.

Podemos relacionar Roger Chartier a Pierre Bourdieu (2008), pois ambos oferecem uma perspectiva sobre a dinâmica das representações, inseridas em um contexto de lutas e concorrências, aspecto fundamental para compreender as complexidades do poder na sociedade. Enquanto Chartier desenvolve o

conceito de "luta de representação", Bourdieu desenvolve o conceito de "luta simbólica". Para ele, como já vimos, as representações não meros discursos neutros ou socialmente inertes à realidade, mas elementos ativos que geram interesses, legitimam opiniões. Esse entendimento ressoa com a concepção de que o campo simbólico é um espaço de disputa pelo monopólio da legitimação e consagração de determinadas representações. Bourdieu sugere que o poder não é apenas uma entidade política ou econômica distinta, mas está intrinsecamente vinculado à concessão de crédito às representações. Em outras palavras, a luta simbólica não são apenas confrontos de ideias abstratas; são batalhas pelo controle da interpretação e legitimação das representações culturais. Trataremos esta questão abordada no filme *Alexander, the Great* quando ele traz a questão da "Guerra Sagrada" empreendida por Alexandre.

Essa abordagem conjunta amplia nossa compreensão sobre como as representações culturais são forjadas, divulgadas e contestadas na sociedade. Essa interconexão destaca a natureza ativa das representações na construção do poder simbólico. Ao aplicar esses conceitos em análises históricas e sociais, é possível desenvolver estratégias, interesses e conflitos subjacentes à construção e disseminação das representações ao longo do tempo.

Portanto esta dissertação apresenta duas perspectivas essenciais para a análise teórico-metodológica das representações. A primeira dessas perspectivas é descrita como:

A) A construção da identidade social a partir da própria comunidade. Nesse contexto, Chartier propõe uma compreensão mais profunda da história cultural, destacando a importância de um "retorno útil ao social". Esse retorno não apenas lança luz sobre os debates entre forças sociais, evidenciados na "luta de representação", bem como direciona o olhar para a capacidade intrínseca de um grupo em se auto reconhecer como uma entidade unificada. (CHARTIER, 2002, p. 73). A segunda abordagem:

B) Explora a maneira como um indivíduo se confirma por meio da instrumentalização da representação. Em consonância com essa perspectiva, Chartier destaca que a história cultural desempenha um papel crucial ao oferecer argumentos sobre as dinâmicas sociais, particularmente aquelas relacionadas

às disputas por representações que moldam a identidade coletiva. Assim, ao integrar ambas as abordagens, a análise das representações revela-se como uma ferramenta multifacetada e abrangente, capaz de lançar um olhar para a capacidade que um grupo tem de se fazer reconhecer como unidade” (CHARTIER, 2002, p. 158).

É, portanto, pertinente afirmar que Roger Chartier e Pierre Bourdieu, em suas contribuições, ampliaram a compreensão da “interação entre cultura e poder” e ressaltaram a relevância da investigação dos discursos e das práticas culturais na formação da identidade e da memória coletiva. Ao examinar filmes como *Alexander the Great* (1956) e *Alexander* (2004), percebemos como tais perspectivas teóricas são aplicadas concretamente e propiciam uma visão mais detalhada e reflexiva da História e da sociedade. Em síntese, a perspectiva da Escola dos *Annales*, junto às ideias de Chartier e Bourdieu, apresenta uma visão extensa e aprofundada para entender a História e a Cultura, ressaltando o cinema como um recurso precioso para estudos históricos.

Pierre Bourdieu sustenta que a legitimidade de uma enunciação está intrinsecamente ligada ao reconhecimento à autoridade do enunciador, validado por uma situação percebida como legítima perante destinatários também legitimados. Na análise de um documento fílmico biográfico-histórico, em que o analista é um acadêmico com considerável repertório cultural e de erudição, a complexidade dessa relação entre enunciador e receptor (o analista) é ainda mais evidente. (BOURDIEU, 2008)

Esta dissertação está estruturada da seguinte forma, após a introdução onde apresentamos a pesquisa, segue em três capítulos sendo que o primeiro aborda a metodologia de análise fílmica no qual explora a interação entre Cinema e História e reforça a importância da análise crítica das representações cinematográficas e os outros dois capítulos abordam a análise propriamente dita. Utilizando metodologias acadêmicas, a pesquisa busca entender as camadas simbólicas das produções cinematográficas e seu impacto nas representações culturais.

Os capítulos dois e três tratam da análise na qual este trabalho se propõe, apresenta os diretores e seus contextos, o cinema dos anos 1950 e dos anos

2000, contextualiza os filmes nos cenários geopolíticos e respectivamente, discute-se as influências ideológicas e os dilemas sociopolíticos que moldaram as visões de Robert Rossen em *Alexander the Great* e Oliver Stone em *Alexander*. Ambos os filmes são vistos como expressões das tensões globais de suas respectivas décadas, desde a Guerra Fria até os impactos do 11 de Setembro quando a análise explora as influências da "Guerra ao Terror" e a situação geopolítica da época, destacando a importância das teorias de Huntington, críticas de outros autores, e as conexões entre eventos esses eventos e as transformações nas relações internacionais do século XXI.

A conclusão oferece uma análise comparativa dos dois filmes. Enquanto *Alexander the Great de Rossen* oferece uma visão mais panorâmica e tradicional do conquistador, *Alexander* de Stone proporciona uma abordagem mais introspectiva e contemporânea, explorando as complexidades psicológicas e geopolíticas de Alexandre. Sintetiza as principais descobertas, ressalta a representação de Alexandre ao longo da história e sua relevância cultural e interpretativa. Ambos os diretores, Rossen e Stone, são reconhecidos por suas distintas interpretações, que, apesar das diferenças, convergem na apresentação de seu Alexandre, para ambos uma figura complexa e influente na história e na cultura.

Por fim, uma lista bibliográfica abrangente desempenha um papel crucial na ampliação do meu entendimento sobre a figura de Alexandre. Composta por uma variedade de obras escritas em grego, latim, italiano, inglês e, é claro, em português, essa bibliografia aborda os temas essenciais ligados ao personagem, enriquecendo meu repertório com uma gama diversificada de perspectivas e representações desde a antiguidade até a contemporaneidade. Ao explorar textos em diferentes idiomas, tive a oportunidade de mergulhar nas nuances culturais e históricas que moldaram as interpretações de Alexandre ao longo do tempo. Essa vasta seleção de leituras ressalta a relevância contínua do personagem e me permite examinar as múltiplas facetas de sua história, proporcionando uma compreensão mais completa e contextualizada do tema na contemporaneidade.

## 1. A METODOLOGIA DE ANÁLISE FÍLMICA

O cinema não foi imediatamente reconhecido como uma fonte valiosa para investigações históricas. Concebido pelos irmãos Lumière no final do século XIX, emergiu como uma forma de expressão artística e narrativa, desencadeando uma revolução nas representações visuais. Ao longo do tempo, gradualmente, o cinema passou a ser reconhecido como uma fonte de pesquisa histórica, valiosa para analisar mentalidades e dinâmicas culturais de uma determinada época.

O uso do cinema como documento histórico para analisar a representação do Mundo Antigo na contemporaneidade tem sua inspiração na História Cultural<sup>9</sup>, corrente historiográfica emergida entre os autores da Escola dos *Annales*. Essa abordagem possibilitou integrar novas fontes à investigação histórica, proporcionando assim, perspectivas historiográficas renovadas. Ela simboliza uma metodologia revolucionária na prática da historiografia, emergindo no cenário francês a partir da década de 1920. Seu nome deriva da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. A principal característica dessa escola é a busca por uma compreensão mais ampla e interdisciplinar do passado, afastando-se das tradições convencionais da História.

Os *Annales* propuseram uma abordagem interdisciplinar, integrando conhecimentos de disciplinas como antropologia, sociologia, geografia, psicologia e economia. Essa diversidade de perspectivas visava enriquecer a Análise histórica, permitindo uma compreensão mais profunda e complexa dos fenômenos estudados. Uma das contribuições mais marcantes dos *Annales* foi a defesa da análise de longa duração. Em vez de limitar-se a eventos pontuais, essa abordagem propôs o estudo de processos históricos ao longo de períodos extensos. Isso permitiu aos historiadores observar padrões de mudança e continuidade, compreendendo melhor o desenvolvimento das sociedades ao

---

<sup>9</sup> “A História Cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Roger Chartier (220, p.16-17)

longo do tempo. A História Total<sup>10</sup> foi outra proposição-chave dos *Annales*, em que sugerem uma análise histórica que abrange todos os aspectos da vida social, cultural e econômica. Dessa forma, a História deixa de ser uma narrativa centrada apenas em eventos políticos e militares, incorpora uma gama mais ampla de experiências humanas. A abordagem das "mentalidades" destacou a importância de investigar as crenças, valores e percepções das pessoas comuns ao longo da História. Os historiadores dos *Annales* reconheceram que entender a mentalidade das sociedades passadas era fundamental para uma compreensão mais completa de seu comportamento e desenvolvimento. A Escola dos *Annales* também defendeu a utilização de fontes diversificadas, indo além dos documentos oficiais para incluir registros populares, arte, literatura e outras expressões culturais, como cinema. Isso permitiu uma visão mais rica e multifacetada do passado. A geografia também desempenhou um papel importante na abordagem dos *Annales*, destacando a influência do espaço geográfico na história e enfatizando as interações entre diferentes sociedades.

Ao questionar a ênfase tradicional na História "eventual", centrada em eventos políticos e militares, os *Annales* desafiaram os historiadores a adotar uma perspectiva total e integrada ao estudo do passado. Essa abordagem influenciou significativamente a historiografia global, incentivando uma compreensão mais abrangente e complexa da experiência humana ao longo do tempo. Essa perspectiva, porém, implica em aceitar que é impossível analisar filmes históricos sem contextualizá-los nos períodos nos quais são produzidos, na medida que tais obras estão diretamente ligadas às tendências contemporâneas, como, por exemplo, o beijo homoerótico, as questões raciais, as denúncias por abusos, o empoderamento feminino etc.

Segundo o historiador francês Marc Ferro, o cinema atua como um reflexo autêntico de sua época, gerando narrativas e interpretações que escapam até

---

<sup>10</sup> "Esta abordagem abrangente, ou História Total, encorajava os estudiosos a olhar além dos grandes eventos e personalidades, considerando também a economia, a geografia, as mentalidades e as estruturas sociais. A visão temporal também se estendia, valorizando o estudo de longa duração, analisando tendências e transformações ao longo de séculos e milênios. Além disso, a Escola dos *Annales* promoveu a interdisciplinaridade, incentivando a colaboração com outras áreas do conhecimento, como geografia, antropologia e sociologia, para enriquecer a análise histórica".

mesmo à influência da censura. Através da sétima arte, Ferro identifica elementos que permitem uma análise crítica da sociedade contemporânea, englobando tanto as estruturas de poder estabelecidas quanto os movimentos de resistência. Para Ferro, o cinema é uma forma de entretenimento e uma ferramenta fundamental para investigações históricas. Ele acredita que os filmes oferecem uma visão mais abrangente e aprofundada, contribuindo significativamente para a compreensão tanto da história quanto da dinâmica social da época em que foram concebidos. Leia-se:

“(...) A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra análise da sociedade” (FERRO, 1992).

A construção da imagem de Alexandre pelo cinema se entrelaça com os contextos culturais e históricos em que os filmes foram produzidos. Cada representação cinematográfica reflete as preocupações e perspectivas de sua época, oferecendo um espelho da reflexão contemporânea. A “análise social reversa”, proposta por Ferro em *O Filme, Uma Contra-Análise Da Sociedade* propõe, segundo Morettin uma técnica poderosa para explorar e interpretar os filmes, revelando aspectos ocultos e nuances complexas que podem enriquecer a história e promover uma crítica mais aprofundada do documento fílmico. Vejamos:

“[o cinema] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticos

eiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor (...). A ideia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens (...) constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra análise da sociedade”. (FERRO, 1992. p.13).

O doutor em Cinema-História, Alexandre Guilhão, proporcionou uma visão aprofundada sobre a interseção entre História e Cinema por meio do curso *História & Cinema – Fontes de Pesquisa, Ferramenta de Ensino e Instrumento*

*de Reflexão*. Dentro desse contexto acadêmico, ele destaca a contribuição significativa de Marc Ferro para a elevação do cinema à categoria de objeto de pesquisa histórica. Ferro é reconhecido por suas contribuições pioneiras no campo da história cultural. Desempenhou um papel essencial ao abrir caminho para a compreensão do cinema como um meio de documentação histórica. A influência de Marc Ferro na pesquisa histórica, particularmente no que diz respeito à análise de filmes, é inestimável. Sua proposta oferece uma técnica metodológica refinada, que não apenas reconhece o cinema como um recurso precioso para estudos históricos, mas aprofunda a análise das intrincadas relações entre narrativa, contexto e realização cinematográfica. Para ele, o cinema é um reflexo e uma representação do contexto histórico em que foi produzido, e não apenas como um produto isolado. Portanto, sua análise é ancorada na compreensão do período histórico e das circunstâncias em que os filmes foram feitos, permitindo uma interpretação mais rica e contextualizada das obras cinematográficas

O método iniciado por Ferro, conforme elucidado por Guilhão, exige uma análise minuciosa de todos os substratos do filme, abrangendo imagem e som e considerando suas inter-relações e conexões com a narrativa. Essa abordagem vai além do enredo, incorporando elementos extra narrativos, como a identidade do autor, os produtores, os financiadores e o público-alvo. Assim, o pesquisador é instigado a questionar não apenas a trama do filme, mas também o contexto de sua produção, o cenário que representa e a escritura cinematográfica que o moldou. Segundo as ponderações de Guilhão, Marc Ferro destaca a imperatividade de realizar uma leitura histórica dos filmes, fundamentada na compreensão do diretor que interpreta de maneira estreita a história, estabelecendo, assim, uma relação intrínseca entre o Cinema e a História, ampliando as possibilidades de análise por parte dos historiadores.

Concordamos que o cinema, seja pela sua forma de comunicação ou pela sua linguagem artística única, engendra um discurso particular, ainda que notavelmente multi - discursivo. É precisamente nessa característica que reside a singularidade própria de sua originalidade. A expressividade do cinema resulta em um discurso, sujeito a contradições, que denominamos de discurso fílmico,

especialmente em filmes narrativos, ou seja, ficcionais pois não buscam necessariamente retratar eventos, personagens, contextos ou informações precisas. Seu principal objetivo é contar histórias, independentemente do tema. Sua principal intenção é entreter, e essa é a única limitação inicialmente estabelecida para sua narrativa. Isso não se limita a um recurso isolado, bem sim a uma série de manifestações que devem ser examinadas de maneira conjunta, apresentando assim mais um desafio. Identificar o discurso fílmico requer uma análise minuciosa e, simultaneamente, um estudo sistemático com definição de metas e identificação de problemas. A utilização de um método científico, respaldado por uma orientação teórica adequada, é crucial para alcançar os objetivos propostos.

Defendemos, ainda, que, entre todas as camadas e níveis discursivos encontrados em uma obra cinematográfica, a montagem é uma instância de um filme que representa a síntese de sua autoria. Ao combinar esses elementos, temos a oportunidade de obter significado com base em nossos objetivos de pesquisa. Em nosso contexto, é crucial fundamentar nossa análise com um significado histórico, destacando a influência social e política que essas obras exercem em relação ao seu tempo histórico, o qual podemos identificar com maior precisão o referido discurso fílmico. Nessa etapa, os diferentes níveis de linguagem (ancorados por elementos visuais e sonoros) confrontam-se dialeticamente para gerar novos significados, sintetizando os diversos níveis de autoria. Não desconsideramos as demais autorias do filme, especialmente o roteiro, que revela as intenções iniciais do diretor. No entanto, a expressão Cinema-História proposta por Ferro ressoa como um marco na integração entre essas duas disciplinas, conferindo ao cinema uma posição significativa no cenário da pesquisa histórica. Ao considerar o filme como um testemunho da sociedade que o concebe, Ferro não apenas legitima a análise cinematográfica como uma abordagem específica no domínio histórico, mas destaca a singularidade do cinema como um meio de compreensão profunda da história de uma sociedade específica. A visão dele transcende os limites do roteiro e da narrativa obviamente apresentada no filme. Ele argumenta que cada filme vai além de seu conteúdo manifesto, permitindo alcançar camadas ocultas da

história que podem escapar a outras formas de documentação. Essa abordagem mais ampla, proposta por Ferro, concede aos historiadores a capacidade de desvendar aspectos da sociedade que não seriam facilmente acessíveis por meio de outras fontes históricas. (FERRO, 1992)

Ao explorar e interpretar a narrativa apresentada e as nuances e subtextos complexos que permeiam a cinematografia, os historiadores podem enriquecer a sua visão e a sua compreensão dos filmes como testemunhas da sociedade que os produziram.

Ao considerar o filme como uma testemunha da sociedade, o cinema tem um papel central na supervisão<sup>11</sup> e interpretação da História, conforme afirmado por Ferro em *História e Cinema*, 1992. Uma visão indireta permite perceber uma realidade política representada, possibilitando uma crítica interna do documento através da "análise social reversa". Essa abordagem abrange as "zonas ideológicas não visíveis", contribuindo para uma compreensão mais profunda e crítica da história proporcionando uma técnica poderosa para explorar e interpretar os filmes, revelando aspectos ocultos e nuances complexas que podem enriquecer a história e promover uma crítica mais aprofundada do documento. (FERRO, 1992).

A interseção entre as representações culturais e a análise do discurso fílmico é um campo fascinante que revela camadas complexas de significado e influência. O cinema, como arte narrativa e reflexo da sociedade, torna-se uma tela que projeta e, simultaneamente, molda as representações culturais de uma época. Uma compreensão aprofundada da dinâmica exige uma abordagem metódica que explore os elementos cinematográficos dentro do contexto mais amplo das expressões culturais. (FERRO, 1992).

As representações culturais no cinema revelam, segundo Ferro, complexidades da sociedade, suas preocupações, conflitos e transformações ao

---

<sup>11</sup> A palavra "supervisão" refere-se ao ato de orientar uma atividade ou processo para garantir que ele seja realizado de acordo com as diretrizes estabelecidas ou padrões desejados. Sugere que o cinema desempenha um papel fundamental na maneira como a História é apresentada, interpretada e entendida pelo público. O cinema, ao retratar eventos históricos, torna-se uma espécie de testemunha da sociedade, oferecendo uma representação visual e narrativa que pode influenciar a percepção das pessoas sobre o passado.

longo do tempo. Os filmes se tornam artefatos culturais que, de maneira simultânea, refletem e moldam a percepção coletiva, influenciando a construção de identidades e a compreensão de eventos históricos e sociais.

Leia-se em Morettin:

“Estes filmes ajudam a inteligibilidade dos fenômenos históricos e a difusão dos saberes sobre a história - e eles tem a virtude pedagógica. Mas intervém pouco enquanto aporte científico do cinema à inteligibilidade dos fenômenos históricos. eles constituem somente a transcrição fílmica de uma visão histórica que foi concedida por outro” (MORETTIN, 2011).

Portanto, esta pesquisa busca mergulhar no universo audiovisual da análise do discurso fílmico e nas representações culturais que permeiam o cinema. Ao investigar as nuances audiovisuais, desvendaremos as representações sociais presentes nas obras cinematográficas, enquanto contextualizaremos essas interpretações no tecido cultural mais amplo. À medida que exploraremos esse terreno complexo, vislumbraremos uma compreensão aprofundada de como o cinema reflete e também molda as representações culturais, contribuindo assim para a tessitura da História Cultural.

Nossa abordagem metodológica também adota técnicas de análise cinematográfica baseada nos estudos de Jacques Aumont, que diferem da crítica de cinema. Esta última está centrada na comunicação e envolve uma apreciação subjetiva, buscando mediar a relação entre obra e público, com os meios de comunicação desempenhando um papel central. Em contrapartida, uma análise fílmica tem sua base de dados na academia e implica, essencialmente, compreender o filme como um documento de pesquisa. Para tanto, exige ferramentas de validação e métodos de verificação. É fundamental formular questões de pesquisa específicas para essa fonte, assim como faria com qualquer outra fonte histórica, destacando a importância de confrontá-la com a produção historiográfica existente. O mesmo princípio se aplicaria a qualquer tipo de significado, uma vez que todo documento, mesmo sendo escrito, não carrega um histórico inerente, mas sim adquire valor como conhecimento histórico por meio do trabalho dos historiadores. (AUMONT, 2004, p. 10)

Nosso trabalho incorpora o que Manuela Penafria, em seus estudos sobre as diversas tradições de análise, chama de "análise da imagem e do som", sendo a mais técnica entre os métodos de análise, caracterizando-se como "especificamente científica". Essa abordagem envolve uma desmontagem minuciosa de cada imagem e algumas presentes no filme. Ao identificar de maneira precisa as imagens e os sons, torna-se possível discernir o espaço fílmico, destacando uma justaposição inseparável entre forma e conteúdo. A partir dessa identificação, procedemos à análise de cada elemento de forma isolada, abrangendo sua função no contexto global da obra. Esse processo pode ser alterado por meio do uso de tabelas que evidenciam o que é visualizado em comparação com o que é ouvido em cada cena, complementado por comentários críticos revisados pelo analista. Dessa maneira, abordamos a fonte de maneira crítica, apropriando-nos de seu funcionamento de maneira abrangente e precisa. Conforme destacado por Manuela Penafria embora não haja uma metodologia universalmente aceita, aceitamos a necessidade primordial de desmembrar a obra em cenas. Para realizar tal desdobramento, empregaremos uma tabela detalhada que registrará a quantidade de planos e a duração de cada um, além de elementos descritivos da imagem e do som, abrangendo diálogos, ruídos, silêncios, trilha sonora e narração. Ao estabelecer as relações entre esses elementos fragmentados, como será evidenciado na tabela, obtém-se um substrato analítico substancial, possibilitando a interpretação dos filmes em questão sem sucumbir à imposição de juízos de valor precipitados. Nessa abordagem, o objetivo primordial da análise reside em elucidar o funcionamento intrínseco de um filme específico e oferecer uma interpretação embasada. É crucial ressaltar que o propósito não é construir uma narrativa alternativa, mas sim compreender e explicar o filme em sua essência. A metodologia proposta não busca reinventar a obra cinematográfica, mas sim desvelar as camadas intrincadas que a compõem, promovendo uma interpretação fundamentada nos elementos intrínsecos à sua linguagem visual e auditiva. Ao adotar essa abordagem analítica, evitamos a armadilha de julgamentos superficiais e apressados. "O objetivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação [...] não

se trata de construir outro filme”, ou seja, buscamos oferecer uma compreensão aprofundada do filme, revelando nuances, escolhas estilísticas e relações entre elementos que são relevantes para sua complexidade. Dessa forma, a privacidade cuidadosa e a posterior recomendação desses elementos permitem uma interpretação rica e fundamentada, enriquecendo a apreciação da obra cinematográfica em seu contexto mais amplo. (PENAFRIA, 2009, p. 7)

De acordo com Morettin, a presença de planos sequência ou, no mínimo, planos mais longos, fornece um indicativo inicial que permite avaliar a natureza de um documento filmado, independentemente do que se pretende resgatar. Assim, ao abordar os noticiários, no explica que Ferro identifica características que podem indicar a presença ou ausência de reconstituição, considerada como uma tentativa deliberada de modificar o documento original. O primeiro traço refere-se ao ângulo adotado na tomada de cena, que possibilita verificar se um documento é autêntico em sua totalidade e intacto em sua continuidade. O segundo está relacionado à distância entre diferentes imagens de um mesmo plano. O terceiro considera o grau de legibilidade das imagens e da iluminação. O quarto avalia o grau de intensidade de ação presente nas cenas. Por fim, o último traço observa o grão da película, sendo que, para Ferro, se a película é contratipada<sup>12</sup>, ela apresenta uma maior probabilidade de ter manipulações. (MORETTIN, 2003. FERRO, 1992).

Essa série de procedimentos tem como objetivo encontrar o equilíbrio entre a busca pela autenticidade e a detecção de possíveis manipulações nos documentos cinematográficos. Trata-se de uma abordagem metódica que, ao considerar aspectos técnicos como ângulos, distâncias, legibilidade, intensidade de ação e características da película, visa garantir uma análise criteriosa da

---

<sup>12</sup> A expressão "película contratipada" no contexto da linguagem cinematográfica refere-se a uma cópia de um positivo cinematográfico. Para compreender melhor esse conceito, é necessário entender o processo cinematográfico. O positivo é essencialmente a versão final de um filme, contendo as imagens após o processo de revelação e edição, com a sequência correta e as cores desejadas. Por outro lado, a película contratipada é uma cópia adicional desse positivo original. A utilização serve a diversos propósitos na indústria cinematográfica. Uma das razões principais é a necessidade de reproduzir cópias adicionais do filme para distribuição ou projeção em diferentes locais. Além disso, a cópia contratipada também desempenha um papel importante na preservação do material original. Ao criar cópias secundárias, é possível reduzir o desgaste e o risco de danos ao positivo principal.

veracidade dos registros visuais, especialmente nos contextos sensíveis dos noticiários. Essa metodologia oferece um arcabouço robusto para a avaliação crítica e contextualizada da autenticidade nos documentos filmicos.

Avançando o estudo, devemos considerar que a metodologia da análise cinematográfica, conforme delineada por outros autores, como Francis Vanoye e Anne Goliot-lété em *Ensaio sobre a análise filmica*, representa uma empreitada que vai além da mera observação superficial do filme. Ela se propõe a "penetrar nas entradas do filme", uma expressão que, como já mencionamos, evoca a ideia de desvendar as camadas mais profundas e intrincadas da obra cinematográfica. Esse tipo de análise não se contenta com uma apreciação casual; ao contrário, busca desmontar e reconstruir a obra de maneira técnica e minuciosa. Em vez de se limitar a uma visão repetida do filme, a abordagem proposta por Vanoye e Goliot-lété exige uma imersão profunda nas nuances técnicas que compõem a cinematografia. A análise cinematográfica, nesse contexto, é comparável a uma investigação meticulosa, na qual cada elemento técnico, seja ele visual, sonoro ou narrativo, é desvendado e compreendido em sua complexidade. Ao desmontar a obra, os analistas cinematográficos buscam identificar os diferentes elementos que a constituem, desde a composição visual das cenas até as escolhas narrativas e o uso de recursos sonoros. Em seguida, a reconstrução ocorre não apenas como uma reunião desses elementos isolados, mas sim como uma compreensão integrada de como cada parte contribui para a totalidade da experiência cinematográfica. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2020).

Essa abordagem técnica da análise cinematográfica proporciona uma visão mais profunda e enriquecedora da obra, permite que se vá além da superfície, observando a linguagem visual empregada e as escolhas que moldam a narrativa. Em última análise, a metodologia proposta por Vanoye e Goliot-lété destaca-se como uma ferramenta valiosa para desvelar os intrincados mecanismos por trás da criação cinematográfica e proporcionar uma apreciação mais sofisticada das obras de cinema permitindo uma nova postura em relação ao objeto-filme, caracterizando-se pela desmontagem sistemática do mesmo, com o intuito de ampliar os limites da percepção e, assim, identificar a verdadeira

riqueza intrínseca a ele, proporcionando uma compreensão mais aprofundada. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2020).

O processo de desmontagem cinematográfica envolve, portanto, a separação, a proteção e o isolamento de elementos específicos da totalidade da obra, permitindo um distanciamento necessário para uma análise detalhada. Após essa fase de desconstrução, é necessário estabelecer conexões entre os elementos isolados que reconstróem o filme e criam uma narrativa coerente. Essa etapa é essencial para evitar o risco de perder a integridade da narrativa original do filme, garante que a análise não resulte na criação de uma obra cinematográfica distinta. Podemos, portanto, afirmar que analisar um filme equivale a um processo de desconstrução acompanhada de uma fuga interpretativa, onde a compreensão aprofundada emerge da capacidade de desvendar e conectar os elementos isolados de maneira significativa. O primeiro passo na metodologia de análise fílmica consiste, portanto, em uma observação cuidadosa e repetida do filme, conduzida de maneira aprofundada. Essa abordagem é comparável a uma "leitura flutuante", cujo objetivo é familiarizar-se minuciosamente com a narrativa. Em seguida, avançaremos para a etapa de descrição meticulosa dos planos que compõem cada cena selecionada que por sua vez, incorporam diversos planos, cada um contendo elementos sonoros, ruídos e a dinâmica dos personagens em movimento, demandando uma atenção detalhada por parte do analista. Isso se deve ao fato de que os movimentos da câmera, os ângulos escolhidos e a composição visual refletem as escolhas artísticas do diretor, constituindo elementos essenciais para uma análise aprofundada. É vital ressaltar que, independentemente de o filme ser contemporâneo ou histórico, uma obra cinematográfica está intrinsecamente ligada ao seu contexto de produção. Este ponto ganha particular relevância na análise de filmes históricos, nos quais o analista, além de abordar a narrativa, deve examinar a estrutura na qual o filme é representado. Nesse contexto, como destacado por Francis Vanoye e Anne Goliot-lété, o analista é desafiado a investigar os papéis sociais e os esquemas culturais que delineiam as posições na sociedade. Este olhar crítico para o contexto social e cultural enriquece a análise fílmica, proporcionando uma compreensão mais profunda das escolhas

e intenções do diretor, bem como das influências externas que moldaram a produção da obra cinematográfica. (VANOYE E GOLLIOT-LÉTÉ, 2020).

O objetivo da análise é observar os tipos de lutas e desafios delineados nos roteiros, dos grupos sociais que influenciam as ações, a representação das situações sociais, bem como a concepção do tempo individual, histórico e social. Portanto, a análise fílmica, em um contexto de uma pesquisa acadêmica, transcende a mera decodificação da narrativa cinematográfica, estendendo-se a uma exploração aprofundada da estrutura social representada na obra. Nesse sentido, compreender as dinâmicas sociais, culturais e temporais inerentes ao filme não apenas confere ao analista uma perspectiva mais abrangente, mas também enriquece a interpretação da obra, proporcionando uma rica contribuição para a compreensão da sociedade da qual emerge. Ao delinear uma análise de filmes, consideramos um escopo amplo que abrange tanto os elementos internos, como o roteiro e os aspectos formais, quanto os elementos externos, como o projeto e as condições de produção. Esta abordagem abrangente permite uma exploração das relações entre a obra descoberta e o contexto histórico e social no qual é concebido. Dessa forma, o filme se torna mais do que uma narrativa simples; ele emerge como um testemunho do real, influenciando e refletindo as representações e mentalidades da sociedade. O cinema, portanto, atua como um agente cultural que regula emoções, evoca memórias e participa ativamente na construção simbólica do ambiente social.

André Bazin, renomado crítico de cinema, enfatizava a busca pelo realismo na sétima arte. Sua preferência pelo plano-sequência em detrimento da montagem tradicional era evidente. Enquanto o plano-sequência permitia que uma cena se desenrolasse de forma contínua, capturando a essência e a ambiguidade da realidade, a montagem, sobretudo a montagem soviética, era vista por ele como uma intervenção que podia comprometer essa autenticidade. Bazin via a realidade como intrinsecamente ambígua, argumentando que qualquer significado atribuído a ela surgia das interpretações humanas após o momento inicial de observação. No entanto, é crucial ponderar sobre o conceito de "real" no cinema. A representação da realidade na tela é uma construção subjetiva, moldada pelas escolhas do diretor, pela linguagem cinematográfica e

pelas perspectivas individuais do público. Assim, enquanto Bazin defende um cinema que abraçasse o realismo, é imperativo reconhecer que essa representação sempre carrega nuances artísticas e interpretativas. A linguagem cinematográfica, como uma criação do real e do pensamento, torna-se uma poderosa ferramenta para a interpretação e expressão. Quanto a isto, é importante salientar que, na evolução da linguagem cinematográfica, a decupagem emerge como um elemento crucial. Essa técnica delinea a cena por meio da subdivisão em planos, proporcionando ao espectador uma orientação constante. Apesar da aspiração da representação fílmica à fidelidade ao real, algumas características são intencionalmente manipuladas para criar um "efeito de real", instigando uma interpretação das representações sociais que transcende à mera imitação da realidade. Isso destacou a complexidade da relação entre a linguagem cinematográfica e a percepção do espectador, reforçando a importância da análise histórica na compreensão plena da obra cinematográfica. Nesse contexto, as reflexões de Francis Vanoye e Anne Goliot-lété tornam-se ainda mais relevantes, sugerindo que toda forma artística de representação engendra produções simbólicas que expressam, de forma mais ou menos direta, explícita e consciente, perspectivas singulares ou múltiplas sobre o mundo real. Diante dessas indagações cruciais acerca das perspectivas ideológicas, morais, espirituais e estéticas que se delineiam na representação cinematográfica, bem como de seu modo de manifestação, os analistas se veem confrontados com desafios profundos. ((VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2020. BAZIN, 1992).

Ao explorar o filme como documento histórico ativo, Jorge Nóvoa destaca o desafio significativo enfrentado pelo historiador na "reconstrução do real, seja no nível das relações sociais, seja no nível psicológico das chamadas mentalidades [...] o enfrentamento dessas questões exige, ao mesmo tempo, uma preparação não apenas histórica, mas também teórica, capaz de abordar o fenômeno da ideologia, não apenas no que concerne a sua ação obscurecedora, mas também no que diz respeito à sua capacidade de inversão na ordem da causa e efeito dos fenômenos do real. Essa tarefa complexa vai além da mera análise das relações sociais, adentrando em camadas mais sutis da experiência

humana, incluindo a psicologia social, as mentalidades e o imaginário. Esses elementos intrincados estão interconectados com as ideologias e as relações sociais em uma sociedade específica, formando uma trama complexa que demanda uma abordagem multifacetada. (NOVOA, 2007).

A necessidade de uma preparação que transcenda os limites da história é evidente nesse contexto. O historiador não apenas lida com eventos e fatos tangíveis, bem como com as complexidades das motivações, crenças e percepções que permeiam a psique coletiva. Isso requer uma base teórica robusta, capaz de explorar os fenômenos ideológicos não apenas em termos de sua capacidade de obscurecer e desiludir, mas de considerar sua habilidade de influenciar a ordem de causa e efeito nos acontecimentos da realidade.

Ao seguir essa abordagem, Nóvoa salienta que o historiador precisa ir além da superfície aparente, penetrando nos estratos mais profundos das representações sociais. Isso implica não apenas em desvelar o que é visível, em compreender as camadas subjacentes de significado, incluindo as complexas interações entre o imaginário, as mentalidades e a ideologia. Portanto, a análise fílmica, quando incorporada a esse quadro teórico amplo, torna-se uma ferramenta valiosa para desvendar as complexidades do passado, oferecendo insights não apenas sobre eventos tangíveis, mas também sobre os aspectos mais complexos e subjacentes da experiência humana em uma dada sociedade. Isso permite ao historiador a possibilidade de, como diz Barros, apreender de uma nova perspectiva a própria história da contemporaneidade, devido à sua capacidade de permitir que análises sejam realizadas com as visões de diversos contextos contemporâneos, conferindo sentido ao documento, sendo, portanto, possível estudar tanto a História como a Historiografia. (NÓVOA, 2007 e BARROS, 2007).

“cinema e história, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O cinema enquanto forma de expressão será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, aqui considerada enquanto área de conhecimento”. (NÓVOA, 2007 e BARROS, 2007).

A presente investigação será conduzida por meio da análise de documentos audiovisuais cinematográficos. Consideraremos as observações

acima mencionadas sobre a abordagem histórica na análise fílmica, o escopo deste estudo visa analisar a representação da figura histórica de Alexandre, o Grande na tela, reconhecendo o cinema como uma ferramenta influente na promoção de valores que moldam as percepções coletivas. Propomo-nos a investigar de que maneira está sendo construída a imagem de Alexandre, o Grande no contexto cinematográfico, indo além de uma simples avaliação estética e transcendendo as barreiras da pura narrativa histórica para explorar o impacto cultural e social dessas representações. Ao adotar o cinema como fonte primária, esta pesquisa mergulha nas escolhas artísticas dos cineastas, na linguagem visual utilizada por eles, e nos elementos narrativos que moldam a imagem de Alexandre, o Grande e com isso compreender as nuances culturais, ideológicas e históricas, examinar os sistemas de significação e os processos de comunicação através de signos que influenciam as percepções coletivas sobre figuras históricas. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a analisar o modo como Alexandre, o Grande é representado na cinematografia e a desvelar as dinâmicas mais amplas que permeiam essa representação.

O cinema, como observa José D'Assunção Barros, não se limita a ser apenas uma expressão cultural; é, além disso, um poderoso meio de representação. Essa compreensão ganha maior nitidez quando examinamos incessantemente filmes que exploram uma variedade de temas, como sexualidade, eventos históricos e personagens, independentemente do grau de fidelidade histórica mantida. Sob a perspectiva de Marcos Napolitano, a análise desses filmes históricos revela que eles transcendem uma simples representação visual; são artefatos carregados de intencionalidades, não apenas do diretor, mas também de outras representações culturais, expressividades e anacronismos. O cinema, para Barros, surge como uma forma multifacetada de comunicação cultural, capaz de transmitir ideias, valores e visões de mundo. Ao compreender o cinema como um meio de representação, somos instigados a explorar além da superfície visual, adentrando as camadas mais profundas de significado que permeiam a cinematografia. A linguagem cinematográfica não é apenas uma representação estética; é um canal sonoro que reflete, interpreta e, por vezes, distorce a realidade. (BARROS, 2007. NAPOLITANO, 2011).

A observação de Napolitano destaca a diversidade temática abordada pelo cinema contemporâneo, abrangendo desde aspectos íntimos da sexualidade até eventos históricos significativos e a representação de personagens emblemáticos. A análise desses filmes históricos revela que a fidelidade à história é muitas vezes subordinada aos objetivos artísticos e criativos do diretor. O filme histórico, assim, não é uma mera recriação visual de fatos passados, mas um artefato complexo que incorpora escolhas estilísticas, representações simbólicas e adaptações anacrônicas. Ao se tornar consciente das múltiplas camadas de intencionalidade e interpretação envolvidas na produção cinematográfica, levamos a uma apreciação mais profunda do cinema como um meio sonoro de representação cultural. (NAPOLITANO, 2011)

Ao explorar a complexa interação entre cinema e história, o foco se volta para o sentido que essas produções atribuem aos acontecimentos antigos, como se fossem monumentos e vestígios em eterna disputa pela interpretação do passado. A investigação procura decifrar a habilidade de contemplação histórica oferecida pelo cinema explorando sua linguagem única, sem exigir dos filmes uma encenação estritamente fiel dos eventos históricos. O filme, como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, revela-se como um documento histórico da época e da sociedade que o produziu, como salientado por Napolitano. (NAPOLITANO, 2011).

A compreensão de que cada obra cinematográfica reflete a época de sua produção constitui uma barreira à imposição de uma fidelidade estrita à História representada pelos cineastas. A afirmação destaca um aspecto fundamental da natureza cinematográfica: cada filme é, em grande medida, um produto de seu tempo de produção. Isso significa que os valores, as crenças, as preocupações e as perspectivas predominantes na época em que um filme é feito inevitavelmente influenciam sua representação e interpretação dos eventos históricos.

Prioritariamente, a tarefa destes reside na construção de uma narrativa coerente. Distinto do crítico de cinema, o papel do analista histórico não se restringe à mediação técnica entre obra e público, que frequentemente envolve juízos de valor. Para o analista, o cinema se configura como uma fonte de

reflexão que demanda uma abordagem problematizadora e investigativa. Pois oferece perspectivas sobre a sociedade, a cultura, a história e a condição humana. O cinema pode apresentar dilemas morais, explorar complexidades emocionais, retratar tensões sociais ou políticas e oferecer comentários sobre a natureza da realidade e da representação. O analista histórico, ao empreender a análise de um filme, encontra-se incumbido de identificar e explorar as três temporalidades intrínsecas à obra: o período retratado, o contexto de produção e as condições do momento em que a análise é realizada, conforme observado no cenário atual do século XXI. Nesse contexto, o historiador assume um papel mediador, evidenciando distorções ou anacronismos históricos. O cinema, portanto, é concebido como um meio interpretativo que transcende a simples reprodução de eventos históricos. O analista histórico, ao se comparar com uma obra cinematográfica busca decifrar as nuances do período retratado e também examina as influências do contexto de produção e as interpretações contemporâneas do passado. Essa abordagem multidimensional amplia a análise para além da superfície visual do filme, permite que o analista destaque aspectos relevantes para a compreensão mais profunda da interseção entre a representação cinematográfica e a narrativa histórica.

No contexto desta pesquisa, é de suma importância ressaltar que nossa abordagem, enquanto professores, pesquisadores, historiadores e iniciantes no estudo de cinema, é profundamente enraizada em um repertório cultural diversificado e multifacetado. Ao longo de nossos estudos, direcionamos nossa atenção para três fontes primárias escritas em grego e latim: Plutarco, Arriano e Cúrcio. Essas fontes, ricas em detalhes e perspectivas, proporcionaram uma base sólida de repertório para nossa investigação. É significativo ressaltar que nossa escolha deliberada de nos engajar diretamente com os textos originais em grego e latim, optando por traduções para o italiano em vez de língua portuguesa, foi motivada pela ausência do mesmo e principalmente, pelo desejo de capturar e preservar as nuances específicas e sutilezas linguísticas que frequentemente se evaporam nas traduções. Para o estudo de *Storie di Alessandro* de Quinto Rufo Cúrcio, recorreremos a uma edição italiana que integra o *testo latino a fronte*, apresentando o latim e o italiano lado a lado. Esta edição conta com a expertise

de Giovanni Porta, renomado professor de italiano e latim no Ensino Médio, em Pisa, responsável pela curadoria, introdução, tradução e notas. A obra é publicada pela BUR Rizzoli, especializada em textos clássicos em grego e latim. A tradução para o português foi realizada por mim, tendo em vista minha formação em Ciências Contábeis na Itália. Já para o estudo da *Anabasi di Alessandro* de Arriano, usamos uma edição italiana que integra o *testo greco a fronte*, apresentando o grego e o italiano lado a lado. Esta edição conta com a expertise de Dino Ambaglio, renomado professor de História grega, epigrafia grega e História da historiografia antiga na Universidade de Pavia, responsável pela curadoria, introdução, tradução e notas. A obra é publicada pela mesma editora BUR Rizzoli, especializada em textos clássicos em grego e latim. A tradução do italiano para o português foi realizada pela autora em todos os outros livros da bibliografia internacional escritos em língua italiana<sup>13</sup>.

Ao nos aprofundarmos nesse corpus de fontes primárias escritas, aspirávamos a uma imersão genuína e autêntica no mundo desses registros antigos. Esta imersão, ancorada em nosso repertório cultural diversificado, permitiu-nos oferecer uma análise mais refinada e contextualizada para as fontes audiovisuais selecionadas para esta dissertação. Adicionalmente, ao situar esses textos dentro do panorama bibliográfico mais amplo relacionado ao tema, conseguimos traçar conexões significativas e identificar tendências emergentes.

Mais além, nossa pesquisa não se limitou apenas à análise dos livros, reconhecendo a interdisciplinaridade inerente ao estudo do cinema e da História, também nos dedicamos a explorar a interseção entre as fontes primárias fílmicas e a bibliografia acadêmica especializada das fontes áudio - visuais. Esta abordagem proporcionou uma compreensão mais enriquecedora e abrangente das representações históricas de Alexandre, o Grande, e do modo como essas representações influenciam e são influenciadas pelo meio do cinema. Por fim,

---

<sup>13</sup> Bibliografia internacional em língua italiana: CROSIO, Elena, FOX, Lane. Alessandro Magno, FAURE, Paul. La vita quotidiana degli eserciti di Alessandro Magno, LANDUCCI, Franca. Alessandro Magno, PATANÈ, Chiara. Alessandro oltre l'ellenismo. Ideologie e strategie politiche delle conquiste macedoni, BIELLO, Sante. Alessandro Magno tra polis e mondo in Arriano, SANTULIANA, Michele. Alessandro Magno, SICILIANO, Cristina. Alessandro Magno.

nossa pesquisa visa contribuir para um entendimento mais profundo das complexas relações entre Cinema e História.

Empreender uma análise completa de um filme é uma empreitada vasta e praticamente inesgotável, conforme enfatizado por Glênio Póvoas, professor da FAMECOS PUCRS da disciplina de Análise de Filmes. A complexidade dessa tarefa reside no fato de que um filme pode ser abordado sob múltiplas perspectivas, e cada analista traz consigo um repertório único, enriquecido por suas experiências com diversas formas de arte. Essas experiências anteriores, por sua vez, moldam e influenciam profundamente a maneira como cada indivíduo percebe e interpreta a obra cinematográfica.

Nesse contexto, é fundamental estabelecer procedimentos metodológicos claros para orientar nossa investigação. Assim, ao delimitar o corpus da pesquisa, selecionamos cuidadosamente as cenas que serão objeto de nossa análise. Essas cenas são escolhidas com base em sua capacidade de ilustrar a representação mais completa do período em que o filme foi produzido e responder às questões propostas na pesquisa. Ao examinar esses segmentos específicos, concentramos nosso olhar nas temporalidades das personagens, buscando compreender sua dinâmica interna e suas interações ao longo do enredo. Além disso, é crucial situar o filme dentro de seu contexto histórico mais amplo, considerando as circunstâncias e eventos que influenciaram o período de produção. Isso implica em uma análise cuidadosa das questões sociais, políticas e culturais que permeavam a época, oferecendo percepção valiosa sobre as motivações por trás da criação da obra.

Ao analisar o filme, também nos posicionamos dentro de nosso próprio contexto histórico, o que nos permite identificar e discutir possíveis anacronismos. Essa abordagem multifacetada nos possibilita apreciar a obra cinematográfica em sua totalidade, valorizando tanto seus méritos artísticos quanto sua relevância histórica e cultural. De acordo com Jacques Aumont, o ato de análise confere ao examinador a possibilidade de apropriação do filme, promove interpretações distintas das intenções do diretor. Esse aspecto torna-se particularmente relevante quando consideramos as "zonas ideológicas não visíveis" sugere que a versão percebida no filme pode não ter sido a intenção

original do diretor, especialmente quando o tema é abordado com base na historicidade. Ele aborda a ideia de que o cinema, enquanto meio artístico e comunicativo, pode transmitir ideologias de maneiras que não são imediatamente óbvias ou visíveis. Isso significa que, além das mensagens e temas explícitos em um filme, há também camadas mais profundas de significado e ideologias que podem influenciar a percepção do público de maneiras sutis. Segundo Barros “não é suficiente transformar o roteiro em uma obra literária sob forma de um livro, mas uma metodologia de análise fílmica deve considerar o discurso falado e as estruturas que se manifesta, assim como analisar os outros discursos que integram a linguagem cinematográfica como a música, o cenário a iluminação e as mensagens”. Com isso, Aumont argumenta que, ao analisar um filme, é crucial considerar o que é visivelmente apresentado na tela, e também as mensagens e ideologias subjacentes que podem ser transmitidas através de elementos como a linguagem cinematográfica, a estrutura narrativa e as escolhas estilísticas. (BARROS, 2007. AUMONT, 2013).

Ao considerar o trabalho de Jacques Aumont, é importante abordar suas ideias sobre a complexidade e a profundidade da representação cinematográfica, especialmente no que diz respeito às dimensões ideológicas e simbólicas que podem não ser imediatamente perceptíveis. Acreditamos que apenas por meio da análise multifacetada é possível desvendar essas nuances ao longo do processo, no qual o filme se configura como uma construção de sentidos. Seguindo a sua abordagem, o filme deve ser encarado como material inicial para a exploração do conteúdo, e a noção de conteúdo precisa ser compreendida claramente no contexto de quem está se expressando, para quem está se dirigindo e o que está sendo comunicado. A partir dessa perspectiva, é possível empreender uma análise da relação entre o enunciado e o enunciador no âmbito de uma análise de discurso. Nesse contexto, o filme se insere como um elemento que estabelece uma interconexão entre a narrativa, o tema que aborda e o público que irá consumir e, eventualmente, adotar ou rejeitar a ideia apresentada. Importante então identificar a voz narrativa, ou seja, a relação entre o narrador a história contada e o grau de presença do narrador na narrativa. Vejamos:

“Se a ideologia de um texto está nesse texto, é preciso conceder-nos os meios de considerar o próprio texto: aquilo que precisamente a análise em geral assegura melhor que qualquer outro método. Não é com certeza indispensável fazer uma análise “textual”, ou outra) para compreender corretamente um filme; no mínimo a análise permite (não constrange) o relacionamento com o próprio filme, e não com a história que ele conta, o que dele se disse aqui ou ali, o problema que ele ilustra, etc”. (AUMONT, 2013, p.272).

A metodologia empregada nesta investigação exemplifica esse potencial ao adentrar o universo cinematográfico, uma esfera frequentemente relegada ao entretenimento, mas que possui um profundo impacto na formação cultural e educacional da sociedade. A pesquisa procurou seguir com rigor a metodologia de análise fílmica, que incluiu uma análise minuciosa das produções cinematográficas selecionadas. Esse exame detalhado permitiu identificar e compreender as alterações, modificações, adições e inovações inseridas nas obras, revela nuances e camadas de significado muitas vezes não percebidas à primeira vista. Tal abordagem torna-se ainda mais relevante quando consideramos o poder influenciador do cinema, especialmente em relação à forma como percebemos e interpretamos eventos históricos.

É fundamental reconhecer o papel dos filmes rotulados como "históricos" na moldagem da visão contemporânea da História. Essas produções, ao apresentarem narrativas baseadas em eventos reais, têm o potencial de influenciar e até mesmo moldar nossa compreensão dos fatos passados. Portanto, uma análise comprometida dessas representações torna-se essencial para desvendar as complexidades e os desafios inerentes à interpretação histórica por meio do cinema e do cinema por meio do seu contexto histórico.

Neste sentido, é importante introduzir aqui as ferramentas teóricas de Roland Barthes para a análise de discurso fílmico, devido à contribuição que pode oferecer à abordagem dos aspectos semióticos e simbólicos presentes no filme *Alexander, the Great* de Robert Rossen. Ele é conhecido por seu trabalho em semiologia e semiótica, que examina os sistemas de significação e os processos de comunicação através de signos. Propõe uma estrutura tripla para interpretar as diferentes camadas de significado nas imagens desses filmes. Primeiramente, ele aborda o nível informativo, que se refere aos aspectos mais tangíveis e objetivos das cenas, como o cenário, figurinos e as interações diretas

entre os personagens. Em seguida, o autor explora o sentido simbólico, onde identifica uma riqueza de simbolismos que vão além do visível, incluindo referências históricas, culturais e autorais que podem não ser imediatamente evidentes para todos os espectadores. No entanto, é o terceiro nível que nos interessa nessa análise, denominado por Barthes como "significância" ou "obtusos", que apresenta uma complexidade intrigante. Este nível é descrito como sendo errático e obstinado, desafiando uma interpretação direta e clara, apesar de sua aparente clareza. Barthes sugere que essa camada de significado, embora possa parecer transparente à primeira vista, é na verdade fugidia e excessiva, resistindo às categorias estabelecidas pelos níveis anteriores de interpretação. Em essência, ele oferece uma estrutura analítica que permite uma compreensão multifacetada e profunda dos filmes de, desde os elementos mais concretos até os mais abstratos e desafiadores. (BARTHES, 1990).

O cinema e a fotografia, embora ambos meios visuais, têm características distintas que influenciam a forma como percebemos a realidade representada. Uma das principais diferenças, conforme apontado por Barthes, é a capacidade do cinema de estabelecer "linhas de fuga" e de sugerir uma continuidade para além do quadro visível. Enquanto a fotografia captura um momento específico e o torna imutável, o cinema oferece uma sensação de continuidade e de existência fora do espaço delimitado pela tela. Roland Barthes, em sua análise, destaca essa particularidade ao mencionar que a tela cinematográfica não é apenas um enquadramento estático, mas sim um espaço dinâmico onde a ação pode continuar mesmo além dos limites visíveis. Ele se refere a um "campo cego" que persiste, sugerindo uma continuidade e uma realidade expandida que ultrapassam o que é imediatamente visível. No entanto, é importante ressaltar que o autor também reconhece o poder da imagem em movimento e a sua capacidade de absorver nossa atenção de maneira contínua, uma característica que ele descreve como "voracidade". Mesmo assim, o foco dele parece estar mais voltado para o "fotograma", a imagem estática dentro do filme, em detrimento da experiência cinematográfica completa. Ele explora essa dinâmica complexa entre o estático e o dinâmico, entre o visível e o sugerido, em sua análise sobre o cinema e a fotografia. (BARTHES, 1990).

A complexa tapeçaria da narrativa cinematográfica muitas vezes se desdobra através de escolhas meticulosas feitas pelo diretor e sua equipe de produção. Em *Alexander the Great*, a escolha de Richard Burton para o papel principal exemplifica o terceiro nível da significância. Naquela época, Burton, com sua aura jovem e viril, complementada por sua formação clássica em Shakespeare, emergiu como a escolha ideal para personificar Alexandre, um líder cuja dualidade entre bravura e intelecto precisava ser capturada com autenticidade.

No entanto, Burton não estava sozinho em sua excelência interpretativa. Ao seu lado, Fredric March trouxe vida a Filipe II, imbuindo o personagem com uma mistura equilibrada de determinação e sagacidade. Danielle Darrieux, uma estrela do cinema francês, personificou Olympia com uma graciosidade astuta, enquanto Harry Andrews, em sua interpretação tocante de Dario III, proporcionou uma melancolia constante que servia como contraponto aos sucessos militares de Alexandre.

Em essência, Barthes nos convida a olhar além da superfície, a desvendar as nuances e os matizes que desafiam as categorias tradicionais de análise. Assim, ao relacionar as escolhas do diretor em *Alexander, the Great* com o conceito de Barthes, somos incentivados a abraçar uma compreensão mais profunda e multifacetada da obra, desde seus elementos mais palpáveis até os mais etéreos e evasivos. Ele abordou a questão da ideologia em relação à imagem e ao cinema em muitos de seus escritos. Leia-se:

“...o real, este só conhece distâncias, o Simbólico só conhece máscaras; só a imagem (o Imaginário) é próxima, só a imagem é “verdadeira” (pode produzir ressonância da verdade). No fundo, não terá a imagem, estatutariamente, todos os caracteres do ideológico? [...] o Ideológico seria, no fundo, o Imaginário de um tempo, o Cinema de uma sociedade; como o filme que sabe atrair público, ele tem até os seus fotogramas: os estereótipos com que articula o seu discurso; não é o estereótipo uma imagem fixa, uma citação a que a nossa linguagem cola?” (BARTHES, 2004, p. 431-432).

No trecho citado, ele discute a relação intrínseca entre o espectador e a imagem cinematográfica. Ele então contrasta o "real", que é distante e inatingível, e o "simbólico", que é mediado e mascarado, com o "imaginário" ou a imagem cinematográfica, que é imediata e ressonante. Sugere que a imagem

cinematográfica, em sua proximidade e capacidade de evocar verdade, carrega características do ideológico. Isso porque o cinema, como uma forma de arte e expressão cultural, reflete e reforça as ideologias e valores de sua sociedade e tempo. (BARTHES, 1990).

O comentário sobre "estereótipos" refere-se à forma como o cinema muitas vezes utiliza imagens e representações padronizadas para articular seu discurso e transmitir mensagens ideológicas. Os estereótipos são imagens ou conceitos fixos e simplificados que podem ser facilmente reconhecidos e entendidos pelo público. Eles atuam como uma forma de "cola" linguística, ligando a imagem ao seu significado cultural e ideológico.

No contexto do filme de Robert Rossen, a escolha de Alexandre usar a expressão "companheiros" para se referir ao seu exército pode ser vista como um exemplo de como o cinema articula sua visão ideológica. O termo "companheiros" sugere camaradagem, união e solidariedade, enfatizando a coesão e o espírito de equipe, temas que podem ser particularmente relevantes e ressoantes em um período marcado pela Guerra Fria e seus conflitos ideológicos.

A presença de Roland Barthes no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, organizado por Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p.31), é significativa e vai além de seus estudos diretos sobre cinema. Os autores destacam que a relevância de Barthes no contexto do cinema não se deve apenas aos seus poucos trabalhos específicos sobre o meio cinematográfico, mas principalmente à sua abordagem semiológica da imagem e do texto. Barthes oferece ferramentas conceituais e metodológicas que foram "prolongadas e adaptadas" por muitos teóricos do cinema.

# **1. ALEXANDRE, O GRANDE DE ROBERT ROSSEN (1956): ENCONTROS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE NA ERA DA GUERRA FRIA.**

## **2.1 Explorando as influências da Guerra Fria e a situação do Oriente na geopolítica nos anos 1950.**

Os anos de 1950 marcam uma fase intrinsecamente singular na história dos Estados Unidos, permeada por nuances geopolíticas e ideológicas fundamentais que merecem atenção especial. Na esfera internacional, os Estados Unidos se viram diretamente imersos nos conflitos militares e ideológicos inerentes à Guerra Fria, um dos capítulos mais acirrados desse embate. No pós-guerra, assumindo o papel de principal potência global, os norte-americanos já tomaram a dianteira em ações agressivas em relação à União Soviética<sup>14</sup>, iniciando com a detonação das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki durante as negociações da Conferência de Potsdam<sup>15</sup> (1945).

A virada para uma estratégia mais agressiva foi evidenciada em 1947, quando o presidente norte-americano Harry Truman proferiu seu célebre discurso ao Congresso, solicitando recursos para intervir na Grécia e na Turquia. Essa transição foi catalisada pelo surgimento da Doutrina Truman, um pilar fundamental que estabeleceu os Estados Unidos como os principais adversários da URSS e do comunismo. Esse posicionamento tornou-se o cerne da identidade política externa norte-americana, reconfigurando suas prioridades e missões globais. Em contraste com sua postura anteriormente isolacionista, os Estados Unidos se transformaram, passando a ver-se como os guardiões intransigentes

---

<sup>14</sup> Conforme Pecequillo: “Em 1945, a posição de poder norte-americana era extremamente mais avançada do que em 1918, com uma vantagem política, militar, estratégica e econômicas incomparáveis” (2005. p. 126).

<sup>15</sup> Conforme Paulo Vicentini, a “Conferência de Potsdam (arredores de Berlim, de 17 de julho a 2 de agosto de 1945)” marcou uma mudança de rumo na política externa dos EUA. “Truman representava agora os EUA e tinha uma posição bastante rígida com a URSS. A Grã-Bretanha realizou eleições durante a Conferência, e Churchill foi substituído pelo trabalhista Attlee. Nela, foi pormenorizado o controle aliado sobre a Alemanha, o julgamento dos criminosos de guerra nazistas, bem como as reparações de guerra; foi ratificada a linha Oder-Neisse como fronteira germano-polonesa e o pedido da entrada da URSS na guerra contra o Japão. Além disso, Truman informou Stalin sobre a existência da Bomba Atômica, sem explicar-lhe o potencial da mesma” (1997, p. 08).

do sistema capitalista, cristão e democrático. Este novo paradigma não apenas redefiniu as relações internacionais da nação, mas também, solidificou a doutrina da contenção. Esta, por sua vez, advoga por intervenções em qualquer parte do mundo onde percebessem uma potencial ameaça comunista, justificando suas ações em nome da segurança nacional. Esta mudança representou uma profunda reorientação na abordagem dos Estados Unidos em relação aos desafios globais, marcando o início de uma era de intervenção e vigilância incessantes contra as crescentes sombras do comunismo, conforme expresso por Truman.

“...regimes totalitários impostos sobre povos livres, por agressões diretas e indiretas, minam as fundações da paz internacional e, por consequência, a segurança dos Estados Unidos. [...] Os povos livres do mundo olham para nós, esperando apoio na manutenção de sua liberdade. Se fracassarmos na nossa missão de liderança, talvez ponhamos em perigo a paz e o mundo – e certamente poremos em perigo a segurança da nossa própria nação”. (GOLDMAN, 2008).

O ano de 1949 marcou uma virada significativa nos acontecimentos históricos, com implicações profundas nas dinâmicas geopolíticas da época. Naquele ano os soviéticos consolidaram uma equivalência na corrida nuclear, apresentando ao mundo seu projeto de desenvolvimento de uma bomba atômica. Simultaneamente, o movimento revolucionário liderado por Mao Tsé Tung alcançou sucesso, estabelecendo um regime comunista na China. Esses eventos marcaram o surgimento de um novo panorama internacional, com a Ásia emergindo como um eixo central de preocupação para os Estados Unidos, anteriormente focalizados na Europa.

Essa mudança de foco tornou-se ainda mais evidente em 1950, quando, alinhado com a influência de Doutrina Truman, os Estados Unidos se envolveram diretamente na Guerra da Coreia (1950-1953), um conflito sangrento que resultou em milhares de mortes e na Divisão da Coreia em uma nação comunista e outra capitalista. Simultaneamente, os Estados Unidos participaram do processo de descolonização da Indochina, desencadeando mais tarde a Guerra do Vietnã (1955-1965). Essas transformações ganham maior proeminência durante a presidência de Dwight D. Eisenhower (1953-1961), um líder militar destacado da Segunda Guerra Mundial e ex-comandante supremo da OTAN.

Eisenhower, eleito presidente em 1952, baseou sua campanha na necessidade de os Estados Unidos adotarem uma postura mais agressiva no enfrentamento do comunismo internacional. Esse período marca uma transição essencial na política externa dos Estados Unidos, moldando o curso de eventos que se desdobraram nas décadas subsequentes. (PECEQUILO, 2005)

A conjuntura internacional da Guerra Fria nos anos 1950 está intrinsecamente interligada ao contexto interno dos Estados Unidos, em que o anticomunismo experimentou um avanço notável no pós-guerra. Hobsbawm destaca que essa tendência já era popular entre os norte-americanos mesmo antes da Guerra Fria, e o conservadorismo político foi fortalecido com a vitória do Partido Republicano nas eleições de 1946, tanto para a Câmara Federal quanto para o Senado, revertendo uma situação que perdurava desde 1928. O discurso proferido em 1947 pelo então presidente democrata Truman, pode ser entendido como uma resposta anticomunista dos democratas diante do avanço republicano e conservador no Congresso. (HOBBSAWM, 1998).

Paralelamente, o debate sobre a definição de "Europa" revela-se como um desafio contínuo, evidenciando que o esforço de impor uma visão programática única ao continente gera debates intermináveis. Ao final do conflito vimos a queda da URSS, que anteriormente cimentava a Europa como uma entidade definida pelo anticomunismo, deu lugar a uma diversidade de regimes desde Gibraltar até Vladivostok. A busca por uma Europa programática única se mostra inviável diante da heterogeneidade histórica, econômica, política e cultural do continente. A história europeia, marcada por diferenças, não pode ser reduzida a um conceito unificador, mesmo quando a ideologia tenta vesti-la em roupas mais religiosas que geográficas.

“Os últimos cinquenta anos deveriam ter nos ensinado que essas redefinições do continente não pertencem à história, mas à política e à ideologia. Até o fim da Guerra Fria isso era inteiramente óbvio. Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa, para os norte-americanos, significava “a fronteira oriental do que veio a ser chamado de ‘civilização ocidental’”. A “Europa” parava nas margens da região controlada pela URSS, e era definida pelo não comunismo, e anticomunismo, de seus governos. (HOBBSAWM, 1998, p. 237).

Conforme a análise mais aprofundada de Hobsbawm sobre a categoria "asiático", percebemos que ela se desvenda mais sobre nossa própria perspectiva do que sobre uma disposição exclusiva. Esta nomenclatura joga luz, por exemplo, sobre as posturas norte-americanas em relação às populações originárias das regiões anteriormente identificadas como o "Leste" ou o "Oriente". Os observadores ocidentais, que mais tarde foram conquistadores, governantes, colonizadores e empreendedores, procuraram um ponto comum para populações, que eram inequivocamente incapazes de se opor a eles, mas que, ao mesmo tempo, indubitavelmente, representavam culturas e entidades antigas, políticas merecedoras de respeito ou, pelo menos, de ser considerado seriamente pelos padrões dos séculos XVIII e XIX. Estas leis não eram, nos termos da época, rotuladas como "selvagens" ou "bárbaras", mas sim integravam uma categoria diferenciada, ou seja, a dos "orientais", cujas características como tal elucidaram, entre outros aspectos, sua inferioridade em relação ao Ocidente. O autor cita o livro *Orientalismo*, de Edward Said, que aborda de maneira excepcional o padrão característico da arrogância europeia em relação ao Oriente, embora tenha subestimado significativamente a complexidade das posturas ocidentais nesse âmbito. (HOBSBAWM, 1998).

Na perspectiva de Huntington durante a Guerra Fria, o Ocidente rotulou seu adversário como "comunismo ateu", uma denominação que se manteve na era pós-Guerra Fria e que, agora, é reciprocada pelos muçulmanos, percebendo o Ocidente como "ateu". Essas visões do Ocidente, como sendo arrogante, materialista e repressor, não são apenas sustentadas por líderes fundamentalistas, bem como por muitos daqueles que no Ocidente consideravam seus aliados e parceiros naturais. De acordo com Huntington, o Ocidente é muitas vezes caracterizado como "militarista" e "imperialista", tendo "traumatizado" outras nações através do "terror colonial". O individualismo, uma característica marcante da cultura ocidental, é frequentemente apontado como a raiz de diversos problemas. Essa percepção do Ocidente como uma civilização singular, cujos membros são imbuídos de uma universalidade cultural, e que vê seu declínio como um chamado para disseminar sua cultura globalmente, é um dos principais fatores que alimentam a tensão entre o Ocidente e outros grupos.

Estas perspectivas se desenvolveram ao longo do tempo, moldadas por eventos históricos e interações culturais. (HUNTINGTON, 1998).

## 2.2 O contexto cinematográfico da década de 1950

Apesar do sucesso, no final da década de 1940, a indústria cinematográfica de Hollywood enfrentou desafios consideráveis na década de 1950, sendo alvo de críticas recebidas de diversas maneiras. Tanto o sistema de estúdio clássico quanto o mercado cinematográfico declinaram, ao mesmo tempo em que ideologias divergentes exerciam influência sobre funcionários públicos, sindicalistas e profissionais da indústria do entretenimento, especialmente no âmbito cinematográfico de Hollywood.

A crescente popularidade e influência da televisão trouxe consigo uma nova forma de entretenimento diretamente para os lares dos americanos, ameaçando a hegemonia do cinema. Para combater essa nova concorrência e atrair o público de volta às salas de cinema, Hollywood buscou inovações e estratégias. Uma delas foi a produção de dramas históricos de grande orçamento, projetados para serem experiências cinematográficas imersivas que a televisão não poderia replicar. Estes filmes eram caracterizados por cenários grandiosos, figurinos elaborados e histórias épicas que exploravam momentos cruciais da história mundial.

O início desta tendência pode ser atribuído ao filme *Sansão e Dalila* de 1949, dirigido por Cecil B. DeMille. Este épico bíblico foi um grande sucesso de bilheteria e abriu caminho para uma série de produções semelhantes. Logo após, em 1951, *Quo Vadis*, uma representação da Roma Antiga, e em 1953, *O Manto Sagrado*, que retratou a vida de Jesus Cristo, solidificaram ainda mais essa abordagem. Esses filmes não eram apenas sobre entretenimento; eles evocavam temas mitológicos e religiosos que sensibilizavam o público. A sensação de testemunhar essas histórias épicas em cores vibrantes e em uma tela grande era uma experiência única que a televisão da época não podia oferecer. O auge dessa tendência ocorreu com dois filmes icônicos da década de 1950: *Os Dez Mandamentos* de 1956, que retratou a história de Moisés e a libertação dos israelitas do Egito, e *Ben-Hur* de 1959, uma história de traição, redenção e vingança ambientada na época romana. Estes filmes não só foram enormes sucessos de bilheteria, mas também ganharam reconhecimento crítico,

acumulando vários prêmios e se tornando parte integrante da cultura cinematográfica americana.

A estética dos filmes da década de 1950 provém de uma gama rica de influências que repercutem a atmosfera pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse período, o cinema colorido estava em ascensão, tornando-se norma após experiências iniciais em filmes como *Gone with the Wind* e *The Wizard of Oz*. A widescreen, especialmente através do formato Cinemascope<sup>16</sup>, também ganhou popularidade, oferecendo ao público uma experiência cinematográfica mais imersiva, uma tentativa da indústria de combater a crescente concorrência da televisão. Rossen em *Alexander the Great* teve que trabalhar em uma escala mais ampla e exigente do que foi o caso de *All the King's Men* ou *The Brave Bulls*: escrevendo e reescrevendo; organizando e implementando a miríade de detalhes de produção; selecionando e dirigindo um grande elenco de protagonistas e figurantes, incluindo quatro mil homens do exército espanhol; supervisionando a imensa tarefa de edição — não apenas uma vez, mas duas (pois mais uma vez os "patrocinadores" insistiram em cortes extensivos no tempo de execução). Ele foi um dos primeiros a usar as colinas e planícies do sudeste da Espanha como cenário. Além disso, a década de 1950 foi marcada por avanços na integração da música com a narrativa cinematográfica. Muitos filmes apresentavam trilhas sonoras marcantes que se tornaram emblemáticas, contribuindo para a atmosfera e emoção das cenas. Visivelmente, os filmes buscavam uma estética polida e elegante, com cenários detalhados e figurinos cuidadosamente selecionados, particularmente nos grandes estúdios de Hollywood. (CASTY, 2013 - tradução nossa).

---

<sup>16</sup> Cinemascope é um processo de filmagem e projeção widescreen (tela ampla) introduzido pela 20th Century Fox na década de 1950. Foi uma das primeiras tentativas da indústria cinematográfica de oferecer uma experiência visual mais imersiva e diferenciada em comparação com as tradicionais proporções de tela utilizadas até então. O processo Cinemascope utilizava lentes anamórficas especiais na câmera para comprimir uma imagem mais ampla no filme de 35mm. Posteriormente, durante a projeção, uma lente anamórfica oposta descomprimia e expandia a imagem, permitindo que fosse projetada em uma tela muito mais larga do que alta, criando assim o efeito widescreen.

Embora esse tipo de blockbuster<sup>17</sup> parecesse ser o oposto do que um diretor como Rossen geralmente buscava, ele o abordou à sua maneira. Estava à frente de seu tempo ao tentar criar uma nova ideia de épico histórico, algo que hoje nos é muito mais familiar do que seria em 1956, ao tentar combinar uma historiografia séria com um retrato altamente psicologizado de uma das figuras mais famosas, porém intrigantemente enigmáticas, da história. (JIMÉNEZ, 2019 - tradução nossa).

No entanto, à medida que a década de 1960 avançava, o gênero evoluiu, os cineastas começaram a explorar abordagens mais complexas e matizadas para os dramas históricos, incorporando críticas sociais, questões políticas e nuances psicológicas. A era dos épicos históricos, embora tenha deixado um legado duradouro na indústria cinematográfica, estava dando lugar a uma nova era de cinema mais introspectivo e desafiador.

Para Jordi Macarro Fernández na obra *Alejandro Magno según Robert Rossen*, Rossen poderia ter contribuído significativamente para preparar o terreno para o iminente “boom do cinema peplum<sup>18</sup> italiano” (Baker e Andrews já haviam estrelado outro filme proto-peplum, *Helena de Tróia*, dirigido por Robert Wise, um ano antes). A abordagem visual de Rossen neste filme se distancia dos efeitos decorativos e suntuosos, inspirados na arte acadêmica renascentista e vitoriana, que muitos épicos históricos de Hollywood da época ofereciam. O cinema peplum italiano floresceu nas décadas de 1950 e 1960 na Itália, trazendo à tela histórias vibrantes e aventuras ambientadas na antiguidade clássica, particularmente durante os períodos greco-romanos. O termo “peplum” é uma referência direta à vestimenta grega em forma de túnica, e esses filmes

---

<sup>17</sup> O termo “blockbuster” é comumente usado para descrever algo, especialmente um filme, que é extremamente popular e bem-sucedido em termos de vendas de ingressos ou receita. O termo tem suas origens em ataques aéreos durante a Segunda Guerra Mundial, onde “blockbuster” se referia a bombas grandes o suficiente para destruir um bloco inteiro de edifícios. No contexto cinematográfico, um “blockbuster” geralmente se refere a um filme de grande orçamento com um alto potencial de lucro, frequentemente acompanhado por uma grande campanha de marketing. Estes filmes geralmente têm um apelo amplo e são projetados para atrair grandes audiências, tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Exemplos clássicos de blockbusters incluem filmes de franquias populares, como os da série “Star Wars”, “Harry Potter” e “Os Vingadores”.

<sup>18</sup> O neo-peplum: hollywood e a herança do cinema popular europeu no século XXI de Jorge Manuel Neves Carrega

frequentemente mergulhavam nas mitologias e contos de heróis da Grécia e Roma antigas, apresentando figuras icônicas como Hércules, Ulisses e Espártaco. Estes filmes eram marcados por seus cenários grandiosos, trajes coloridos e uma busca incessante por criar um espetáculo visual, mesmo diante de orçamentos muitas vezes limitados. A ascensão do cinema peplum também proporcionou a projeção internacional de atores italianos, como Steve Reeves e Gordon Scott, que se tornaram ícones do gênero. Além disso, o legado do cinema peplum italiano é evidente em sua influência duradoura sobre o cinema de aventura e fantasia, moldando a estética e as narrativas de produções subsequentes. No entanto, com o tempo, o gênero começou a perder sua popularidade na década de 1960, à medida que novos estilos e tendências emergiram na indústria cinematográfica. Ainda assim, sua marca indelével na cultura cinematográfica e seu lugar como uma parte distintamente italiana da história do cinema permanecem inegáveis. (FERNANDEZ, 2015).

Os épicos produzidos em Hollywood, nesse contexto, frequentemente representavam um debate entre a moralidade cristã, personificada por personagens cristãos e hebreus, e forças totalitárias, pecado e sedução sexual, simbolizadas por romanos e egípcios. Essa narrativa estabelece uma clara dicotomia entre defensores da democracia, da moralidade judaico-cristã e do modo de vida estadunidense, e os totalitários, retratados como ateus, perversos e desumanizados, simbolizados por meio de romanos e egípcios. A alegoria sugere um confronto fundamental entre os valores democráticos e aqueles associados a regimes totalitários, nomeadamente a União Soviética, e, em última instância, qualquer indivíduo que simpatize com o comunismo.

Retornando ao tema da Guerra Fria, para Carla Simone Rodeghero em *Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos estados unidos e no brasil nos anos da guerra fria*, devemos ter em conta que as ações de Truman, porém, foram consideradas modestas demais para os grupos mais conservadores e os anos de 1950 iriam presenciar um avanço do anticomunismo nos EUA para além das ações do governo. O exemplo mais notório disso ficou por conta do

macartismo (1950-1957)<sup>19</sup>, do qual já tratamos, mas interessa aprofundar. O Macarthismo foi um movimento liderado pelo senador republicano do Estado de Wisconsin, Joseph McCarthy, que se caracterizou por uma ampla perseguição ideológica a funcionários públicos, sindicalistas e profissionais da indústria de entretenimento, em especial do cinema de Hollywood. Rodeghero destaca, seguindo estudos de M. Heale que o macarthismo deve ser entendido como a conjugação de uma série de ingredientes, como:

“...a existência de lobbies patriotas (grupos de cidadãos, organizações empresariais, grupos de sindicalistas, grupos de católicos ou protestantes, grupos brancos defensores da separação racial); a criação de redes que interliga sem grupos anticomunistas locais, estaduais e federais; a existência de altas autoridades estaduais recrutadas para esta causa; o exemplo e o apoio federal. O autor também chama a atenção para o contexto internacional da Guerra Fria, no qual os grupos anticomunistas locais tendem a se reforçar com a deterioração das relações entre Estados Unidos e União Soviética.” (RODEGHERO, 2002, 472)<sup>20</sup>

Gustavo Henrique Shigunov em *Imagens mais que Sagradas: Hollywood e O Cinema Épico na Guerra Fria, 1951-1956*, aborda na sua dissertação a perseguição ideológica a artistas nos Estados Unidos não se limitou ao período macartista; na verdade, ela antecedeu esse capítulo sombrio da história americana, manifestando-se como um cenário complexo de repressão que se consolidou antes do auge de McCarthy. O notório Comitê de Atividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee - HUAC) foi estabelecido na Câmara dos Representantes em 1938, inicialmente com o propósito de combater o comunismo. Contudo, foi somente com o retorno dos

---

<sup>19</sup> Indochina era uma antiga colônia francesa ocupada pelo Japão na Segunda Guerra Mundial. Após o fim do conflito mundial, a região tornou-se foco de disputa entre a tentativa de reocupação francesa e um movimento nacionalista, de orientação comunista, que pretendia a independência do Vietnã. Estabeleceu-se então um conflito militar que os franceses não conseguiram sustentar, obrigando a intervenção mediadora dos EUA, que acabou, por fim, dando origem à Guerra do Vietnã.

<sup>20</sup> Como lembra Rodeghero: “Num discurso proferido em 9 de fevereiro de 1950, o senador McCarthy afirmou ter em mãos uma lista de 205 membros do Partido Comunista trabalhando no Departamento de Estado. O Secretário de Estado, segundo o senador, teria conhecimento desse fato. A lista não foi revelada na ocasião, mas acendeu a curiosidade da imprensa, bem como dos políticos. Uma repercussão importante foi a criação, pelo Senado, de um subcomitê para investigar as acusações do senador. Como McCarthy não possuía provas, sua amizade com o diretor do FBI, J. E. Hoover, foi oportuna e permitiu que o senador tivesse acesso a arquivos secretos do FBI que lhe poderiam ser úteis” (RODEGHERO 2002, p. 471).

republicanos ao controle do Congresso em 1947 que o HUAC intensificou suas atividades, marcando um período de notável influência e impacto.

No ano de 1947, o comitê divulgou uma lista contendo nomes de diretores, roteiristas e atores suspeitos de simpatizarem com o comunismo. Essa lista desencadeou uma onda de demissões, mas foi entre os anos de 1951 e 1954 que a perseguição atingiu seu ápice, coincidindo com a liderança de McCarthy. Durante esse período, sob a vigorosa direção desse senador republicano, o Comitê conduziu inquéritos intensos, lançou acusações não-provadas e expôs publicamente diversos profissionais de Hollywood. (SHIGUNOV, 2023)

As consequências dessas ações foram devastadoras para a indústria cinematográfica. Muitos profissionais enfrentaram difamação, perda de emprego, e até prisão, devido às investigações injustas e às alegações infundadas, discorreremos sobre isso no capítulo seguinte. A atmosfera de medo e suspeita promovida pelo HUAC e, posteriormente, pelo macartismo permeou Hollywood, criando um clima de censura e autopolicimento, no qual os artistas eram compelidos a moldar suas obras e opiniões políticas para evitar represálias severas. Esse período sombrio na história do cinema americano deixou um impacto duradouro, destacando os desafios significativos enfrentados pelos profissionais da indústria durante a caça às bruxas anticomunista. De outra parte, impactaram também sobre a produção daqueles que se mantiveram empregados, levando muitos diretores e roteiristas a produzir obras com cunho “oficial” anticomunista ou buscar uma crítica velada ao sistema de perseguição.

O Macarthismo, uma corrente política e ideológica predominante nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, emergiu como uma força que preconizava ações autoritárias e nacionalistas. Orientados por uma convicção firme, os seguidores do Macarthismo viam a União Soviética e os comunistas como uma ameaça iminente, acreditando que a luta contra esse suposto inimigo deveria ser conduzida com ferocidade e determinação. (SHIGUNOV, 2023)

Tendo em vista estas considerações, podemos indagar qual a relação entre o filme *Alexander the Great* que visivelmente transcende à simples narrativa histórica, e o contexto da época? Seria uma defesa da ação norte-americana no Oriente durante a Guerra Fria, como um fruto da “conversão” de

Rossen ao anticomunismo ou pode ser entendido como uma alegoria poderosa sobre a luta contra regimes autoritários e as aspirações fundamentais à liberdade individual? A nossa hipótese é que a metáfora implícita no filme ressoa com as críticas à mentalidade do Macarthismo, proporcionando uma reflexão mais profunda sobre os perigos de abordagens autoritárias em momentos de tensões ideológicas e políticas. A demonstração deste ponto de vista, porém, exige uma análise mais acurada do filme. Vamos a ela.

### 2.3. O diretor Robert Rossen

O diretor nasceu em 16 de março de 1908, em Lower East Side de Nova York, filho de pais judeus russos. Nas décadas de trinta e início dos anos quarenta na Warner Bros, segundo o autor da sua biografia intitulada *Robert Rossen The Films and Politics of a Blacklisted Idealist*, Alan Casty, Rossen emergiu como o roteirista dominante, definindo o estilo acelerado e urbano do estúdio, com cenas rápidas e diálogos cortantes que refletiam o cenário de gangsters e corrupção da época. Robert Rossen, ao se destacar no cenário cinematográfico, não apenas imprimia sua marca estilística, como também inseriu camadas profundas de crítica social em seus trabalhos. Em *Marked Woman* (1937), dirigido por Lloyd Bacon, Rossen mergulha nas sombras do submundo do crime, em que mulheres, frequentemente marginalizadas, enfrentam pressões inimagináveis para testemunhar contra poderosos líderes de gangues. Este filme não apenas revela a brutalidade do gangsterismo, mas lança uma luz intensa sobre a luta das mulheres em uma sociedade dominada por homens, reforçando a temática da opressão feminina e a incessante busca por justiça.

Em contraste, *The Roaring Twenties* (1939), sob a direção vibrante de Raoul Walsh, apresenta uma revolução na representação cinematográfica dos gangsters. Aqui, Rossen nos leva por uma montanha-russa emocional, explorando a ascensão vertiginosa e a queda abrupta do crime organizado durante a era da proibição. Com atuações memoráveis de James Cagney e Humphrey Bogart, o filme se tornou um marco, solidificando ainda mais o talento visionário de Rossen.

A paixão de Rossen por histórias complexas e personagens multifacetados é evidente em *Body and Soul* (1947), uma obra-prima por ele dirigida. Através da jornada tumultuada de um pugilista, magistralmente interpretado por John Garfield, o filme não se limita apenas ao mundo dos ringues. Ele nos conduz por um labirinto de dilemas morais e conflitos internos, servindo como um espelho para as batalhas de integridade e ambição que muitos enfrentam. No entanto, foi com *All the King's Men* (1949), uma adaptação magistral do romance de Robert Penn Warren, que Rossen atingiu o pináculo de

sua carreira. Esta narrativa envolvente sobre a ascensão e queda de um político populista, repleta de nuances e profundidade, não apenas lhe rendeu três Oscars, mas também estabeleceu Rossen como um dos maiores contadores de histórias do cinema, deixando um legado indelével na sétima arte.

O que caracteriza a maioria dos filmes de Rossen é o tema de indivíduos que se sentem sobrecarregados ao perseguir objetivos de sucesso, riqueza e poder que a sociedade impõe sobre eles, e que eventualmente têm que lidar com seus próprios julgamentos. Nessa mesma linha, ele aborda a profundidade psicológica e moral de seu protagonista em *Alexander the Great*. Embora não tenha sido escrito por Rossen, o filme se concentra na vida e nas conquistas de Alexandre, o Grande. Ele não apenas retrata as campanhas militares e a expansão do império de Alexandre, bem como explora seu caráter, suas ambições, conflitos internos e sua visão de unificar culturas diversas sob sua liderança. Assim como Rossen em seus filmes, *Alexander the Great* busca ir além do mero retrato histórico, mergulha nas complexidades emocionais e morais do líder macedônio, destacando seu desejo de harmonizar diferentes povos em um império cosmopolita. (CASTY, 2013 - tradução nossa).

Rossen refugia-se na Itália para elaborar o roteiro do filme e evitar perseguições. Em 1953 retorna aos Estados Unidos, assume as acusações de filiação ao PC, que anteriormente negara. Apesar de não retomar sua carreira em Hollywood, Rossen obtém financiamento para a produção do filme, que apresenta características de uma obra clássica, com abundantes cenas de diálogos e discursos políticos, protagonizados pelo ator "shakespeariano" Richard Burton. A obra, cujo roteiro foi objeto de estudo e pesquisa do diretor, não alcançou o agrado do público norte-americano. Os especialistas divergem em suas interpretações, alguns considerando o filme uma tentativa de conformidade com os valores ideológicos da Guerra Fria nos Estados Unidos, enquanto outros sugerem que poderia ser uma forma de promover mais tolerância em meio à onda de perseguição decorrente da era macartista. Assim, vale as perguntas: essa obra realmente pode ser considerada uma justificativa da política externa norte-americana? A representação de Alexandre, no filme, pode ser vista como uma legitimação do "homem ocidental" e seu "destino

manifesto” que domina o Oriente? Ou seria uma crítica tanto a essa política externa militarista e uma defesa da integração Oriente-Occidente?

A vida profissional dele se entrelaçou com um período conturbado da história americana: a era do macartismo. Durante as audiências do Comitê de Atividades Anti Americanas (HUAC), ele admitiu ter sido membro do Partido Comunista e forneceu uma lista de outros 57 colegas identificados como comunistas ou simpatizantes. Esta decisão teve um impacto significativo em sua carreira, marcando uma fase complexa e controversa em sua trajetória. Mesmo após o macartismo, Rossen dirigiu notáveis filmes como *The Hustler* (1961), traduzido para o português como *A vida é um jogo*, um drama estrelado por Paul Newman, indicado a nove Oscars. Segundo o biógrafo Alan Casty na obra *Robert Rossen The Films and Politics of a Blacklisted Idealist*, essa decisão teve sérias repercussões em sua carreira, o diretor foi colocado na lista negra de Hollywood, o que fez com que muitas portas da indústria cinematográfica fossem fechadas para ele durante um período significativo. Ele teve dificuldades para conseguir empregos como diretor, e sua carreira sofreu um impacto especial. Esse episódio na vida do diretor ilustra o clima político tenso e a caça às bruxas anticomunista que caracterizou a era do macarthismo nos Estados Unidos. Profissionais de Hollywood foram afetados por essas investigações e muitas listas negras, e o caso de Rossen destacou as consequências importantes que resultaram da associação com o Partido Comunista, durante esse período conturbado da história americana. (CASTY, 2013 - tradução nossa)

José Antonio Jiménez de las Heras, nos conta que Robert Rossen mudou-se para a Europa, foi para a França e, posteriormente, mudou-se para a Irlanda. Durante seu período na Europa continuou a trabalhar como cineasta, embora em menor escala do que durante sua carreira anterior em Hollywood. Em seu primeiro filme após escapar da lista negra, ele escolheu um cenário grandioso para explorar esse tema: a história de Alexandre, rei da Macedônia, conhecido na história como Alexandre, o Grande.

Alan Casty conta que Rossen ao optar por uma epopeia histórica como Alexandre, distanciou-se de seus projetos anteriores ambientados nas ruas de Nova York do século XX. No entanto, há um paralelo curioso: Rossen, que

creceu nessas mesmas ruas, viu em Alexandre uma representação de sua própria luta pessoal por reconhecimento e posição no mundo. O termo *hybris*, palavra grega que remete a uma arrogância desmedida e muitas vezes destrutiva, pode ser aplicado segundo o autor, tanto ao personagem de Alexandre quanto a Rossen em sua empreitada cinematográfica. Assim como Alexandre buscava conquistar o mundo antigo, Rossen aspirava a reconquistar seu lugar no universo cinematográfico, marcando seu retorno com um impacto significativo. Rossen investiu anos nesse projeto, movido por um orgulho determinado e uma satisfação em desafiar o sistema da indústria cinematográfica. Ele esperava que o sucesso do filme lhe desse a liberdade de criar novos trabalhos à sua maneira. No entanto, o filme não alcançou o reconhecimento esperado, enfrentando críticas desfavoráveis e desinteresse comercial. Essa decepção, juntamente com a ambição desmedida de Rossen, acabou por adiar seus planos e objetivos por vários anos. (CASTY, 2023, p.183 - tradução nossa)

Rossen faleceu em Dublin, Irlanda, em 6 de fevereiro de 1966 com 57 anos, vítima de um ataque cardíaco. Sua trajetória, marcada por sua associação com o Partido Comunista, a lista negra em Hollywood e o exílio na Europa, reflete as complexidades e desafios enfrentados por muitos profissionais do entretenimento durante um período de intensa polarização política nos Estados Unidos.

Sua filmografia inclui também obras como *Lilith* (1964), no entanto, sua carreira não recuperou totalmente o prestígio anterior. Sua contribuição para o cinema é lembrada pela habilidade em abordar temas sociais e políticos, sendo sua experiência nas audiências do Comitê de Atividades Antiamericanas da Câmara dos Representantes (HUAC)<sup>21</sup> um capítulo complexo e intrigante na história do cinema americano.

---

<sup>21</sup> A experiência das audiências do HUAC foi frequentemente descrita como intimidadora e traumática para os indivíduos que foram chamados para testemunhar. Muitos foram interrogados de forma agressiva sobre suas associações políticas, crenças, atividades e até mesmo suas relações pessoais. A atmosfera dessas audiências era tensa e frequentemente caracterizada por um clima de suspeita e medo. Aqueles que se recusavam a cooperar ou que eram considerados "hostis" ao comitê eram frequentemente colocados em listas negras da indústria do entretenimento, o que significava que eles eram impedidos de trabalhar em Hollywood e em

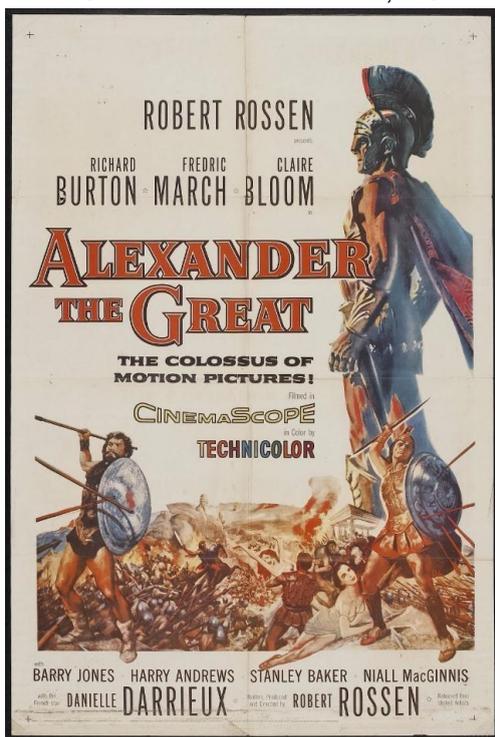
Segundo Casty, Rossen enfrentou desafios significativos durante a produção e edição de *Alexandre, o Grande*. Apesar de, durante as filmagens ter tido bastante liberdade na produção, perdeu parte do controle durante a edição e a pós-produção, o que impactou a unidade e eficácia finais do filme. Em uma entrevista, Rossen mencionou: “As únicas pressões — e eu poderia tê-las resistido, suponho, se tivesse sido forte o suficiente na época — foram pressões para cortar o filme, para reduzi-lo em tamanho. Alexandre era originalmente um filme de três horas. Eu queria que fosse feito um intervalo”.

---

outros lugares. Muitos perderam suas carreiras, reputações e enfrentaram dificuldades pessoais significativas como resultado de seu envolvimento ou associação percebida com atividades "antiamericanas" ou com o comunismo. Embora o HUAC tenha sido criticado por suas táticas e métodos, suas audiências tiveram um impacto duradouro na política, cultura e na indústria do entretenimento dos Estados Unidos. A era das audiências do HUAC é frequentemente lembrada como um período sombrio da história americana, marcado pela supressão das liberdades civis e pela perseguição de indivíduos com base em suas crenças políticas. (CASTY, 2013 - tradução nossa).

## 2.4. A ficha técnica de *Alexander the Great*, de Robert Rossen

Figura 1 – Cartaz do filme Alexandre, o Grande



Fonte: <https://www.filmaffinity.com> em 17/12/2023

### Ficha técnica do filme

Título original: *Alexander the Great*

Duração: 145 minutos

Idioma original: Inglês.

País produtor: Estados Unidos.

Lançamento: 1956

Diretor: Robert Rossen.

Roteiro: Robert Rossen.

Fotografia: Robert Krasker.

Música: Mario Nascimbene.

Direção de arte: Andrej Andrejew.

Figurino: Vittorio Nino Novarese.

Empresas envolvidas na produção: United Artists.

Classificação: Adequado para todos os públicos.

Elenco principal: Richard Burton como Alexandre, o Grande. Fredric March como Felipe II da Macedônia. Claire Bloom como Barsine. Danielle Darrieux como Ada. Barry Jones como Aristóteles. Harry Andrews como Dario III. Stanley Baker como Attalus. Peter Cushing como Memnon de Rodas.

### 2.4.1. Sinopse do filme de Robert Rossen

Uma moeda com a imagem de Alexandre gravada em perfil aparece no centro da tela, e a voz de Richard Burton, interpretando Alexandre, narra: “It is men who endure toil and dare dangers that achieve glorious deeds. And it is a lovely thing to live with courage and to die leaving behind an everlasting renown.” (São os homens que suportam o trabalho árduo e arriscam perigos que realizam feitos gloriosos, e é uma coisa encantadora viver com coragem e deixar para trás uma fama eterna. Tradução nossa) Imediatamente após a palavra “fama”, ambos os lados da moeda aparecem: Nela, Alexandre é representado como Hércules, a figura mitológica, com a icônica pele de leão cobrindo sua cabeça, tudo isso sobre um fundo azul profundo.

“O príncipe adolescente tem o olhar voltado para cima: o caráter leonino está na crina que desce da nuca. O chifre de carneiro alude à paternidade de Zeus Ammon, não sendo a última razão de fascínio esotérico”. (MORENO, 2012, p.154. Tradução nossa)

A narrativa nos transporta para um cenário de ruínas, ambientado no ano de 356 a.C., uma época em que a Hélade, atual Grécia, enfrenta desafios internos e divisões profundas. O confronto inicial entre Demóstenes, interpretado por Michael Hordern, e Ésquines, por William Squire, destaca a urgência de defesa das cidades-estado helênicas frente à crescente ameaça de Filipe II, o rei macedônio.

Por conseguinte, o filme mergulha na figura de Filipe II da Macedônia, interpretado por Fredric March, revelando suas preocupações e inseguranças em relação às batalhas. Após receber a notícia do nascimento de seu filho, Filipe II é atormentado por um sonho inquietante que o leva a duvidar da lealdade de sua esposa Olímpia, interpretada por Danielle Darrieux. Em uma atmosfera tensa, com a presença do enigmático adivinho Nectanebo, interpretado por Helmut Dantine, e do conselheiro Parmênio, interpretado por Niall MacGinnis, Filipe II é persuadido a reconhecer seu filho recém-nascido e lhe dá o nome de Alexandre.

O cenário seguinte é sereno em Mieza, onde o jovem Alexandre, sob a tutela do filósofo Aristóteles, interpretado por Barry Jones, é educado nas artes,

ciências e política juntamente com seus amigos, filhos dos nobres. Filipe II demonstra interesse na educação do filho, querendo proporcionar-lhe o melhor possível contratando Aristóteles. Contudo, os laços entre pai e filho se desgastam rapidamente, especialmente com o divórcio conturbado de Filipe II e o subsequente casamento do rei com Eurídice, uma jovem nobre macedônia, interpretada por Marisa de Leza. Esse novo relacionamento coloca Alexandre em uma posição delicada, sendo visto e tratado como um bastardo pela sociedade da época.

Enquanto Alexandre é finalmente convocado por seu pai para ser príncipe regente em Pella, Filipe II enfrenta outras cidades-estado helênicas em batalha. Alexandre não se limita a governar e, estando em posição de tomar decisões importantes, demonstra sua habilidade e coragem ao subjugar tribos rebeldes e ordenar a reconstrução de uma cidade a qual dá-lhe o nome de Alexandrópolis. Embora Filipe II repreenda Alexandre por suas ações impulsivas, ele também reconhece seu valor, nomeando-o como comandante em uma das alas na crucial batalha de Queroneia. Nesse confronto decisivo, os macedônios, liderados por Filipe II e Alexandre, conseguem finalmente subjugar uma coalizão grega encabeçada por Atenas. Durante a batalha, Alexandre salva a vida de seu pai, intervindo corajosamente para afastar guerreiros que o haviam encurralado. Após conquistar uma de suas maiores vitórias, Filipe II se entrega ao vinho e dança sobre as falésias, com vista para o campo de Queroneia, coberto de corpos. Ele é conduzido de volta à realidade por Alexandre e o general ateniense Memnon, interpretado por Peter Cushing. Ao recobrar a sobriedade, Filipe II suaviza sua postura em relação aos outros gregos enviando Alexandre para negociar um tratado de paz em seu lugar. No auge de seu poder e glória, Alexandre é retratado como um jovem líder audacioso e visionário, que sonha em conquistar o mundo conhecido enquanto seu pai, Filipe II, encontra seu trágico fim pelas mãos de Pausânias, interpretado por Peter Wyngarde

Figura 02 - Cartaz publicitário de *Alexander the Great*, Robert Rossen, 1956, USA



Fonte: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/alessandro-il-grande-p-91386.html>

A imagem do cartaz publicitário do filme retrata uma cena intensa e carregada de emoção do filme, em que Alexandre, o protagonista, se depara com seu pai morto. A escolha dessa cena para o cartaz publicitário sugere que ela é central para a narrativa do filme, e provavelmente desencadeia uma série de eventos e conflitos na trama. A presença da nova esposa do pai adiciona uma camada de complexidade à situação, insinuando possíveis dinâmicas familiares complicadas e questões não resolvidas entre os personagens. A composição da cena reforça o tom solene e emocional do momento, convidando o espectador a refletir sobre temas como luto, relações familiares.

Logo após, Pausânias é morto pela espada de Alexandre. Com a coroa real em sua cabeça, Alexandre embarca em sua jornada de conquistas épicas. Suas vitórias, como a batalha de Granico, demonstram a Dario III, interpretado por Harry Andrews que, por trás da juventude aparente de Alexandre, havia um líder formidável e muito mais do que apenas "um garoto". Determinado a continuar o legado de seu pai e realizar seu sonho de unificar o mundo sob a bandeira macedônia, Alexandre embarca em uma série de campanhas militares épicas.

O ápice dramático do filme, de forma reveladora, não pertence a Alexandre, mas a Dario III, quando este é levado ao deserto e, traiçoeiramente, apunhalado até a morte por alguns homens de seu séquito, que esperam o favor de Alexandre. O rei persa é deixado com ferimentos sangrentos, sentado em sua carruagem em uma terra desolada. Alexandre encontra seu corpo e lê uma carta

deixada por Dario III, implorando-lhe que se case com sua filha Roxane e traga a paz, uma lição que ele demora a assimilar. No entanto, quando Alexandre finalmente retorna à Babilônia após sua exaustiva campanha na Índia, começa seu projeto de unificação dos mundos conquistados

O filme segue a trajetória de Alexandre enquanto ele lidera seu exército através de batalhas icônicas e desafios estratégicos. Ele enfrenta adversários formidáveis, incluindo o poderoso Dario III e seu Império Persa. Ao longo de suas conquistas, Alexandre também sofre traições, conflitos pessoais e dilemas éticos. Além das cenas de batalha e estratégia militar, o filme explora o lado pessoal de Alexandre, incluindo seus relacionamentos com figuras importantes de sua vida, como seu mentor Aristóteles, sua mãe Olímpia, seu pai Filipe II e Barsine.

Figura 03 - Cartaz publicitário de *Alexander the Great*, Robert Rossen, 1956, USA



Fonte: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/alessandro-il-grande-p-91386.html>

Essa imagem acima do cartaz publicitário retrata um momento de grande liderança e determinação por parte de Alexandre, em uma cena estratégica no filme. Sua posição em pé, com os braços erguidos para cima, sugere um gesto de comando ou celebração, enquanto seu exército, de costas para a câmera e olhando para ele, ergue suas lanças em uníssono, indicando uma demonstração de apoio e respeito ao seu líder. A disposição das lanças e a presença de Alexandre entre elas simboliza sua posição central como líder e guerreiro destemido, enquanto o exército é retratado como uma força unida e disciplinada, pronta para seguir suas ordens e enfrentar desafios. A cena evoca um

sentimento de camaradagem e confiança mútua entre Alexandre e seus soldados, além de transmitir a magnitude e a grandiosidade das batalhas que podem ocorrer ao longo do filme.

A jornada de Alexandre culmina na sua chegada à Índia, onde enfrenta um exército vasto em um ambiente inóspito e desconhecido. Apesar das vitórias impressionantes, o filme também aborda os custos humanos e emocionais de sua busca incessante por poder e glória. Alexandre se casará posteriormente com Roxana a filha de Dario III em Susa, interpretada por Teresa del Río, embora também tenha uma relação com Barsine interpretada por Claire Bloom, uma persa que, apesar de sua origem, foi criada na Grécia e é viúva de Menon interpretado por Peter Cushing, um dos confederados de Dario.

Figura 04 - Cartaz publicitário de *Alexander the Great*, Robert Rossen, 1956, USA



Fonte: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/alessandro-il-grande-p-91386.html>

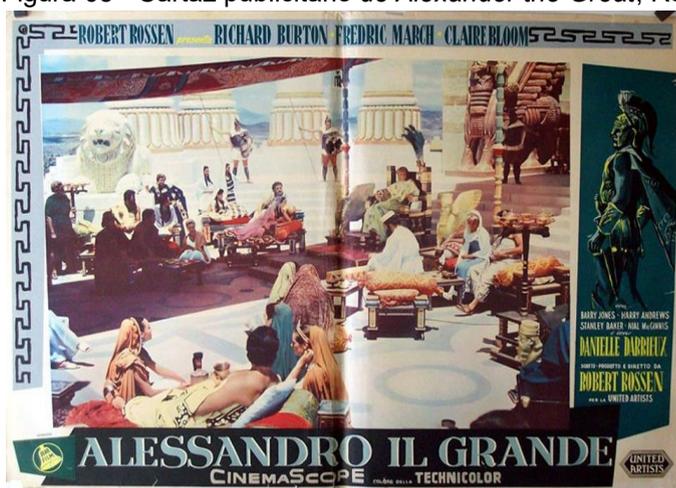
Essa cena do cartaz publicitário retrata uma imagem poderosa e cheia de simbolismo. Com Alexandre em pé em primeiro plano, segurando uma lança na mão direita e um escudo cravejado de lanças na esquerda, ele se apresenta como um líder guerreiro, pronto para o combate. A presença do escudo, especialmente cravejado de lanças, sugere que ele já enfrentou muitos desafios e batalhas, e ainda assim permanece firme e determinado. A mulher sensual se arrastando aos pés de Alexandre acrescenta uma camada intrigante à imagem. Sua presença sugere uma conexão emocional ou um vínculo pessoal com o

protagonista, além de adicionar um elemento de romance ou desejo à narrativa. Sua postura de se arrastar pode simbolizar submissão, vulnerabilidade ou até mesmo um pedido de proteção, contrastando com a força e a determinação de Alexandre. Ao fundo, o exército presente sugere que esta cena pode ocorrer durante uma batalha, com Alexandre liderando suas tropas. A combinação de elementos como o protagonista imponente, o escudo marcado pela guerra, a presença feminina e o exército ao fundo criam uma atmosfera de tensão, romance e heroísmo, prometendo uma narrativa rica e cheia de emoções no filme.

Em uma cena impactante do filme, *Ésquines*, ao tomar conhecimento da chegada de Alexandre à Índia, expressa sua preocupação sobre o poder do líder macedônio, sugerindo que Alexandre ultrapassou com suas conquistas até mesmo a divindade, pois nenhum deus do Olimpo chegara tão longe, um pensamento que inquieta profundamente Demóstenes.

Numa reviravolta emocional, Alexandre, após um confronto trágico com seu amigo de infância Clito, interpretado por Gustavo Rojo, decide que é hora de retornar. Entre a Índia e Babilônia, Ptolomeu reflete sobre essa decisão, percebendo que a verdadeira conquista de Alexandre não era territorial, mas sim a conquista dos corações e mentes das pessoas.

Figura 05 - Cartaz publicitário de *Alexander the Great*, Robert Rossen, 1956, USA



Fonte: <https://www.benitomovieposter.com/catalog/alessandro-il-grande-p-91386.html>

No cartaz publicitário acima, os personagens aparecem em uma cena de confraternização, provavelmente em um casamento ou festa. A escolha de mostrar os personagens de longe, em uma fotografia que os torna pequenos,

sugere uma abordagem mais ampla e panorâmica da cena, capturando o ambiente e o clima da festa em vez de focar em detalhes específicos dos personagens. Essa perspectiva mais ampla pode transmitir uma sensação de comunidade e celebração, destacando a importância do evento para os personagens e possivelmente para a trama do filme. A presença de várias pessoas na cena indica interações sociais que podem desempenhar um papel significativo na história. Além disso, a escolha de retratar uma cena de festa ou casamento no cartaz pode sugerir temas como amor, união, felicidade e talvez até mesmo conflito ou drama, dependendo da direção da narrativa do filme. Essa imagem pode atrair o público ao prometer uma história envolvente ambientada em um ambiente festivo.

No filme, essa percepção culmina em uma cerimônia de representação social em que gregos e persas se unem em matrimônio, destacando a política de Alexandre para administrar as diferentes culturas do seu reino. Ele se une a Roxana em um ato que simboliza essa fusão.

Antes de seu trágico falecimento, Alexandre está rodeado de seus generais, além de Roxana e Barsine. Em um último desejo, ele pede que seu corpo seja lançado ao rio, almejando que sua partida seja envolta em mistério, perpetuando sua aura divina. A conclusão do filme é marcada por uma reflexão profunda, em que uma “voz em off”<sup>22</sup> ressoa com as palavras do coro de Antígona<sup>23</sup>: “Muitos são os prodígios – mas nenhum é mais maravilhoso do que o próprio homem”. Enquanto essas palavras ecoam, a câmera se eleva, revelando um céu azul, culminando na mesma imagem que deu início à narrativa.

---

<sup>22</sup> A narração em off é uma técnica narrativa que utiliza uma voz externa à ação para enriquecer, esclarecer ou complementar a história apresentada em um meio audiovisual.

<sup>23</sup> Antígona é uma personagem da tragédia grega homônima escrita por Sófocles no século V a.C. Ela é uma das figuras mais icônicas da literatura e do teatro ocidental. A história de "Antígona" aborda temas profundos como moralidade, justiça, lealdade e o conflito entre a lei dos deuses e a lei dos homens.

## 2.5 Análise dos fotogramas que contribuem para a construção da imagem de Alexandre.

O filme inicia com um dos famosos embates oratórios entre Demóstenes, interpretado por Michael Hordern e Ésquines, representado por William Squire, oradores, cujas obras, por sua vez, serviram como fontes para historiadores posteriormente, estabelecendo de imediato um contexto rico e profundo para o espectador. Esta escolha sugere um compromisso com a autenticidade histórica, fazendo com que o público confie na fidelidade da narrativa em relação aos eventos e ao período retratado. Além disso, a inclusão desses personagens emblemáticos sugere que o filme mergulhará em temas complexos e possivelmente controversos, já que, Demóstenes e Ésquines eram conhecidos por seus debates na ágora sobre questões políticas e filosóficas profundas. Ao destacar as suas lutas e conflitos, filmes históricos buscam problematizar questões contemporâneas ou universais, mostrando que os desafios enfrentados por esses antigos oradores, ainda têm relevância no contexto de produção do filme (1956). Esta abordagem não só captura imediatamente a atenção do espectador, porém, também estabelece um tom sério e engajado à narrativa, preparando o público para uma experiência cinematográfica que é tanto educativa, quanto reflexiva sobre a tomada de decisão de uma população que deve escolher entre guerra e paz em uma “Grécia atormentada, exausta e dividida”.

Figura 06 - Cena 01 : O debate em Atenas. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (03 min 20 seg)

Quando Filipe II rei da Macedônia retorna apressadamente da linha de frente da batalha ao saber do nascimento de seu filho, depara-se com uma situação inesperada: Olímpia, influenciada pelas previsões de seu adivinho

egípcio, representado por Helmut Dantine, acredita fervorosamente que Alexandre é filho de Zeus, e não do seu esposo mortal. Apesar de suas muitas amantes, Filipe II nutre uma ambição ardente: deseja elevar a Macedônia, anteriormente vista como uma nação periférica e atrasada, a uma posição de destaque entre as cidades-estado helênicas. Porém, essa visão grandiosa entra em conflito com as crescentes tensões familiares e as complexas expectativas divinas atribuídas a Alexandre desde o seu nascimento. Filipe II, por sua vez, se ressentido por ser rotulado como um bárbaro pela elite Ateniese e se irrita com a suposta divindade de Alexandre. Para um homem que deseja moldar o mundo conforme sua vontade, a ideia de um poder divino intervindo é perturbadora, sugerindo que talvez seja mais uma manifestação da ambição de sua esposa do que da vontade de Zeus.

Figura 07: Cena 02 - O nascimento. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (06 min 56 seg)

Ao destacar a mãe centralizada entre outras cinco pessoas e o pai, segurando o bebê à esquerda, cria-se uma dinâmica intrigante. As cinco pessoas ao redor da mãe podem representar uma variedade de papéis ou relações como o médico, o adivinho egípcio, os generais do exército, todos com um interesse direto no bem-estar da mãe e do bebê. Por outro lado, o pai posicionado à esquerda, com o bebê em seus braços, simboliza sua conexão imediata e visceral com a nova vida. Esta composição visual proposta parece equilibrada, guiando o olhar do espectador para o bebê de forma fluente através da cena e enfatizando as interações e relações entre os personagens. Cada elemento do fotograma, desde a posição dos personagens até a iluminação e a escolha do ângulo da câmera, trabalha em harmonia para criar uma cena que não só narra

um evento histórico, mas também encapsula a magnitude e a importância de um legado que está prestes a ser escrito.

A cena estabelece a atmosfera de tensão entre os membros da família real. Filipe II, o pai, compartilha sua alegria, mas há uma mistura de pressentimentos de temor. A rainha Olímpia vê Alexandre como uma espécie de "deus" e acredita que seu domínio sobre a Grécia será sua própria conquista de poder na luta com Filipe II. A relação entre Filipe II e Olímpia é fria e hostil, com Alexandre sendo o prêmio disputado entre eles.

A cena seguinte mostra a apresentação do bebê Alexandre ao povo, erguido entre espadas levantadas pelos guardas de Filipe II, simbolizando uma escolha irrevogável. Esta seção inicial estabelece os motivos complexos de Alexandre em dois níveis: suas crenças, objetivos políticos e ideológicos, e seus conflitos familiares com os pais. A caracterização ganha profundidade ao mostrar a influência da luta psicológica de Alexandre com o pai e as tensões emocionais com a mãe em sua batalha política.

Figura 08: Cena 3 - Apresentação do filho. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (11 min 45 seg)

O filme captura magistralmente a essência mitológica e histórica de Alexandre, estabelecendo uma narrativa que amalgama a realidade e a lenda. O fotograma<sup>24</sup> selecionado acima, captura um dos momentos mais emblemáticos e significativos da História: o instante em que Filipe II, monarca poderoso, reconhece seu herdeiro recém-nascido, nomeando-o Alexandre. A composição

---

<sup>24</sup> No âmbito cinematográfico, o termo "fotograma" refere-se a cada uma das imagens individuais que compõem uma sequência de filme.

visual deste *frame*<sup>25</sup> é meticulosamente projetada para evocar uma sensação de magnitude.

Figura 09: Cena 04 - Seu nome é Alexandre. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (11 min 52 seg)

Ao optar por uma câmera em *contra plongée*<sup>26</sup>, o diretor não apenas enfatiza a grandiosidade do cenário e dos personagens envolvidos, mas também coloca o espectador em uma posição de reverência. A perspectiva elevada, que olha para cima, realça a imponência de Filipe II e a importância transcendental daquele momento singular na história. O gesto de nomear o filho como Alexandre, um nome que ecoaria através dos séculos como sinônimo de grandeza, estratégia e conquista, é carregado de simbolismo. Não é apenas um ato de paternidade, bem como uma declaração política e uma visão para o futuro do reino.

Posteriormente, a decisão de Filipe II de contratar Aristóteles, interpretado por Barry Jones como tutor de seu filho Alexandre ao perceber que através de seu filho ele poderia concretizar sua ideia de elevar a Macedônia a um nível de cidade-estado, é uma etapa importante na História da Grécia Antiga e oferece uma compreensão valiosa sobre as complexidades da política, cultura e estratégia de poder da época. Primeiramente, é essencial entender o contexto em que Filipe II operava. Os macedônios eram frequentemente subestimados e olhados com certo desprezo pelos gregos do sul, especialmente pelos atenienses e

<sup>25</sup> Em inglês, "fotograma" é frequentemente traduzido como "frame". Cada fotograma representa uma fração de segundo de tempo durante uma cena ou sequência de filme.

<sup>26</sup> No âmbito cinematográfico, "contra-plongée" é um termo francês que se refere a um ângulo de câmera em que a câmera é posicionada abaixo do nível dos olhos do sujeito ou objeto que está sendo filmado

outras cidades-estado da Hélade. Atenas, com sua rica tradição democrática e cultural, tendia a considerar os macedônios como bárbaros, uma percepção reforçada pelo fato de que a economia macedônia era predominantemente agrária, baseada na criação de ovelhas e cabras. Isso contrastava com a sofisticação urbana e marítima de Atenas, onde a ideia de *eleutheria*, ou seja, a liberdade que sustentava a democracia, era altamente valorizada. Além disso, os macedônios ainda viviam em *ethnes* (reinos) governados por *basileus*, uma estrutura que os atenienses viam como tirânica e opressiva. François Hartog, aborda temas relacionados à percepção da diferença cultural e política entre os gregos e os macedônios em seu trabalho *Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia Antiga*. No livro, ele examina como os gregos antigos lidavam com a ideia de fronteira e alteridade, e como essas noções influenciavam suas interações com outros povos, incluindo os macedônios. Embora o foco principal do autor não seja exclusivamente sobre os macedônios, ele aborda a questão da identidade grega e suas fronteiras culturais, o que inclui a relação entre os gregos do sul e os macedônios do norte. Ele destaca como os gregos antigos muitas vezes construía narrativas de identidade em oposição a outros povos, e como as diferenças culturais e políticas, como as mencionadas entre os atenienses e os macedônios, eram frequentemente destacadas para reforçar a ideia de superioridade grega. (HARTOG, 2014).

Ao trazer Aristóteles para a Macedônia, um dos maiores intelectuais de sua época e um discípulo de Platão, Filipe II estava fazendo mais do que simplesmente proporcionar uma educação de primeira linha para Alexandre. De certa forma, tentava "helenizar" seu filho, introduzindo-o nas tradições, língua e cultura gregas. O fato de Aristóteles ensinar Alexandre em grego e sobre temas como política e oratória, tinha uma dupla finalidade. Em primeiro lugar, preparava Alexandre para ser aceito entre os gregos do sul, particularmente pelos atenienses. Em segundo lugar, fornecia a Alexandre as ferramentas necessárias para liderar, não apenas como um conquistador, como também como um estadista, capaz de compreender e interagir com as complexidades da política grega.

Figura 10: Cena 05 - Aristóteles, com Alexandre e outros alunos. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (12 min 52 seg)

A ideia de que a educação poderia ser uma ferramenta política não era nova na Grécia Antiga, e Filipe II não a proporcionou, somente a seu filho, mas a todos os jovens filhos da nobreza macedônia, formando um exército com sólida educação e conhecimento. Atenas, por exemplo, usou a educação, a cultura e o culto à intelectualidade como uma extensão de seu poder e influência.

Figura 11 Cena 06 - "Meu tempo é curto". Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (16 min 31 seg)

No entanto, o movimento de Filipe II de "helenizar" Alexandre tinha implicações muito maiores, além da intelectualidade e da força física.

Ao vencer a Liga de Delos liderada por Atenas na Batalha de Queroneia, Filipe II estabeleceu sua hegemonia<sup>27</sup> sobre os gregos. A aliança posterior com

---

<sup>27</sup> "Estabelecer hegemonia" refere-se ao processo pelo qual um Estado, grupo ou entidade exerce domínio ou influência predominante sobre outros estados, grupos ou entidades em uma determinada região ou área de interesse. A hegemonia não é apenas sobre o poder militar ou econômico; ela também envolve a capacidade de definir as regras, normas e valores que orientam as relações dentro da área ou sistema em questão. Quando um país ou grupo estabelece hegemonia, ele se torna a principal potência ou autoridade dentro desse sistema ou região, exercendo uma influência desproporcional em comparação com outros atores. Isso pode ser alcançado através de uma combinação de meios, incluindo poder militar, econômico, cultural

Atenas - quando ele envia o filho como seu representante para as negociações diplomáticas - e a formação da Liga de Corinto solidificaram essa hegemonia e, mais importante, reorientaram o foco dos helenos para o leste, preparando o cenário para as campanhas de Alexandre contra o Império Persa. Portanto, a decisão de Filipe II de contratar Aristóteles foi um movimento astuto que combinou estratégia política, cultural e educacional. Ele não apenas elevou a educação de seu filho e da elite macedônia a um nível sem precedentes, outrossim pavimentou o caminho para que Alexandre pudesse unificar os helenos sob sua liderança e, eventualmente, embarcar em suas ambiciosas campanhas no Oriente.

Rossen utiliza a técnica do *close up*<sup>28</sup> em Aristóteles para transmitir ao telespectador uma mensagem de maneira mais direta e impactante. Quando o ator parece estar conversando diretamente com os espectadores através da câmera, isso pode quebrar a ilusão da narrativa e envolver o público de uma maneira única. E ele diz algo que consideramos ser de suma importância para as nossas considerações da análise. Leia-se: “Nós gregos somos os escolhidos, os eleitos. Nossa cultura é a melhor, nossa civilização é a melhor, nossos homens são os melhores. Todos os outros são bárbaros. É nosso dever moral conquistá-los, escravizá-los e se for necessário, destruí-los”. (Filme do Rossen).

---

e diplomático. Por exemplo, durante a Guerra Fria, os Estados Unidos e a União Soviética buscaram estabelecer hegemonia global, cada um promovendo seu modelo político, econômico e ideológico e buscando atrair aliados para seu lado. Da mesma forma, em contextos regionais, uma potência regional pode buscar estabelecer hegemonia sobre seus vizinhos, exercendo influência política, econômica e militar para moldar o ambiente de acordo com seus interesses e valores.

<sup>28</sup> O "close-up" é uma técnica cinematográfica que foca especificamente no rosto do ator, permitindo ao público capturar as emoções e expressões faciais de forma mais detalhada e íntima.

Figura 12: Cena 07 - A mensagem de Aristóteles. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). 16 min 56 seg

No fotograma acima encontramos um cenário profundo e introspectivo onde Aristóteles, uma das mentes mais brilhantes da Grécia Antiga, discorre sobre a superioridade dos gregos. A ideia de que os gregos são "os escolhidos", superiores em cultura e civilização, é reminescente de discursos imperialistas que procuravam justificar a dominação e exploração de outros povos. Ao zombar das divindades estrangeiras e contratá-las com os deuses gregos, Rossen destaca a tendência humana de valorizar e entender melhor o que lhe é familiar em detrimento do estrangeiro ou desconhecido. Aristóteles, em sua obra *Política*, discute várias questões relacionadas à organização da pólis (cidade-Estado) e à natureza da política. Ele também aborda o tema da superioridade dos gregos em relação a outros povos. De acordo com Aristóteles, os gregos são superiores em vários aspectos, principalmente devido à sua organização política e social. Ele argumenta que a pólis grega é a forma mais elevada e desenvolvida da comunidade humana, pois permite a realização das virtudes humanas e a busca pelo bem comum. Na visão de Aristóteles, a pólis é a arena na qual os seres humanos podem alcançar a sua plena potencialidade como seres morais e racionais. Além disso, Aristóteles também enfatiza a importância da educação e da cultura grega na formação da superioridade helênica. Ele acredita que a educação e a cultura grega são fundamentais para o desenvolvimento das virtudes cívicas e para a criação de cidadãos virtuosos e bem-educados.

Aristóteles delinea a suposta superioridade dos gregos sobre os persas, destacando que seus deuses são concebidos à imagem do homem, desprovidos de cabeças de pássaros e, assim, representam seres mais compreensíveis em

comparação com a iconografia persa. Essa dicotomia sutil, entre deuses compreensíveis e divindades representadas com características animais, reflete não apenas uma rivalidade mitológica, mas também sinaliza uma tensão religiosa entre as duas culturas, um paralelo que ecoa de forma notável a atmosfera de confronto entre americanos e soviéticos durante a Guerra Fria.

A película estabelece uma analogia intrigante, equiparando a Grécia aos Estados Unidos e a Pérsia aos soviéticos, ao amalgamar as diferenças culturais e religiosas em uma narrativa que ecoa as complexidades ideológicas e geopolíticas da época. Assim como a rivalidade entre deuses compreensíveis e divindades aladas, a tensão entre gregos e persas na trama espelha as tensões palpáveis entre Estados Unidos e União Soviética, em que diferentes visões de mundo e ideologias colidiram. Essa cena de *close up* de Aristóteles acima sugere, de maneira provocativa, que a competição entre as nações transcende os campos puramente políticos ou militares, estendendo-se até as esferas culturais e religiosas. A analogia entre a Grécia e os Estados Unidos, ambas nações que defendem uma compreensão mais antropomórfica de suas divindades, ressalta uma unidade percebida de valores e crenças compartilhados. Enquanto isso, a Pérsia, associada aos soviéticos, é caracterizada por uma representação divina mais distante e misteriosa, acentuando as diferenças percebidas na visão de mundo segundo Aristóteles. Dessa maneira, a cena não apenas destaca as rivalidades históricas, porém projeta essas dinâmicas em um contexto contemporâneo, proporcionando uma lente reveladora para examinar as tensões ideológicas e religiosas, que permeavam a Guerra Fria e moldavam as relações internacionais.

Alexandre, em contrapartida, sente-se frustrado e ansioso por ser mantido longe de seu pai e, principalmente, longe de qualquer oportunidade de demonstrar seu valor no campo de batalha e alcançar a glória. Lamenta-se ao dizer que não quer ser lembrado como um discípulo de Aristóteles, mas um guerreiro como Aquiles. Rossen dedica-se meticulosamente a desvendar a psicologia de Alexandre trazendo a complexidade dessa personagem, descrito por Aristóteles a Filipe II como: “Ele é lógica e sonhos. É guerreiro e poeta. É homem e espírito. É seu filho, mas também dela. E acredita ser um deus”.

Figura 13 Cena 08 - Aristóteles e Filipe II. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (21 min 26 seg)

Tanto Plutarco quanto Arriano empenharam-se em retratar Alexandre, o Grande, como uma figura que ascende à virtude através da educação. Conforme Ziegler<sup>29</sup> ressalta, na dissertação de mestrado de Henrique Pause, a educação não apenas molda o refinamento individual, mas também estabelece o comportamento social adequado que o indivíduo deve adotar. Luz<sup>30</sup> evidencia que essa relação intrínseca entre virtude e educação é central no pensamento plutarquiano, particularmente no ensaio *A virtude pode ser ensinada*, e é igualmente destacada por Arriano em sua obra. O conceito de paideia<sup>31</sup>, originalmente associado ao método educacional dos sofistas, abrangendo áreas como política, matemática e retórica, evoluiu para representar um ideal educativo mais amplo. Paideia, conforme descrito por Silva<sup>32</sup>, refere-se ao enriquecimento intelectual através do estudo de disciplinas como música, literatura, retórica, política, filosofia e ciências naturais. Assim, o homem virtuoso é formado através de hábitos, treinamento e emulação. No contexto da representação do imperador, a construção da imagem do "bom imperador" (*optimus princeps*) está intrinsecamente ligada à sua legitimação.

<sup>29</sup> (EN 2009 p. 73 apud PAUSE, 2021)

<sup>30</sup> (EN 2013 p. 58 apud PAUSE, 2021)

<sup>31</sup> A paideia (que pode ser traduzida como educação) ganhou um conceito equivalente, *humanitas*, sendo inserida no modo de vida romano sem ferir os ideais éticos e morais que já estavam estabelecidos. O termo *humanitas*, no contexto romano, é usado para distinguir o homem "selvagem" e grosseiro do homem "civilizado" e instruído. Em resumo, a *humanitas* é mais um "mérito que uma característica universal", adquirida por meio da boa educação (ZIEGLER, 2009, p. 44-45)

<sup>32</sup> (EN 2007, p. 197-202 apud PAUSE, 2021)

Portanto, estamos diante de uma das cenas mais importantes, o *close up* em Aristóteles, segundo nossa análise, pois um filme ambientado durante a Guerra Fria poderia se beneficiar significativamente deste pensamento aristotélico ao incorporar o contexto histórico e as ideologias do imperialismo. Embora a Guerra Fria seja frequentemente caracterizada pela intensa rivalidade entre os Estados Unidos e a União Soviética, a realidade global da época estava profundamente enraizada em séculos de colonialismo e imperialismo europeu. Ao justificar o imperialismo com o darwinismo social, um conceito que erroneamente interpretado postulava a superioridade de certas raças ou grupos, refletia as tentativas europeias de manter influência e controle sobre territórios após as independências do período colonial, o diretor pode oferecer uma perspectiva mais rica e contextualizada das origens das tensões globais da Guerra Fria.

Rossen ao retratar Aristóteles como um defensor fervoroso da superioridade grega sobre os persas, está, de fato, ilustrando a mentalidade imperialista e eurocêntrica que dominou muitas épocas da história. Aristóteles, como um dos maiores filósofos gregos, é muitas vezes associado à racionalidade, lógica e ao pensamento crítico. Esta é uma crítica sutil à arrogância cultural e à falta de compreensão que muitas vezes acompanham a ideia de superioridade cultural.

Na sequência a citação "Guerra Sagrada" no filme ressalta a batalha ideológica e a influência predominante da igreja, paralelamente à dimensão da Guerra Fria caracterizada por conflitos de ideologias. O filme não se limita a retratar a tensão política entre gregos e persas; também utiliza essa rivalidade como um meio de explorar temas mais amplos e atemporais como a religião. Na narrativa, há uma representação simbólica da oposição entre duas divindades ou forças divinas: as divindades ocidentais, frequentemente associada à liberdade e à democracia, e o Zoroastrismo<sup>33</sup>, uma das religiões monoteístas

---

<sup>33</sup> O cerne do Zoroastrismo está contido nos ensinamentos de Zaratustra, os quais ele afirmou terem sido revelados a ele por Ahura Mazda, o deus supremo. Ahura Mazda é considerado o criador do universo e fonte de toda a bondade, enquanto Angra Mainyu (ou Ahriman) é a força oposta, responsável pelo mal e pela destruição. O Zoroastrismo, assim, introduziu a dualidade cósmica entre o bem e o mal, uma característica distintiva dessa fé. Práticas zoroastristas

mais antigas e influentes que emergiu da antiga Pérsia. Esta religião, fundada por Zaratustra (ou Zoroastro) por volta do século VI a.C que apresenta uma perspectiva teológica e ética distinta que contrasta com muitas das tradições ocidentais. Essa tradição religiosa teve uma profunda influência na cultura persa e deixou uma marca duradoura na história religiosa e filosófica da região.

Os antigos gregos, representados como racionais em suas abordagens filosóficas e religiosas, poderiam ter considerado tais representações como menos racionais em comparação com suas próprias crenças. No entanto, é fundamental reconhecer que, apesar da ênfase na racionalidade, os gregos também valorizavam profundamente práticas religiosas e mágicas em sua cultura. A questão religiosa no filme, portanto, não apenas destaca uma diferença cultural entre os gregos e os persas, outrossim ressalta a profundidade racional da sociedade grega, contrastando-a com a visão dos persas. Esse entendimento ressoa com a concepção de que o campo simbólico de Bourdieu em que é um espaço de disputa pelo monopólio da legitimação e consagração de determinadas representações. O autor sugere que o poder não é apenas uma entidade política ou econômica distinta, mas está intrinsecamente vinculado à concessão de crédito às representações. Em outras palavras, a luta simbólica não é apenas confronto de ideias abstratas; é batalha pelo controle da interpretação e legitimação das representações culturais. Essa dinâmica paralela ecoa o antagonismo entre os valores religiosos dos gregos e a aparente ausência de religião entre os persas, remanescente da polarização ideológica durante a Guerra Fria, onde os soviéticos eram frequentemente associados a uma visão laica.

Essa representação no filme pode, portanto, servir como uma caracterização dramática para destacar a perspectiva grega sobre outras

---

incluem a adoração a Ahura Mazda, frequentemente acompanhada de rituais de purificação, orações e cerimônias de fogo, visto que o fogo é considerado um símbolo sagrado da presença divina. Outro conceito fundamental é o julgamento final, no qual as almas são avaliadas com base em suas ações durante a vida, sendo recompensadas ou punidas conforme o mérito. Ao longo da história, o Zoroastrismo desempenhou um papel significativo no Império Persa, influenciando as práticas religiosas e culturais da região. Apesar de ter perdido grande parte de sua proeminência após a expansão do Islã na Pérsia, algumas comunidades zoroastristas persistem, notadamente no Irã e na Índia, mantendo viva essa rica tradição religiosa.

religiões ao mesmo tempo menosprezando o “outro” e reforçando a ideia da superioridade da sua cultura. No contexto do filme, essa abordagem também pode ser usada para ilustrar uma rivalidade entre americanos e soviéticos, amplificando as diferenças culturais e religiosas entre esses dois grupos.

A eloquência de Aristóteles perante os gregos apresenta uma analogia consistente com o discurso de Truman, revelando uma percepção de superioridade inerente aos gregos, ao categorizar aqueles que não pertencentes a seu povo como bárbaros. Essa dinâmica de autenticidade cultural, presente tanto no filme quanto no contexto da Guerra Fria, reflete a mentalidade polarizada da época, destacando uma dicotomia entre "nós" e "eles".

Vejamos este tópico com mais detalhes. Luis Fernando Ayerbe aborda conceitos discutidos por analistas contemporâneos sobre a evolução do capitalismo, em particular, as ideias de Michael Hardt e Antonio Negri. Estes autores argumentam que a fase imperialista delineada por Lênin chegou ao fim, dando lugar a um "império" que transcende as fronteiras territoriais tradicionais e representa a totalidade global do mercado. Neste contexto, as distinções entre espaços nacionais tornam-se obsoletas, sugerindo uma ordem mundial onde as fronteiras internas e externas se dissolvem. Essa concepção encontra ressonância neste filme. Com isso podemos fazer uma analogia com o filme em questão dado que o conceito de "império" proposto por Michael Hardt e Antonio Negri não é apenas uma continuação linear do imperialismo anterior, mas sim um avanço qualitativo. Assim como o capitalismo representa uma evolução dos modos de produção que o precederam, o "império" surge como uma forma mais complexa e abrangente de organização global. Enquanto o imperialismo estava fortemente vinculado a uma expansão territorial e a relações hierárquicas entre nações, o "império" transcendeu essas limitações. Ele é caracterizado por uma rede de poder descentralizada, onde as fronteiras territoriais tradicionais tornam-se menos relevantes e as dinâmicas de controle e influência operam de maneira mais difusa e interconectada. Portanto, ao invés de simplesmente substituir o imperialismo, o "império" representa uma transformação mais profunda na estrutura e nas dinâmicas do poder global.

A utilização de tal narrativa em um filme serve como um lembrete das perigosas consequências da ideologia de superioridade. Ao fazer eco às retóricas da Guerra Fria, Rossen destaca como tais mentalidades não são apenas produtos de um período específico da história, mas padrões recorrentes que podem emergir em diferentes contextos e épocas. Assim, o filme de Rossen serve como uma crítica mordaz não apenas das mentalidades antigas, mas também como um alerta sobre as ideologias que podem ressurgir de diferentes formas ao longo da história.

Rossen mergulha profundamente na questão da mensagem política, apresentando uma análise que ressoa autenticidade para a época, mas que também é universalmente compreensível. Ao longo do filme podemos observar diversas formas de propaganda, manifestadas na cultura: seja nas estátuas idealizadas da Atenas antiga, seja na grandiosidade da infraestrutura persa. Os ensinamentos de Aristóteles continuam:

“As maravilhas são muitas mas nenhuma é mais espetacular do que o homem. O modo de vida persa traz a semente da morte e do medo, o grego traz vida e coragem. Os deuses gregos são a imagem dos homens, não homens com cabeça de pássaros, ou touros com cabeça de leões, são homens que podem ser compreendidos e sentidos”

Figura 14: Cena 09 - Os jovens alunos atentos aos ensinamentos. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (17 min 14 seg)

No fotograma acima extraído do filme percebemos em primeiro plano os rostos de Alexandre e de seus amigos, todos representantes da nobreza macedônica ouvindo atentamente seu mestre. O pano de fundo da cena são pilares gregos, como se os rapazes representassem a transição entre a juventude e a maturidade, ancorados nos valores e tradições helênicos, enquanto absorvem os ensinamentos e orientações do mestre, simbolizando a

fusão entre a educação grega e a identidade macedônica que moldaria o futuro líder que Alexandre estava destinado a se tornar. Não obstante Alexandre demonstra-se fascinado pelos ensinamentos que seu mestre tem a lhe oferecer, ele está ansioso para ser lembrado como um grande conquistador e não como discípulo de Aristóteles.

Em suas representações, Rossen enfatiza que a política externa é muitas vezes uma extensão dos conflitos internos e das dinâmicas familiares e emocionais e a relação entre Filipe II da Macedônia e seu filho Alexandre exemplifica essa perspectiva. Rossen captura a complexidade dessa relação, destacando os momentos de calor emocional - momentos de proximidade, respeito e admiração mútua entre pai e filho - bem como os momentos de frieza, desconfiança e conflito. Ao aplicar essa lente ao relacionamento entre Filipe e Alexandre, Rossen sugere que o conflito entre eles não era apenas político ou militar, mas também profundamente pessoal e psicológico. Alexandre, com sua ambição e desejo de superar o pai, e Filipe II, com sua tentativa de controlar e guiar o filho, encontram-se em uma dança complexa de poder, influência e emoção.

Figura 15: Cena 10 - Entre a mente e o coração. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (19 min 19 seg)

Nesse contexto, de “palco geopolítico” a vasta extensão do Império Macedônico envolvido em intrigas, alianças e conflitos marcam sua expansão. As ações e decisões de Filipe II e Alexandre não eram apenas questões de estratégia militar ou política, mas eram também influenciadas por suas relações pessoais, desejos, medos e aspirações. Alexandre anseia por juntar-se ao exército de seu pai e conquistar sua própria glória, preparando-se para sua futura ascensão ao trono. No entanto, Filipe II, temeroso de conspirações e

manipulações, também age cautelosamente para proteger suas prerrogativas de escolha e, se necessário, substituir seu herdeiro.

Constantemente, Alexandre se vê como uma peça no jogo de poder entre seu pai e sua mãe, que, embora ainda casados, estão profundamente alienados um do outro. Filipe II, por sua vez, parece sempre considerar a possibilidade de um novo casamento para gerar um novo herdeiro. O estilo visual de Rossen é calmo e contido, sempre atento à posição de seus atores em relação à paisagem. Ele dedica um tempo surpreendentemente significativo para explorar o contexto intelectual e cívico da época retratada, esta abordagem nos leva a interpretar uma parábola política subjacente sobre o macarthismo, a Guerra Fria e o imperialismo americano no pós-guerra.

Paralelamente, à medida que a narrativa se desenvolve, a figura influente de Demóstenes é retratada em um estado de melancolia e desilusão, quando faz comentários mordazes e irônicos sobre a crescente influência do ouro macedônio na arena política, uma influência que percebe como corruptora e ameaçadora para a autonomia grega. Este estado de espírito de Demóstenes contrasta fortemente com a postura de seu rival político, Ésquines. Por outro lado, o adversário de Demóstenes não apenas aceita, mas celebra a ascensão de Alexandre e exorta fervorosamente, o povo a reconhecer e adorar Alexandre como uma divindade, simbolizando o ápice do poder e da hegemonia macedônica sobre a Grécia.

Esse contraste entre a desesperança de Demóstenes e a glorificação de Alexandre destaca as tensões políticas e ideológicas da época, bem como os desafios enfrentados pela Grécia diante da expansão macedônica. Demóstenes dirige-se aos atenienses antes da crucial batalha de Queroneia com uma provocação profunda e estabelece os termos do conflito: “O destino da Grécia será decidido de uma vez por todas. Viver em liberdade ou sob a tirania? E para esta Batalha Sagrada até os túmulos de nossos pais agitarão seus corpos”.

As cenas da batalha são apresentadas com closes nos torsos dos homens, pernas e cabeças de cavalos, espadas, lanças e escudos, alternando com closes de homens se golpeando. Imagens mais amplas mostram o caos da batalha e grupos mais organizados de homens e lutas individuais.

Figura 16: Cena 11 - A batalha de Queroneia. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (41 min 52 seg)

Quando Filipe II é encurralado contra uma formação rochosa, Alexandre cavalga até ele, salta e salva seu pai. Naquela noite, Filipe II está visivelmente embriagado e sai gritando "Filipe, o Bárbaro! Filipe, o Bárbaro!". Em sua exaltação ele faz uma dança saltitante e manca (pois está ferido) entre as rochas e corpos na fenda, e na encosta de uma colina em uma dança desajeitada. No entanto, essa celebração revela uma profunda insegurança latente em sua personalidade, pois foi criticado ao longo de muitos anos pelas cidades-estado helênicas e agora conquistou a hegemonia e o comando de toda a Hélade. Enquanto seus gritos ecoam no desfiladeiro, Alexandre se aproxima e diz a ele: "Você é Filipe da Macedônia. Agora, Capitão Geral de toda a Grécia." Filipe responde gritando: "Meu exército, meu reino! Minha Grécia! Nada é seu". À medida que suas palavras ecoam, ele se afasta entre os destroços dos corpos caídos na colina e pede ajuda ao filho para caminhar pois bebeu demais e conta a todos que Alexandre salvou sua vida, imediatamente caiu no sono.

Figura 17: Cena 12 - Filipe II celebra a vitória. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (45 min 11 seg)

Alan Casty, biógrafo de Rossen, reconhece a notabilidade do diretor por sua abordagem visual realista e direta, uma característica distintiva que o diferencia de outros filmes de época, influenciados pela arte acadêmica e pela estética decorativa. Nessa análise, Casty enfatiza a busca de Rossen por uma representação autêntica e impactante dos eventos históricos, contribuindo para a singularidade da visão do cineasta no cenário do cinema histórico. Essa escolha estilística permitia a Rossen criar uma atmosfera mais imersiva e envolvente, onde a narrativa e os personagens eram o foco principal, em vez de serem ofuscados por uma estética excessivamente ornamentada. Casty continua dizendo que Rossen opta por uma estética mais austera e despojada, que frequentemente lembra o estilo bruto e abstrato dos filmes históricos de Pier Paolo Pasolini <sup>34</sup>, com suas paisagens desoladas e composições cuidadosamente enquadradas, refletia a sua visão única e sua busca por uma linguagem visual que fosse ao mesmo tempo simples e profundamente evocativa, ou seja, pretendia provocar emoções, memórias ou sentimentos intensos. O mérito dessa abordagem também era ampliado pela contribuição significativa do diretor de fotografia Robert Krasker, premiado com um Oscar por seu trabalho marcante em *O Terceiro Homem*, de 1949.

Enviar Alexandre à Atenas para negociar o acordo foi uma sábia decisão de Filipe II, segundo Parmenion, no filme, quando diz: “Ganhar a guerra e perder a paz é loucura!”. Quando Alexandre encontra Demóstenes, ele diz: “A oratória é uma profissão nobre [...] mas onde estavam esses belos físicos (olhando para as esculturas) quando vencemos em Queroneia? [...]. Atenas não é cidade, nem estado, é uma ideia. Aristóteles diz que uma ideia é maior que o homem, uma ideia é divina”.

Em seu pronunciamento aos atenienses, Alexandre, como líder supremo de todas as cidades-estado helênicas, estabelece suas diretrizes: “Não

---

<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini foi um renomado escritor, diretor de cinema, poeta e intelectual italiano. Nasceu em 1922 e faleceu tragicamente em 1975. Ele é conhecido por suas obras cinematográficas altamente influentes, como "Mamma Roma", "Teorema", "Salò ou os 120 Dias de Sodoma" e "O Evangelho Segundo São Mateus". Pasolini também foi um prolífico escritor de poesia e ensaios, e ele se destacou como uma figura polêmica e provocativa na cultura italiana e internacional, tanto por seu estilo artístico singular quanto por suas opiniões políticas e sociais.

solicitamos pagamento de resgates ou tributos, os prisioneiros de guerra serão soltos. Exigimos que nenhuma cidade-estado helena se oponha militarmente aos macedônios e solicitamos que cada cidade-estado contribua com seus homens e navios para a batalha contra os Persas.” Ele conclui afirmando: "Somos uma nação com um destino e uma missão divina de difundir a cultura grega pelo mundo."

Figura 18: Cena 13 - Alexandre negocia a aliança. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (48 min 55 seg)

Ao vestir roupas atenienses para assinar o acordo da Liga de Corinto<sup>35</sup>, Alexandre estava enviando uma mensagem simbólica e estratégica sobre seus objetivos e intenções como líder e conquistador, buscando estabelecer uma imagem de si mesmo como um defensor dos ideais e valores helênicos, e como um líder comprometido com a unificação e promoção da cultura grega.

As representações da Grécia e da Pérsia de Rossen são lugares áridos e banhados pelo sol. A armadura, os trajes e a paisagem são representados de maneira intensamente tátil. As cenas de batalha são caóticas e empoeiradas, em vez de espetaculares e meticulosamente coreografadas. Rossen opta por filmar o máximo possível ao ar livre. As cenas internas são delicadamente estilizadas,

---

<sup>35</sup> A Liga de Corinto foi uma aliança militar e política estabelecida por Filipe II da Macedônia em 338 a.C., após sua vitória decisiva na Batalha de Queroneia contra uma coalizão de cidades-estado gregas, lideradas por Atenas e Tebas. A criação da Liga de Corinto marcou o fim da independência política das cidades-estado gregas e estabeleceu a hegemonia macedônia sobre a Grécia. O principal objetivo da Liga de Corinto era unificá-las sob o controle macedônio e formar uma frente unida contra o Império Aquemênida, particularmente contra a Pérsia, que havia sido historicamente vista como uma ameaça para os gregos. A Liga visava mobilizar recursos militares e financeiros das cidades-estado gregas para a realização de campanhas militares conjuntas contra os Persas. Sob o comando de Filipe II e posteriormente de seu filho Alexandre o Grande, a Liga de Corinto desempenhou um papel crucial na expansão do Império Macedônio e na disseminação da cultura grega no mundo antigo.

com o uso da tela widescreen e iluminação brilhante e irreais, criando uma qualidade similar a de um afresco em sua *mise-en-scène*<sup>36</sup>, com atores vestidos em trajes coloridos e posicionados de forma dramática contra paredes claras.

Enquanto isso, é comum ver Filipe II cercado por seus generais e cortesãos, imerso em uma sociedade densa e agitada, muito humana em sua essência. Em contraste, Olímpia permanece em constante vigília no pórtico do palácio real, observando o horizonte com uma postura distante e contemplativa.

Figura 19: Cena 14 - Alexandre e Olímpia. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (52 min 18 seg)

Filipe II casou-se novamente e foi assassinado. Alexandre diz “meu pai, não foi pelas minhas mãos, nem pelo meu coração, eu juro” e aos vinte anos é declarado rei pelo exército e mantém a promessa de seu pai de partir rumo à conquista e à destruição do império persa.

Figura 20: Cena 15 - Alexandre rei. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (01 h 07 min 56 seg)

<sup>36</sup> *Mise-en-scène* é um termo francês que pode ser traduzido literalmente como "colocação no palco" ou "colocação na cena". É uma ferramenta essencial na narrativa cinematográfica e teatral, permitindo que diretores e designers transmitam informações, estabeleçam atmosferas e conectem emocionalmente o público à história.

A dramatização épica da cena mencionada acima é acentuada pela disposição das lanças, contribuindo para a criação de uma experiência visual impactante. A disposição estratégica do rei, proeminente entre as lanças que se elevam para o alto, cria uma hierarquia visual que enfatiza sua autoridade e poder. A iminência de um conflito pode ser sugerida pela postura determinada dos guerreiros e pela preparação para a batalha. Além disso, a cena reforça temas centrais da narrativa, como liderança, coragem, coesão e a relação fundamental entre o novo rei e seu exército.

Peter Cushing é habilmente escolhido para o papel de Memnon, exibindo sua intensidade verbalmente ágil e astuta. Inicialmente, ele se aproxima de Alexandre como um aliado, mas rapidamente se torna um adversário obstinado. Ao presumir que Alexandre almeja ser mais do que um líder de guerra, e sim um rei com poder autocrático supremo, Memnon tenta resistir de maneira ética. Alexandre, desdenhoso, acusa Memnon: "Você luta por dinheiro. Ganhe-o." No entanto, ao optar por exílio em vez de prestar juramento de lealdade a Alexandre, ele escolhe lutar como mercenário no exército de Dario III, e sugere ao rei persa que não enfrente Alexandre e bata em retirada, pois o Macedônio conseguiu em 16 meses o que seu pai levou 20 anos para conquistar, mas não lhe dão ouvidos.

A análise deste filme revela uma interconexão intrínseca que nos apresenta influências da Guerra Fria visíveis no filme como a cena em que o general Memnon expressa suas apreensões quanto à expansão do império de Alexandre, comparando-a a um "despotismo oriental". Esta cena pode ser interpretada como uma representação simbólica do conflito ideológico entre os valores ocidentais personificados por Alexandre e a percepção da ameaça do comunismo soviético encarnado pelo general.

Ao se deparar com a preocupação manifestada por Memnon sobre a expansão do império de Alexandre, o filme espelha de maneira alegórica as inquietações explicitadas por Truman em seu discurso perante o congresso em março 1947, sobre a situação dos países europeus no pós-Segunda Guerra Mundial. Notavelmente, Truman expressou sua apreensão no trecho quatro do discurso, alertando sobre o impacto profundo que o desaparecimento da Grécia

como estado independente, teria sobre as nações europeias que enfrentavam dificuldades para preservar suas liberdades após os estragos da guerra,

“O desaparecimento da Grécia como estado independente terá um profundo efeito sobre todos os países na Europa cujos povos estão lutando contra grandes dificuldades para manter suas liberdades e sua independência enquanto reparam os danos da guerra.” (GOLDMAN, 2008)

No cerne dessa correspondência simbólica, o filme lança luz sobre a fragilidade das nações em meio às mudanças geopolíticas, evocando os temores reais enfrentados por países europeus conforme delineados no discurso de Truman. Dessa forma, tanto a narrativa cinematográfica quanto o discurso presidencial convergem para destacar a importância da manutenção das liberdades individuais e da independência dos países, ressoando uma preocupação comum diante das incertezas do contexto pós-guerra. Essa reflexão sobre a fragilidade das nações e a importância da liberdade individual ecoa os argumentos de Roger Chartier, que desafia e transcende as dicotomias tradicionais presentes nas abordagens historiográficas das décadas de 1970 e 1980 ao referir-se à "tirania do social". Ele critica a tendência em certas abordagens historiográficas que priorizam excessivamente o aspecto social em detrimento das expressões culturais, sugerindo que muitos estudos e teorias históricas tratam a sociedade como se ela existisse isoladamente, sem levar em consideração como as pessoas dentro dessa sociedade interpretam, expressam e vivenciam suas realidades culturais. Para Chartier, essa visão é limitante e redutiva, pois argumenta que a sociedade e a cultura são entrelaçadas de maneira tão intrínseca que é impossível compreender uma sem considerar a outra. Ao desafiar a "tirania do social", ele defende uma abordagem que reconhece a interdependência entre fatores sociais e culturais na análise histórica. O historiador sugere que, embora a cultura possa ter seus próprios sistemas de significado e interpretação, ela não pode ser completamente separada das realidades sociais em que se desenvolve (CHARTIER, 1990).

A representação de Alexandre, o Grande, no enredo do filme faz referência a sua busca incansável por difundir os “princípios da liberdade” nos termos do mundo antigo, uma temática que ressoa harmoniosamente com a perspectiva de Truman acerca do comunismo-totalitarismo. O presidente norte-

americano constrói discursivamente uma concepção de existência fundamentada na vontade da maioria, caracterizada por instituições livres e salvaguardas das liberdades individuais.<sup>37</sup>

Contrapondo-se vigorosamente a essa visão, delinea-se no discurso de Truman, especialmente no décimo trecho, a condenação enfática da imposição pela força sobre a maioria, que ele associa à suposta opressão associada ao sistema comunista, visto como totalitário pelos líderes ocidentais. Este último é descrito como um antípoda da forma de vida preconizada por Truman, que se define pela presença de instituições livres, governos representativos, eleições desimpedidas, garantias à liberdade individual, a liberdade de expressão e eleição, bem como a completa ausência de opressão política, conforme indicado no discurso do Truman: “Uma forma de vida é baseada na vontade da maioria e distingue-se por instituições livres, governos representativos, eleições livres, garantias à liberdade individual, liberdade de expressão e eleição, e ausência de opressão política”

Dessa maneira, a narrativa cinematográfica que retrata Alexandre, o Grande, como um líder dedicado à propagação da liberdade se encaixa de modo coerente e simbólico com a visão idealizada por Truman. Ambos compartilham a crença na importância de uma sociedade fundamentada nos princípios democráticos, na autonomia da pólis e no respeito aos direitos inalienáveis e essenciais para a construção de uma existência coletiva justa e equitativa.

A cena em que Ptolomeu compartilha sua visão de um império global unificado sob o comando de Alexandre, oferece uma interpretação que ecoa a intensa luta ideológica entre os Estados Unidos e a União Soviética durante a Guerra Fria. Nessa representação, ambos os impérios, como entidades em busca de expansão de influência e hegemonia global, são encarnados por Alexandre, personificando a busca por um domínio unificado. Este paralelo remete diretamente às aspirações e rivalidades da Guerra Fria, em que as superpotências competiam pela supremacia global.

---

<sup>37</sup> Não nos cabe, no escopo deste trabalho, avaliar a validade desta narrativa presidencial norte-americana, notadamente contrariada pela própria realidade do país no período macartista. O nosso interesse é identificar a auto-representação dos EUA que este discurso trás.

A descrição da segunda forma de vida, delineada no trecho cinco do discurso de Truman, “pinta um quadro” de uma estrutura totalitária que utiliza a imposição pela força à maioria, recorre ao terror, à opressão e controla os meios de comunicação como rádio e imprensa. A predestinação de eleições e a supressão das liberdades individuais são aspectos enfatizados. A ideia é correlacionar este quadro com as com as tensões da Guerra Fria e, vista por Truman com uma oposição entre democracias ocidentais e regimes totalitários, caracterizados por agressões diretas e indiretas que ameaçam a paz internacional e a segurança dos Estados Unidos, conforme enfatizado neste trecho do discurso: “(...) regimes totalitários impostos sobre povos livres, por agressões diretas e indiretas, minam as fundações da paz internacional e, por consequência, a segurança dos Estados Unidos?”.

Figura 21: Cena 16 - Memnon mercenário. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (01h 15 min 26 seg)

Rossen utiliza o personagem de Memnon como uma ilustração da situação na qual uma pessoa tenta confrontar o poder com a verdade, mas descobre que o poder tem sua própria versão da verdade, talvez uma alusão à sua própria condição no contexto da época sob o macarthismo.

Barsine, apesar de ser esposa de Memnon, acaba por abraçar a causa de Alexandre, censurando o marido por sucumbir às riquezas persas, como se "um simples grão de trigo valesse mais do que a vida de um homem". Em resposta, Memnon defende sua aversão à tirania, mas Barsine questiona se ele realmente detesta a tirania ou se tem aversão a Alexandre. Para ela, Alexandre representa uma nova ideia, uma força renovadora e uma escolha de esperança em contraste com uma Atenas antiga e corrompida.

Figura 22: Cena 17 - Memnon e Barsine. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). 1 h 19 min 34 seg

Uma montagem e várias cenas breves delineiam o êxito da campanha de Alexandre e sua crescente arrogância e crueldade, contribui para a estética visual e narrativa do filme. Persas são derrotados, aldeias são incendiadas, gregos atenienses são capturados e acusados de traição, muitos são destinados às minas macedônias, uma vila inteira é vendida como escravos. e Memnon encontra seu trágico fim.

Figura 23: Cena 18 - Escravos de guerra. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1 h 29 min 24 seg)

Ao se aproximar de atenienses capturados, Barsine é identificada entre eles que foram acusados de conspiração com Dario da Pérsia, estão marcados como reféns. Na cena seguinte, ela sai sorridente da tenda, olhando para Alexandre em um primeiro plano à direita em uma cena que permanecerá focada nessa composição até o desfecho. À medida que os personagens se deslocam no cenário, a câmera captura a intensidade tempestuosa de sua conexão, evidenciando o desejo de Barsine por uma ligação mais íntima, além de qualquer outro vínculo que Alexandre já tenha permitido. Alexandre a alcança, segurando

seu braço, mas ela se recusa a encará-lo. Com amargura escarnejadora, ela diz: "Alexandre, o conquistador. Você saqueia a cidade, a incendeia, pilha e saqueia e leva uma mulher!" Ele a vira para si e diz que ela será tratada como sua posição merece. Esta cena representa as características que geralmente são associadas a Alexandre, seu compromisso com a honra, a bravura e a busca da grandeza. Esses elementos narrativos podem ser interpretados como uma crítica sutil ao Macarthismo e à política autoritária que essa corrente defendia. O enredo do filme, centrado na figura histórica de Alexandre, o Grande, pode ser entendido como uma narrativa simbólica que ecoa a resistência contra as imposições opressivas e a busca fervorosa por valores como liberdade e independência.

Figura 24: Cena 19 - A relação entre Alexandre e Barsine. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1 h 30 min 42 seg)

Em um momento íntimo entre Alexandre e Barsine, ela indaga com firmeza: "O que você esperava ver?" Ele reflete sobre a pergunta, lembrando o que testemunhou em seus olhos na manhã em que acordara pela primeira vez ao seu lado e, anteriormente, em Atenas. "Em Atenas, traí Memnon com minha alma", ela confessa, revelando um peso profundo em suas palavras. A tensão entre os dois é palpável. Alexandre, sobrecarregado, parece distraído, como se uma torrente de pensamentos o arrastasse para longe. Murmura palavras em sua mente, um redemoinho de pensamentos em uma mente atormentada. Então, inesperadamente, ele anuncia que está tonto, como se tivesse experimentado uma epifania avassaladora.

Barsine observa atentamente enquanto Alexandre fala de Alexandria como se tivesse tido uma visão transcendental. É um momento revelador no

filme, como se ele tivesse se tornado consciente de algo grandioso, uma compreensão maior que o envolve, transformando sua jornada em algo mais profundo e significativo.

Figura 25: Cena 20 - Epifania. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1 h 31 min 42 seg)

Na sequência, Dario III se manifesta como um monarca imponente e dominador, utilizando-se de sua posição e honrarias para tentar subjugar Alexandre. Ele se autodenomina "rei dos reis", enfatizando sua supremacia sobre extensos territórios e diversos povos. Com um ar de desdém, Dario III retrata Alexandre como um líder impulsivo e temerário, presenteando-o ironicamente com itens como um chicote, uma bola e ouro, simbolizando seu menosprezo e tentativa de diminuir o valor de Alexandre.

Dario III proclama com autoridade: "Ordeno que todas as nações da Ásia se unam sob minha bandeira, eu, Dario da Pérsia, o supremo 'rei dos reis', soberano das terras que abrangem diversas línguas, convoco um exército sem precedentes nas vastidões das planícies babilônicas para enfrentar você, Alexandre. Exijo que se retire e retorne ao conforto de sua mãe, Olímpia. Você é apenas um jovem impulsivo, cuja imprudência e falta de discernimento o trouxeram à Ásia com seus comparsas, perturbando nossa ordem".

Dario III, o rei persa, protagoniza um discurso dirigido ao povo grego, apresentando a Alexandre uma oferta que transcende ao material e carrega consigo nuances políticas e estratégicas. A representação da cultura persa como uma civilização milenar sendo abordada por um "menino" – Alexandre, cuja civilização helenística é significativamente mais jovem – adiciona camadas profundas à narrativa.

Ao referir-se a Alexandre como um “menino”, Dario III tece uma narrativa que vai além do conflito político e se aprofunda na diferenciação temporal entre os dois mundos, o ocidental e o oriental. Sua sugestão de que Alexandre desfrute da bola como um presente e que o ouro sirva para quitar dívidas, carrega um subtexto que ecoa na visão da URSS em relação aos Estados Unidos durante a Guerra Fria. A América, uma nação “jovem” em comparação com a longa tradição persa, é retratada como uma força emergente, desafiando uma potência mais estabelecida. A cena, ao capturar essa dinâmica temporal, ressalta não apenas a disparidade de poder entre as nações, mas também a complexidade das relações interculturais. A oferta de Dario III, em busca de uma “aliança com o bebê grego”, ganha um significado mais profundo quando consideramos a rica herança da Pérsia, contrastada com a breve história da civilização helênica até aquele ponto.

A busca persa por uma aliança não só se torna uma estratégia diplomática complexa, mas também um apelo simbólico para a preservação de uma cultura milenar, agora confrontada por uma força emergente. A cena, ao explorar essa tensão entre uma potência consolidada e uma emergente, proporciona uma visão envolvente das dinâmicas culturais e geopolíticas que permeavam o período histórico, oferecendo uma perspectiva particular sobre as complexidades das relações entre sociedades antigas durante a Guerra Fria.

Essa narrativa paralela, com sua representação visual e simbólica, espelha vividamente a dinâmica geopolítica da Guerra Fria, onde as nações buscavam alianças estratégicas para reforçar suas posições no cenário internacional<sup>38</sup>. A cena em questão não apenas contribui para a trama do filme, mas também oferece uma perspectiva visualmente rica e das complexas relações entre os protagonistas, imbuída de significados que ressoam com a história política da Guerra Fria.

---

<sup>38</sup> Como aconteceu na conferência de Yalta, em 1945, na qual as três nações (Inglaterra, EUA e URSS) procuraram firmar um acordo de paz e de conciliação para o pós-guerra. Roosevelt representava os EUA e tinha essa visão de conciliação. Mas Truman, influenciado por Churchill, inverte essa lógica e parte para um discurso de agressividade contra a URSS em 1947.

Figura 26: Cena 21 - Rei Dario III. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 37 min 15 seg)

Envio-lhe um chicote, para que possa aprender sobre a modéstia; uma bola, para que se distraia com brincadeiras infantis com seus amigos e não intrometa-se em questões de homens; e ouro, para suas despesas, pois ouvi dizer que está em dificuldades financeiras. Saiba que minha riqueza é tão vasta quanto a luz solar, portanto, não necessita saquear nossas terras como um vulgar ladrão."

Figura 27: Cena 22 - Presentes a Alexandre. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 37 min 28 seg)

Por outro lado, Alexandre responde com determinação e confiança, rejeitando as tentativas de Dario III de menosprezá-lo. Ele utiliza a retórica para desafiar Dario III e afirmar sua própria posição e poder. Alexandre refuta a descrição de Dario III de si mesmo como um ladrão e um menino e, em vez disso, apresenta-se como um líder capaz e destemido. Ele expressa sua determinação em continuar lutando até que as vastas riquezas de Dario III se tornem suas, e sugere que sua morte nas mãos de Alexandre, seria um golpe mais significativo para o legado de Dario III do que vice-versa. Alexandre responde: "você não deveria ter me informado quanto ouro possui porque lutarei com mais forças até

que sus poses sejam nossas, nem ter me chamado de ladrão e de menino porque se me matar isso nao representará um grande triunfo, porque terá simplesmente matado um chefe de ladrões , mas se eu o matar dirão que um grandiosos rei morreu pelas mãos de um menino. E como eu sou descendente de deuses imortais serei vitorioso sobre você”.

Figura 28: Cena 23 - Um menino grego. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 37 min 28 seg)

Na sequência, o filme retrata um momento crucial na campanha de Alexandre, onde ele se encontra diante de uma situação desafiadora, com seu exército em desvantagem numérica e enfrentando um inimigo formidável sob o comando de Dario III.

Alexandre vestido de branco, à noite e com sua armadura de guerra, destaca sua presença imponente e a determinação que ele sente em enfrentar seu adversário. O branco, contrastando com o ambiente sombrio, serve para realçar sua aura dominante e resoluta mesmo diante de circunstâncias adversas. Além disso, o branco é frequentemente associado à pureza e à determinação. Nesse contexto, pode simbolizar a integridade e o compromisso de Alexandre com seus ideais e valores em face da adversidade.

Em alguns contextos cinematográficos, essa escolha estética pode ter conotações sobrenaturais ou místicas, sugerindo que o personagem possui habilidades ou poderes especiais. Do ponto de vista estético, vestir Alexandre de branco à noite, contribui para a composição visual da cena e para a atmosfera do filme, criando uma sensação de equilíbrio, harmonia ou contraste que complementa a narrativa e o tema do filme. Simboliza seus valores e ideais, cria

uma atmosfera mística e contribui para a composição visual e atmosférica do filme, agregando várias camadas de significado e interpretação à cena.

Figura 29: Cena 24 - Questões éticas da guerra. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 41 min 20 seg)

Partimos do princípio que o cinema possui o poder de recriar e interpretar eventos históricos, oferecendo ao público um visual emocionalmente envolvente. A Batalha de Gaugamela é magistralmente retratada, não apenas como um confronto militar, mas também como um palco para a profundidade psicológica e o simbolismo intrínseco aos personagens e à narrativa. A atmosfera inicial estabelecida na noite anterior à batalha é repleta de tensão e expectativa. A descrição visual do vasto acampamento persa sob a luz da lua cheia serve como um prelúdio sombrio para o conflito iminente.

A descrição da batalha em si é rica em detalhes, Alexandre recebe a menção ao número substancial de tropas persas - 40 mil cavalos, quase um milhão na infantaria, duzentas carruagens de guerra com lanças e mil e quinhentos arqueiros - o mensageiro salienta a magnitude do desafio que Alexandre e seu exército terão que enfrentar. Parmenion, um dos generais mais confiáveis de Alexandre, oferece uma estratégia cautelosa de atacar à noite para aproveitar a vantagem tática da surpresa e do terreno. No entanto, a resposta de Alexandre, expressa na frase emblemática que encontramos seja em Plutarco quanto em Arriano: "não vou roubar a vitória!". Revelando sua rejeição a qualquer estratégia que possa ser percebida como desonesta ou que comprometa sua busca por uma vitória clara e decisiva. Ao insistir em enfrentar o inimigo à luz do dia e em condições de igualdade, Alexandre demonstra sua coragem, sua confiança em suas habilidades e em seu exército, e sua convicção de que a

vitória conquistada sob tais circunstâncias teria um valor maior e seria mais duradoura.

A análise da narrativa anti-conspiratória no filme, em sintonia com o discurso de Truman, destaca uma estrutura de percepção rígida que divide o mundo em dois pólos antagônicos, reflete a dualidade ideológica predominante durante a Guerra Fria. Nesse cenário, a produção cinematográfica emerge como um produto cultural que dialoga com as principais tensões da época, meticulosamente explora as complexidades e desafios inerentes a um período histórico caracterizado por rivalidades intensas e disputas geopolíticas.

Todavia, não podemos falar que haja uma mera reprodução da doutrina Truman, mas uma narrativa fílmica que transmite as contradições e temores do período. Um dos momentos que evidenciam claramente essa dinâmica ocorre durante um diálogo entre Alexandre, interpretado por Richard Burton, e seu amigo Heféstion, vivido por Barry Jones. Nesse instante, o personagem Alexandre na película compartilha sua visão política e filosófica, expressando o desejo audacioso de unir os povos do mundo em uma única sociedade, transcendente de suas origens étnicas ou culturais. A perspectiva de Alexandre, nesse contexto, pode ser interpretada como uma representação idealizada do internacionalismo, uma ideologia que advoga pela colaboração entre nações e pela abolição das fronteiras nacionais. Essa concepção pode ser entendida como uma resposta às divisões ideológicas acentuadas pela Guerra Fria, marcadas por uma mentalidade dicotômica de "nós *versus* eles".

Ao incorporar essa visão utópica, o filme sugere uma alternativa à polarização ideológica e geopolítica característica da época. A busca de Alexandre por uma sociedade global unificada transcende as limitações impostas pelo conflito bipolar entre Estados Unidos e União Soviética. Essa representação destaca a capacidade do cinema de transcender as fronteiras da narrativa e servir como uma plataforma para explorar, desafiar e, por vezes, questionar as perspectivas predominantes, oferecendo uma visão mais abrangente e inclusiva diante dos desafios enfrentados em um período histórico crucial<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Vejamos como o filme, ao ressaltar essa visão internacionalista de incorporação e tolerância, foge de apenas reproduzir o discurso de Truman, que é de incompatibilidade, conquista e

Ao abordar o idealismo de Alexandre em promover a cooperação global e superar as barreiras que dividem a humanidade, a narrativa oferece uma perspectiva profunda sobre as aspirações de unidade em meio às hostilidades da Guerra Fria. Assim, o filme não apenas representa narrativamente o conflito geopolítico, mas também incorpora elementos de resistência ideológica, explorando alternativas visionárias frente às complexidades do cenário internacional da época.

Assim, o filme *Alexander the Great*, embora incorpore elementos e preocupações presentes no discurso de Truman, oferece uma expressão cinematográfica das tensões políticas e ideológicas da Guerra Fria, que não se limita a reproduzir a doutrina de conquista e eliminação do outro como aparece no discurso de Truman. Ao longo do filme, a narrativa de Alexandre como líder carismático e visionário, buscando unir povos e culturas diferentes sob sua liderança, pode ser vista como uma representação dos esforços dos Estados Unidos em promover a democracia e a liberdade no mundo em meio à Guerra Fria. Outrossim, pode ser visto como uma crítica à Doutrina Truman e sua ideia de dois mundos irreconciliáveis que estão em um conflito fundamental o qual só se resolve com uma forma de vida eliminando a outra, e não pela ideia de conciliação.

A diferença cultural e religiosa entre Alexandre e Dario III é central para a narrativa. Enquanto Dario III é retratado desfilando entre seus homens realizando rituais religiosos, Alexandre emerge como um líder engajado e visionário. Sua rejeição a maus presságios e a interação direta com seu exército demonstram uma conexão profunda e uma compreensão das necessidades e temores de sua tropa. Alexandre pede a todos os deuses que “provem a ele e a todos os homens que ele é o verdadeiro filho dos céus dando-lhe a vitória”. Passa entre seus homens motivando-os da seguinte forma: “Meus companheiros [...] esta é a batalha final, toda a Ásia será nossa e todas as nossas lutas terminarão, somos inferiores em tudo, menos em coragem e disciplina.”

---

"extermínio" do comunismo. Capitalismo e comunismo, para Truman, são irreconciliáveis e a solução só pode ser a vitória de um sobre o outro. O que não aparece na visão de Alexandre sobre a relação Ocidente e Oriente.

Figura 30: Cena 25 - Aos deuses. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 43 min 08 seg)

Dario III por sua vez, é retratado entre religiosos, realizando rituais a Ahura Mazda<sup>40</sup> pedindo pelo crescimento de seu reino por direito, e que ele nunca seja destruído.

Figura 31: Cena 26 - Aos deuses. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 43 min 25 seg)

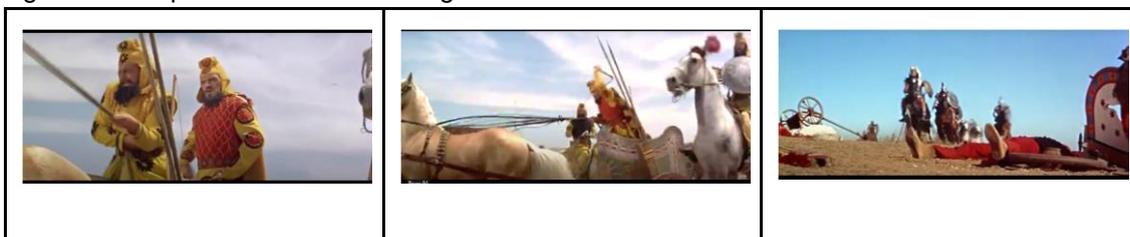
A investida inicial das carruagens persas, com as suas foices ameaçadoras, representa uma tentativa de aniquilar a infantaria grega. No entanto, a resposta organizada e disciplinada dos macedônios, representada pela falange, é tanto um testemunho de sua habilidade militar, quanto um símbolo da resiliência contra as adversidades. No campo de batalha, os dois reis conseguem se aproximar e trocar olhares, um momento que enche Alexandre de alegria, mas mergulha Dario III no desespero. Alexandre projeta sua lança na

---

<sup>40</sup> Ahura Mazda representava princípios como a verdade, justiça, bondade e ordem cósmica. Ele era visto como uma figura benevolente, oposta a Angra Mainyu, ou Ahriman, que representava as forças do mal e da destruição. Para os persas da antiguidade, Ahura Mazda era adorado como o principal objeto de devoção e reverência, e acreditava-se que suas ações e vontades moldavam o destino do mundo.

direção de Dario, mas não o acerta, fazendo-o fugir e abandonar tudo - sua carruagem, lança e escudo.

Figura 32: Sequência de cenas - A fuga de Dario. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 47 min 42 seg, 1h 47 min 49 seg e 1h 48 min 12 seg)

A Batalha de Gaugamela representada por Rossen vai além da mera recriação histórica. É uma exploração profunda da psicologia humana, da liderança e das complexidades das relações interculturais. Através de sua abordagem, Rossen oferece uma perspectiva única sobre um dos momentos mais significativos da história antiga, destacando a relevância e o impacto duradouro desses eventos. Após a intensa batalha e a fuga de Dario III, Alexandre se depara com um acampamento luxuoso e abandonado pertencente ao rei persa e revela não apenas a vitória militar, mas também o encontro entre dois mundos e culturas, pois o macedônio encontra a mãe, a esposa e os filhos do rei da Pérsia, abandonados no caos da retirada. A interação de Alexandre com a rainha persa e sua filha Roxana simboliza a complexidade das relações humanas em tempos de conflito e a capacidade de encontrar humanidade, mesmo nas circunstâncias mais adversas.

Um dos generais de Alexandre entrega o manto de Dario III à viúva, simbolizando a derrota do rei persa e conseqüentemente a vitória de Alexandre. Neste momento a viúva persa ajoelha-se e chora ao deduzir que seu marido havia sido morto, então a filha do rei, identificada como Roxana, implora a Alexandre pelo direito de enterrar seu pai e proteger sua família da ira dos conquistadores macedônios antes que sejam mortas. Ela expressa seu medo e desespero diante da incerteza do futuro. Alexandre, demonstrando uma compaixão inesperada e uma atitude magnânima, informa a todos que Dario está vivo e que não guarda nenhum ódio ou rancor por eles. Ele abraça um dos filhos de Dario, reconhece a humanidade compartilhada entre eles, apesar das

circunstâncias adversas. Alexandre, então, pergunta os nomes das crianças, estabelece um contato humano e pessoal com a família de seu adversário derrotado em meio à brutalidade e à violência da guerra e da conquista.

Figura 33: Cena 27 - A família de Dario III. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 49 min 50 seg)

A cena acima retratada no filme, provavelmente, foi inspirada no afresco de Rafael Sanzio de 1512, exibido na Villa Farnesina em Roma intitulado “As mulheres de Dario III e retrata a chegada de Alexandre e seu exército à tenda.

Figura 34 - Afresco “As mulheres da família de Dario III”.



Fonte: Tela de domínio público - Villa Farnesina (Roma, Itália)

O trecho apresentado do filme aborda a complexidade ética e moral das ações de Alexandre em relação ao tratamento dispensado à família de Dario III. Buscamos explorar as nuances filosóficas e as manifestações concretas das virtudes aristotélicas na vida e nas ações do Alexandre histórico, estabelecendo um paralelo significativo entre a teoria ética e a prática virtuosa. Os relatos detalhados de Plutarco, Cúrcio e Arriano fornecem diferentes perspectivas sobre

o encontro entre Alexandre e a família de Dario III, destacam uma profunda piedade demonstrada por Alexandre. Rossen, com isso, demonstra que provavelmente teve acesso às fontes antigas.

Uma atenção especial é concedida às cenas que retratam as tropas de Dario III em retirada e as tropas de Alexandre em perseguição, culminando na descoberta do corpo de Dario III, já sem vida. Posteriormente, alguém informou a Alexandre que o rei persa teria consumido água, pronunciado algumas palavras sobre o destino dos homens, rezou e morreu. Deixou uma carta com um pedido especial a Alexandre que termina com “entrego em suas mãos o meu espírito”.

Figura 35: Cena 28 - Dario III morto. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 54 min 36 seg)

Em resposta, Alexandre cobre o corpo de seu adversário e faz a solene promessa de vingar a morte de seu oponente, fundamentando sua determinação na máxima de que "apenas um rei pode matar outro rei". Esta cena é retratada nos documentos escritos dos séculos I e II d.C.

Aristóteles em sua obra *Ética a Nicômaco*, apresenta a virtude política e a busca pelo bem comum vinculadas a eudaimonia, entendida como a realização da excelência humana e o bem-estar coletivo. Assim esta análise relaciona as atitudes de compaixão e a piedade manifestadas por Alexandre em relação a Dario III e sua família. Assim, argumenta-se que as ações de Alexandre, representadas na película de Rossen, ilustram uma profunda compreensão e aplicação dos princípios éticos aristotélicos, querendo indicar uma preocupação genuína pelo bem-estar dos outros e uma busca pela excelência moral e virtuosa.

Rossen integra em seu filme episódios possivelmente apócrifos<sup>41</sup> retirados de diversas histórias sobre Alexandre, como a famosa cena em que ele encontra a família do rei persa, Dario III já citada acima e quando o Macedônio em face à batalha relata que não roubará a vitória, atacando o adversário à noite e, quando cobre o corpo de Dario III com seu manto. Estes momentos, carregados de significado, vinculam os personagens em uma teia de piedade e gratidão. Rossen, provavelmente, tinha consciência do poder simbólico inerente a essas narrativas.

Figura 36: Cena 29 - Celebração da vitória em Persépolis. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (1h 58 min 02 seg)

Após ter saído vitorioso perante Dario III, Alexandre pede que seus homens o declarem um deus. Enquanto isso, em Atenas, Ésquines faz um discurso inflamado a favor de Alexandre, resumindo para o espectador as suas conquistas como rei de dois mundos, algo que jamais nenhum homem ou deus conquistara antes dele. Entretanto não convenceu o relutante Demóstenes.

As últimas cenas retratam Alexandre decepcionado com seus amigos, mata Filotas por alta traição, manda matar Parmenion, briga com Clito e acaba por matá-lo, o que lhe causa uma imensa dor.

---

<sup>41</sup> O termo "apócrifo" tem suas raízes no grego antigo, onde *apokruphos* significa "escondido" ou "obsuro". No contexto dos filmes históricos significa que tem uma base sólida na história real e foram inseridos ou adaptados para fins dramáticos, narrativos ou de entretenimento. O que significa que Rossen provavelmente leu Arriano, Plutarco e/ou Cúrcio. No entanto, é importante entender que, em filmes históricos, uma certa quantidade de licença artística é muitas vezes tomada para criar uma narrativa coesa ou para tornar a história mais envolvente para o público. Portanto, a presença de elementos apócrifos não significa necessariamente que o filme seja impreciso ou desonesto; em vez disso, é uma convenção aceita na produção cinematográfica para equilibrar precisão histórica com dramatização.

Figura 37: Cena 30 - Briga com Clito. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (2h 09 min 51 seg)

Diante da angústia causada pela perda de seu amigo mais próximo, Alexandre empreende o doloroso retorno de seu exército da Índia à Babilônia. Nesse cenário sombrio, a narrativa de Ptolomeu destaca uma transformação notável que ocorre dentro de Alexandre. Uma força revitalizante parece emergir, alimentando sua resiliência diante das adversidades. A voz de Ptolomeu ressoa na descrição desse momento, enfatizando a visão de um Alexandre renovado. Uma nova força, enraizada nas profundezas de sua alma, parece ter sido desencadeada pela tragédia. Essa força, paradoxalmente, não apenas impulsiona o retorno à Babilônia, mas também simboliza a continuidade da linhagem de Alexandre. Ptolomeu destaca a singularidade da prole de Alexandre e Roxana, sugerindo que esses filhos são verdadeiramente herdeiros de dois mundos. Eles não só carregam a herança de Alexandre, o conquistador, mas também representam a união de culturas distintas. Eles são seres que habitam a fronteira entre dois mundos, incorporando a síntese de uma diversidade única. Neste relato, os filhos de Alexandre e Roxana são apresentados como seres especiais, destinados a viver em um só mundo, mas carregando consigo as riquezas e complexidades de dois universos interligados. Essa dualidade torna-se uma narrativa simbólica, reflete não apenas a fusão de impérios, mas principalmente, a promessa de um legado que transcende fronteiras físicas e temporais.

Nas sequências finais do filme, o diretor ao retratar a grandiosidade e a profundidade emocional do momento, maneja a câmera habilmente entre as fileiras de homens e mulheres, destacando a diversidade e a harmoniosa

coexistência entre distintos povos e culturas. Conforme a narrativa visual se desenrola, somos conduzidos ao simbolismo poderoso dos casamentos entre generais macedônios e helenos com mulheres persas, culminando na união entre Alexandre e a filha de Dario III.

Esta abordagem cinematográfica dinâmica, não apenas guia a atenção do espectador, bem como amplifica a ressonância emocional do cenário apresentado. A aplicação de tonalidades vivas e a inclusão de flores na cena vão além da simples estética, sugerindo uma atmosfera de renovação e esperança. A paisagem harmoniza-se com a festividade, quase como uma homenagem à revitalização e ao surgimento da estação primaveril. Além de ser um ritual nupcial, este é um evento significativo que destaca a paz e interação entre diferentes culturas.

O movimento contínuo e fluido da câmera encapsula essa fusão cultural e simboliza a superação de fronteiras e divisões anteriormente estabelecidas pela narrativa. Esse gesto visualmente representa uma transição significativa, insinuando transformação e progresso. Ao romper com as tensões anteriores, esse movimento da câmera sugere uma evolução narrativa, destacando a consolidação emergente entre personagens e ideologias anteriormente conflitantes. Narrativamente, esse contraste entre momentos de tensão e paz intensifica o impacto emocional, permitindo que o público experimente uma sensação palpável de alívio e esperança. A representação visual de casais multiétnicos em uma composição quase infinita, amplia essa ideia de unidade e coexistência.

Figura 38 Cena 31 - O casamento com a filha do rei da Pérsia. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (2h 11 min 30 seg)

Contudo, Alexandre logo é entregue ao destino e privado da chance de ver a semente que plantou crescer, pois é acometido por uma doença e definha diante de seus súditos. O tom mais característico de Rossen de fatalismo nobre coincide perfeitamente com o registro de Alexandre. Ele responde à pergunta sobre para quem seu império passará, dizendo: “Para... o mais forte.” Para o nosso entendimento o mais forte significa aquele que consegue suportar o peso da responsabilidade do sonhador, aquele que deseja um mundo tão perfeito que é praticamente impossível de se realizar.

Figura 39 Cena 32 - “Ainda há muito a se fazer”. Filme: *Alexander the Great*



Fonte: Captura do autor (2023). Rossen 1956 (2h 15 min 11 seg)

Através da figura de Alexandre, que busca expandir a cultura grega e desafiar as fronteiras do mundo conhecido em nome de uma "guerra santa", o filme pode ser visto como uma representação cinematográfica dessas dinâmicas geopolíticas e culturais e das influências da Guerra Fria visíveis no filme. Rossen insere comentários políticos perspicazes e significativos sob o manto do sonho histórico. Outro ponto de convergência é a cena em que Alexandre busca formar alianças com outros imperadores, uma interpretação que pode ecoar a formação de acordos entre países aliados dos EUA durante a Guerra Fria, enfrentando a União Soviética. Essa estratégia de alianças, tanto no filme quanto na história contemporânea, reflete a complexidade geopolítica e a busca por fortalecer frentes comuns contra adversários. O filme não apenas narra eventos históricos, mas também encapsula de forma imaginativa e simbólica os paralelos entre as rivalidades antigas e os conflitos ideológicos modernos, oferece uma perspectiva única sobre a interseção entre a história e a dinâmica geopolítica da Guerra Fria.

A trajetória de vida de Alexandre evidencia tanto a grandiosidade quanto os perigos de permitir que o humano se aproprie de um “status divino”. Ele infunde sua missão militar com uma aura maior, transformando-a em uma grande aventura cultural e filosófica, uma jornada destinada a unificar e assimilar o mundo sob sua visão de promover um império unificado, onde culturas ocidental helênica (grega antiga) e oriental fundiram-se.

Chegando ao fim desta análise traçamos paralelos interessantes nas teorias de Giovanni Arrighi e Beverly Silver em *Caos e governabilidade no moderno sistema mundial* sobre a hegemonia cultural dos Estados Unidos e seu modelo *american way of life* quando Alexandre aspirava a uma fusão cultural, vendo a união de povos diferentes sob sua liderança como uma forma de harmonia e renascimento cultural. Da mesma forma, os Estados Unidos, ao longo dos séculos, têm trabalhado para disseminar sua cultura e valores ao redor do mundo, vendo-os como universais e benéficos. No entanto, ambas as visões enfrentam resistências significativas. Enquanto Alexandre enfrentou desafios devido à sua abordagem autocrática, os esforços americanos para promover seu modo de vida globalmente, muitas vezes encontraram reações adversas, sendo criticados por ambicionar uma forma de imperialismo. A tentativa dos EUA de estender sua hegemonia cultural pode levar a tensões, polarização e conflitos, destacando os desafios de impor uma cultura dominante em um mundo diversificado. Assim, tanto Alexandre quanto a política cultural americana ilustram os perigos e complexidades associados à busca por hegemonia cultural em escala global.

## **2. ALEXANDER DE OLIVER STONE (2004): ENCONTROS ENTRE ORIENTE E OCIDENTE ERA DA “GUERRA AO TERROR”.**

### **3.1 Explorando as influências da “Guerra ao Terror” e a situação geopolítica da época.**

Ao abordar o conceito de geopolítica através de uma perspectiva histórica contextualizada, podemos iniciar nossa discussão explorando a geopolítica clássica. Esta abordagem tem suas raízes em discursos imperialistas, centrados na promoção do expansionismo estatal e na busca pela garantia de impérios (TUATHAIL, 1998). A geopolítica clássica é considerada um reflexo do seu período, evidenciando o imperialismo competitivo entre os Estados europeus no início do século XX, juntamente com as justificativas para as rivalidades interestatais nesse contexto. Elementos como o nacionalismo, o colonialismo, as corridas pelo equilíbrio de poder na Europa e a necessidade de reforçar a segurança dos Estados emergem como fundamentais nessa concepção (MOISIO, 2015).

As reflexões de Samuel Huntington em sua obra *O Choque das Civilizações e a Recomposição da Nova Ordem Mundial*, fornecem uma análise crítica das relações internacionais e da dinâmica civilizacional no pós-Guerra Fria. Huntington destaca a preocupação com o unilateralismo na política externa dos Estados Unidos após o fim da Guerra Fria, ressaltando a importância das sociedades na geopolítica mundial. Ele argumenta que as identidades culturais e religiosas desempenharam um papel crucial nas relações internacionais, especialmente com o declínio da ameaça comunista representada pela União Soviética. O autor alerta para os riscos do unilateralismo americano, temendo que essa postura possa gerar ressentimentos e conflitos com outras nações. O atentado de 11 de setembro de 2001, embora não previsto por Huntington, é posteriormente vinculado por analistas às teorias do autor, destacando como esse evento redefiniu as relações internacionais, colocando a luta contra o terrorismo no centro da agenda global. (HUNTINGTON, 1997).

No contexto da análise sobre as influências da "Guerra ao Terror" e a situação geopolítica da época, a abordagem de Samuel Huntington sobre a militarização e imperialismo do Ocidente reverbera nas representações contemporâneas, ampliando as tensões entre sociedades. A interação desses conceitos revela um cenário complexo no qual, as narrativas opostas de ambos os lados contribuem para a intensificação do conflito. Huntington, ao argumentar que a dinâmica global estava passando por uma transformação profunda, destacou a mudança dos conflitos ideológicos predominantes para uma arena onde questões culturais e sentimentos civilizacionais assumiram o protagonismo. Nesse novo paradigma, os confrontos transcenderam as diferenças entre nações individuais, estendendo-se aos atritos entre culturas distintas. O autor prevê a possibilidade de surgirem alianças entre estados pertencentes a uma mesma civilização, evidenciando a busca por identidades compartilhadas em um mundo pós-Guerra Fria. Essa perspectiva sugere que os Estados Unidos, em particular, poderiam encontrar novos antagonismos para orientar suas políticas externas em meio a essa reconfiguração global. (HUNTINGTON, 1997).

No entanto, críticos como Luis Fernando Ayerbe argumentam que a abordagem de Huntington pode alimentar posturas isolacionistas e discriminatórias, contribuindo para crises como os atentados de 11 de setembro.

Le-se em Ayerbe:

“Para Huntington, os desafios à supremacia política e econômica do Ocidente e aos valores que caracterizam sua identidade cultural definem uma nova situação internacional na qual a oposição entre "o Ocidente e o resto" assume o papel central. Para ele, sete civilizações compõem o "resto": japonesa, confuciana, islâmica, latino-americana, eslava ortodoxa, hindu e africana.” (2002. p.20).

Em contraste com a visão de Huntington, Luis Fernando Ayerbe destaca as reflexões de Hardt e Negri sobre o conceito de império. Eles argumentam que o "Império" representa uma evolução em relação ao antigo imperialismo, assim como o capitalismo se manifesta como um estágio mais avançado em comparação aos modos de produção que o antecederam. Essa abordagem sugere que o império é menos uma entidade territorialmente definida e mais um sistema de poder global, fluido e descentralizado, manifestando-se através de redes e conexões multifacetadas. A visão de Hardt e Negri desafia concepções

tradicionais de soberania e dominação, propondo uma compreensão mais complexa e dinâmica das relações de poder na era contemporânea. No âmbito prático, as percepções de Huntington e as teorias de império de Hardt e Negri exercem influência significativa nas relações internacionais contemporâneas. Essas perspectivas não apenas moldam as políticas governamentais, mas também permeiam as interações sociais e culturais em uma escala global. O discurso de Huntington sobre a militarização e o imperialismo do Ocidente alimenta as representações que perpetuam a tensão entre sociedades, enquanto as reflexões sobre o império desafiam conceitos tradicionais, promovendo uma compreensão mais dinâmica das relações de poder. (AYERBE, 2002).

Ademais, a manutenção de um "clima de guerra" permite aos Estados Unidos sustentar o crescimento econômico por meio de gastos militares. E também oferece ao governo a oportunidade de preservar instrumentos de ação governamental e repressão estatal legados pela Segunda Guerra Mundial. O equilíbrio delicado entre interesses econômicos e estratégias políticas emerge como um componente essencial na compreensão da dinâmica internacional no período pós Guerra - Fria (MARTINS, 2006, p. 8)<sup>42</sup>.

No início dos anos 2000, conforme descrito por Rodrigo Penteado Armstrong em *A política externa norte-americana*, o então presidente George W. Bush buscou aproveitar a posição de hegemonia dos Estados Unidos e concretizar sua visão de estabelecer o século XXI como uma era dominada pela influência norte-americana.

Em seu discurso perante o Congresso em 20 de setembro de 2001, George W. Bush utilizou sua influência hegemônica para não apenas condenar veementemente os ataques terroristas de 11 de setembro, mas também para lançar as bases de uma definição ampla e assertiva do termo "terrorismo". Ao

---

<sup>42</sup> "Pressionado pelo aumento da mobilização social e na conjuntura do pós-guerra, a volta dos instrumentos de controle seria bastante útil para o governo americano, como ficou claro pela onda de repressão sindical e política que se desencadeou no país logo após o discurso de Truman". Também vale lembrar que, depois do discurso de Truman, o Congresso americano aprovou, em julho de 1947, a "lei Taft-Hartley que declarava ilegal a necessidade de os empregados de uma fábrica pertencerem ao sindicato local para obter emprego e o próprio presidente promoveu uma investigação sobre os funcionários federais a fim de eliminar os elementos 'desleais e subversivos'. (MARTINS, 2006, p 8)

proclamar guerra ao "terror", Bush expressou a determinação dos Estados Unidos em lidar com a ameaça que havia se manifestado de maneira dramática.

Sonara Stella John em *Hollywood como arma na guerra ao terror* discorre o destaque que Hoffman dá ao termo "terrorismo", inicialmente associado à Revolução Francesa com conotações positivas - relacionadas à virtude e democracia, passou por uma série de transformações conceituais ao longo da história. Contudo, os eventos de 11 de setembro representaram uma redefinição marcante desse conceito. Bush, ao caracterizar a Al Qaeda como a principal responsável pelo atentado, salientando sua intenção de reorganizar o mundo por meio da imposição de crenças radicais. O presidente norte-americano não limitou sua abordagem à Al Qaeda, enfatizando que a guerra contra o terror se estenderia para identificar, deter e derrotar todos os grupos terroristas de alcance global. Ele ressaltou a hostilidade desse grupo em relação às liberdades fundamentais dos Estados Unidos, delineando uma campanha prolongada que envolveria estratégias como a privação de fundos, a criação de divisões entre grupos terroristas e operações secretas. (HOFFMAN apud John, 2023).

Além disso, Bush apelou para o apoio internacional, enfatizando que cada país enfrentava uma escolha crucial: alinhar-se aos Estados Unidos na luta contra o terrorismo ou optar por estar ao lado dos terroristas. Este discurso não apenas reflete uma resposta imediata aos acontecimentos traumáticos, mas também estabelece um quadro amplo para a compreensão e enfrentamento do fenômeno do terrorismo no cenário global.

Samuel Huntington, argumenta que a dinâmica global passaria por uma transformação profunda, deslocando-se de conflitos ideológicos predominantes para uma arena onde as questões culturais e sentimentos civilizacionais ocupariam o centro do palco. Leia-se:

A política mundial está sendo reconfigurada seguindo linhas culturais e civilizacionais. Nesse mundo, os conflitos mais abrangentes, importantes e perigosos não se darão entre classes sociais, ricos e pobres, ou entre grupos definidos em termos econômicos, mas sim entre povos pertencentes a diferentes entidades culturais” (HUNTINGTON, 1997, p. 21).

elemento comum que perpassa essas análises é a ideia de que o mundo contemporâneo está em constante transformação, com novas formas de identidade, poder e conflito emergindo, em resposta às mudanças globais.

### 3.2 O contexto cinematográfico dos anos 2000

Durante os anos 2000, o cinema experimentou uma virada temática significativa, refletindo as turbulências e desafios do mundo real. O impacto dos trágicos ataques de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos influenciou a narrativa e o tom de muitos filmes da década. Esta mudança é notável até mesmo em gêneros tradicionalmente mais leves, como os filmes de super-heróis. Um exemplo emblemático desse período é *Batman: O Cavaleiro das Trevas* (2008), dirigido por Christopher Nolan. Ao invés de se concentrar em vilões caricatos, o filme mergulha em ameaças mais palpáveis e complexas, espelhando as ansiedades da sociedade sobre segurança, caos e justiça. Essa atmosfera mais sombria e introspectiva também encontrou expressão em filmes como *Filhos da Esperança* (2006), que imagina um futuro distópico de infertilidade humana; e *Guerra ao Terror* (2008), que oferece uma visão crua e íntima dos perigos enfrentados por uma unidade militar especializada em desarmamento de bombas no Iraque.

O elemento comum que perpassa essas análises é a ideia de que o mundo contemporâneo está em constante transformação, com novas formas de identidade, poder e conflito emergindo em resposta às mudanças globais - o ataque ao Iraque como evento específico que se insere nesse cenário dinâmico. As ações de Bush não apenas refletem a complexidade das relações internacionais, mas também exemplificam a interseção de poder, identidade e conflito que caracteriza o contexto global em constante evolução. (CONDE, 2015)

A decisão de atacar o Iraque durante o mandato do presidente George W. Bush foi motivada por uma série de fatores complexos, incluindo considerações geopolíticas, estratégicas e econômicas relacionadas ao petróleo (FUSER, 2008). O ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 serviu como um catalisador que intensificou o desejo de abordar supostas ameaças à segurança nacional dos Estados Unidos. No entanto, é importante notar que a justificativa fornecida pelo governo Bush em relação às armas de destruição em massa e ao apoio ao terrorismo pelo regime iraquiano foi amplamente contestada e levantou debates consideráveis tanto nacional quanto internacionalmente. O discurso do

presidente na ONU refletiu essas preocupações, enfatizando a suposta posse de armas químicas e biológicas pelo Iraque, bem como a sua ameaça à estabilidade regional e global. No entanto, a legitimidade dessas alegações têm sido objeto de controvérsia, com alguns críticos, salientando que o uso desses argumentos foi instrumentalizado para justificar uma intervenção militar que tinha objetivos mais amplos e complexos. (DUTRA, 2015)

O discurso de Bush na Organização das Nações Unidas (ONU) pode ser interpretado como uma tentativa de envolver a Organização na Proibição de Armas Químicas (OPAQ) em seus esforços para justificar a intervenção militar no Iraque e, conseqüentemente, derrubar o regime de Saddam Hussein. Ao fazer referência às supostas armas químicas e biológicas possuídas pelo regime iraquiano, Bush buscava legitimar suas ações perante a comunidade internacional, incluindo organizações como a OPAQ, que desempenham um papel crucial na verificação e proibição do uso dessas armas (RESENDE, 2005). Através desse discurso, Bush buscava construir um consenso internacional sobre a necessidade de confrontar o regime iraquiano, pintando-o como uma ameaça iminente à segurança global devido à sua alegada posse e disposição de usar armas de destruição em massa. No entanto, críticos argumentam que essa abordagem pode ter sido manipulada, visando sensibilizar organizações internacionais como a OPAQ para legitimar uma intervenção militar, cujos objetivos geopolíticos e estratégicos eram mais amplos e complexos do que mera eliminação de armas químicas e biológicas. (DUTRA, 2015).

A comparação entre a estratégia de legitimação de Alexandre, o Grande, no filme de Oliver Stone e a abordagem de George W. Bush em relação ao regime iraquiano adiciona uma camada interessante à análise. Assim como Alexandre sentiu sua posição ameaçada com o nascimento de um filho legítimo de seu pai, Filipe II, Bush pode ter percebido uma ameaça à sua autoridade e à estabilidade geopolítica dos Estados Unidos com a continuação do governo de Saddam Hussein no Iraque. Ambos os líderes buscaram legitimar suas ações, acusando uma fonte externa de ameaça: Alexandre culpou os persas pela morte de seu pai e ameaçar a hegemonia das cidades-estado helênicas, enquanto

Bush apontou para o regime iraquiano como uma ameaça à segurança nacional e global, devido à sua suposta posse de armas de destruição em massa.

A utilização dessas narrativas, tanto por Alexandre quanto por Bush, serve como uma ferramenta de mobilização política, convencendo suas respectivas comunidades (a comunidade helênica no caso de Alexandre e a comunidade internacional no caso de Bush) a apoiar suas ações em nome da liberdade, democracia e segurança.

Oliver Stone, conhecido por sua crítica à política externa americana, utiliza a narrativa histórica para destacar paralelos com questões contemporâneas, como a guerra no Iraque, expondo as complexidades e possíveis manipulações por trás das decisões políticas e militares. Essa abordagem não apenas enriquece o conteúdo do filme, outrossim convida o espectador a refletir sobre as implicações políticas e sociais de eventos históricos e sua relevância para os desafios contemporâneos enfrentados pela sociedade. Ao fazer isso, Stone desafia as convenções tradicionais do cinema ao conectar narrativas antigas com questões atuais, ampliando o escopo da análise crítica e promovendo uma compreensão mais profunda das dinâmicas políticas e sociais em jogo.

No entanto, ao mesmo tempo em que o cinema refletia essas preocupações profundas, a forma como os filmes eram consumidos e produzidos também estava passando por uma transformação. Uma nova geração de espectadores, que cresceu na era digital, estava emergindo. Estes jovens, acostumados com a rapidez dos vídeos e vídeos virais na internet, buscavam uma experiência cinematográfica que fosse igualmente dinâmica e visualmente estimulante. Em resposta a essa demanda, os estúdios de Hollywood intensificaram a produção de filmes campeões de público repletos de ação, com cortes rápidos e efeitos especiais impressionantes. Muitos desses filmes baseiam-se em propriedades intelectuais já estabelecidas, como as populares franquias de super-heróis dos quadrinhos. Estes filmes não apenas garantem um público fiel de fãs, bem como ofereciam oportunidades lucrativas

para expansões, incluindo sequências<sup>43</sup>, prequelas<sup>44</sup> e spin-offs<sup>45</sup>. No entanto, essa abordagem nem sempre se traduzia em inovação narrativa. Muitos desses blockbusters optaram por seguir uma fórmula conhecida, evitando riscos significativos em termos de enredo, e contando com o humor como um meio confiável de conectar-se e entreter o público.

Segundo a Academia Internacional de Cinema em artigo editado em 10 de abril de 2019 sobre as mudanças na indústria cinematográfica, podemos observar não apenas uma evolução na técnica e na narrativa, mas também uma transformação nos conceitos de autoria e liderança criativa na indústria cinematográfica. Nos anos 50, a era dourada de Hollywood estava no auge. O *Star System de Hollywood* era um sistema de promoção de estrelas de cinema, colocava atores e atrizes no centro das atenções, muitas vezes acima de diretores e outros membros da equipe. Filmes eram frequentemente vendidos com base nas estrelas que os protagonizaram, e os estúdios investiam pesadamente na construção e manutenção dessas personagens. Entretanto, o panorama começou a mudar com o surgimento de movimentos de vanguarda como o Neorrealismo<sup>61</sup> italiano e a Nouvelle Vague<sup>62</sup> francesa. Estes movimentos desafiaram as convenções tradicionais, dando voz aos diretores e reconhecendo-os como os verdadeiros autores de suas obras. Através de técnicas inovadoras, narrativas não lineares e um foco em temas sociais e psicológicos, diretores como François Truffaut e Jean-Luc Godard tornaram-se ícones do cinema autoral. No entanto, com a chegada da era dos filmes campeões de público, chamados *blockbusters*<sup>63</sup> nos anos 2000, o balanço de

---

<sup>43</sup> Sequências: Uma sequência é um filme que continua a história ou os eventos de um filme anterior. Em termos simples, é uma continuação. Por exemplo, se um filme é bem-sucedido e agrada ao público, os estúdios podem decidir fazer uma sequência para capitalizar sobre o sucesso do original. Essas sequências frequentemente continuam as aventuras dos personagens principais ou expandem o universo estabelecido no primeiro filme.

<sup>44</sup> Prequelas: Uma prequela é um filme que se passa antes de um filme já existente, geralmente explorando eventos ou personagens que precedem o filme original. Em vez de avançar a história, como uma sequência, uma prequela volta no tempo. O objetivo pode ser fornecer um contexto ou explicação para eventos ou situações mencionadas no filme original. Por exemplo, se um personagem tem um passado misterioso ou eventos significativos em sua história de fundo, uma prequela pode ser criada para explorar esses elementos.

<sup>45</sup> Spin-offs: Um spin-off é um filme (ou série de TV) que se baseia em um elemento específico de um filme original, geralmente um personagem secundário, um conceito ou um ambiente, e

poder começou a se deslocar novamente. Os filmes de grande orçamento, muitas vezes ancorados em franquias de sucesso, requerem investimentos massivos e, conseqüentemente, maior supervisão por parte dos produtores executivos e dos estúdios. O sucesso de um filme poderia significar centenas de milhões em receitas, tornando as decisões criativas ainda mais arriscadas e, por vezes, controversas. Nesse cenário, a estabilidade e a visão consistente do diretor nem sempre eram prioridades. Em vez disso, os produtores executivos, focados em resultados financeiros, ganharam mais influência sobre as decisões criativas. Isso levou a situações em que diretores eram contratados para projetos, mas posteriormente demitidos devido a diferenças criativas ou desentendimentos com os executivos do estúdio. Enquanto o conceito de autoria no cinema evoluiu ao longo das décadas, a tensão entre criatividade e comercialismo permaneceu constante. Enquanto os diretores buscam expressar sua visão artística, os estúdios, impulsionados pela necessidade de retorno financeiro, continuam a desempenhar um papel significativo na determinação do resultado nas telas.

---

cria uma história separada e independente a partir dele. Por exemplo, se um filme tem um personagem secundário que se destaca e se torna popular entre os fãs, esse personagem pode receber seu próprio filme ou série, contando sua própria história ou aventuras. O spin-off compartilha o mesmo universo do filme original, mas muitas vezes tem uma identidade e foco próprios.

<sup>61</sup> O neorealismo italiano foi uma corrente cinematográfica que surgiu após a Segunda Guerra Mundial e buscou retratar a realidade da sociedade italiana de maneira realista e engajada. Diretores como Vittorio De Seta e Federico Fellini foram entre os principais representantes desse movimento, que trouxe inovações na narrativa e na abordagem das temáticas sociais e políticas

<sup>62</sup> Nouvelle Vague francesa: O Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico francês que emergiu nos anos 50 e se concentrou em técnicas de câmera rápida, montagem cinematográfica elíptica e exploração de temáticas existencialistas e psicológicas. Diretores como François Truffaut e Jean-Luc Godard foram entre os principais expoentes desse movimento, que desafiou as convenções do cinema de sua época e gerou obras de grande impacto artístico

<sup>63</sup> O termo "blockbuster" refere-se a filmes de grande orçamento, muitas vezes ancorados em franquias de sucesso, que requerem investimentos massivos e, conseqüentemente, maior supervisão por parte dos produtores executivos e dos estúdios.

Na análise de Calil Felipe Abrão, é feita uma comparação profunda e elucidativa entre duas interpretações distintas dos filmes sobre Alexandre, o Grande. O autor mergulha no contexto social e cultural em que cada filme foi produzido, revelando nuances que muitas vezes passam despercebidas à primeira vista. Abrão destaca uma diferença fundamental entre as duas produções: o tratamento dado por exemplo à relação entre Alexandre e Heféstion. No filme de 1956, dirigido por Robert Rossen, a relação homoerótica entre os dois é velada e interpretada sob a lente conservadora da época. O cenário dos anos 1950, permeado por tabus e preconceitos, via a homossexualidade através de um prisma distorcido, frequentemente rotulando-a como uma "amizade particular", uma forma eufemística e repressora de abordar tais relacionamentos. No entanto, o panorama mudou drasticamente com o advento dos movimentos sociais das décadas seguintes. Com o surgimento e fortalecimento do movimento LGBTQIA+ após os agitados anos de 1968, a percepção e representação da sexualidade na mídia sofreram transformações profundas. O filme de Oliver Stone, influenciado por este novo contexto social e pela crescente aceitação e compreensão da diversidade sexual, apresenta um retrato mais autêntico e destemido de Alexandre. Stone se permite explorar e representar Alexandre como um líder "pansexual<sup>46</sup>", abordando com mais profundidade e autenticidade a complexidade de sua relação com Heféstion, algo que anteriormente era apenas insinuado ou subentendido. Dessa forma, através da análise de Abrão, somos conduzidos a uma compreensão mais rica e matizada de como as transformações culturais e sociais influenciam e moldam a maneira como histórias e personagens são retratados ao longo do tempo. (CALIL, 2013)

Dentro desse contexto dos anos 2000, o cinema, em particular o gênero épico, ressurgiu com vigor. Filmes como *Alexander* (2004), *Tróia* (2004) de Wolfgang Petersen e *Rei Arthur* (2004) de Antoine Fuqua, entre outros, não

---

<sup>46</sup> "Pansexual" é uma orientação sexual que se refere a pessoas que são atraídas por indivíduos independentemente do gênero ou identidade de gênero. Isso significa que uma pessoa pansexual pode se sentir atraída por homens, mulheres, pessoas não-binárias, e por todos os gêneros, sem se limitar apenas aos dois gêneros tradicionalmente reconhecidos de homem e mulher.

apenas proporcionam entretenimento com suas tramas intrincadas e cenas de batalha épicas, mas também serviram como veículos de ideologias e narrativas específicas. Cabral argumenta que, em períodos de intensa polarização e conflito global, o cinema se torna uma ferramenta poderosa para moldar e refletir visões de mundo, permitindo tanto a crítica quanto a promoção de agendas políticas específicas, dependendo dos interesses em jogo. (CABRAL, 2006).

### 3.3. O diretor Oliver Stone

Oliver Stone, nascido em 15 de setembro de 1946, emergiu no coração de Nova York, filho de um pai americano e de uma mãe de origem francesa. Durante seus dias de juventude, Stone compartilhou espaços com figuras notáveis, incluindo George W. Bush, enquanto ambos frequentavam a prestigiosa Universidade de Yale. Contudo, em um momento crucial de sua vida, movido por uma combinação de convicção e juventude ardente, Stone tomou a decisão de se alistar na Infantaria do Exército dos Estados Unidos, revelando seu desejo de participar ativamente da Guerra do Vietnã. Tema corrente em suas obras.

A trajetória cinematográfica de Oliver Stone se estende por décadas e é amplamente reconhecida por sua capacidade de abordar temas profundos e complexos, refletindo tanto eventos históricos de relevância, quanto dilemas contemporâneos da sociedade americana. Em sua destacada carreira, Stone desempenhou papéis diversos, desde a escrita de roteiros até a direção de obras impactantes que convergem profundamente com o público.

De acordo com as análises de Serge Katembera Rhukuzage, Stone incorporou consistentemente dois temas centrais em sua filmografia: o trauma nacional decorrente do assassinato de John F. Kennedy e o impacto duradouro da Guerra do Vietnã na psique americana. Rhukuzage observa que, através de suas obras, Stone procura desvendar e questionar a relação entre o Estado e o indivíduo, explora as complexidades da liberdade pessoal dentro de um contexto político mais amplo. Segundo o autor, "A paranoia e o complô" emergem como as expressões mais importantes desse período em que Hollywood, através de vários cineastas, busca discutir os problemas políticos que afetam diretamente a identidade da nação americana. Stone, por meio de suas obras, questiona o papel do Estado e do governo, explora a real liberdade do indivíduo diante do aparelho estatal. Sua abordagem única e provocativa contribui significativamente para o panorama cinematográfico, oferece uma perspectiva crítica e reflexiva sobre as complexidades da sociedade contemporânea. (RHUKUZAGE, 2020)

A postura crítica de Stone em relação à política americana levou-o a se distanciar de Hollywood, devido ao caráter político de seus filmes anteriores.

Ele buscou produtores na Europa para suas obras e encontrou um espaço para suas narrativas desafiadoras.

Entretanto, a abordagem única de Stone à história e à política não está imune a críticas. Acadêmicos como Robert Rosenstone questionam a representação predominantemente focada em heróis brancos de classe média em sua filmografia, argumenta que isso pode reforçar uma visão limitada e patriarcal da sociedade. Apesar das críticas, ele reconhece a importância dos filmes de Stone ao provocar reflexões sobre o significado e o impacto duradouro dos eventos históricos, desafia o público a reconsiderar sua compreensão do passado e sua relevância para o presente. O autor ressalta a necessidade de interpretar os filmes do diretor em questão de forma crítica e aberta, buscando entender as camadas mais profundas de significado e interpretação que essas obras oferecem. Ele nos convida a perceber a complexidade da experiência humana e a natureza intrinsecamente subjetiva da narrativa histórica, defendendo uma análise que vá além da mera verificação factual para explorar o método e a intenção subliminares das representações cinematográficas de Stone. (ROSENSTONE, 2006).

Sendo assim, na visão de Rosenstone, o que está explícito não apenas negligência o potencial educativo e interpretativo do cinema, mas também perpetua uma visão restritiva da história como um conjunto estático de fatos, em vez de um campo dinâmico de narrativas, interpretações e significados em constante evolução. Em última análise, ele nos convida a ver filmes históricos não como meras representações de eventos passados, mas como reflexos das complexidades e nuances da experiência histórica, desafiando-nos a reconsiderar e reavaliar constantemente nossa compreensão do passado.

Leia-se:

“acho que está na hora de mais profissionais começarem a analisar essas obras não em termos dos “fatos” individuais, mas em termos da “linguagem histórica fílmica” por meio da qual o passado é retratado certo discurso histórico mais amplo do qual a história como um todo extrai o seu significado”. (ROSENSTONE, 2006)

Contudo, Stone demonstrou um interesse contínuo em desenterrar e analisar os complexos dramas humanos por trás dos grandes eventos da história

americana. Uma característica marcante de sua filmografia é a maneira como ele combina temas pessoais e familiares com questões mais amplas de poder, corrupção e moralidade, explora eventos e figuras políticas significativas dos Estados Unidos, aborda tanto o aspecto histórico quanto o psicológico de seus protagonistas. Em *Snowden* (2016), Stone retrata Edward Snowden, um ex-agente da CIA que revelou programas de espionagem do governo dos EUA. Utilizou uma narrativa não linear, o filme mergulha na psicologia de Snowden, expondo seu dilema moral e os riscos de suas ações. *Platoon* (1986) e *Nascido em 4 de Julho* (1989), em contrapartida, são filmes que abordam as devastadoras consequências da Guerra do Vietnã na psiquê dos soldados americanos. *Platoon* foca na brutalidade da guerra por meio dos olhos de um jovem soldado, enquanto *Nascido em 4 de Julho* examina o trauma e o desencanto de um veterano paraplégico. Ambas as obras refletem a busca de Stone por autenticidade e sua habilidade em transmitir o horror da guerra ao público. Já em *JFK* (1991), Stone mergulha na controversa morte do presidente John F. Kennedy, questionando a narrativa oficial e sugerindo a existência de uma conspiração. Esse filme é uma crítica contundente ao establishment e um alerta sobre os perigos do poder sem limites. Por fim, em *W.* (2008), Stone analisa a presidência de George W. Bush, ao explorar seu relacionamento com o pai e os acontecimentos que culminaram na invasão do Iraque. O filme retrata Bush como um indivíduo influenciado por inseguranças e pressões familiares, oferece uma visão introspectiva sobre um dos presidentes mais polêmicos dos EUA.

Para melhor entendermos a concepção do filme *Alexander*, é importante analisar a obra *The Making Of de Robin Lane Fox*. Este narra a trajetória por trás do filme quando o diretor teve a oportunidade de escolher por qual perspectiva essa narrativa seria contada: pela ótica do roteirista Thomas Schühly, que incluía abstrações filosóficas, insights históricos e paralelos modernos relacionados à história de Alexandre, o Grande ou receberia influência dos valores morais protestantes americanos. O primeiro enfatiza que a base de Alexandre, o Grande, deveria ser a poesia épica de Homero e sua ética, não a moral proteste. O segundo, pondera sobre o legado das campanhas de

Alexandre, sugerindo que, embora tenham resultado em novas perspectivas sobre antigas barreiras, um filme sobre Alexandre deveria também explorar seu lado sombrio e o sofrimento causado por suas ambições. Além disso, Schühly forneceu a Stone aproximadamente 250 páginas de anotações que incluíam trechos de fontes antigas, insights da romancista Mary Renault<sup>47</sup>, observações de figuras como Napoleão e Nietzsche, bem como referências a obras de história alemã. Lane Fox sugere que Stone fora significativamente influenciado por essas leituras, embora não seja claro, o conteúdo exato ou a extensão desta influência. O autor também destaca que Stone consultou fontes antigas dos séculos I e II, como Plutarco e Arriano, e foi possivelmente influenciado pelas novelas de Mary Renault.

Entre 1990 e 1998, Stone e Schühly buscaram uma consultoria histórica para o filme sobre Alexandre. Aspiravam a uma abordagem de nuances pouco exploradas até então no cinema sobre o líder macedônio, exibindo a dualidade entre gentileza e crueldade. Embora reconhecessem a necessidade de "licença poética" para representar aspectos emocionais não explicitados em fontes históricas, ambos valorizavam a precisão histórica. O objetivo era retratar Alexandre de uma maneira mais humanizada e autêntica. (*The Making of*, 2004 - tradução nossa).

A divulgação inicial do filme, as entrevistas concedidas por Stone e o documentário *The Making of Alexander* oferecem uma perspectiva moldada pelos anseios do diretor e da equipe de produção sobre como desejavam que o público percebesse a obra. Estes materiais, por natureza, são estratégias de marketing destinadas a influenciar e orientar a percepção dos espectadores, guiando-os para uma interpretação específica do filme. No entanto, é crucial destacar que Stone buscou a expertise de Robin Lane Fox, renomado historiador especializado na antiguidade e professor da Universidade de Oxford para dar

---

<sup>47</sup> Mary Renault foi uma romancista britânica conhecida por seus romances históricos ambientados na Grécia Antiga, especialmente aqueles relacionados com a época de Alexandre, o Grande. Ela nasceu em 1905 e faleceu em 1983. Suas obras são aclamadas por sua meticulosa pesquisa histórica e sua habilidade em dar vida aos personagens e eventos do mundo antigo. Entre seus livros mais famosos estão a trilogia sobre Alexandre, que inclui *O Gênio de Alexandre*, *O garoto persa* e *Jogos Funerários*.

mais legitimidade à narrativa. Fox é autor de uma aclamada biografia sobre Alexandre, publicada em 1973. Além disso, contribuiu com o texto para o documentário *The Making of Alexander*, que coincidiu com o lançamento do filme nos cinemas. A colaboração de Lane Fox com Stone é apresentada pelo diretor como um selo de autenticidade e rigor histórico para o filme. Stone, ao destacar essa parceria, sugere que seu trabalho é mais do que uma simples narrativa baseada em lendas ou interpretações distorcidas do passado.

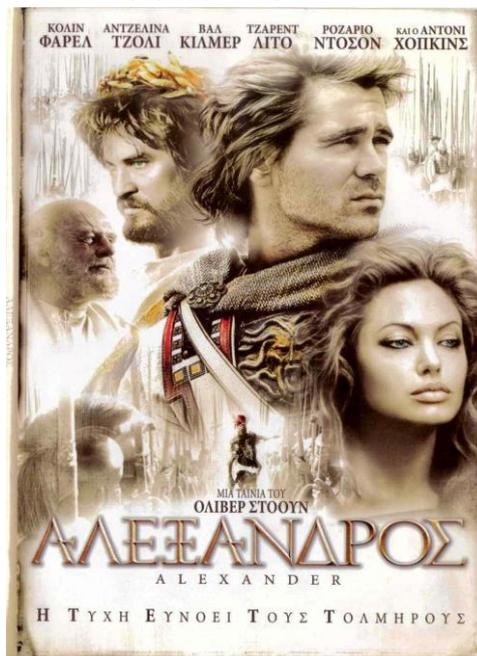
Stone faz questão de ressaltar que, antes de sua colaboração com Lane Fox, seu conhecimento sobre Alexandre estava amplamente influenciado por representações sensacionalistas e imprecisas, caracterizadas por uma abordagem superficial e muitas vezes deturpada. Ao revelar essa informação, Stone busca legitimar seu filme, insinuando que, com a orientação de um historiador especialista como Lane Fox, conseguiu capturar com mais precisão a essência e os eventos da vida de Alexandre, oferecendo ao público uma representação mais fiel e "realista" do famoso conquistador. Stone, entretanto, deixa claro que apesar de ter o suporte histórico necessário para representar a personagem, está produzindo um filme, e portanto, tem a liberdade para compor a sua obra de representação.

Após acordarem sobre a perspectiva da narrativa, Stone e Lane Fox focam em como encontrar um ator para uma caracterização mais fidedigna possível da representação física de Alexandre, e especificamente, a escolha de Colin Farrell para interpretar o rei macedônio. O historiador expressou desconhecimento prévio sobre o ator, destacando o desafio de determinar com precisão a aparência real de Alexandre. Ressaltou que muitas das representações posteriores do rei podem ter sido idealizadas ao longo do tempo. No entanto, Fox mencionou uma descrição potencial baseada em evidências, como o mosaico encontrado em Pompeia e atualmente no museu nacional de Nápoles, que sugere que Alexandre possuía olhos e cabelos castanhos. Outro assunto de relevância para o diretor foi questionar o consultor histórico sobre como os gregos lidavam com tantos deuses ao mesmo tempo e porque Dionísio fora o único deus que Alexandre honrou com um grande altar quando seu exército voltou da Índia? Conforme Fox relata, Alexandre teria atribuído a "ira de

Dionísio" como um motivo principal para o assassinato de Clito e, também, para sua decisão de não avançar mais profundamente na Índia. Essa crença sobre a influência de Dionísio na vida de Alexandre é destacada por diversos historiadores. A essa observação, Stone indagou: "Dionísio era o deus associado ao vinho e ao comportamento excessivo?". O historiador respondeu elucidando que, além dessas características, Dionísio também era venerado como um deus da energia, da vitalidade e da liberdade. Stone se interessou profundamente por essa visão e incorporou essa perspectiva em seu roteiro posteriormente. (STONE, 2004, p. 34)

### 3.4. A ficha técnica do filme *Alexander*, de Oliver Stone

Figura 40 - Cartaz publicitário de *Alexander* de Oliver Stone



Fonte: imagem de domínio público na internet

#### Ficha técnica do filme

Título original: *Alexander*

Duração: 175 minutos

Idioma original: Inglês

Países produtores: EUA, Reino Unido, Alemanha, França, Itália, Holanda

Lançamento: 2004

Diretor: Oliver Stone

Roteiro: Oliver Stone, Christopher Kyle e Laeta Kalogridis

Edição: Yann Hervé, Gladys JouJou, Alex Márquez, Thomas J. Nordberg

Fotografia: Rodrigo Prieto

Música: Vangelis

Direção de arte: Jan Roelfs

Empresas envolvidas na produção: Warner Bros, Intermedia Films, Pacífica Film, IMF

Internationale Medien und Film GmbH & Co. Produktions KG Distribuidor

brasileiro (Lançamento): Warner Bros.

Consultoria histórica: Robin Lane Fox, professor de História Antiga da Universidade de Oxford

Classificação: não recomendado para menores de 14 anos.

Os atores principais são: Colin Farrell no papel de Alexandre, Angelina Jolie como a mãe Olímpia, Val Kilmer como o pai Filipe II, Anthony Hopkins no papel de Ptolomeu-velho, Jared Leto como Heféstion, Francisco Bosch interpreta o eunuco Bagoas e Rosário Dawson a esposa Roxana.

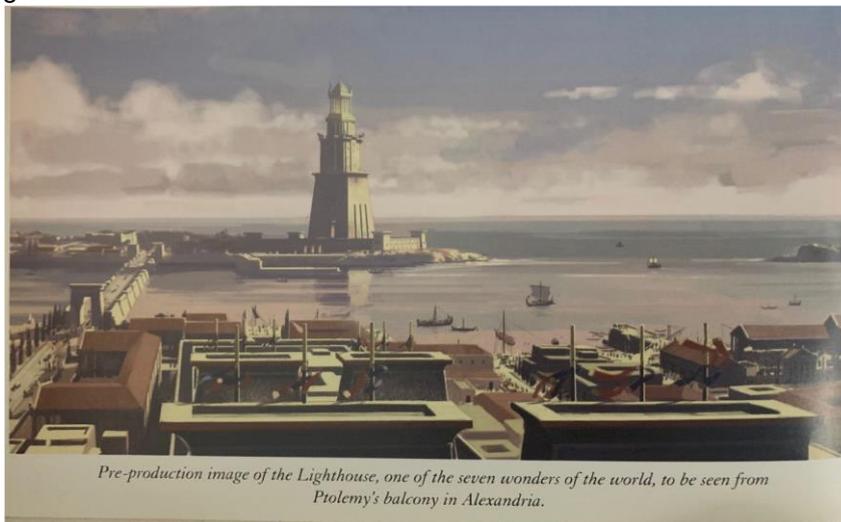
### 3.4.1. Sinopse do filme de Oliver Stone

A edição que utilizamos é a versão cinematográfica de 2004, com uma duração de 175 minutos, atualmente disponível em plataformas streaming, tornando-a mais facilmente acessível para o público. Existe uma edição mais curta, com 167 minutos, lançada em DVD e que inclui uma cena adicional com Aristóteles. Posteriormente, foi lançada uma terceira edição, intitulada *The final cut*, em 2007, com uma duração de 214 minutos. Nesta versão, houve uma reestruturação significativa da narrativa, com as primeiras cenas que mostravam momentos cruciais da vida de Alexandre, como seus encontros com sua mãe, pai e Aristóteles, realizadas e apresentadas como lembranças. Além disso, existe uma quarta versão lançada apenas em DVD em 2014, com 207 minutos de duração. Optamos pela versão cinematográfica de 2004, que é a mais amplamente reconhecida e acessível ao grande público.

A figura de Alexandre, o Grande, ao longo da História, transcendeu as fronteiras do tempo e espaço. O filme inicia situando o espectador em junho de 323 a.C., na cidade de Babilônia, Pérsia, no momento da morte de Alexandre, o Grande.

No palácio, grandes portas se abrem para revelar um quarto luxuoso, onde pessoas se aglomeram em torno de uma cama. Alexandre, em seus últimos momentos, segura um anel e aponta para uma tapeçaria com a figura de Ahura Mazda, e falece.

Figura 41: Farol de Alexandria



*Pre-production image of the Lighthouse, one of the seven wonders of the world, to be seen from Ptolemy's balcony in Alexandria.*

Fonte: The making Of Alexander

Quatro décadas depois, em Alexandria, Egito, Ptolomeu I Sóter, idoso, interpretado por Anthony Hopkins, serve como narrador, através de suas palavras ponderadas, somos introduzidos à imagem mítica de Alexandre. O rei macedônico é descrito não apenas como um conquistador, mas como uma entidade divina, comparável a Prometeu e talvez descendente direto de Dionísio ou Zeus. Esta concepção de Alexandre como uma "força da natureza" destaca sua capacidade singular de unificar e transformar o mundo conhecido. O filme ressalta a visão de Alexandre, não apenas como um guerreiro, mas como um visionário que moldou a civilização helenística, elevando tribos dispersas à glória da cultura grega.

Ptolomeu narra a história de Alexandre para Cadmo, um escriba do palácio, enquanto passeia pelo terraço adornado com estátuas de Aquiles, Dionísio e Apolo. Eles entram na grandiosa Biblioteca de Alexandria, onde Ptolomeu destaca a figura de Filipe II, pai de Alexandre. A biblioteca é apresentada como um espaço majestoso, repleto de papiros, tradutores trabalhando e na parede podemos observar um grande mapa do mundo que sinaliza as conquistas de Alexandre, representando a diversidade e o conhecimento acumulado da época. Ptolomeu em cena abaixo extraída do *making of* diz em *close up* (primeiro plano), referindo-se a Alexandre: "...ele foi um deus, ou o mais próximo de deus que eu já vi, nenhum tirano jamais deu tanto em troca, é preciso ser forte para reinar, e Alexandre foi mais, ele foi Prometeu, um amigo dos homens, ele mudou o mundo; antes dele havia tribos e depois dele tudo era possível, houve uma sensação repentina de que o mundo podia ser governado por um jovem rei e ser melhor para todos. Dezoito grandes Alexandrias ele construiu, era um império não de terras e ouro, mas da mente, uma civilização Helênica aberta para todos. Mas como posso dizer isso, como posso contar como era ser jovem e sonhar grandes sonhos". (Trecho extraído do filme).

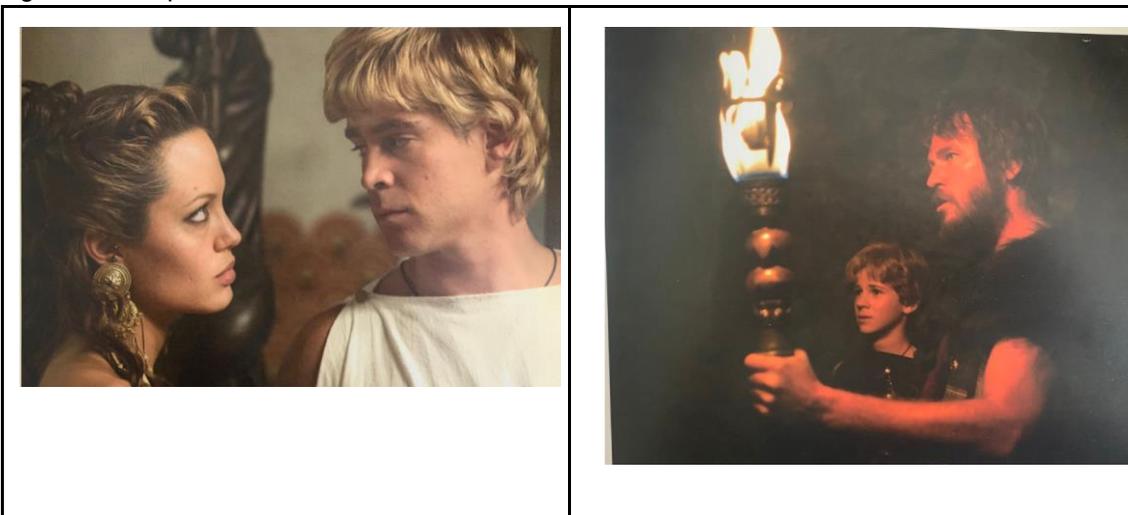
Figura 42: *Close up* em Aristóteles, narrador do filme

Fonte: *The Making Of Alexander*

A fase inicial da vida de Alexandre é apresentada, enfatizando seu desenvolvimento educacional e as dinâmicas familiares conflitantes entre seus pais. O papel de Aristóteles na formação de Alexandre é salientado, principalmente, no contexto do seu apoio à ambição expansionista e na convicção de superioridade grega em relação aos persas.

Na cidade de Pella, Alexandre, com aproximadamente seis anos, é introduzido ao espectador em seu quarto, onde sua mãe Olímpia, interpretada por Angelina Jolie, canta para ele uma canção de ninar. A narrativa revela a crença de que Alexandre seria filho de Dionísio, ambiente misterioso e sobrenatural alimentado pela mãe. Em contraste, seu pai Filipe II, representado por Val Kilmer, entra no quarto de forma violenta e perturbadora, revelando um relacionamento tumultuado e abusivo entre o casal.

Figura 43: Os pais de Alexandre



Fonte: *The Making of Alexander*

O filme avança para a infância de Alexandre aos onze anos, mostrando-o em uma academia praticando lutas e treinamentos militares com outros jovens da nobreza macedônios, incluindo futuros generais como Nearco, Ptolomeu, Cassandro e Heféstion. Através da narração de Ptolomeu, é destacada a importância das amizades de Alexandre para sua estabilidade emocional. Mais tarde, Alexandre e seus amigos recebem aulas do filósofo Aristóteles, que os instrui sobre as diferenças culturais entre gregos e persas, destacando a superioridade grega em virtude da moderação e conhecimento. Uma discussão sobre Aquiles e seu relacionamento com Pátroclo leva-os a uma reflexão profunda sobre o verdadeiro significado do amor e da virtude.

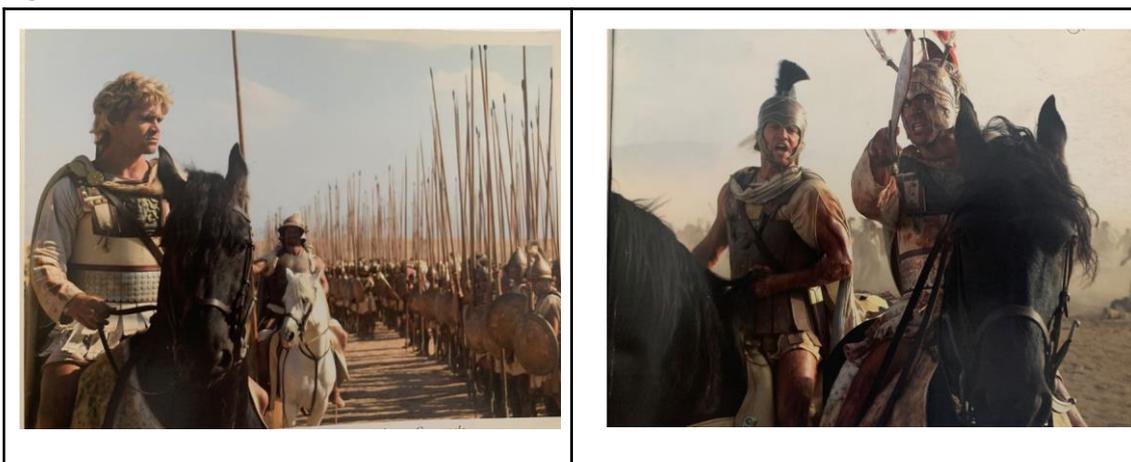
A cena se desloca para as ruas de Pella, onde Alexandre e seus amigos testemunham um cavalo indomável sendo apresentado a Filipe II. Determinado, Alexandre decide domar o cavalo, demonstrando coragem e habilidade excepcionais ao acalmá-lo e montá-lo, ganhando a admiração de seu pai. Alexandre chama o cavalo de Bucéfalo. O dia termina com o pai levando o filho a uma caverna adornada com desenhos antigos, onde discutem mitos e destinos, o pai oferece-lhe conselhos sobre a vida e o poder das mulheres. A cena culmina com Filipe II expressando a solidão e o peso do destino de um rei, enquanto Alexandre, em um gesto de conforto e compreensão, segura a mão paterna.

Aos dezenove anos, Alexandre encontra-se no quarto de sua mãe, Olímpia, enquanto ela observa pela janela do palácio, Eurídice, a nova esposa grávida de Filipe II, chegando ao palácio. Preocupada com a possível perda de status de filho como futuro rei, Olímpia aconselha Alexandre a se casar com uma macedônia e garantir um herdeiro para assegurar sua posição. Durante a conversa, Olímpia expressa sua angústia e preocupação com a crescente influência de Eurídice e seu filho que nascerá em breve. Alexandre, por sua vez, demonstra compreensão e respeito pelo pai, pedindo a Olímpia que não o critique. Olímpia e Alexandre compartilham um momento de ternura, refletindo sobre a necessidade de Alexandre equilibrar seus sentimentos pessoais com seus deveres como futuro rei. Olímpia expressa preocupação com a proximidade de Alexandre com Heféstion e as especulações sobre sua preferência por companhias masculinas, levando a uma discussão sobre lealdade e confiança.

Às vésperas da Batalha de Gaugamela, Alexandre, junto com seus generais, traça planos para enfrentar Dario III. Embora alguns homens de confiança do rei sugerem estratégias de ataque rápidas e retorno à Macedônia, Alexandre está determinado a conquistar a Pérsia. Durante a noite, Alexandre e Heféstion conversam sobre o significado da morte e seu legado, a conexão profunda com seu amigo é evidente através de gestos de afeto.

Na sequência das cenas Alexandre e Bucéfalo dominam o horizonte desértico, é uma representação poderosa da conexão entre o líder e seu destemido cavalo, simbolizando a determinação inabalável e a visão compartilhada. A presença da águia, um símbolo tradicionalmente associado à majestade, destino e proteção (e uma das metáforas de Zeus), eleva ainda mais o significado da cena, sugerindo um prenúncio da jornada épica que está prestes a se desenrolar.

Figura 44 - Alexandre o líder



Fonte: The Making Of Alexander

A alvorada, com a falange macedônia posicionando-se e os rituais sagrados dos sacerdotes gregos, é um retrato visual da preparação meticulosa e da devoção espiritual que antecede o conflito. Ao amanhecer, Alexandre encoraja suas tropas, lembrando-os de suas origens, prometendo liberdade e glória para a Grécia.

A batalha se inicia, com Alexandre liderando seus homens contra Dario III. Apesar de ver o rei persa fugindo, Alexandre escolhe socorrer seu general Parmenion, em dificuldade.

Após a vitória, Alexandre percorre o campo de batalha, testemunhando a devastação e lamentando as vidas perdidas. Alexandre expressa sua

preocupação com Dario III, afirmando que enquanto o rei persa estiver vivo, ele continuará sendo uma ameaça. Os sons vindos de um cômodo adjacente, chamam a atenção de Alexandre e seus amigos. Ao abrirem a porta, descobrem o harém de Dario III, um espaço repleto de mulheres desfrutando de momentos de lazer e beleza. O ambiente é sereno aos sons de uma harpa em um clima de tranquilidade.

No entanto, o foco de Alexandre se desloca das mulheres para o jovem eunuco Bagoas, cujo olhar se cruza com o de Alexandre. Esta troca de olhares não passa despercebida por Heféstion, que demonstra sinais claros de ciúmes. Em meio a essa dinâmica, Statira, a filha de Dario III da Pérsia, observa tudo de um mezanino, claramente preocupada com seu destino, já que foi oferecida a Alexandre como parte de um acordo político. Um intermediário persa, fluente em grego, facilita a comunicação entre Alexandre e Statira. Embora a comunicação comece focada em Heféstion, a situação culmina em risos entre todos os envolvidos, demonstrando a complexa rede de conexões e sentimentos presentes no ambiente.

No deserto da Bactriana, Alexandre enfrenta desafios por três anos, lidando com rebeldes locais e buscando Dario III, o rei persa, apenas para encontrá-lo morto. Alexandre demonstra respeito pelo falecido rei, buscando vingar a sua morte.

A narrativa segue para um ambiente festivo no deserto, em que Alexandre é cativado por Roxana, uma mulher de olhar encantador. Apesar da oposição de seus generais macedônios, ele decide casar-se com ela, enfurecendo-os ao valorizar os persas em detrimento dos valores macedônios.

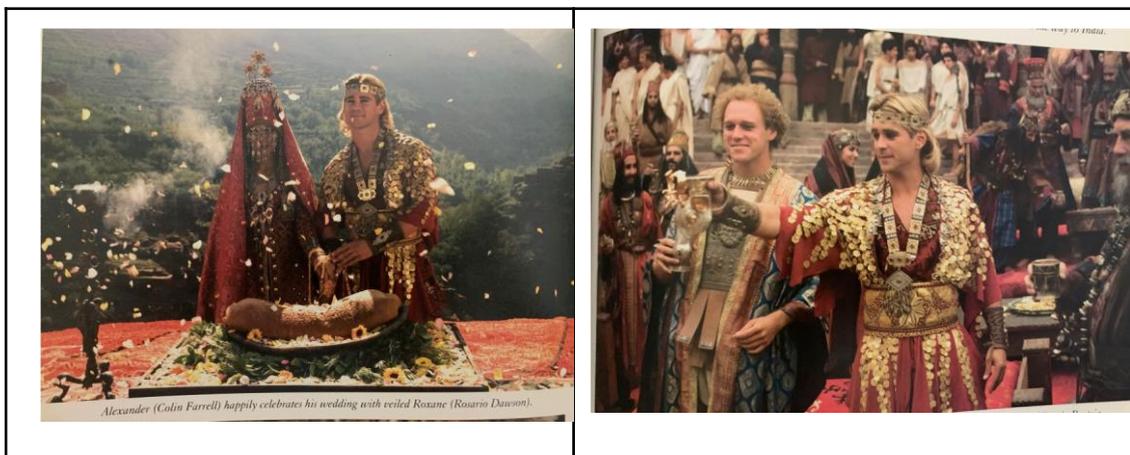
Figura 45: A recusa dos generais em aceitar a nova esposa de Alexandre



*Parmenion (John Kasanagh) disputes with Alexander (Colin Farrell) about his plans in the Bactrian council chamber.*

A celebração do casamento é grandiosa, marcada pela generosidade de Alexandre ao quitar as dívidas dos homens que lutaram com ele nas batalhas e reconhecer um dote para cada mulher que os acompanhou nessa jornada.

Figura 46: O casamento com Roxana



Fonte: The Making Of *Alexander*

Ele também determina que as futuras crianças macedônias na Ásia recebam educação grega e treinamento militar. Enquanto isso, Olímpia, em uma carta, critica a união do filho com a Bractiana e pressiona Alexandre a retornar à Macedônia e consolidar seu governo casando com uma moça Macedônia. O filho, por sua vez, reafirma seu compromisso com Roxana. A narrativa culmina com a morte de Alexandre, seguida por especulações e teorias sobre sua causa, incluindo a possibilidade de envenenamento.

O filme apresenta uma visão abrangente e complexa de Alexandre, o Grande, explorando diversos aspectos de sua vida, conquistas e personalidade, e contribuindo para a construção de sua imagem como um dos maiores líderes militares e políticos da história. Segundo a fala da personagem Ptolomeu I Sóter vivido por Val Kilmer: "...a verdade é que nós o matamos com nosso silêncio, seríamos descartados no fim como Clito, entregamos nossa riqueza aos asiáticos que tanto odiávamos, mistura de raças e harmonia afff, ele falava essas coisas, mas na verdade Alexandre não queria outro povo para obedecê-lo? Eu nunca acreditei no sonho dele, nenhum de nós. Essa é a verdade da vida dele, os sonhos nos cansam e devem morrer antes que nos matem com seus malditos sonhos". (Fala extraída do filme).

Com tristeza nos olhos, Ptolomeu instrui Cadmo a descartar todos os itens, referindo-se a eles como "meras tolices de um idoso ingênuo". E ordena: "Registre que ele faleceu de febre e debilidade, poderia ter vivido até a velhice e ser lembrado como um grande homem". Em seguida, se aproxima da estátua de Dionísio, comentando que Alexandre não deveria ser associado a isso. Ele enaltece Alexandre como o ser mais independente que já cruzara seu caminho, um homem que vivera em solidão e tinha pouca paciência para aqueles que não compreenderam seu sonho. Mesmo em suas falhas, ele argumenta ainda, que Alexandre alcançou feitos magníficos, superando os triunfos de outros líderes. E conclui: "A glória eterna e a memória dos homens são reservadas para aqueles que perseguem grandes objetivos, e o mais grandioso entre eles é aquele que hoje celebramos como Alexandre, o Grande! O supremo Alexandre". Ele então toca o busto de bronze de Alexandre.

### 3.5. Análise dos fotogramas que contribuem para a construção da imagem de Alexandre e da sua relação com o Oriente.

Para esta análise selecionamos cuidadosamente os fotogramas que, do nosso ponto de vista, melhor capturam e retratam a história em questão. Dessa forma, a análise busca, não apenas descrever visualmente as cenas escolhidas, mas também aprofundar a compreensão das complexas camadas narrativas e representações sociais presentes no filme *Alexander*.

A abertura magistral do filme se desenrola com imagens em tons de preto e azul, emergindo das profundezas do oceano, simbolizando o início de uma jornada grandiosa. Este uso estético e simbólico das cores não apenas cativa a atenção do espectador, bem como estabelece um tom intrigante para a narrativa que se desdobrará. Em seguida, inscrições em diversas línguas, incluindo grego, egípcio, árabe e aramaico, surgem na tela, oferecendo uma rica contextualização histórica e multicultural. Esse elemento linguístico enriquece a ambientação do filme e sugere a amplitude e diversidade culturais que serão exploradas ao longo da narrativa. A escolha deliberada de incorporar línguas variadas destaca a complexidade e o alcance global da história que está prestes a se desenrolar.

Figura 47: Cena 01 - Abertura. Filme Alexander, 2004

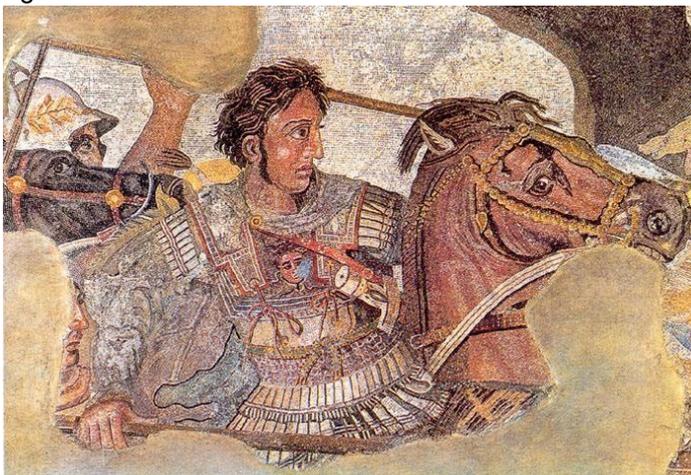


Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1 min 30 seg)

Um destaque notável nesse contexto é o "Mosaico de Alexandre", uma relíquia encontrada na Casa do Fauno em Pompéia, na Itália. Este mosaico, representando vividamente a batalha de Gaugamela, é atualmente preservado no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. A inclusão deste artefato histórico no início do filme conecta visualmente a narrativa com eventos reais e sugere uma abordagem cuidadosa e autêntica à representação da história de Alexandre,

ancorando a narrativa em fontes e artefatos tangíveis. Assim, a abertura do filme transcende seu papel meramente estético, tornando-se uma introdução intrigante e informativa que estabelece as bases para a exploração da vida e conquistas de Alexandre, enfatiza a riqueza cultural que serão características proeminentes ao longo do filme.

Figura 48: zoom em Alexandre no Mosaico



Fonte: <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-265/alexandre-o-grande/> em 05/01/2024

No centro desta cena, observamos Alexandre, o Grande, meticulosamente representado em sua armadura grega adornada com a Górgona<sup>48</sup>. Esse ícone mitológico realça sua identidade grega e simboliza proteção e poder. Equipado com uma espada ao cinto e envolto em uma capa, Alexandre é retratado com a cabeça descoberta, possivelmente simbolizando sua destemida liderança e conexão direta com seu exército. A representação de Alexandre empunhando uma lança, prestes a atingir um persa é uma representação clara de domínio e determinação. Em contraste, o grupo aquemênida apresenta uma cena de tumulto e desordem. A cavalaria, a infantaria e as lanças convergem em torno da carruagem de Dario, ilustrando uma tentativa desesperada de resistir à avançada força macedônia. A disposição desordenada e o semblante de temor nos rostos dos persas são palpáveis, destacando o contraste gritante entre a confiança

---

<sup>48</sup> "Górgona" refere-se, na mitologia grega, a uma das três irmãs monstruosas, conhecidas por seu aspecto terrível e olhar petrificante. A Górgona mais famosa é Medusa, cujo cabelo era formado por serpentes e cujo olhar transformava quem o encontrasse em pedra. Ao longo da história, o símbolo da Górgona tem sido usado em várias culturas como uma representação de proteção contra o mal ou como um amuleto. Em um contexto mais amplo, o termo pode também se referir a qualquer representação artística ou simbólica das Górgonas na arte e na literatura.

inabalável de Alexandre e o pavor crescente de Dario III e seus seguidores. O que torna esta obra verdadeiramente notável é a profundidade psicológica capturada pelo artista.

Figura 49: O mosaico de Alexandre



Fonte: Imagem de domínio público. Obra exposta no Museu Nacional de Nápoles, na Itália.

O uso de espelhos e reflexos, como o guerreiro caído confrontando sua própria mortalidade em um escudo, amplifica a intensidade do momento. Além disso, a paleta de cores escolhida pelo artista - amarelos vibrantes, ocre profundos, vermelhos e azuis resplandecentes - adiciona uma camada adicional de emoção e drama à cena. Esta obra de arte da Antiguidade não é apenas uma representação visual da conquista macedônica, bem como um estudo profundo da psicologia humana, do conflito e da efemeridade da vida.

A arte, em sua essência, tem servido como um meio de capturar momentos históricos, transmitindo emoções, contextos e nuances, que a narrativa escrita, muitas vezes não consegue expressar totalmente.

O início do filme se dá na Babilônia, introduzindo o espectador em uma cena crucial que revela detalhes significativos do contexto histórico e emocional. A atenção é direcionada a uma imponente porta de um palácio persa, sugerindo uma atmosfera grandiosa e imponente, que ao abrir-se permite a entrada da câmera à maneira "panning". Esse interior suntuosamente decorado com tons quentes e objetos dourados revela uma riqueza visual com elementos luxuosos que ressaltam a opulência do ambiente palaciano, indicando a magnitude do

local. Esta técnica *panning* ou *pan* é comumente usada em filmes, programas de televisão e videoclipes para criar uma sensação de acompanhar a ação ou o movimento de um personagem ou elemento na cena. Ele pode adicionar dinamismo e imersão à experiência visual, fazendo com que o espectador se sinta mais envolvido na narrativa.

Na tela aparece a inscrição "Babilônia - Pérsia - junho 323 a.C", fornecendo ao espectador uma âncora temporal e contextualizando o momento na história. A referência à data é particularmente significativa, pois indica o falecimento de Alexandre, um ponto importante para a trama. A cena seguinte se desdobra com homens posicionados de costas ao redor de uma cama. A escolha de apresentá-los de costas sugere uma abordagem mais solene e respeitosa, indicando a possibilidade de se tratar de um momento de despedida. A atmosfera é acentuada pelas cores escuras no cenário, pois evoca um ambiente de luto e reflexão.

Figura 50: O estandarte persa Ahura Mazda



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004

Na cena seguinte, a câmera foca uma chama à esquerda da tela, acompanhada por um estandarte de Ahura Mazda vermelho e dourado, como imagem acima, que oscila no teto do ambiente, ricamente decorado em madeira e ouro com cores vibrantes e quentes. Uma atmosfera de lamento é habilmente evocada, por choros de tristeza profunda. A simbologia da chama sugere uma representação visual do luto, enquanto o estandarte em movimento acrescenta um elemento dinâmico à cena, acentuando o sentimento de pesar. O choro ouvido em segundo plano intensifica ainda mais essa atmosfera de tristeza, contribuindo para a imersão emocional do espectador. O close-up do perfil

concentrado de Ptolomeu I Sóter jovem revela sua identidade como o narrador central da história, responsável por contar os eventos que ele mesmo presenciou. Essa escolha estilística destaca a importância do personagem na trama, enquanto seu olhar concentrado sugere um mergulho profundo em suas lembranças e na narrativa, que ele está prestes a compartilhar.

A cena subsequente, mostra duas mãos pertencentes a Alexandre segurando um anel real, apontando para cima em direção ao estandarte, adicionando camadas significativas à narrativa. O gesto simbólico pode ser interpretado como uma entrega, uma transição de autoridade ou mesmo um elo com o divino. Essa imagem sugere que o filme está prestes a explorar não apenas eventos históricos, mas também elementos simbólicos e espirituais relacionados à figura de Alexandre. A queda da mão direita ao lado da cama, soltando o anel, simboliza a morte de Alexandre.

O rosto de Ptolomeu I Sóter velho é apresentado em seguida, sugere uma transição para a próxima fase da narrativa. Quarenta anos depois, do alto de seu palácio, ele observa o farol de Alexandria, cercado por estátuas de bronze de Apolo, Dionísio e outros deuses da mitologia grega. Ptolomeu velho narra para Cadmo, um escriba do palácio, sobre a destruição do mundo através das guerras e assume a responsabilidade de preservar a memória de Alexandre para seus descendentes. Ele ostenta ser o possuidor do disputado anel de Alexandre, se autodenomina guardião do sarcófago e da história de Alexandre, validando a importância simbólica dessa incumbência que ele ostenta dizendo: “Antes de Alexandre, existiam apenas tribos, mas após sua passagem, tudo se tornou possível”.

Figura 51: Cena 2 - O narrador. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (3 min 24 seg)

Ptolomeu destaca a construção de um império de mentes abertas para todos, descrevendo Alexandre como um jovem que sonhava grandes sonhos e cuja presença era protegida por Apolo. Quando ele diz que em presença de Alexandre todos eram protegidos por Apolo acrescenta uma dimensão mística à narrativa. Ao ser associado a Apolo, o deus da profecia e da música, Alexandre é retratado não apenas como um líder militar, mas como alguém guiado por uma força divina. Essa simbologia sugere que a jornada de Alexandre perpassa o plano terreno, envolvendo elementos espirituais e transcendentais.

É importante ressaltar que, ao se tornar uma fonte documental significativa para os historiadores, fornece valiosas informações sobre Alexandre.

Ao percorrer o terraço, Ptolomeu avista o farol e passa por várias estátuas de bronze. Contudo, ele escolhe tocar apenas a estátua de Dionísio ao referir-se a Alexandre. Esse gesto carrega uma carga profunda, sugerindo uma conexão especial entre Alexandre e a divindade associada a Dionísio, indicando a natureza extraordinária e mística do conquistador. Assim, essa narrativa intrincada, com seus elementos simbólicos e históricos entrelaçados, contribui para uma compreensão mais rica da figura de Alexandre, destaca suas realizações e a complexidade de sua representação ao longo do tempo e das diferentes perspectivas históricas.

Figura: 52. Cena 03 - O narrador. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (05 min 05 seg)

A escolha específica de Ptolomeu I Sóter em tocar a estátua de Dionísio ao referir-se a Alexandre, acrescenta uma camada adicional de significado

simbólico à narrativa. Dionísio, associado ao teatro, vinho e êxtase, simboliza a grandiosidade das conquistas de Alexandre, as paixões e a intensidade emocional que ele despertou ao longo dos anos. Essa referência a Dionísio enriquece o contexto histórico e ressalta a aura de poder, magnetismo e impacto que Alexandre o Grande exerceu sobre seu povo e aqueles ao seu redor. Esse gesto simbólico indica a complexidade da relação entre Alexandre e o divino, sugere uma conexão que vai além das façanhas militares.

O impacto de Alexandre na História descrito por Ptolomeu é profundamente revelador, transcendendo a mera narrativa de conquistas territoriais. Ele enfatiza que, antes da chegada de Alexandre, o mundo era habitado por tribos, sugerindo uma divisão e fragmentação que o conquistador foi capaz de superar. Ao destacar a transformação ocorrida após a passagem de Alexandre, Ptolomeu I Sóter sugere que o conquistador não apenas expandiu fronteiras geográficas, mas também abriu possibilidades antes inimagináveis. A construção do "império de mentes abertas para todos" é um conceito poderoso introduzido por Ptolomeu, implicando uma conquista territorial e uma revolução na forma como as sociedades pensavam e se relacionavam. Essa ideia de um império intelectual, onde diferentes perspectivas e culturas convergem, destaca a ideia visionária de Alexandre e seu desejo de unificar e integrar os dois mundos.

Figura: 53. Cena 04 - O escriba. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (03 min 58 seg)

Este complexo entrelaçamento de elementos visuais e narrativos enriquece a experiência do espectador, proporcionando uma imersão mais completa na trama histórica e simbólica apresentada pelo filme.

Figura 54: Cena 05 - O mapa das conquistas territoriais. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (04 min 37 seg)

Ao explorar a história de Alexandre, o diretor não apenas se concentra nas façanhas militares do conquistador, mas também destaca a profundidade da transformação de mentalidades que ele desencadeou. Essa abordagem mais ampla é evidenciada pela representação da Biblioteca de Alexandria, uma das sete maravilhas perdidas do Mundo Antigo, em todo seu esplendor. Nesta imagem deslumbrante abaixo, vemos escribas meticulosamente trabalhando em traduções e registros em papiros. A cena retrata a coleta de conhecimento e a preservação ativa das obras, simbolizando o compromisso com a disseminação do saber. A biblioteca, como um local de erudição e aprendizado, torna-se um ícone visual que representa o legado intelectual deixado por Alexandre e preservado por Ptolomeu.

Figura 55: Cena 06 Abertura. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (36 min 16 seg)

A entrada do feixe de luz do teto sobre a cabeça de Ptolomeu I Sóter é um elemento visual potente. Essa iluminação destaca a personagem em um patamar

de imensa importância, simbolizando sua posição como guardião da história de Alexandre, como uma fonte vital de conhecimento. A luz que incide sobre ele sugere a responsabilidade de iluminar a compreensão contemporânea sobre Alexandre, destaca a importância crucial da narrativa compartilhada.

Figura 56: Cena 7 - Feixe de luz. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (07 min 11 seg)

O ambiente claro e iluminado da biblioteca contrasta com a escuridão do desconhecido, representa a expansão do entendimento humano que resultou das conquistas de Alexandre. A cena sugere que a Biblioteca de Alexandria não é apenas um depósito passivo de informações, mas um centro dinâmico de pesquisa, debate e tradução. Esse retrato é especialmente simbólico, pois ressalta a coleta de conhecimento e o papel ativo da biblioteca na construção, difusão do entendimento por meio da aquisição de manuscritos originais e da facilitação na produção de cópias, assim a Biblioteca de Alexandria consolidou toda a produção literária grega, bem como versões em grego de obras de outras culturas. Essas iniciativas representaram uma centralização sem precedentes, tanto em termos de escala quanto de esforços dedicados a preservar esse vasto acervo para as gerações futuras.

Após essa minuciosa introdução, a narrativa mergulha na infância de Alexandre em Pella que é mostrada com detalhes, desde seus treinamentos militares até os momentos íntimos com seu pai e mãe. O diretor tece uma narrativa complexa, explorando os relacionamentos familiares de Alexandre, sua educação e as influências que moldaram seu caráter desde a infância. A questão da sexualidade de Alexandre é tratada de maneira acentuada, apresentando-o como “pansexual”. Embora essa perspectiva possa ser anacrônica, ela reflete a

crecente visibilidade e aceitação das diversidades sexuais na sociedade contemporânea, assunto abordado por mim na monografia de Trabalho de Conclusão do Curso de História e também em capítulo de livro já mencionado neste trabalho.

Na sequência, a narrativa se desloca para uma paisagem idílica, revelando ruínas majestosas que se tornaram símbolos emblemáticos da grandiosidade grega. O jovem Alexandre, acompanhado por seus amigos, filhos da nobreza macedônia, imerge em uma aula de geopolítica ministrada pelo admirável Aristóteles. A câmera, habilmente, faz uma panorâmica, enquanto o filósofo compartilha suas perspectivas sobre os persas e a ousada ideia de explorar terras distantes.

Figura 57: Cena 8 - A escola de Mieza. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (15 min 27 seg)

As palavras do filósofo são ouvidas e os alunos tomam notas : “Embora de uma raça inferior, os persas controlam pelo menos quatro quintos do mundo conhecido.” Em seguida, a câmera direciona-se a um mosaico no chão, representando o mapa do Mundo Antigo, enquanto Aristóteles apresenta a hipótese de que o rio Nilo receba águas das distantes montanhas do Leste, acima da Índia. Observando as expressões curiosas dos alunos, Aristóteles continua propondo a ideia de que um navegador experiente poderia encontrar um caminho das montanhas, descendo pelo Leste até a planície da Índia, navegando pelas bordas do grande oceano até alcançar o rio Nilo e, posteriormente, retornar à Grécia. Ao expressar sua surpresa pela falta de interesse dos gregos em explorar essa rota, Aristóteles destaca a posição central da Grécia no mapa como uma oportunidade de "dominar o mundo". Alexandre,

entusiasmado com essa possibilidade, questiona o mestre sobre o conhecimento mitológico dessas terras, citando figuras como Hércules, Dioniso, Jasão, Teseu e Aquiles, que, segundo a tradição, foram vitoriosos após suas jornadas. Aristóteles, porém, responde que tais histórias são mitos nos quais as pessoas simples acreditam, entretanto, aqueles educados e treinados não devem confiar nelas. A discussão de Alexandre se desloca do âmbito mitológico para retomar o ponto inicial de Aristóteles, questionando-o do porquê de os gregos, dado que são superiores aos persas, não os dominam. Aristóteles, com uma expressão séria, encerra a intervenção de Alexandre, declarando que o Oriente tem o hábito de "engolir os homens e seus sonhos".

A aula prossegue com perguntas sobre a crueldade dos persas, atribuída por Aristóteles à barbárie e à devoção excessiva às emoções e sentimentos em contraposição à superioridade dos gregos, que as controlam de forma racional.

Na obra *Política*, Aristóteles faz referência ao monarca persa como um governante tirânico e percebe nos persas, assim como nos xiitas e celtas, uma comunidade em expansão que atribui grande valor à potência militar (1324 b II). O império Persa não fazia parte do mundo político e ele acena a uma possível unificação do mundo no parágrafo 1327 b 29 do livro VII da *Política* dizendo:

“A estirpe grega, por ocupar uma posição geográfica central entre a Ásia e a Europa é inteligente e tem espírito vivaz, vive em liberdade, tem a melhor constituição e poderia dominar todos se tivesse uma única constituição.”

Essa frase denota um patriotismo presente nos gregos. As discrepâncias entre as perspectivas de Platão e Aristóteles em relação ao sistema político persa são notáveis. Ambos os filósofos excluem uma análise detalhada do sistema político persa em suas obras, reservando apenas um breve destaque. Aristóteles, no livro III das *Leis*, menciona que entre as várias formas de constituição, duas se destacam como fundamentais, denominando-as como monarquia e democracia. Ele afirma que a monarquia encontra sua expressão plena entre os persas, enquanto a democracia é mais representativa em sua sociedade. Por outro lado, Platão expressa uma visão desfavorável sobre os reis persas serem criados entre mulheres e eunucos, sugerindo que tal ambiente não pode ser benéfico para um representante político. Essa observação de Platão

reflete sua concepção específica sobre o papel e a influência de diferentes elementos na formação de um indivíduo, evidenciando uma perspectiva crítica em relação a certas práticas sociais presentes na cultura persa. (ARISTÓTELES,1988)

Figura 58: Cena 9 - Aristóteles. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (14 min 49 seg)

A formação de Alexandre sob a tutela de Aristóteles discorre sobre a superioridade dos gregos. Ele não apenas educa Alexandre, mas também o espectador sobre a importância de se agir com a razão e não se deixar levar por emoções impulsivas. Esta lição é intrínseca à ideia central de Aristóteles sobre a virtude e o justo-meio. Aristóteles, com sua postura firme e olhar penetrante, representa a essência do pensamento grego clássico.

Cassandro, em sua participação, traz à tona o intrigante excesso associado a Aquiles, proporcionando a Aristóteles a oportunidade de lançar críticas ao egoísmo do herói. Essa cena, repleta de simbolismos e diálogos filosóficos, adiciona camadas de profundidade à representação de Alexandre e à visão de mundo que o filme busca transmitir. O filósofo enfatiza que o justo-meio não é apenas uma mera escolha entre dois extremos, mas uma manifestação da *areté*<sup>49</sup> ou virtude. Agir virtuosamente significa estar em sintonia com a razão, evitando os excessos e a falta total de coragem. Ele destaca que a verdadeira virtude está em agir de acordo com a regra correta, uma manifestação da racionalidade, e não se deixar levar por impulsos passionais. Este diálogo profundo entre Aristóteles e os meninos, capturado no fotograma, serve como

<sup>49</sup> A *areté* é o calor pessoal, excelência. É o ideal que todo grego busca alcançar. Na época helenística, celebrava-se a *areté* do rei, a “Virtude” que lhe era própria. (Dicionário da Grécia Antiga)

um lembrete para o espectador sobre a importância eterna de agir com sabedoria e racionalidade em todas as situações da vida, desde as mais simples até as mais complexas.

A narrativa sugere que o Oriente é propenso a "engolir" aqueles que se deixam seduzir por sua opulência, reforçando uma noção de superioridade ocidental sobre as culturas orientais. A escolha de Alexandre em perseguir Dario III incansavelmente, mesmo à custa de sacrifícios pessoais, simboliza a seriedade com que o ocidental assume a "missão civilizatória", imbuído do ideal de levar luz aos supostos cantos sombrios do mundo.

A diferença entre as perspectivas de Aristóteles e Filipe II quanto ao papel dos mitos na formação de Alexandre é um aspecto significativo de suas influências divergentes sobre o jovem conquistador. Enquanto Aristóteles menospreza a adoração aos mitos, expressando uma preferência por uma abordagem racional e educativa, Filipe II, por sua vez, incentiva essa devoção, reconhecendo o potencial dos mitos em moldar a mentalidade e as aspirações de seu filho.

De maneira provocativa em várias ocasiões, Alexandre envolve-se em debates com seus generais sobre a estratégia militar do exército helênico no campo de batalha e dedica-se a uma retórica de justificação, tanto humana quanto moral, do próprio ato da guerra.

Para compreender a relevância da interação entre Alexandre e Aristóteles no contexto do filme, é essencial explorar um corolário fundamental da associação entre Alexandre e a filosofia. Esse corolário é o desejo de Alexandre de unificar a humanidade em uma irmandade cosmopolita. Essa abordagem filosófica acrescenta uma camada adicional de significado ao filme, fornecendo insights sobre a visão de Alexandre como um estrategista militar e um líder com aspirações filosóficas mais amplas.

A narrativa se desloca para momentos da infância de Alexandre, destacando eventos como a sensibilidade em acalmar de um cavalo indomável, revelando desde cedo sua coragem e audácia. Neste contexto o diretor explora as dinâmicas familiares, inclui as brigas entre os pais e a influência marcante que ambos exercem sobre o jovem Alexandre. O novo casamento do pai com uma

nobre macedônia é abordado, evidenciando o menosprezo pela mãe de Alexandre, que não era macedônia e era considerada bárbara. Essas situações complexas são apresentadas de maneira fragmentada, intercalando com o retorno a Ptolomeu velho contando a história em flashbacks<sup>50</sup>. O diretor utiliza essa ferramenta narrativa para criar uma conexão temporal e contextualizar os eventos, proporcionando ao espectador uma compreensão mais profunda das motivações e relações que moldaram Alexandre desde sua juventude.

Numa evocação de Ptolomeu velho, somos transportados para o campo de batalha, onde ele recorda: "éramos quarenta mil contra duzentos e cinquenta mil bárbaros [...] eu sei, eu estava lá". Nesse cenário, Alexandre e seus generais se encontram, meticulosamente, planejando estratégias para enfrentar os persas. Este momento revela-se como o ápice da realização do sonho de Alexandre de atacar o vasto império persa. A estética do filme, mais uma vez, desempenha um papel crucial. A cena é iluminada de forma distinta, destacando um único indivíduo. Dentro da tenda montada no campo de batalha, a luz natural penetra através do tecido, vindo de cima, e incide sobre a cabeça de Alexandre, enquanto os demais permanecem envolvidos na escuridão circundante. Essa escolha cinematográfica cria um foco visual importante e simboliza a singularidade e a magnitude da liderança de Alexandre em meio à escuridão da incerteza e da guerra. A luz sobre sua cabeça representa um símbolo de clareza, de propósito e destemor, elementos que frequentemente são associados a Alexandre em sua jornada épica.

---

<sup>50</sup> O termo flashbacks, derivado do grego ἀνάληψις, *análepsis*, "recuperação", retrata a história de algo ocorrido anteriormente. Em contraste, o prolepsis de πρόληψις, *Prolepse* (às vezes, em inglês, flashforward), revela os eventos que irão acontecer no futuro.

Figura 59: Cena 10 - Estratégias. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (38 min 45 seg)

Parmênion, um dos generais de Filipe II, expressa ceticismo em relação ao ataque a Dario III, considerando uma empreitada insensata. Ele aconselha Alexandre a retornar para casa como vitoriosos, prevendo que enfrentariam hostilidades no caminho de volta. No entanto, a resposta de Alexandre é reveladora e marcada por uma profunda mudança em sua perspectiva. Ele declara que a Pérsia, embora ainda não conquistada, é a sua nova casa. Isso demonstra a fusão de dois mundos dentro de Alexandre, indicando que a transição já ocorreu e que ele incorporou uma nova identidade, sem intenção de retroceder, mas sim de avançar. Essa afirmação ressalta a transformação significativa que ocorreu na mentalidade de Alexandre, solidificando seu compromisso com o prosseguimento da campanha além das fronteiras conhecidas. Quando instigado por Cassandro a realizar um ataque noturno para obter vantagens estratégicas na vitória, Alexandre responde com uma afirmação notável. Ele declara que não deseja "roubar a vitória". Essa postura de Alexandre ressalta seu comprometimento com a ética militar e a conquista baseada na honra, e destaca sua busca pela vitória legítima, fundamentada em habilidade tática e coragem, em vez de estratégias que poderiam ser consideradas desonestas. A abordagem única de Alexandre para o combate e sua busca por triunfos refletem sua habilidade de liderança genuína.

Estas sequências não são apenas reflexões sobre a arte da guerra, mas servem como um comentário primordial sobre a natureza intrinsecamente política de Alexandre e seu legado. Eles salientam sua capacidade de oratória e persuasão, colocam-no como um líder que constantemente reflete sobre as

implicações éticas e humanas de seus atos. Além disso, esses debates destacam uma reflexão mais ampla sobre a propensão humana para o conflito armado. Alexandre e seus generais não estão apenas planejando estratégias; eles estão questionando e tentando entender uma tendência profundamente enraizada na história da humanidade: a predisposição para o conflito e a guerra.

A transição para a tenda de Alexandre, após ele apresentar suas estratégias aos colegas, é marcada por um eclipse lunar. Este fenômeno astronômico serve como um momento de pausa e reflexão, encapsulando a gravidade e o peso das decisões tomadas naquele momento crítico, Alexandre interage com seu exército, encorajando-o e afirma: “O medo da morte controla os homens e os faz lutar”. Por fim, essa proximidade simboliza e destaca a humanidade e a camaradagem no cerne da liderança de Alexandre.

A paisagem desértica assume um papel crucial, não apenas como pano de fundo, mas como um personagem influenciando o tom e a atmosfera da narrativa. Ao contrário da paisagem mediterrânica retratada por Rossen, a abordagem desértica oferece uma imersão mais profunda na vastidão e na crueldade do ambiente, intensificando a gravidade e o desafio da jornada de Alexandre em Alexander. O cenário árido e implacável serve como um lembrete constante da adversidade e do desconhecido que aguardam o conquistador e seu exército, acentuando a magnitude de suas conquistas e sacrifícios.

Essa decisiva batalha entre os exércitos persa e macedônio ocorreu no ano de 331 a.C. na planície de Gaugamela, segundo Plutarco. O termo "Gaugamela" significa "a morada do camelo" (σημαίνειν δὲ φασιν οἶκον καμήλου τὴν διάλεκτον). Neste lugar, Alexandre se viu envolvido em uma grande batalha, desta vez em um campo escolhido por seu adversário. O local oferecia vantagens estratégicas ao exército persa, caracterizando-se por um terreno aberto que permitia ampla movimentação da cavalaria e dos carros de guerra dos persas. De acordo com Arriano, o exército de Dario III contava com quarenta mil cavalos e um milhão de infantaria, além de duzentos carros de guerra persa e alguns elefantes. Quinto Rufo Cúrcio fornece uma estimativa de quarenta e cinco mil cavaleiros e duzentos mil homens de infantaria no exército persa. Embora haja alguma imprecisão nas cifras, é possível inferir que, em

Gaugamela, o exército de Dario III supera numericamente o exército de Alexandre. Contudo, é importante ressaltar que, além da precisão dos números, a ênfase nas grandiosas cifras do exército persa tem uma outra intenção: exaltar os feitos das eficientes falanges de Alexandre para as gerações futuras. Esses números inflados visavam aumentar a percepção do perigo representado, enquadrando-se numa tradição retórica comum entre historiadores antigos, que utilizavam tais recursos de ênfase para garantir a atenção de audiências posteriores.

A cena a seguir se abre com a magnífica disposição da falange macedônia e suas sarissas de sete metros formando uma impressionante linha de defesa imponente. Os sons de tambores e da marcha geram no público expectativa pela iminência da batalha e a previsão de que algo grandioso está por vir.

Figura 60: Cena 11 - A falange. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (46 min 25 seg)

O discurso enérgico de Alexandre, em que ele destaca a diferença entre o seu exército de homens livres e o exército persa, reforça os ideais de liberdade, coragem e determinação associados à sua liderança. Podemos perceber uma representação intrínseca da luta contra a opressão e a busca pela liberdade. A abordagem de chamar cada homem pelo nome estabelece uma conexão pessoal entre o general e seus subordinados, humanizando o líder e ressaltando sua preocupação individual por cada membro do exército. Essa proximidade emocional entre general e subordinados pode gerar empatia e enfatizar a relação próxima que existe entre eles. A sua presença física à frente das fileiras de lanças

reforça o espírito de equipe e destaca a importância de unidade para alcançar o sucesso.

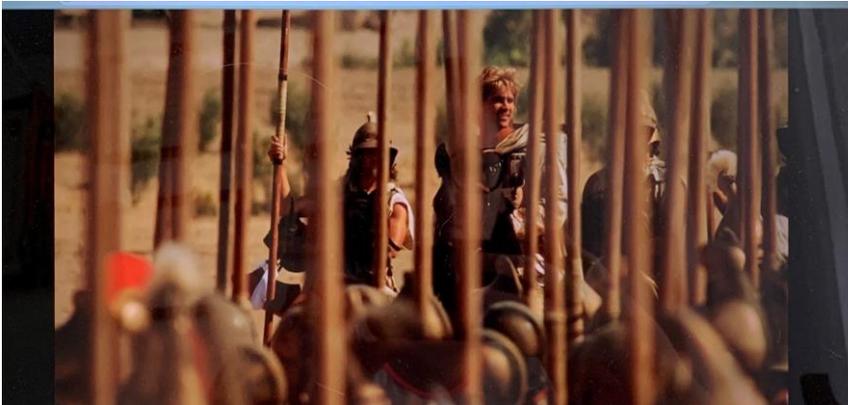
Figura 61: O discurso enérgico de Alexandre. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: *The Making Of Alexander*

No fotograma seguinte selecionado, a visão das lanças e dos guerreiros cria uma representação visual da disciplina, da ordem, do controle e da organização do exército.

Figura 62: Cena 12 - Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (47 min 06 seg)

O simbolismo visual das lanças em formação ordenada representa a força e a coesão do exército, enquanto o general caminhando entre elas simboliza liderança assertiva e coragem diante do perigo. Ao focar apenas o rosto do general, a cena destaca suas expressões faciais, permitindo que o espectador perceba as emoções da personagem principal, seja determinação, preocupação ou confiança e reforça a atmosfera de confiança diante da situação.

Uma águia sobrevoa o céu, simbolizando o voo celestial de Zeus, é apresentada servindo como prenúncio do extraordinário caminho que Alexandre está destinado a trilhar. Na mitologia grega, a águia era associada a Zeus, o deus supremo. Zeus frequentemente transformava-se em águia, e a ave era vista como um mensageiro divino e sua direção era vista como um presságio, antes ou durante uma batalha, indicando o favor ou desfavor dos deuses em relação ao resultado da guerra e poderia influenciar as estratégias militares. Os líderes militares consideravam a topografia, incluindo a água, ao planejar suas táticas e movimentos. Esses elementos, carregados de simbolismo e significado, não apenas enriquecem a narrativa visual, mas também preparam o terreno para a compreensão mais profunda do impacto e legado de Alexandre na história.

Figura 63: Cena 13 - A águia. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (48 min 23 seg)

Em se tratando de representação, Dario III aparece do outro lado do campo de batalha em sua carruagem, com barba escura e turbante na cabeça, em contrapartida Alexandre é representado loiro e seus cabelos soltos. O "loiro barbeado" como símbolo do Ocidente e o "moreno barbudo" como representação do Oriente tem raízes profundas na história cultural e artística, particularmente nas tradições do Ocidente. Esses estereótipos foram frequentemente utilizados em diversas formas de expressão, incluindo pintura, literatura e mídia, contribuindo para a construção de imagens simbólicas. Durante os períodos de colonialismo e imperialismo, as potências ocidentais muitas vezes justificaram suas conquistas retratando as culturas orientais como exóticas, misteriosas ou inferiores. A imagem do "loiro barbeado" era frequentemente associada à superioridade percebida do Ocidente sobre o Oriente, perpetuando uma visão simplificada e muitas vezes negativa das culturas orientais.

Figura 64: Cena 14 - Dario III. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (49 min 02 seg)

O conceito de "Orientalismo", conforme explorado por Edward Said, destaca como o Oriente foi representado e percebido pelos estudiosos, artistas e escritores ocidentais. Essa representação, frequentemente contribuía para estereótipos caricatos e simplificados, reforçando uma visão exótica das culturas orientais. No contexto da mídia popular e entretenimento, esses estereótipos também foram reproduzidos. Personagens fictícios muitas vezes eram retratados de acordo com essas convenções para reforçar narrativas culturais simplificadas, contribuindo para a disseminação desses estereótipos.

Essa representação não é apenas uma questão estética, mas também está ligada a questões raciais e étnicas. A construção da imagem "ocidental", em contraste com uma imagem "oriental", reflete preconceitos enraizados que foram historicamente usados para justificar relações de poder desiguais.

Desconstruir esses estereótipos é uma parte crucial do esforço para promover uma compreensão mais precisa e respeitosa das diferentes culturas e identidades ao redor do mundo, reconhecendo a diversidade e complexidade das experiências humanas.

Ao examinar a representação da diversidade cultural no filme sobre Alexandre, mergulhamos nas ricas camadas de nuances culturais retratadas e nos interrogamos sobre a verdadeira intenção da obra: promover uma visão pluralista ou, inadvertidamente, cair em estereótipos simplificados? Uma análise profunda das interações entre Alexandre e personagens de diferentes culturas revela os desafios e encontros interpessoais que ocorrem entre distintos grupos étnicos. Adicionalmente, investigamos se o filme concebe as diferenças culturais

como barreiras intransponíveis ou como pontes potenciais para um entendimento mútuo, iluminando as intrincadas dinâmicas culturais e políticas na representação cinematográfica de uma figura tão monumental quanto Alexandre.

No decorrer da narrativa, Alexandre encaixa o capacete e proclama: “Pela liberdade e pela glória da Grécia!”. Contudo, é essencial destacar que, na época de Alexandre, a Grécia não era uma entidade unificada como conhecemos hoje, mas sim um conjunto de cidades-estado. Ele viveu durante o final do período clássico da Hélade, no qual essas cidades-estado já haviam se unido há mais de um século, por meio da Liga de Corinto para enfrentar uma ameaça comum: o vasto Império Persa, que representara para as cidades-estado um perigo constante desde as Guerras Médicas.

Figura 65: Cena 15 - O capacete de Amon. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (51 min 09 seg)

A representação do capacete de Alexandre, o Grande com chifres é interpretada como uma manifestação do travestismo ritualístico associado à sua identificação com o deus Amon, e possivelmente uma fusão com Zeus-Amon. Esta fusão divina, caracterizada pelos chifres de carneiro, simboliza a confluência das tradições gregas e líbias. A legitimidade desta representação é reforçada pelas narrativas de Plutarco, que relata um incidente no oráculo de Amon na Líbia. Após a jornada de Alexandre pelo deserto e sua chegada ao oráculo, ele foi saudado pelo profeta de Amon como se fosse o filho divino do deus. O relato sugere um possível mal-entendido linguístico, onde uma saudação afetuosa em grego foi interpretada como uma afirmação de filiação divina, levando ao boato de que Alexandre era o "filho de Zeus".

Este episódio sugere que Alexandre utilizava conscientemente a percepção de sua suposta divindade para consolidar seu poder e influência. Plutarco descreve que Alexandre adotava uma postura altiva e confiante de sua filiação divina em interações com populações estrangeiras, enquanto adotava uma abordagem mais moderada e discreta com os gregos.

Durante a batalha chega o momento em que Alexandre visualiza Dario III e projetando a lança em direção ao persa, embora tenha errado o alvo, atingiu um indivíduo próximo ao Grande Rei. Essa ocorrência gerou uma confusão entre os persas, muitos dos quais acreditaram erroneamente que Dario havia sido atingido por Alexandre. Como resultado, as fileiras persas começaram a se dispersar, enquanto uma densa névoa de poeira se eleva, contribuindo para a atmosfera caótica do momento.

Figura 66: Cena 16 - O ataque. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 00 min 51 seg)

Embora a lança não tenha alcançado seu alvo, esse movimento é suficiente para forçar Dario a recuar estrategicamente do confronto. A partir desse momento impactante, Dario se encontra envolto em pânico, com uma visão obscurecida pelo terror que o cerca. Ele próprio, sendo o primeiro a se virar, decide empreender uma fuga apressada. Plutarco, ao documentar os eventos, destaca que os persas, ao se depararem com a presença imponente de Alexandre, foram tomados por um sentimento avassalador de terror, resultando em uma dispersão generalizada. Diante desse caos, Dario III recorreu a uma jumenta recém-parida como meio de fuga, um episódio que teria sido impedido por Alexandre, se Filota não tivesse sido enviado por Parmênion com uma

solicitação urgente de intervenção em outra parte do campo de batalha, onde os inimigos resistiam tenazmente.

Figura 67: Cena 17 - A fuga. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (51 min 09 seg)

Alexandre grita: “Fuja para o fim do mundo mas não vai conseguir escapar de Alexandre!”.

Figura 68: Filme *Alexander*, 2004



Fonte: *The Making of Alexander*

Na sequência, somos apresentados ao impacto da batalha, onde homens lamentam seus ferimentos de guerra. Alexandre, embora tenha sido ferido, rejeita qualquer atendimento, convencido de que outros homens estão em necessidade mais premente. O narrador, com uma carga de dramaticidade, proclama: "O império persa, o maior império do mundo, foi destruído. Aos 25 anos de idade, Alexandre é o rei de tudo."

Em seguida, vemos Alexandre adentrando vitorioso na cidade Babilônia, onde a atmosfera está impregnada com o peso da batalha que se desenrolou.

Essa imagem do jovem rei, triunfante em sua juventude, diante das muralhas da lendária Babilônia, encapsula não apenas a grandiosidade de suas conquistas, mas também o impacto imensurável que ele teve no cenário geopolítico da época. Gaugamela teve um impacto profundo nos eventos históricos, marcando o fim de uma dinastia bicentenária e abrindo caminho para as monarquias helenísticas que surgiram após a morte de Alexandre. A transformação de sua figura foi complexa, uma vez que os objetivos iniciais foram alcançados, e seu domínio não se limitava mais à Macedônia e às cidades-estado da Hélade. Ao adentrar triunfante na imponente Babilônia, conhecida pelos gregos como *Sikandar*, Alexandre confronta uma dualidade de perspectivas. A câmera, guiada pela direção de Oliver Stone, captura a grandiosidade da cidade, revelando uma arquitetura majestosa e uma atmosfera que respira história. O velho Ptolomeu, em voz *over*, ressalta o contraste entre a visão de Aristóteles, que rotulou os habitantes da região como "bárbaros", e a realidade deslumbrante da Babilônia que Alexandre naquele momento testemunhava.

O filme *Alexander* (2004), dirigido por Oliver Stone, se insere profundamente no cenário sociopolítico dos anos 2000, especialmente ao abordar questões de segurança global e a resposta americana aos ataques de 11 de setembro. Stone, conhecido por suas inclinações políticas e críticas mordazes à política americana, utiliza a narrativa da Antiguidade Clássica para tecer paralelos inquietantes com os dilemas éticos e morais contemporâneos. Em um mundo já tomado por tensões geopolíticas e acentuadas preocupações com a segurança e o terrorismo, o filme emerge como uma obra que entretém uma narrativa histórica, mas serve como um espelho refletindo as ansiedades e ponderações daquela era turbulenta. Através de sua lente cinematográfica, Stone captura e traduz as complexas dinâmicas políticas e sociais do início do século XXI, oferecendo ao público uma visão profundamente artística e reflexiva sobre os eventos e dilemas que moldaram a década.

Vinicius Moretti Zavalis e Carla Cristina Da Silva Lavinhas nos fazem refletir que, para uma compreensão completa do filme *Alexander*, é essencial mergulhar em seu ambiente de produção e entender as circunstâncias sociais e políticas que o rodeiam. Esse período foi marcado por transformações globais profundas:

a ascensão da globalização, eventos traumáticos como os ataques de 11 de setembro, a continuação do mandato do presidente George W. Bush nos Estados Unidos, tensões internacionais intensificadas, particularmente com a Guerra do Iraque, desastres naturais devastadores e um aumento visível da pobreza e da desigualdade, muitas vezes exacerbados pelas políticas neoliberais.

O choque cultural e a fusão de diferentes civilizações sob o domínio de Alexandre podem ser paralelos à ideia moderna de uma aldeia global, onde a comunicação e a troca de ideias são facilitadas, e também apresentam desafios de compreensão e harmonia. Stone, portanto, não apenas retrata a vida de Alexandre, bem como lança luz sobre temas universais e atemporais, permitindo que o público contemporâneo reflita sobre seu próprio lugar em um mundo em constante mudança e interconexão.

Podemos traçar um paralelo entre as palavras de Alexandre e o discurso de George W. Bush, especialmente durante o ultimato dado a Saddam Hussein em dezessete de março de 2003, revela uma intrigante conexão entre eventos históricos distantes e contextos políticos diferentes. Ao examinarmos essa comparação, podemos identificar alguns pontos de interesse e reflexão. Ambos os líderes, em momentos distintos da história, utilizam um tom assertivo e messiânico para justificar a intervenção militar. No caso de George W. Bush, o foco era a captura de armas de destruição em massa, enquanto Alexandre, no contexto do filme, declara seu desejo de unificar as terras sob seu domínio e disseminar sua visão de paz. A descrição das fileiras persas no filme como hordas intermináveis, desordenadas e heterogêneas, pode ser interpretada como uma representação estereotipada, semelhante à narrativa contemporânea que muitas vezes pintava os inimigos como uma ameaça irracional e caótica.

O discurso dos líderes, seja em um contexto histórico ou cinematográfico, enfatiza valores como democracia, liberdade e justiça. A utilização desses conceitos nobres serve como uma estratégia retórica para mobilizar apoio público e legitimar a ação militar. A semelhança na preparação para a batalha em que os reis invocam a bênção divina, expressam o desejo de que Deus esteja com eles, destaca uma conexão profunda entre o poder político e a

espiritualidade, evidencia como líderes recorrem à retórica religiosa para fortalecer sua autoridade e buscar legitimação. Esse paralelo sugere uma reflexão sobre a constância de certos padrões retóricos e estratégias políticas ao longo do tempo. A manipulação de ideias e valores universais para justificar ações específicas é uma prática que transcende eras, destacando a complexidade e, por vezes, a repetição de padrões na narrativa política e militar.

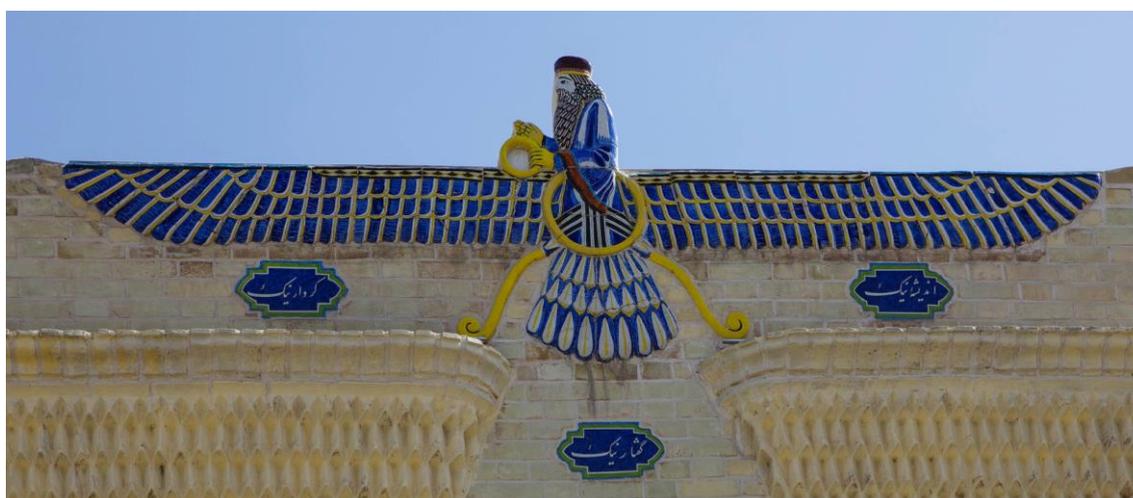
Por exemplo, podemos perceber que elementos da religião persa são mostrados na tela em primeiro plano com riquezas de detalhes com o símbolo de Ahura Mazda, que é frequentemente associado a atributos como sabedoria, luz e benevolência é representado por um guardião alado ou *fravashi*.

Figura 69: Cena 18 - Símbolos religiosos. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 06 min 04 seg e 1h 06 min 10 seg ) Figura

Figura 70: Ahura Mazda. Imagem atual do Templo de Fogo.



Fonte: Ninara, (2014, 17 de maio). **Um símbolo Faravahar em um Templo do Fogo** .

*Enciclopédia de História Mundial* . Obtido em 14/01/2024.

<https://www.worldhistory.org/image/2637/a-faravahar-symbol-in-a-fire-temple/>.

Voltando ao momento em que Alexandre, encantado, declara que Aristóteles estava equivocado em sua avaliação dos persas, pois ele nunca esteve pessoalmente lá, revelando uma transformação na perspectiva de

Alexandre, e uma reflexão sobre a relatividade das visões culturais. A dualidade entre as palavras do mestre e as experiências vividas por Alexandre na Babilônia criam uma tensão rica, alimentando a complexidade da narrativa ao abordar questões de identidade, beleza e moralidade em meio às grandiosidades da conquista.

Figura 71: Cena 19 - A Babilônia. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 06 min 54 seg)

Em uma cena que consideramos importante, Alexandre está na sacada do palácio, olhando para a grandiosidade e riqueza de seu novo império, e proclama: "Riqueza em grande quantidade atrai abutres." Nearco, prontamente, responde: "Não para os homens que lutam." Alexandre replica: "Nós vamos recompensá-los generosamente, mas não como mercenários." Após essa notável vitória, como gesto de gratidão aos deuses, Alexandre expressa sua gratidão, distribuindo riquezas e terras aos seus mais próximos. Caminhando pelo palácio ele diz que: "Com arquitetos assim, ele poderá construir as cidades que deseja".

Dentro desse panorama, o filme de Oliver Stone não poderia ser apenas uma narrativa isolada. Ele se entrelaça com muitos desses eventos e sentimentos da época. Stone traz à tona elementos que refletem e comentam sobre esses acontecimentos globais. Por exemplo, a maneira como o diretor aborda o desejo de Filipe II por uma hegemonia helênica contra o inimigo Persa, o expansionismo de Alexandre interpreta-se como uma analogia ao conceito contemporâneo de globalização. Alexandre, em sua busca por conquistar terras e unificar povos, pode ser visto como uma metáfora para a visão globalizante de

um mundo interconectado, onde fronteiras se tornam menos rígidas e as culturas se entrelaçam.

A ideia de que os gregos, personificados por Alexandre, carregam o "fardo da civilização" contra os Persas, evoca reflexões sobre a missão civilizatória frequentemente atribuída às nações ocidentais ao longo da história. Nesse contexto, é crucial considerar o conceito de orientalismo, conforme proposto por Edward Said, que destaca a tendência do Ocidente em retratar o Oriente como culturalmente inferior e, portanto, necessitado de intervenção para ser "civilizado". O filme, ao associar os gregos aos valores democráticos e os persas à ameaça "bárbara e terrorista", não apenas reflete as tensões ideológicas da "Guerra ao terror" contemporânea, mas perpetua estereótipos e preconceitos arraigados.

Ao deparar-se com o harém de Dario III, Alexandre, reflete sobre a profecia de Aristóteles, questionando se a beleza estonteante dessas imagens não seria enganadora, podendo degradar a alma daqueles que as contemplam. A interação entre as palavras do velho mestre e as experiências de Alexandre acrescentam uma camada filosófica à narrativa, explorando a tensão entre a estética deslumbrante e as complexidades morais subjacentes. A "princesa das mil rosas", Statira, filha mais velha de Dario III, é conduzida até Alexandre. Ela tenta se comunicar em grego, suplicando pela vida de sua avó, mãe e irmãs, além de implorar pela segurança de sua família. Alexandre, olhando nos olhos dela, pergunta: "Como deseja ser tratada?". Statira responde: "Como uma princesa". Alexandre então assegura: "Serão tratadas como membros da minha própria família". A presença de Alexandre no harém de Dario III e sua interação com as mulheres persas também destacam as diferenças culturais e os desafios de governar um império diversificado.

Figura 72: Cena 20 - A Babilônia. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 11 min 34 seg)

Na sequência, Alexandre recebe a visita de seu melhor amigo em seus aposentos e discorrem sobre justificativas para a expansão de seu império, alinhadas a características associadas à ideologia americana dos anos 2000. Pois Alexandre demonstra um desprezo cultural em relação às sociedades conquistadas, sugerindo uma visão eurocêntrica e imperialista que considera as culturas locais como inferiores, necessitando de transformação para se alinharem à cultura grega/macedônica. Ao comparar as realizações de seu exército com as práticas das culturas locais, sua fala enfatiza uma percepção de superioridade cultural e social, típica do pensamento imperialista. A proposta de conectar terras e pessoas, simbolizada pelas Alexandrias, revela uma espécie de "missão civilizatória", onde a expansão do império é justificada pela intenção de trazer civilização e ordem às sociedades consideradas menos desenvolvidas. A menção ao Egito e ao Oceano Exterior indica uma ambição de domínio territorial e cultural expansivo, apontando para o desejo de controlar vastas regiões geográficas. Além disso, a ideia de conectar terras e pessoas também ressoa com estratégias neo-coloniais, onde a influência e o controle são exercidos não apenas por meio da conquista militar, mas também através da criação de instituições e redes que perpetuam a influência do império.

Figura 73: Cena 21- A Babilônia. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 15 min 18 seg)

Em paralelo com a política internacional dos anos 2000, a fala de Alexandre acima fotogramada sugere similaridades com a retórica de libertar os povos do mundo e promover a democracia, utilizada como justificativa para intervenções militares e ações geopolíticas. Isso evidencia uma continuidade de certas ideias imperialistas ao longo da história, enfatizando a persistência de estratégias e discursos que buscam expandir o domínio de uma cultura sobre outras.

“[...] Olhe para aqueles que já conquistamos. Eles abandonam seus mortos sem sepultura, eles esmagam o crânio dos seus inimigos e o bebem como pó, eles escrevem, quando ninguém pode ler?! Mas, como o exército de Alexandre eles poderiam ir onde nunca pensaram ser possível. Eles podem ser soldados, ou trabalhar nas cidades. A partir das Alexandrias, do Egito para o Oceano Exterior. Nós poderíamos conectar essas terras, Hephastion. E as pessoas”.

Entretanto, diz Alexandre: “Enquanto Dario III estiver vivo nada disso será possível”. Imediatamente, Alexandre embarca em uma busca incansável por Dario III, perseguindo-o até Bactriana. No entanto, ao alcançá-lo, descobre que o líder persa havia falecido recentemente. Ao traçar paralelos entre a busca de Alexandre por Dario III e a busca contemporânea por Bin Laden, o filme parece tentar justificar eventos históricos distintos para promover uma narrativa que pode ter contribuído para a aceitação pública da invasão ao Iraque. Essa equiparação simplificadora e distorcida de eventos complexos não apenas perpetua uma visão simplista e maniqueísta, mas alimenta a ideia de uma missão civilizatória ocidental, agora traduzida como uma luta contra o terrorismo global.

Essa análise destaca a utilização da história de Alexandre para moldar narrativas contemporâneas, evidenciando como o filme, ao reforçar estereótipos e concepções coloniais em relação ao Oriente, se insere em uma tradição discursiva mais ampla que fundamenta intervenções militares justificadas sob a égide da missão civilizatória ocidental. A manipulação de eventos históricos e figuras emblemáticas para respaldar ações políticas contemporâneas exige uma abordagem cuidadosa e questionadora.

A cena abaixo retrata um Alexandre perplexo e triste ao se deparar com o corpo de seu oponente. Em um gesto de respeito, Alexandre cobre o corpo de Dario III com seu próprio manto, prestando homenagem à sua morte. Este momento marcante, representa não apenas o fim de Dario III, mas a ausência do rei na Ásia. Diante dessa situação, com a coroa da Pérsia sem um respectivo sucessor, Alexandre toma uma decisão crucial. Ele, que alcançou a posição de conquistador supremo, decide que é o momento apropriado para selar sua posição na Ásia de maneira mais definitiva e surpreendente, declarando-se rei da Pérsia.

Figura 74: Cena 22 - Dario morto. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (01h 20 min 06 seg)

Alexandre distingue claramente um adversário, mesmo em situação hostil, sem rotulá-lo como inimigo, o seu comprometimento em vingar a morte de Dario III, demonstrado de forma poética nos dois filmes analisados, representa esta possível capacidade singular de discernir entre um adversário de um inimigo. Stone, segundo Biazotto, ao tentar destacar as habilidades de Alexandre como estrategista militar, ressalta sua determinação em perseguir Dario III sem descanso. Tais afirmações, ao invés de justificar as ações de Alexandre ou sua representação no filme, parecem destacar e reforçar as complexas conexões

entre as campanhas militares e eventos contemporâneos, como a invasão do Iraque.

Outra demonstração despretensiosa de Alexandre em relação ao oriente se dá quando ele alcança as terras sob o domínio de Oxiartes, um sátrapa persa que se submeteu pacificamente aos macedônios. O banquete que Oxiartes oferece é descrito com termos como "opulência bárbara", (*barbara opulentia convivium*), que contou com 30 nobres jovens (Curt. VIII, 4, 23), incluindo sua filha Roxana. Ela é retratada com uma "beleza excepcional" e uma "dignidade nos modos" que, supostamente, eram raros entre os persas, revelando, assim, o juízo de valor do autor romano Cúrcio, sobre a cultura persa - uma perspectiva que se reflete de maneira notável no filme. Alexandre envolve-se na riqueza da cultura persa, trajando vestimentas características, enquanto é celebrado em uma suntuosa festa, repleta de iguarias e bebidas abundantes. Durante o evento, um grupo de dançarinas proporciona um espetáculo hipnotizante. É nesse cenário exuberante que uma das dançarinas, por meio de seu olhar sedutor, parece encantar Alexandre profundamente. Esse encantamento leva-o a se apaixonar perdidamente por Roxana, uma mulher desprovida de nobre ascendência, mas que conquista seu coração naquele momento mágico e envolvente. Alexandre toma a decisão de unir-se a Roxana.

Figura 75: Cena 23 - Roxana. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 23 min 22 seg)

No fotograma a seguir, diante da advertência para recordar as palavras de Aristóteles sobre os bárbaros, Alexandre é confrontado por Cassandro, um de seus generais e amigo, que questiona a sua escolha de casar-se uma moça sem nobres origens e asiática. Ele indaga: "Uma rainha asiática!? O que significam

votos de confiança para uma raça que nunca manteve a palavra conosco?" Diante desse questionamento, Alexandre reage com violência e percebe que todos os outros generais presentes no local estão ignorando não apenas suas palavras, mas desconsideram o fato de que os asiáticos são um povo mais antigo que os macedônias e que, portanto, merecem respeito.

Alexandre exclama: "Aristóteles que se dane!"

Figura 76: Cena 24 - O conselho de generais macedônios. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 27 min 18 seg)

Indagado sobre a razão de tomar Roxana como esposa em vez de concubina, Alexandre responde que é um gesto de respeito pelos asiáticos e motivado para ter um herdeiro. Filotas sugere que muitas irmãs dos generais, amigos de Alexandre, seriam excelentes esposas macedônias para ele. Entretanto, Alexandre explica que sua intenção é buscar a aproximação e união com os persas. Parmênion, o acusa de satisfazer seus próprios caprichos, o que gera indignação em Alexandre diante do desprezo de seus generais por um mundo consideravelmente mais antigo que o deles. Acreditamos que esta rotulação simplista, reduz os persas e sua cultura como exóticos, misteriosos e, em certa medida, inferiores à cultura macedônia, enquadrando-os através de uma lente eurocêntrica que valoriza e romantiza a figura de Alexandre, enquanto marginaliza e "aliena" os persas. Assim, o trecho ressalta a maneira como a cinematografia pode perpetuar certas percepções estereotipadas.

Figura 77: Cena 25 - O casamento com Roxana. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 27 min 44 seg)

Um exemplo dessa percepção deturpada encontra-se na cena do casamento entre Alexandre e Roxana, descrita como "bárbara", uma designação que suscita questionamentos, especialmente por ela não pertencer à nobre linhagem que muitos consideravam apropriada para Alexandre, tanto para um casamento quanto para gerar herdeiros legítimos.

Essa visão comum em descrever bárbaros com atitudes selvagens e até agressivas, similares a de um animal ferido, retrata preconceitos sobre o "outro". A ardente paixão de Alexandre por Roxana é retratada como uma rendição irresistível aos seus "encantos místicos", consolidando uma narrativa que, em vez de celebrar o encontro de duas culturas, parece reforçar desigualdades e mal-entendidos profundamente enraizados.

Figura 78: Cena 26 - Intimidade com Roxana. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 33 min 52 seg)

Dessa forma, a análise desses elementos reflete não apenas as nuances filosóficas subjacentes, mas também a manifestação concreta das virtudes

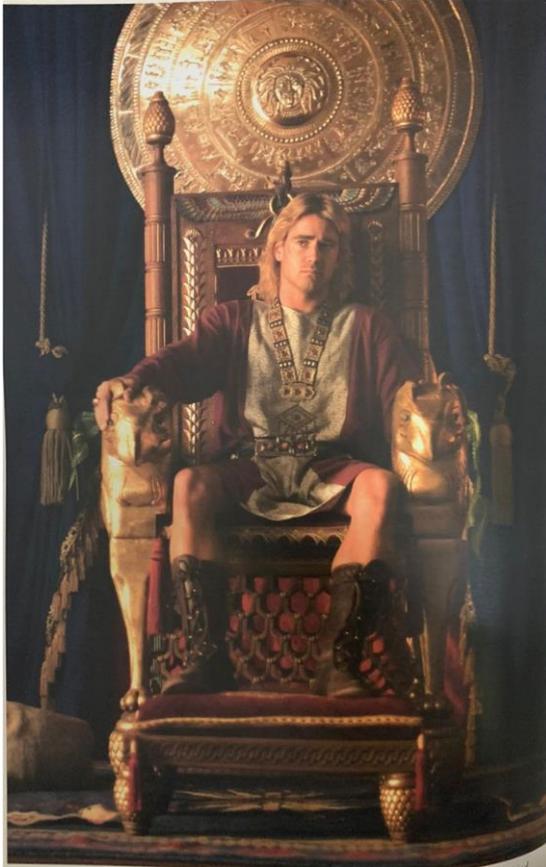
aristotélicas na vida e nas ações de Alexandre, estabelecendo um paralelo significativo entre a teoria ética e a prática virtuosa.

A decisão de Alexandre em usar a indumentária persa é outro um elemento que gera tensões e conflitos, especialmente com seus generais macedônios. Essa escolha pode ser interpretada como uma estratégia de Alexandre para ganhar a confiança e o respeito dos povos conquistados, mas também pode ser vista como uma traição às tradições e raízes macedônias, provocando críticas e resistência de seus generais. Arriano por sua vez, critica essa postura de Alexandre, nos capítulos finais da *Anabasi* e justifica da seguinte maneira:

“[...] mesmo que ele adotasse certos hábitos bárbaros devido ao excesso de orgulho, não considero grave, se tivermos em consideração, sua juventude, seus sucessos ininterruptos e a comitiva que acompanha os reis pela lisonja, não para aconselhá-los no melhor e que sempre colaboram com eles para sua perdição.” (ARRIANO. LIVRO VII, XXIX, 1).

Conforme explicado por Arriano, essa escolha é destacada como um estratagema significativo tanto para os povos persas quanto para os macedônios. A ação de vestir-se como os persas foi uma tática custosa empregada por Alexandre com o intuito de criar uma sensação de familiaridade entre ele e os povos conquistados, buscando minimizar a estranheza que poderia surgir de um rei completamente desconhecido para eles. Essa decisão não só visava apaziguar a população local, facilitando a aceitação de Alexandre como líder, outrossim tinha implicações dentro do próprio exército macedônio. Ao vestir a indumentária persa, Alexandre buscava estabelecer um distanciamento consciente em relação à arrogância e insolência muitas vezes associadas aos macedônios. Essa estratégia indicava uma abordagem mais inclusiva e respeitosa em relação às culturas conquistadas, demonstrando uma flexibilidade cultural que poderia contribuir para uma governança mais estável em territórios recém-conquistados. Essa dualidade na função da indumentária reflete a habilidade de Alexandre em utilizar elementos simbólicos não apenas como instrumentos de diplomacia e aceitação cultural, mas como meio de consolidar e gerenciar a coesão interna de seu próprio exército, promovendo uma imagem de liderança mais acessível e adaptável.

Figura 79: Alexandre, rei da Pérsia. Filme *Alexander*, 2004



Fonte: *The Making Of Alexander*

A justificativa oferecida por Arriano para o comportamento de Alexandre, considerando sua juventude, sucessos e influências de sua comitiva, adiciona uma camada de complexidade à narrativa, mostrando os desafios e dilemas enfrentados por Alexandre em sua jornada de conquista e unificação de diferentes culturas e povos. Assim, a indumentária persa e as críticas de seus generais macedônios são elementos que contribuem para a profundidade e complexidade da representação cinematográfica de Alexandre, explorando os conflitos, tensões e desafios de sua busca por poder e unificação.

Para Plutarco, em um gesto de integração cultural ou talvez em uma estratégia para ganhar o apoio dos habitantes locais, ele decidiu vestir-se como os "bárbaros" da região. Importante ressaltar que o termo "bárbaro", neste contexto histórico, refere-se aos povos não gregos. Havia uma dualidade em sua

decisão: por um lado, ele poderia estar buscando familiarizar-se e adaptar-se melhor à cultura da Pérsia; por outro, poderia estar tentando introduzir novos costumes e tradições entre os macedônios, acostumando-os gradualmente às mudanças em seu estilo de vida. No entanto, é evidente que Alexandre foi cauteloso em sua escolha de vestimenta. Em vez disso, Alexandre optou por uma abordagem mais moderada, buscando criar um estilo híbrido. Combinou elementos tanto da vestimenta persa quanto da meda, aspirando a um equilíbrio entre a ostentação característica dos medos e a sobriedade dos persas. Esta decisão revela as complexas interações culturais e as estratégias políticas que Alexandre empregou enquanto expandia seus domínios e se envolvia com as diversas culturas do vasto Império Persa.

Leia-se:

E, então, [Alexandre marchou] para a Pártia, onde, descansado e tendo tempo para o ócio, usou pela primeira vez a vestimenta dos bárbaros, quer ponderando acostumar-se às leis e aos costumes dos locais – ou acreditando que poderia com maior facilidade cativar seus habitantes – quer julgando introduzir a prostração aos macedônios, acostumando-os pouco a pouco a tolerar as mudanças e alterações no seu modo de vida. (PLUTARCO, XLV, 1-2).

Segundo Bernardino, Alexandre não adotou trajes e práticas estrangeiras, como a manutenção de concubinas e o ritual de proskynesis, apenas por mero capricho ou admiração pessoal. Em vez disso, essas escolhas tinham uma motivação estratégica profunda. Alexandre, ao incorporar esses elementos da cultura persa, estava buscando estabelecer uma conexão e continuidade com o Império Aquemênida, que havia dominado vastas regiões antes de ser conquistado pelos macedônios. Ao fazer isso, ele pretendia transmitir aos súditos persas a sensação de que seu reinado não era uma ruptura abrupta, mas sim uma extensão ou evolução natural do poder e da autoridade que eles já estavam familiarizados. Dessa forma, ao se vestir e agir como um rei aquemênida, Alexandre estava solidificando sua posição e reivindicando legitimidade como o novo Grande Rei perante os persas, facilitando assim sua governança e aceitação na vasta e diversificada região que havia conquistado. Alexandre parecia estar buscando uma maneira de harmonizar e integrar as duas tradições dominantes de seu vasto império: a cultura grega e a persa. Dessa forma, Alexandre estava engajado em uma cuidadosa e intrincada "estratégia de

equilíbrio", procurando estabelecer uma coexistência harmoniosa em um território caracterizado pela diversidade cultural e influências variadas.

Além do aspecto político uma outra grande diferença entre gregos e persas era a religião que era vivida de modo muito diferente. Para os Persas a religião influenciava na política. O pensamento oriental é mítico, a religião é Zoroastro, que significa que o oriente acredita que os acontecimentos cômicos são consequência de uma ação e uma reação, por exemplo se o céu está coberto de nuvens é porque uma grande ave cobriu o céu com suas asas, ou seja, não há pensamento racional autônomo, não há distinção entre ciência e mito e a imaginação que submete a razão e a tingem de fantasia. Eles não têm interesse em teorizar sobre a autonomia do pensamento. No contexto grego o mito também alcança níveis altos, mas paralelamente e progressivamente caminha o pensamento filosófico, a reflexão racional autônoma do universo. Ou seja, o conceito Socrático e a lógica Aristotélica seriam inconcebíveis no Oriente. Nesta lógica entendemos que o cetro que o rei persa carrega é um símbolo de poder que fala por conta de outro, o ritual de corte é parecido com um ritual religioso e em realidade é, pois o soberano não fala com os guerreiros senão por vontade divina. Por isso, na corte persa adotou-se o rito da *proskynesis*, como uma forma de adoração, que consiste em ajoelhar-se e beijar a ponta do pé do soberano.

O filme analisado oferece uma representação cinematográfica das conquistas e interações de Alexandre, o Grande, com uma variedade de culturas. No entanto, a forma como essas culturas são representadas e interpretadas no filme pode ser vista como problemática por alguns, levantando questões sobre estereótipos, simplificações e a representação da diversidade cultural no cinema. A representação de *Alexander* de Oliver Stone tem implicações significativas para a compreensão histórica e cultural. As obsessões políticas de Stone e o contexto social de produção do filme influenciaram a maneira como a figura de Alexandre foi retratada. Além disso, o filme recicla elementos da cultura clássica para compor a narrativa, o que pode impactar a percepção cultural do público.

Ao longo das cenas a narrativa apresenta uma série de momentos intensos em que Alexandre engaja-se em debates profundos e muitas vezes provocativos com seus generais. Essas conversas vão além das meras

estratégias militares no campo de batalha; elas se aprofundam em questões mais amplas de justificação moral e humana para o ato da guerra. Leia-se em

Biazzotto<sup>51</sup>:

“Tentando exaltar os dotes de Alexandre como general, Stone enaltece a escolha do conquistador em perseguir Dario de modo infatigável, sem, claro, deixar de proferir uma frase nada abonadora: o certo é ir atrás do primeiro objetivo, Osama Bin Laden”, mais adiante, ouve-se a pérola, tão grotesca como emblemática, que foi escolhida para dar título a este texto: “... E ele teria caçado Bin Laden até o Afeganistão, se fosse preciso”. (BIAZZOTTO, 2014. p. 122).

Alexandre é retratado como o precursor do modelo Ocidental que se aventurou no Oriente, impulsionado por uma ambição insaciável. O trecho destaca de maneira inequívoca a visão de um Oriente submisso e subordinado aos interesses do Ocidente. Seja na antiguidade ou nos tempos modernos, o ocidental é consistentemente representado como explorador, colonizador e civilizador. Mesmo quando é atraído pelas riquezas e exuberâncias do Oriente, essa atração é retratada como uma escolha consciente.

Em síntese, a adoção de costumes estrangeiros por Alexandre revela sua compreensão de que, como o recém-proclamado governante de um vasto império, a tarefa de liderança não poderia ser empreendida de forma isolada. Pelo contrário, reconheceu a necessidade de apoiar-se em uma extensa e diversificada rede de aliados, cada um contribuindo de maneiras distintas, seja no fortalecimento militar ou na administração eficiente do império. Essa abordagem estratégica, em grande parte colaborativa, reflete o pragmatismo de Alexandre ao reconhecer que a sustentabilidade de seu governo dependia da cooperação e aceitação de diversas culturas e povos. Essa estratégia de incorporação de tradições estrangeiras não foi única de Alexandre.

Posteriormente, os primeiros monarcas helenísticos seguiram uma abordagem semelhante ao ajustar suas representações reais para atender às expectativas variadas de seus súditos diversos. Lane Fox observa que, embora Alexandre tenha adotado elementos orientais em sua prática política, ele manteve, em sua essência, uma identidade grega. Essa dualidade na abordagem de Alexandre ilustra a complexidade de sua liderança, equilibrando

---

<sup>51</sup> NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade 2014, Ano VII, Número I – ISSN 1972-9713 Núcleo de Estudos da Antiguidade Universidade do Estado do Rio de Janeiro

a incorporação estratégica de elementos estrangeiros com a preservação de sua herança grega.

A disposição incondicional de Alexandre em se adaptar aos costumes asiáticos gerava uma crescente aceitação entre os persas, mas, por outro lado, provocava descontentamento considerável entre os macedônios. Esse descontentamento atingiu seu ápice durante o casamento no estilo persa, organizado por Alexandre em Susa, que se estendeu por cinco dias e incluiu a entrega de dotes para as esposas já mencionadas.

A introdução de tropas asiáticas no exército também incomodou os macedônios, como registra Arriano no Livro VII, expressando a preocupação de que Alexandre estivesse se distanciando dos costumes macedônios e de seu próprio povo. Segundo o autor, a imposição de cerimônias estrangeiras, mesmo contra a vontade dos macedônios, causava desconforto. Este, pode ser atribuído, em parte, à apreensão sobre a aceitação dos filhos nascidos desses casamentos em ambas as regiões, Europa e Ásia, indicando uma profunda divisão cultural e uma resistência à fusão de tradições.

Alexandre abandonou o modelo da *pólis* e a convicção que a vida civil acontece dentro de seus muros, considerada por Platão e Aristóteles como melhor modelo de vida entre cidadãos já que a *pólis* tinha o objetivo de satisfazer todas as necessidades de seus moradores. Para os gregos, além dos muros vivia um fantasma, ou seja, o medo de ser um bárbaro que eles consideravam inferior. Quando Alexandre funda o seu império incluindo povos de etnias diferentes, está dizendo para os gregos que não é a cidade que cria o cidadão, mas o homem que cria a cidade.

A narrativa faz uma transição significativa, como o fechamento de um bloco e o início de outra etapa, revelando um mapa da Índia e indicando que, apesar de todos os desafios, o sonho de Alexandre de conquistar o Oceano Oriental ainda estava vivo. Ele liderou seu exército de 150 mil homens em direção às geladas montanhas do Hindu Kush, em busca do desconhecido, quase como se estivesse perseguindo o fim do mundo.

Figura 80: Cena 27 -. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (1h 43 min 38 seg)

A voz do narrador descreve o império de Alexandre como uma entidade móvel, composta por cozinheiros, arquitetos, médicos, agiotas, esposas, filhos, amantes, prostitutas e escravos. Todos, embora anônimos, desempenharam papéis fundamentais na sustentação do novo império, que se expandia para o melhor ou para o pior.

Após dois anos, Alexandre ainda não conseguira ter um filho com Roxana, o que o deixou profundamente decepcionado. Essa lacuna na sucessão levantou questões sobre o futuro do império, adicionando um elemento de preocupação aos desafios já existentes. O exército, exausto e ansiando pelo retorno, reflete o desejo de voltar à Macedônia. Em um momento íntimo e solitário, Ptolomeu confidencia a Alexandre que sua casa é Alexandria, mas o rei responde que ainda não encontrou a sua. Consciente da necessidade de encontrar um fim para por paz em seu coração, eles finalmente chegam à Índia, uma terra inexplorada e desafiadora. O narrador continua relatando que enquanto assistimos o exército na Índia, Cratero luta contra homens pequenos e peludos que vivem nas árvores, algo inédito para eles, até que Heféstion convence a todos que são seres que imitam os homens, e a tribo é chamada de macacos. Alexandre se mostra encantado com essas descobertas, mas as florestas úmidas e o excesso de chuva trazem inúmeras dificuldades, levando muitos a morrerem sem compreender o motivo. A busca por ouro e glória desvanece na Índia, e a água putrefata os leva a recorrer mais ao vinho. A transformação de Alexandre é evidente: cabelos longos, rosto marcado por cicatrizes, não mais o esplendor de

um sonhador, mas de um homem envelhecido e desgastado. Devolvendo terras conquistadas aos reis derrotados, Alexandre parece envolto em uma busca insana por superar Hércules. Durante uma festa, vislumbramos Alexandre embriagado, e Roxana expressando seu desdém pelos indianos, pedindo ao esposo que voltassem à Pérsia.

Diante de seu exército, Alexandre convoca um discurso, prometendo o retorno para casa. No entanto, antes de liberá-los, exige um último sacrifício, deixando os homens exaustos perplexos e em silêncio. Alexandre os acusa de covardia e medo, até que Crátero, com humildade, levanta-se e expõe ao rei seus lamentos pela perda de muitos homens, jovens e veteranos que marcharam incansavelmente por mais de quinze mil quilômetros, enfrentando chuva e sol em mais de cinquenta batalhas em nome de Alexandre. Ele pede para serem poupados de lutar contra macacos e elefantes, mencionando que seus corpos já estão marcados por cicatrizes, exaustos e ansiosos para rever seus filhos e netos antes de morrer. Alexandre aparentemente sensibilizado, decide enviar os veteranos para casa com escudos de prata, pensões integrais e a promessa de uma vida tranquila, entretanto a ironia de Alexandre passa despercebida pela maioria que exulta de alegria, enquanto seus amigos demonstram preocupação, percebendo que algo está por vir.

Figura 81: Cena 28 -. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (2h 15 min 16 seg)

Quando ele revela sua intenção de continuar, ainda que sozinho fazendo chantagem, uma revolta surge entre seu exército quando percebem que Alexandre não desistirá de suas conquistas. O rei utiliza a chantagem emocional, afirmando que deu todo o ouro a eles, levando-os a lugares nunca antes explorados, mas os ânimos se exaltam cada vez mais. Alexandre perde o controle, agredindo e agarrando os homens chorando e implorando.

A cena muda e o exército segue em frente com Alexandre em direção ao oceano exterior, porém o exército está dividido, e o amor por Alexandre já não é unânime. Na cena seguinte, o cenário novamente muda para a Índia, onde o exército grego, apavorado com os elefantes indianos e uma chuva de flechas, enfrenta Poro, o rei montado em seu enorme elefante. A cena é acompanhada por uma música que evoca a glória. Cavalos contra elefantes. Flechas contra lanças. Ocidente contra extremo Oriente. Alexandre luta por fama eterna e em nome de Zeus. Enquanto seus homens querem bater em retirada, ele avança sozinho.

Figura 82: Cena 29 - Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004 (2h 25 min 24 seg)

A cena que retrata a aproximação de Alexandre ao rei indiano Poro é uma obra-prima da fotografia, no que diz respeito ao enquadramento, cores e emoção transmitida. Nesse momento crucial, o cavalo de Alexandre é atingido, levando-o à queda. A trilha sonora, anteriormente carregada de glória, transforma-se em uma melodia de desespero, e o céu se colore de vermelho, refletindo a intensidade do confronto. A grama, outrora verde e serena, agora é tingida de vermelho, simbolizando a violência e o derramamento de sangue que se desenrola. A queda de Alexandre, além de criar uma tensão dramática, representa a vulnerabilidade do grande conquistador diante do desafio. A mudança na paleta de cores e na trilha sonora destaca a transição do triunfo para a incerteza, ressalta a humanidade do líder macedônio em meio à grandiosidade de suas conquistas. Este momento não apenas cativa visualmente, mas transmite a complexidade emocional do protagonista, revelando sua luta interior diante de adversidades aparentemente insuperáveis. Heféstion corre em direção a Alexandre, o cenário tingido de vermelho. O narrador descreve a batalha como uma verdadeira carnificina, e em meio ao

caos, Heféstion é atingido na coxa. Alexandre gravemente ferido sem conseguir se levantar e atordoado é colocado sob o escudo, sendo carregado pelos seus homens. Nesse momento, observa seu melhor amigo caído no chão, seu cavalo sem vida e, ao erguer os olhos para o céu, percebe que tudo está pintado de vermelho.

A tonalidade vermelha, que inicialmente representava o esplendor da conquista e a glória da jornada de Alexandre, agora adquire uma conotação sombria e sangrenta. A tragédia da batalha reflete-se não apenas na ferida de Alexandre, mas na atmosfera carregada de violência ao redor. A imagem do líder macedônio sendo carregado pelos seus homens, sob um céu tingido de vermelho, intensifica a simbologia, sugerindo que o preço da vitória é alto e está impregnado no sangue derramado no campo de batalha. Essa cena é um poderoso meio de transmitir a brutalidade do conflito e seus impactos pessoais sobre os protagonistas.

A abordagem do filme sobre as campanhas militares de Alexandre oferece uma visão da determinação do líder em enfrentar adversidades e seus dilemas éticos na guerra. O narrador ressalta a ironia da situação ao comparar a morte de Hércules, causada por uma camisa envenenada dada por sua esposa, com o destino que Alexandre deveria ter enfrentado na Índia. O narrador argumenta que o retorno pelo deserto foi o pior erro de Alexandre, expondo seus homens a extremas dificuldades.

Estava cada vez mais claro que o modelo de poder político-militar de Alexandre não correspondia aos desejos dos gregos, pois não tendo mais a vingança como motor do seu projeto, continuava a ir além no intuito de construir um modelo político completamente novo.

No filme não fica claro quem venceu a batalha na Índia, só aparece Alexandre ferido sendo carregado. Entretanto, de acordo com os documentos escritos na política, Alexandre era condescendente com os sátrapas (governadores) persas e indianos, pois permitia que eles continuassem governando as suas regiões, pedindo somente de ser reconhecido por eles como Soberano de toda a Ásia.

Quando retorna à Babilônia, Alexandre encontra Heféstion morrendo, experimenta uma dor dilacerante e reage impulsivamente, ordenando a execução do médico que não conseguiu salvar Heféstion e acusando Roxana de envenená-lo. Roxana, grávida, é agredida por Alexandre, ecoando os padrões de abuso de seu pai, Filipe II. Em meio a flashbacks, Alexandre revive sua infância e o comportamento violento de seu pai e entra em desespero. Roxana grita, revive o comportamento de Olímpia no início do filme que sugere um ciclo de vícios repetidos da geração anterior.

Em uma festa, Alexandre embriagado usa uma cabeça de leão e seus olhos estão vidrados pelo álcool, Alexandre entretanto continua a beber descontroladamente. Ele está claramente fora de si e desaba no chão, como se estivesse envenenado. O cenário é sombrio, com o estandarte balançando no teto, evocando cenas anteriores no quarto da Babilônia. Em seus últimos momentos, seus amigos questionam para quem ele entrega seu império. Essa sequência intensa destaca o declínio emocional e físico de Alexandre e seu confronto com os fantasmas de seu passado. Alexandre tira o anel real do dedo e o aponta para o alto enquanto uma águia sai do teto do quarto em direção a ele, seu braço cai em um último suspiro deixando cair também o anel. A morte de Alexandre é apresentada com especulações sobre suas possíveis causas, deixando o público refletindo sobre seu legado e impacto duradouro na história.

Ptolomeu conclui sua narrativa da mesma forma como começou contando para o escriba em seu palácio. Ele expressa sua descrença no sonho de Alexandre, afirmando que os sonhadores cansam as pessoas que os seguem, e Alexandre deveria ter morrido antes que esses sonhos os matassem. Assim, Ptolomeu termina sua narrativa e instrui o escriba a descartar tudo e escrever que Alexandre morreu de febre e fraqueza.

Alexandre, conforme representado por Ptolomeu, não desejava envelhecer e celebra isso, pois enfrentou o medo ao longo de sua vida, tornando-se livre. Diz isso ao olhar para a estátua de Dionísio, que ele anteriormente havia tocado. Ptolomeu traça um paralelo entre Alexandre e o deus e destaca que o maior de todos os homens é agora chamado de Alexandre, o Grande, o maior de todos os Alexandres.

Figura 83: Cena 30 -. Filme Alexander, 2004



Fonte: Captura do autor (2023). Stone 2004

## CONCLUSÃO

Apesar do caráter acadêmico e teórico desta pesquisa, minha atuação como pesquisadora e professora me permitiu empregar técnicas de análise fílmica durante as aulas de História, enriquecendo assim a experiência de aprendizado dos alunos e a verificação do meu trabalho. O exame da interseção entre a história do livro e da história cultural oferece um terreno fértil para pesquisas futuras, inclusive na prática docente. Como as expressões culturais transformaram a maneira como os estudantes acessam e interagem com a História? Como o cinema pode ser integrado de maneira eficaz para aprimorar a compreensão histórica das aulas e cultivar a participação ativa na construção do conhecimento? Em um ambiente educacional em constante evolução, investigar como as práticas e representações culturais são moldadas e transmitidas no contexto das salas de aula pode revelar ideias sobre a formação da consciência histórica dos estudantes. Ao explorar essas técnicas de pesquisa, professores e pesquisadores podem contribuir para o desenvolvimento contínuo da pedagogia histórica, promovendo uma abordagem mais crítica, reflexiva e inserida nas complexidades da cultura e da sociedade contemporânea.

Utilizando a sociologia de Pierre Bourdieu, Chartier destaca que existem leis e determinações no campo histórico que definem o que é ser historiador. A "instituição histórica" organiza-se segundo regras e convenções que delimitam as fronteiras entre objetos históricos legítimos e aqueles que são excluídos ou censurados. Ao final da década de 1990, a posição social da História entra em questionamento, e torna-se imperativo compreender como as sociedades interpretam esse componente curricular. Em meio a essa tessitura complexa, Roger Chartier emerge como um historiador que, ao transcender as dicotomias, contribui para uma compreensão mais refinada e contextualizada da prática historiográfica e sua relação dinâmica com a sociedade e a cultura.

Tanto Chartier (2002) quanto Bourdieu (1987) enfatizam que o ato de "consumir" obras culturais é uma atividade dinâmica e engajada por parte do público. Contrariamente à ideia de que o público simplesmente absorve passivamente o que lhe é apresentado pela produção, eles defendem que os

indivíduos desempenham um papel ativo na interpretação e no significado que atribuem a essas obras.

Ao examinar representações cinematográficas relacionadas a figuras históricas, como Alexandre, o Grande, não estamos apenas mergulhados nos detalhes e nuances dessas obras, mas desvendando e interpretando como essas representações específicas influenciam e moldam a percepção pública sobre Alexandre. As escolhas, interpretações e ênfases feitas pelos cineastas e roteiristas oferecem um impacto significativo na forma como a figura histórica de Alexandre é percebida e compreendida na cultura contemporânea. Dessa forma, ao estudar essas narrativas cinematográficas, não só ampliamos nosso conhecimento sobre Alexandre, mas descobrimos como a indústria do cinema e a mídia moderna têm uma participação ativa na moldagem e reconfiguração da imagem de figuras históricas para as audiências contemporâneas.

Reconhecemos que o consumo ativo de bens culturais, como a leitura de um livro ou a assistência a um filme, inevitavelmente influencia as interpretações, muitas vezes divergentes, das supostas "intenções dos autores".

André Bazin, um dos grandes teóricos da escola cinematográfica realista, teve uma influência significativa na estética do cinema dos anos 50, foi um fervoroso defensor do realismo no cinema. Para ele, a verdadeira magia da sétima arte estava em sua capacidade de capturar e representar a realidade de maneira pura e autêntica. Bazin via o cinema não apenas como um meio de entretenimento, mas como uma poderosa ferramenta artística que poderia evoluir e refinar sua linguagem ao longo do tempo, adaptando-se às mudanças culturais e tecnológicas. Sua visão influente encontrou ressonância particular no neo-realismo italiano, um movimento que emergiu na Itália no período pós Segunda Guerra Mundial. Realizadores como Roberto Rossellini, um dos pilares do neorealismo, buscavam retratar a vida cotidiana com uma autenticidade sem precedentes, usando locações reais, atores não profissionais e histórias profundamente humanas.

Ao examinarmos o filme *Alexander the Great*, de Rossen percebemos que o diretor não se contenta em ser apenas uma narrativa épica sobre um conquistador lendário, ele mergulha nas complexidades e nuances da vida de

Alexandre, busca uma representação genuína e crua de suas jornadas e dilemas. Rossen, em sua abordagem, parece abraçar a noção de Bazin de que o cinema tem o poder de revelar a verdadeira essência da existência humana. Assim como os neo realistas italianos se esforçaram para mostrar a realidade por trás das fachadas, Rossen busca a humanidade por trás do mito de Alexandre. Em cada cena, em cada diálogo, há uma tentativa palpável de conectar o espectador com a verdade emocional e histórica do personagem e de seu mundo contextualizado no período no qual foi produzido, trazendo aspectos importantes do período da Guerra Fria.

Ao analisar *Alexander the Great*, somos conduzidos pelas convicções de Bazin sobre o poder do cinema. A obra de Rossen não é apenas uma ode ao conquistador, mas também uma homenagem à visão de Bazin sobre a capacidade do cinema de revelar e celebrar a verdadeira natureza da condição humana, uma fusão harmoniosa de mito e realidade. Ao entrelaçar eventos históricos com elementos lendários, o filme oferece uma visão envolvente da vida e legado de um dos líderes mais influentes da História. Ao fazê-lo, Rossen não apenas homenageia a memória de Alexandre, bem como nos convida a refletir sobre a natureza da liderança, o poder do destino e o eterno fascínio do herói épico.

A relação de Alexandre com o Oriente é profundamente explorada. A narrativa oferece uma perspectiva ambígua e versátil dessa interação cultural e política. Alexandre é apresentado como um líder que se fascina e, simultaneamente, é moldado pelas tradições e práticas do Oriente. Sua abordagem para consolidar seu vasto império inclui alianças matrimoniais com princesas e aristocratas orientais, evidencia a complexidade e o caráter pessoal da diplomacia daquela época. No entanto, essas alianças também são fontes de tensão, com os generais e guerreiros macedônios expressando preocupações sobre a crescente influência oriental sobre seu líder. Enquanto Alexandre busca consolidar as suas conquistas, enfrenta resistência e conflitos com os povos locais, ilustra as complexidades e desafios de seu império expansivo. O filme, assim, proporciona uma representação dramática e reflexiva da dinâmica entre Alexandre e o Oriente, mergulha nas nuances da interação entre duas culturas

distintas e das nuances éticas e morais envolvidas em suas conquistas e alianças. A narrativa cinematográfica explora a ambiguidade dessa relação, retrata Alexandre como um líder que é tanto influenciado quanto encantado pelas tradições e costumes orientais. O filme destaca momentos cruciais da campanha de Alexandre, como sua determinação em enfrentar Dario III, mesmo em desvantagem numérica, e sua recusa em usar táticas desonestas para garantir a vitória. Essas cenas procuram transmitir Alexandre como líder e estrategista, enfatiza sua coragem, confiança e compromisso com a honra e a grandeza.

O legado de Alexandre, o Grande, ressoa através das suas diversas apropriações, não apenas como um conquistador impiedoso, mas também como uma figura ambígua que tem suscitado admiração e crítica em igual medida. O interesse contínuo em Alexandre é evidente na vasta bibliografia e estudos acadêmicos que têm emergido ao longo dos séculos, perpetuando sua influência e complexidade, como por exemplo a Netflix ao lançar dia 31 de janeiro deste ano uma série intitulada *Alexandre, o nascimento de um deus*. Sua notoriedade começou a florescer durante sua própria vida e manteve-se crescente ao longo dos séculos. Ele se tornou um paradigma de estratégia militar e liderança, estabelecendo o conceito de *imitatio Alexandri*<sup>52</sup>, que influenciou grandes estadistas como Cipião Africano, Pompeu, Júlio César, Augusto, Adriano, Napoleão Bonaparte, entre outros. No entanto, essa veneração não foi universal ou ininterrupta.

Mesmo em eras onde Alexandre era reverenciado, vozes dissidentes questionavam sua moralidade e métodos. Em Roma, por exemplo, figuras como Cícero, Sêneca e Lucano criticaram sua ambiguidade moral, contrastando com a admiração expressa por líderes como César e Adriano. Essa dualidade persiste

---

<sup>52</sup> O termo "imitatio Alexandri" refere-se à prática de imitar ou emular as qualidades, estratégias e realizações de Alexandre, o Grande. Originado da admiração por suas conquistas e habilidades como estrategista e líder, esse conceito tornou-se uma orientação para muitos estadistas e comandantes ao longo da história. A "imitatio Alexandri" representava não apenas uma tentativa de replicar as vitórias militares de Alexandre, mas também de incorporar sua visão estratégica, coragem e determinação. Em muitos contextos, tornou-se um ideal a ser seguido, influenciando decisões políticas, militares e culturais em diversas civilizações. A imitatio alexandri envolve também a criação de representações que resgatam e reinterpretam a iconografia de Alexandre, o Grande, incluindo a torção do corpo, o torso nu, o cabelo abundantemente mechado e o formato do rosto, durante a Idade. (AZEVEDO, 2018)

em outras épocas e contextos. Durante a França pré-revolucionária, intelectuais como Voltaire e Montesquieu tinham simpatia por Alexandre, entretanto os críticos do absolutismo viam nele a personificação do regime opressor que repudiavam. O século XVIII viu uma reavaliação crítica de Alexandre, influenciada pelo seu retrato nos últimos anos de sua vida. Estes foram caracterizados por tirania, autodivinização e libertinagem, elementos que levaram a uma avaliação negativa de sua figura. Até mesmo Napoleão Bonaparte, segundo Peter Burke, que buscou emular Alexandre em sua campanha egípcia, expressou reservas sobre o caráter moral de Alexandre, preferindo Júlio César como modelo.

A complexa relação entre Alexandre e Napoleão é exemplificada por comentários de Chateaubriand, que via Alexandre como um antecedente perigoso para Napoleão, um líder que inicialmente foi admirado, mas eventualmente estigmatizado. Essa dualidade intrínseca e a evolução ambígua da personalidade de Alexandre foram posteriormente exploradas no cinema por Sohrab Modi em 1941, por Robert Rossen em 1956, Theo Angelopoulos em 1980 e Oliver Stone em 2014, que retrataram a personagem em conflito, oscilando entre o vício, o poder absoluto e a loucura.

A percepção de Alexandre, o Grande, é um mosaico complexo de admiração e crítica, influenciada pelas nuances culturais, políticas e morais das épocas subsequentes. Sua figura continua a ser objeto de estudo e debate, testemunham sua imensa influência e o legado duradouro de suas conquistas e complexidades pessoais.

Ao abordar História e Cinema torna-se fundamental focarmos nas interseções entre diferentes temporalidades para compreendermos e atribuímos significado à narrativa. Quando um filme representa um período histórico, inevitavelmente, faz emergir características e nuances do período em que foi produzido. Assim, ao nos depararmos com uma obra cinematográfica que se reporta a um passado distante, estamos simultaneamente vendo reflexos da temporalidade do filme. Nessa análise, não apenas aprofundamos a interpretação da trama, mas também refletimos sobre as temporalidades em que os filmes foram produzidos, utilizando nossa própria posição de fala para

contextualizarmos e enriquecermos a compreensão das interligações históricas e culturais ao longo dos séculos. O papel do analista é contextualizar as representações e lidar com os anacronismos<sup>53</sup>, buscando interpretar as eventuais distorções ou interpretações “inadequadas” do passado, à luz da representação. Sua análise envolve a consideração cuidadosa das divergências e contrastes dentro do contexto histórico, cultural e cinematográfico. Ao abordar anacronismos, o analista fílmico busca compreender as tensões e interações entre elementos dicotômicos, enriquecendo assim sua interpretação da representação.

A construção da imagem de Alexandre, no filme de Robert Rossen à luz dos preceitos éticos aristotélicos, destaca um personagem cujas virtudes alinham-se aos ideais políticos de Aristóteles, enfatiza a virtude política como promotora do bem-estar coletivo. Para além dos meticulosos detalhes históricos e míticos que Rossen infunde em sua representação de Alexandre, o Grande, a narrativa apresenta o macedônio como um ávido aspirante ao poder. Alexandre é consciente do bem que seu poder pode concretizar, mas sua necessidade por essa influência é tão avassaladora que torna-se cego às consequências negativas de suas ações. Rossen, de alguma forma, parece sentir uma conexão íntima com a intensa ambição de Alexandre. Ele nos mostra um jovem repleto de vigor, energia e determinação — ao mesmo tempo em que carrega consigo a sombria mancha da corrupção e traição.

No filme, há sutilezas que remetem à Guerra Fria. A narrativa, inicialmente focada na defesa dos ideais democráticos da Grécia, evolui para capturar as tensões ideológicas da época, incluindo críticas ao pan-helenismo e à “missão civilizadora” americana. Em um certo ponto, Alexandre enfrenta uma crise física que desencadeia uma transformação espiritual. É como se ele percebesse, em um lampejo de clareza, as esperanças e ideais da civilização grega que poderiam emergir, paradoxalmente, das ruínas de suas devastadoras campanhas militares.

---

<sup>53</sup> O anacronismo, ou seja, a leitura do mundo antigo partir do olhar do período em que o filme é feito, não é um “problema” e sim um indício da forma como os autores/diretores se apropriaram do personagem em suas obras e deve ser compreendido a partir da sua relação com cada contexto de produção.

A "epifania" de Alexandre no coração da Ásia ressalta a primazia dos valores humanos genuínos sobre conquistas materiais e riquezas. Esta cena oferece uma reflexão sobre os princípios democráticos norte-americanos, ecoando a narrativa da Guerra Fria que enfatizava a vitória dos EUA sobre a União Soviética através da promoção da liberdade. Esta epifania, caracterizada por uma revelação súbita e profunda, marca o instante em que Alexandre compreende que a verdadeira conquista não está em territórios ou tesouros acumulados, mas sim, no afeto e respeito dos indivíduos. Em um momento de fragilidade física, ele quase desfalece, murmurando a palavra "Alexandria", como se tivesse tido um vislumbre de um sonho há muito esperado e agora realizado.

A mensagem subjacente destaca a influência social e política do filme, conectando-o ao espírito da época e reforçando a proposta de Ferro sobre a interseção entre Cinema e História. Assim, o filme transcende seu roteiro aparente, proporciona uma compreensão profunda da história e valores de uma sociedade específica, endossa a visão de que o cinema desempenha um papel significativo na pesquisa histórica.

Defendemos que em *Alexander the Great* encontramos um conjunto rico e complexo de códigos culturais que refletem a era pós-Segunda Guerra Mundial. Esse período histórico foi marcado pela atmosfera tensa da Guerra Fria, onde os Estados Unidos e outras nações ocidentais estavam imersos em um clima de desconfiança e temor em relação ao comunismo. Através da lente do filme, essas tensões se manifestam nas relações entre diferentes culturas e sistemas políticos. A maneira como o regime soviético ou outros sistemas políticos são retratados no filme pode servir como um espelho das percepções dominantes da época, seja como uma ameaça à democracia ocidental ou como uma alternativa a ela. Além disso, é impossível abordar um épico histórico como *Alexander the Great*, sem considerar as representações estereotipadas que podem surgir. O filme, em sua busca por autenticidade histórica, corre o risco de cair em armadilhas ao retratar culturas e povos antigos. Por exemplo, a civilização persa pode ser apresentada através de lentes ocidentais que a categorizam como o "Oriente misterioso" ou "barbárie oriental", enquanto os gregos e macedônios são idealizados como os luminosos defensores da

civilização e cultura. Esses estereótipos não só moldam a narrativa, como também influenciam a forma como o público percebe e interpreta os eventos retratados.

Central para o filme é a figura de Alexandre, o Grande, uma personalidade que personifica o heroísmo e a determinação. As narrativas patrióticas e heróicas estão entrelaçadas em sua jornada, retratando-o como um líder visionário com a missão de unir o mundo conhecido sob uma única bandeira. As cenas de batalha e conquista são carregadas de simbolismo, retratando não apenas as vitórias militares, mas a disseminação da cultura grega e a afirmação de sua superioridade. Em um mundo pós-guerra, em que as nações estavam reconstruindo e buscando inspiração, a figura de Alexandre poderia servir como um modelo de liderança e determinação. No entanto, o cerne da história também aborda o conceito de conquista e imperialismo, temas intrínsecos à trajetória de Alexandre. Enquanto o filme celebra suas conquistas grandiosas, também oferece reflexões sobre as implicações do imperialismo e as consequências a longo prazo de tais expansões. Em uma época marcada pela descolonização e pelo reexame das narrativas imperialistas, o filme desafia o público a considerar as motivações e métodos de Alexandre, apresentando-o como um líder complexo, cujas ações e legado têm repercussões duradouras.

Explorando mais a fundo, torna-se claro que o filme não se limita à mera representação histórica de Alexandre, o Grande. Reflete, na verdade, o contexto do Rossen, um socialista idealista perseguido durante o macarthismo devido a suas ideologias. A mensagem do filme, alinhada a essa realidade, é expressa na jornada de Alexandre.

A perseguição sofrida pelo diretor durante o macarthismo adiciona uma camada de significado à narrativa, tornando o filme uma expressão artística e pessoal de Rossen. O filme, assim, transcende a representação histórica e torna-se uma poderosa declaração sobre a necessidade de superar as barreiras ideológicas em busca de uma sociedade mais justa e unificada. Nesse contexto, Alexandre, o Grande não é apenas um conquistador militar, mas um visionário em um momento histórico conturbado. O macarthismo, caracterizado pela perseguição política a supostos simpatizantes comunistas nos EUA durante a

Guerra Fria, fornece o pano de fundo para compreender a provação enfrentada por Rossen e sua busca por uma sociedade sem restrições e divisões.

Entendemos que Rossen, busca uma sociedade ideal sem classes sociais, onde a coletividade e a harmonia prevaleçam. O casamento entre gregos e persas representa a fusão de ideologias distintas para criar uma nova ordem social. Nesse contexto, o filme não apenas narra a história de Alexandre, o Grande, mas se torna uma expressão artística e política do diretor, transmitindo uma mensagem de esperança e união em meio às adversidades da Guerra Fria. As aspirações de Rossen e a busca por uma sociedade mais justa e unificada. O filme não apenas representa Alexandre o Grande, mas personifica os ideais de uma sociedade, oferecendo uma visão profunda e multifacetada que ressoa com as transformações políticas e sociais da época.

No que diz respeito ao filme de Oliver Stone, Alexandre é apresentado como um líder movido por uma “missão civilizatória”. Ele não está apenas interessado em estender as fronteiras de seu império ou impor sua vontade sobre territórios distantes. A estratégia de Alexandre consistia em conduzir campanhas militares fora da Grécia como meio de preservar a estabilidade interna e a harmonia no seu território. Ele carrega consigo o “fardo civilizatório”, uma crença fervorosa de que os valores, conhecimentos e ideais do mundo ocidental têm o poder e a responsabilidade de “iluminar” e “civilizar” os reinos orientais, muitas vezes retratados como exóticos e misteriosos. Essa perspectiva é claramente articulada em momentos-chave do filme, como no diálogo entre Alexandre e Heféstion. Na conversa, percebemos não apenas a ambição territorial de Alexandre, mas sua convicção profunda de que ele e seu povo carregam uma missão divina de levar ordem, cultura e progresso aos povos do Oriente.

A análise histórica frequentemente nos leva a identificar padrões e paralelos entre diferentes eras, mesmo que algumas dessas comparações possam ser consideradas anacrônicas.

Podemos, contudo, analisar a relação frequentemente estabelecida entre os conceitos de “globalização” e “helenização”. Ambos os termos denotam processos de intercâmbio cultural, interação e influência mútua entre diferentes povos. Quando nos voltamos para a representação do expansionismo

alexandrino no filme de Oliver Stone, percebemos nuances que vão além das interpretações convencionais. A narrativa do filme não se limita à simples fusão de culturas, línguas e tradições, como frequentemente descrito pela historiografia clássica ao discutir a “helenização”. Em vez disso, o filme se concentra em uma perspectiva mais complexa e multifacetada do processo de conquista e assimilação. Assim, ao examinar o retrato de Alexandre por Oliver Stone, somos desafiados a ir além das narrativas tradicionais e a considerar as complexidades e ambiguidades inerentes ao processo de expansão e interação entre civilizações.

Uma análise comparativa dos filmes dirigidos por Rossen e Stone, juntamente com as representações artísticas como o mosaico, oferece uma visão intrigante sobre a intersecção entre iconografia, simbolismo e interpretação da liderança. Um elemento visual distintivo que merece atenção é o capacete usado por Alexandre nas diferentes representações. No filme de Rossen, Alexandre é frequentemente visto com um capacete hoplita, um símbolo da tradição e valor guerreiro grego. Esta escolha não apenas alinha Alexandre com a tradição militar helênica, mas também destaca sua posição como um líder guerreiro, enraizado nas tradições de sua terra natal. Por outro lado, Stone opta por um capacete adornado com o leão da Neméia, uma clara alusão ao mitológico Hércules. Esta escolha, não apenas amplifica a aura mítica de Alexandre, como também estabelece uma conexão entre ele e Hércules, ambos heróis cujas proezas transcendem o humano comum. A presença do leão da Neméia, uma besta que Hércules derrotou em sua lendária jornada, serve como um lembrete visual do destino grandioso e dos desafios hercúleos enfrentados por Alexandre. Contrastando com estas representações cinematográficas está o famoso mosaico da abertura de Stone, onde Alexandre é retratado com a cabeça descoberta. Esta representação, desprovida de armaduras e capacetes, coloca o foco diretamente no rosto de Alexandre. O olhar penetrante e obsessivo capturado no mosaico é uma poderosa manifestação da determinação inabalável e da vontade indomável de Alexandre. Esta interpretação sugere que a verdadeira força de Alexandre não reside em sua armadura ou emblemas, mas em sua resiliência mental e determinação implacável.

Independentemente das representações visuais, o núcleo da liderança de Alexandre permanece constante. Isso significa que, além da forma como ele é retratado fisicamente, a essência de sua liderança permanece inalterada. Sua firmeza é evidenciada não apenas por sua aparência, todavia por suas palavras e gestos. Isso sugere que a força e a determinação de Alexandre como líder não se limitam apenas à sua imagem externa, mas estão intrinsecamente ligadas à consistência em suas ações, comunicação e postura. Ele se destaca não pela aparência física imponente, mas pela sua capacidade de expressar ideias claras, liderar com decisão e manter uma postura firme diante dos desafios e situações diversas. Em ambos os filmes, a liderança de Alexandre é validada e reiterada através de sua disposição para liderar o ataque, estar na vanguarda, enfrentar perigos e desafios ao lado de seus parceiros.

Em nossa análise da representação de Alexandre na adaptação de Oliver Stone, utilizamos algumas indicações do texto de Biazotto que explora como Stone molda o personagem de Alexandre, abordando tanto suas características pessoais quanto seu impacto cultural. Avaliamos o desenvolvimento psicológico, as motivações e os dilemas éticos enfrentados por Alexandre, traçando paralelos com a política e os interesses contemporâneos norte-americanos.

Através da narrativa cinematográfica, examinamos as conquistas de Alexandre, desde suas campanhas militares até a expansão de seu império. No entanto, nossa atenção se concentra não apenas nas vitórias militares, mas na maneira como Stone representa as diversas culturas e povos conquistados. Questionamos se o filme destaca as divergências culturais e os desafios associados à conquista ou se utiliza estereótipos na representação dessas culturas e essas respostas podem ser lidas nas análises dos fotogramas..

Alexandre defendeu a integração em detrimento da subjugação dos povos conquistados, um tema que ressoa nos cenários de conflito do Médio Oriente, especialmente no Iraque e no Afeganistão, territórios onde Alexandre lutou e viveu. A metáfora visual sugerida levanta a provocativa questão: o sangue helênico representará a hemorragia da própria humanidade diante do inferno da guerra?

Da grandiosidade das Alexandrias, do coração do Egito, até as vastidões inexploradas do Oceano Exterior, Alexandre vislumbra uma visão audaciosa. Ele propõe uma ligação não apenas geográfica, bem como cultural e humana, uma teia complexa que poderia unir terras distantes e povos diversos sob um único ideal. No entanto, por trás dessa visão utópica, existe uma dicotomia profunda e complexa que permeia o discurso de Alexandre: a contraposição entre civilização e barbárie, democracia e despotismo. Essa dualidade pode ser vista não apenas como um espelho da perspectiva de Alexandre, mas como um reflexo das tensões mundiais da época, especificamente a resposta dos Estados Unidos aos impactantes ataques de onze de setembro de 2001. Sob a liderança de George W. Bush, emergiu a "Doutrina Bush", uma série de princípios e estratégias que visavam combater o terror de forma abrangente. Uma das ferramentas dessa estratégia foi a criação de narrativas, muitas vezes simplificadas e maniqueístas, que buscam solidificar uma ideologia e justificar ações militares.

Quanto aos encontros e desafios interpessoais entre diferentes grupos étnicos, o filme retrata uma série de confrontos, alianças e traições. Embora haja momentos de entendimento mútuo e respeito entre Alexandre e alguns de seus adversários, como o rei persa Dario III, também há conflitos e incompreensões que resultam em confrontos violentos entre Alexandre e seus amigos.

Por um lado, o filme mostra que, apesar das diferenças culturais e das barreiras linguísticas, Alexandre é capaz de estabelecer conexões significativas com líderes e povos de diferentes origens. O filme também retrata a conquista e a expansão do império de Alexandre como um processo que frequentemente envolveu subjugação e imposição da cultura helênica. Desta maneira, não podemos concluir que o filme seja uma defesa ou apologia da ação norte-americana frente ao Oriente. Embora haja um certo quadro dicotômico inicial entre as características discursivas Ocidentais ("democracia" e "liberdade") *versus* às Orientais ("despotismo", "desregramento moral", etc), no transcorrer da película, percebe-se que o avanço do Ocidente traz, sob a capa da liberação, uma nova forma de opressão, de guerras e violências, simbolizadas pelo sangue que preenche a tela na batalha na Índia.

Ao retratar Alexandre não só como um conquistador, mas como um pensador e filósofo da guerra, o filme lança luz sobre as complexidades morais e éticas da liderança e do poder. Ele nos faz questionar não apenas as ações de Alexandre, mas as naturezas profundamente arraigadas da guerra e do conflito em si, e como essas forças têm moldado e continuam a moldar a trajetória da história humana.

Entre as várias campanhas militares da Antiguidade, a iniciada por Alexandre da Macedônia em 334 a.C. contra o Império Persa destaca-se como a mais influente. Essa campanha não apenas redefiniu fronteiras e equilíbrios do mundo antigo, mas estabeleceu a dominância do Ocidente sobre o Oriente por muitos séculos e deu origem à florescente cultura helenística.

Destacamos a representação visual e narrativa de Alexandre, examinando como a personagem lida com as novas culturas que seu império incorpora a evolução de sua persona ao longo do filme. Em *Alexander*, observamos uma tentativa de explorar a complexidade e as contradições da personagem histórica. Stone retrata a vida de Alexandre, incluindo suas conquistas, relacionamentos e conflitos internos. O filme aborda a relação de Alexandre com o Oriente de maneira multifacetada e profunda, rica e envolvente que retrata a vida, as lutas e as complexidades de Alexandre, o Grande, e sua relação com o Oriente, explorando temas de identidade, poder, amor e guerra. Ptolomeu I Sóter, ex-general e faraó do Egito, é o narrador principal. A perspectiva de Ptolomeu enfatiza as vitórias de Alexandre sobre o Império Persa e o desejo do conquistador de formar uma comunidade unificada sob influência grega. Ao mesmo tempo, Ptolomeu busca validar seu próprio papel e legado, como o guardião do sarcófago de Alexandre e fundador de Alexandria.

Alexandre casou-se com uma das filhas de Dario III, fazendo os generais macedônios casarem-se também. Depois da morte de Alexandre eles acabam repudiando as esposas, pois na Atenas de Péricles os casamentos não tinham mais o escopo de estabelecer relações de poder e serviços entre as famílias aristocracias, mas o intento era perpetuar o clã familiar, ou seja, garantir a existência da própria cidade através do casamento, estabelecer uma

descendência legítima, manter a estrutura e a forma da cidade. A cidade, que por sua vez, também determina qual categoria de homens e mulheres podiam e não podiam casar-se entre eles. A lei de Péricles de 450 a.C proibia o casamento entre um cidadão e um não cidadão com a pena dos filhos pagarem a penalidade e serem declarados bastardos, *nothoi* em grego, sendo excluídos da lista de cidadão tendo seus direitos de herança reduzidos. Era um meio para coibir a poligamia. Na Grécia o casamento também tinha um fator econômico, a esposa é dada de um homem (pai) para outro homem (marido), respeitando exigências e expectativas. O pretendente tinha que dar ao pai dois bois, dinheiro e outros bens. Sobre o dote não se pagava imposto. Alexandre entretanto mudou completamente as regras por ter casado com uma bárbara e por não ter interesse em perpetuar seu clã, nem o culto familiar que consistia em manter o fogo doméstico. O homem grego se sente protegido e garantido dentro dos muros da cidade, é lá que ele constrói a sua identidade. Os atenienses eram enraizados no solo da sua pátria, como o Olivo que cresceu dentro das acrópoles. Depois de Alexandre as cidades gregas perderam seu significado.

Assim, o uso do vermelho nas cenas finais da batalha travada contra os indianos, transcende a estética cinematográfica e se torna uma metáfora poderosa para as consequências trágicas e o custo humano associado à busca implacável de Alexandre por conquistas. A cena não apenas cativa visualmente, mas lança luz sobre as complexidades emocionais do protagonista, proporcionando uma visão mais profunda de sua jornada e dilemas pessoais. Alexandre que incorpora a “missão civilizatória” acaba perdendo a vida sem cumprir com seu objetivo e deixa um legado de sangue e destruição de tudo o que construiu porque ninguém sonhou junto com ele.

A investigação sobre as representações culturais de Alexandre no universo cinematográfico, com uma atenção especial voltada para as películas *Alexander the Great* de Robert Rossen e *Alexander* de Oliver Stone, representa uma contribuição inestimável para o entendimento da figura de Alexandre no cenário do cinema. Ao penetrar nas intrincadas camadas da narrativa e ao adotar uma metodologia embasada em princípios científicos rigorosos, este estudo ilumina as nuances e as múltiplas facetas envolvidas na construção da

representação fílmica de Alexandre, revela as complexidades inerentes à moldagem de sua imagem para as telas.

A contextualização histórica e política apresenta como as tensões e ideologias do período de produção dos filmes moldaram a representação cinematográfica de Alexandre, o Grande. Essa análise fornece uma compreensão sobre o que os cineastas nos transmitem e não suas intenções, bem como as mensagens específicas que conseguimos ler, conectando a figura histórica aos desafios e conflitos do seu tempo.

Portanto, a pesquisa não apenas aprofunda a compreensão das representações culturais de Alexandre no cinema, mas enriquece o campo de estudos cinematográficos e históricos, proporcionando uma análise aprofundada e perspicaz sobre como o passado é reinterpretado e reimaginado através da lente cinematográfica.

## ANEXO

### Alexandre e suas possibilidades de representação

Conforme observado por Claude Mossé, a busca por relatos contemporâneos de Alexandre, dentro da tradição textual, se depara com consideráveis obstáculos. Apesar da presença de contemporâneos que participaram ativamente das campanhas alexandrinas e, subseqüentemente, delinearam seus desdobramentos, é notável a ausência de preservação de suas obras. A familiaridade com esses registros é mediada pelas referências de autores que surgiram mais tarde. (MOSSÉ, 2004, p.9).

Diodoro Sículo<sup>54</sup> (c. 90 - 30 a.C.), coetâneo de Júlio César e Otávio Augusto, figura proeminente ao compor o Livro XVII da Biblioteca Histórica na segunda metade do século I a.C. O romano Quinto Rufo Cúrcio<sup>55</sup>, possivelmente relacionado ao serviço público no império de Cláudio, é o único a registrar suas narrativas em latim, embora permaneça incerto seu perfil exato enquanto autor de *Storie di Alessandro Magno*. Contamos também com os relatos do moralista Plutarco<sup>56</sup> (c. 45 - 120 d.C.), célebre escritor de: *Vite Parallele - Alessandro e Cesare*, contemporâneo do imperador Trajano. Por fim, não menos importante, Arriano<sup>57</sup> (c. 90 - 145 d.C.), autor de *Anabasi di Alessandro*, concebido durante o Império de Adriano, figuram entre os contribuintes notáveis (ARRIANO, 2004).

---

<sup>54</sup> Diodoro Sículo foi um historiador grego antigo, nascido por volta de 90 a.C. e falecido por volta de 30 a.C. Ele é mais conhecido por sua obra monumental intitulada "Biblioteca Histórica" (Βιβλιοθήκη Ἱστορική), que é uma vasta compilação de história universal desde os mitos e lendas até os tempos de César.

<sup>55</sup> Pouco se sabe sobre a vida de Quinto Rufo Cúrcio, um historiador romano do século I d.C. Sua obra mais conhecida é *Storie di Alessandro*, que aborda a vida de Alexandre, o Grande. No entanto, apenas fragmentos dessa obra sobreviveram, e muitos detalhes sobre a vida de Rufo permaneceram obscuros. Sabe-se que ele foi contemporâneo de Suetônio e Plutarco, mas sua contribuição para a historiografia é principalmente percebida através dos relatos preservados em outros trabalhos históricos.

<sup>56</sup> Plutarco (c. 46-120 d.C.), foi um historiador, biógrafo e filósofo grego que viveu durante o período romano e exerceu grande influência na literatura ocidental. Em suas obras compara um personagem grego a um romano, neste caso Alexandre e César. Nascido em Querónia, na Beócia. Ele também escreveu ensaios morais e filosóficos, destacando-se por sua visão ética e humanista. Ele foi ativo em sua comunidade local e manteve contato com figuras influentes de sua época.

<sup>57</sup> Flávio Arriano (c. 86-160 d.C.): Flávio Arriano foi um historiador, filósofo e político grego-romano nascido por volta de 86 d.C. em Nicomédia, Bitínia (atual Turquia). Ele é conhecido por suas obras históricas, incluindo a *Anabasi di Alessandro*, uma narrativa detalhada das campanhas de

Também tivemos acesso ao ensaio plutarquiano intitulado *A Fortuna ou a Virtude de Alexandre Magno*, traduzido do grego por Renan M. Liparotti como uma fonte adicional. Este conjunto de obras, é selecionado, de maneira criteriosa, como o repertório de análise de personagem para o presente estudo.

Consideramos também, para tratar a questão da construção da imagem de Alexandre, um notável artigo de Luciano Taques Ghignone intitulado *A virtude do homem público no pensamento de Aristóteles*, uma obra que serve como guia nesta exposição e que fornecerá ferramentas sobre as questões que almejamos explorar. Sua análise se desenvolve a partir das obras *Ética a Nicômacos* e *Política*, reconstruindo a noção de virtude pública ao considerar a política como um substrato intrínseco à ética. Portanto, uma investigação sobre a construção da imagem de Alexandre deve, inicialmente, fundamentar-se em uma análise aprofundada do que representa o homem ético. Nesse contexto, nosso repertório surge como uma fonte rica para essa pesquisa, uma vez que, desde a Antiguidade, são-lhe atribuídas "virtudes" que, como veremos posteriormente, parece estar em consonância com os preceitos aristotélicos.

Para Aristóteles, a ética é uma atividade prática, sendo as ações reais o meio pelo qual um indivíduo alcança resultados excelentes. Essa concepção de ética como filosofia na prática implica que o modo de agir de uma pessoa não se restringe à esfera da vida pública, estendendo-se ao âmbito mais íntimo de seu círculo social. Quando Aristóteles foi chamado a Pella por Filipe II, rei da Macedônia, para instruir seu filho, Alexandre, deparou-se com um jovem interessado não apenas no estudo da moral e política, mas também na medicina, botânica e matemática. Alexandre não se limitou à teoria dessa ciência; conforme relata Plutarco, ele prestava assistência a amigos enfermos, especificando-lhes soluções e regimes (Plut.8.1). As representações cinematográficas, tanto no filme de Rossen quanto no filme de Stone, retratam cenas em Mieza, onde Alexandre, juntamente com os filhos dos nobres macedônios, seus amigos de infância, participam das aulas ministradas por Aristóteles. Plutarco relata que a mãe de Alexandre o criticava por proporcionar aos amigos muitos benefícios e

---

Alexandre, o Grande. Arriano também atuou como político e governador de províncias romanas, e suas escritas refletem seu interesse em temas militares e administrativos.

liberalidades, posteriormente, distribuindo-lhes riqueza e os colocando em paridade com o ele (Plut.39.8). Se a ação individual de um homem "excelente" pode elevar a comunidade como um todo, e apenas alguns são responsáveis pelo bem-estar coletivo, Aristóteles argumenta que é incumbência do político adotar tal conduta e fazer uso prudente da filosofia prática, abordando conceitos como perícia, virtude, felicidade e amizade.

Na esfera filosófica, a práxis é concebida como a prática que culmina na ação, uma ação que, por conseguinte, conduz a resultados tangíveis. No artigo de Ghignone, esse conceito é minuciosamente explorado, começando pela perícia, sendo que a excelência que se alinha a esse propósito supremo é a excelência moral, cujo fim perseguido engloba os objetivos buscados por todas as outras perícias. Segundo Aristóteles,

“(...) a excelência moral, então, é uma disposição da alma relacionada com a escolha de ações e emoções, disposição esta consistente num meio termo ( o meio termo relativo a nós) determinado pela razão (a razão graças à qual um homem dotado de discernimento o determinaria.” (ARISTÓTELES, 1106b36-1107a3)

Esta excelência moral aplicada na política não apenas abrange, outrossim supera os objetivos buscados por todas as outras especializações. Em essência, representa o ápice do conhecimento e habilidade, incorpora e transcende os propósitos de todas as outras formas de expertise. A *aretè*, *por sua vez*, reside no domínio da ação e da disposição do indivíduo que leva uma vida ética tanto no âmbito público quanto privado. A palavra grega *ἀρετή* (areté) é tradicionalmente traduzida como "excelência" ou "virtude". No contexto da Grécia antiga, "areté" referia-se à excelência em várias áreas da vida, incluindo moralidade, habilidades físicas e intelectuais. As obras acima citadas evidenciam consistentemente essa característica associada a Alexandre. Em um episódio da batalha de Gaugamela, por exemplo, quando instigado a atacar o exército persa à noite para surpreendê-los e garantir a vitória, Alexandre responde de maneira eloquente, recusando-se a recorrer a artifícios para garantir o triunfo, responde: “eu não roubo a vitória” (PLUTARCO, 31.3; CÚRCIO, IV.13.9; ARRIANO, III.10.1).

Segundo esses autores, Alexandre demonstraria uma disposição concreta que molda as suas ações virtuosas, destacando que a vitória conquistada pelos

próprios méritos é a verdadeira “glória”<sup>58</sup> do virtuoso. Conforme apresentado por Ghignone, a extensa lista de virtudes apresentadas por Aristóteles inclui a coragem, a temperança, a generosidade, a magnificência e a magnanimidade. Plutarco, biógrafo do século I d.C., frequentemente aborda essas virtudes em suas obras, e no que diz respeito à possível magnificência e magnanimidade de Alexandre, Arriano e Cúrcio corroboram com essa visão. Destaca-se o episódio de generosidade exemplificado nas ações de Alexandre em relação às mulheres do séquito de seu adversário e à maneira como ele trata o corpo morto de Dario III. (PLUTARCO, 43,1-2).

No relato de Plutarco, esse episódio é descrito quando Alexandre encontra Dario III, após uma busca longa e difícil. O rei persa estava deitado em sua carruagem, seu corpo perfurado por flechas, solicitou água e faleceu. Visivelmente abalado pela situação, o líder macedônio retirou seu manto e o colocou sobre o corpo do rei persa. Nos dias subsequentes, Alexandre empreendeu uma campanha de retaliação contra o assassino de Dario III. Em Plutarco, o termo usado para descrever a virtude relacionada a este episódio de Alexandre ao que se refere ao tratamento dispensado ao corpo do rei persa, é *φιλανθρωπία*<sup>59</sup>, poderia ser traduzido como compaixão. (PLUTARCO, 43,1-2)

Este episódio, meticulosamente narrado por Plutarco, está impregnado de significados profundos, revelando a complexidade das interações humanas e a magnitude com que as ações de Alexandre são abordadas. A ação piedosa transcende ao simples gesto de cobrir o corpo de Dario III com seu manto, mas evidencia uma reverência profunda e uma sensibilidade moral diante da tragédia humana. Além disso, o compromisso subsequente de Alexandre em vingar a morte de seu oponente acrescenta camadas adicionais à complexidade ética

---

<sup>58</sup> Em grego antigo, *Kleos* (κλέος) refere-se à "glória". Na literatura épica grega, como a *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, o conceito de *kleos* é fundamental. Heróis buscavam alcançar *kleos* através de grandes feitos que seriam cantados e lembrados pelas gerações futuras. Portanto, *kleos* pode ser traduzido como "glória" no sentido de fama e reputação que perdura através do tempo.

<sup>59</sup> Em grego antigo, *φιλανθρωπία*, refere-se ao conceito de generosidade, compaixão e benevolência em relação aos outros. Envolve a disposição de ajudar, apoiar e mostrar bondade para com os seres humanos em geral, especialmente aqueles em necessidade ou em situações desfavorecidas. *φιλανθρωπία* (*philanthropia*) é uma palavra composta por duas partes: "philos", que significa "amigo" ou "amante", e "anthrōpos", que significa "ser humano" ou "homem". Portanto, *φιλανθρωπία* pode ser traduzido literalmente como "amor pela humanidade" ou "amor pelos seres humanos".

dessa narrativa, ressalta o equilíbrio entre a compaixão e a justiça. Esse momento singular, impregnado de nuances morais, reflete não apenas a grandiosidade associada à figura de Alexandre, bem sim ecoa com questões filosóficas mais amplas relacionadas à ética e ao dever humano.

No relato de Cúrcio sobre o mesmo episódio, Besso, o sátrapa que assassinou o rei persa é apresentado como uma figura traidora que instiga Dario III a montar o cavalo na tentativa de fuga do avanço de Alexandre. Porém, havendo ele recusado-se a empreender a fuga, confiante de que os deuses estavam ao seu lado e o confiante no senso de honra de Alexandre, teria encontrado a morte pelas mãos de seu homem de confiança. O desfecho, porém, revela a tragédia iminente, Dario III é fatalmente alvejado por flechas, que alcançam o monarca persa e os jumentos que o acompanhavam.

O texto de Cúrcio interrompe-se abruptamente e menciona Polistrato, o jovem que, minutos antes da chegada de Alexandre, teria encontrado Dario III ainda com vida e lhe oferecido água. A ausência de continuidade nesse relato suscita incertezas sobre o desenrolar do encontro entre os dois reis, deixando espaço para interpretações de que ele optou por omitir detalhes específicos como Alexandre cobrindo o corpo de Dario III. (CÚRCIO, Livro V.13.24).

De maneira análoga, no relato de Arriano, Besso e seus comparsas conduzem Dario III em uma carruagem fechada, mas, ao perceberem a proximidade de Alexandre, desferem ferimentos em Dario III e fogem. Essa ação resultou na morte do monarca persa pouco depois, antes que ele tivesse avistado o rei macedônico. Alexandre, ao tomar conhecimento da situação, determina o envio do corpo do rei persa à família com a instrução de sepultá-lo em uma tumba real, conforme a tradição de seus antecessores. (ARRIANO, Livro III. 21.10).

Esses relatos, provenientes de historiadores antigos, oferecem perspectivas enriquecedoras sobre o episódio que culminou na morte do rei persa e nas ações subsequentes de Alexandre e a delicadeza das respostas diante de eventos históricos importantes e trágicos.

Aristóteles em *a Ética a Nicômacos*, delineia uma ética e filosofia moral, em que enfatiza a importância da virtude política para formar cidadãos virtuosos. Ao contrário de Platão, que restringia a plenitude das virtudes aos reis-filósofos,

Aristóteles defende que a virtude é acessível a muitos, embora reconheça que alguns são incapazes de alcançá-la plenamente. Para ele, a felicidade verdadeira reside em promover o bem-estar coletivo, definindo eudaimonia como a atividade da alma alinhada à excelência (ARISTÓTELES, 1098b30).

A eudaimonia, concebida como o bem supremo da atividade política, reflete a mais alta virtude, a areté. Segundo Ghignone, Aristóteles visa através da política, cultivar cidadãos exemplares que realizem ações dignas que ultrapassem a mera busca individual e focam no bem coletivo. Esse ideal promove uma preocupação autêntica pelos outros, baseada em uma genuína amizade, representa a busca pela excelência individual e a aspiração coletiva pelo florescimento humano. A *Ética a Nicômacos* se dedica a elucidar essa natureza do bem supremo e a explorar os caminhos para alcançá-lo. O filósofo “grego”, aprofunda-se em conceitos éticos centrais, como felicidade e virtude, analisando comportamentos humanos e orientando a ação humana em direção ao bem final. Nos termos de Aristóteles:

“Admite-se geralmente que toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda escolha, têm em mira um bem qualquer; e por isso foi dito, com muito acerto, que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem.” (ARISTÓTELES, 1094 a 1-3).

Aristóteles salienta também que a ética visa entender a conduta humana ao desenvolver-se em direção ao comportamento virtuoso (eupraksía). Dada a variedade de objetivos e metas a serem analisados, ele realça a relação hierárquica entre esses objetivos: certos objetivos são perseguidos em razão de outros, ao passo que existem metas que são valorizadas intrinsecamente.

A eudaimonia, por sua vez, representa o fim último para que convirjam todos os outros bens passíveis alcançáveis pela ação humana. Como ele afirma:

“A eudaimonía é sempre procurada por si mesma e nunca com vistas em outra coisa, ao passo que a honra, o prazer, a inteligência e todas as areté(s) nós de fato escolhemos por si mesmos (pois, ainda que nada resultasse daí, continuaríamos a escolher cada um deles); mas também os escolhemos no interesse da eudaimonía, pensando que a posse deles nos tornará felizes.” (ARISTÓTELES, 1097b1-6).

Segundo Aristóteles, o conceito do justo-meio representa a virtude como um ponto intermediário entre extremos viciosos. A virtude, associada à areté e à razão (logos), refere-se ao agir racionalmente, que evita impulsos passionais. A

racionalidade, portanto, é a norma universal de conduta, distinta das inclinações individuais. Embora contextos específicos possam variar na definição do justo-meio, existem padrões universais de virtude e justiça que transcendem opiniões pessoais. Aristóteles refuta interpretações que o veem como um ético particularista, enfatiza a existência de normas éticas universais. O justo-meio é exemplificado em várias esferas da vida, como coragem, temperança e magnificência, representando equilíbrio e moderação em busca de uma vida ética e moralmente equilibrada. (ARISTÓTELES, 1985)

No filme de Stone, quando Cassandro pergunta se o amor entre Aquiles e Pátroclo era depravado, Aristóteles responde que:

“quando homens se deitam juntos para luxúria estão se rendendo às paixões e nada acrescenta para nossa excelência nem qualquer outro excesso, o ciúme entre eles, mas quando homens se deitam juntos e conhecimento e virtude são trocados entre eles isto é puro e excelente, quando competem para dar o melhor de cada um, este é o amor entre homens que pode construir uma cidade estado e nos tirar dessa vida medíocre.” (Fala extraída do filme *Alexander* de Oliver Stone).

Conforme Ghignone destaca, a perspectiva aristotélica diverge da abordagem de Hobbes, para quem a natureza humana é intrinsecamente egoísta e individualista em seu estado natural, sendo a coletividade estabelecida por imposições coercitivas. Aristóteles, por sua vez, eleva a amizade como o elemento essencial de coesão na vida em sociedade. O conceito de *philia*, frequentemente empregado por Plutarco ao descrever a amizade entre Alexandre e Heféstion, transcende a noção contemporânea de "amizade". Ele implica em assumir o bem-estar do outro como um compromisso desinteressado, desvinculado de expectativas de recompensa. Significa que a pessoa toma para si o bem-estar do outro sem almejar nada em troca<sup>60</sup>.

O conceito aristotélico de justiça, por outro lado, considerado uma das virtudes supremas no âmbito da moral política, abrange a observância das leis e o respeito à igualdade social. Nesse contexto, Ghignone estabelece uma conexão relevante ao citar Montesquieu, cuja interpretação alinha-se de maneira precisa com a compreensão aristotélica do respeito à lei. Montesquieu enfatiza que a verdadeira liberdade reside na capacidade de agir conforme as leis

---

<sup>60</sup> Para melhor referência sobre o tema, ver Plutarco 47; Cúrcio III. 1,16; Arriano VII.14,2.

condicionais, visto que, se um cidadão puder transgredi-las, a liberdade seria comprometida para todos, desencadeando um cenário de arbitrariedade.

“Deve-se ter em mente o que é a independência e o que é a liberdade. A liberdade é o direito de fazer tudo o que as leis permitem; e se um cidadão pudesse fazer o que elas o proíbem já não teria liberdade, porque os outros também teriam esse poder.” (Cfr. MONTESQUIEU, *O Espírito das Leis*, p. 166 *apud* GHIGNONE, 2013, p. 7051).

Essa interligação entre a esfera política e as relações interpessoais revelam-se fundamentais, refletindo a filosofia de Aristóteles, em que a virtudes do homem público é a base para uma atuação ética. No entanto, Maquiavel, em contraste, adota uma perspectiva divergente, indicando que as virtudes do líder se limitam à habilidade de alcançar e manter o poder, independentemente dos meios utilizados para tal. Um exemplo ilustrativo desse contraste é apresentado na ocorrência de Alexandre ao descobrir a traição de Filotas, seu amigo de infância, e dos pajens, como narrado por Cúrcio. Nesse momento de profunda consternação, Alexandre, que se considera generoso, expressa uma dor intensa ao confrontar os conspiradores e Calistene, sobrinho de Aristóteles. Esse episódio destaca a tensão entre a visão aristotélica da virtude no cenário político e a perspectiva maquiavélica centrada na pragmática manutenção do poder. Alexandre, considera-se um homem generoso conforme citação abaixo, porém fica profundamente consternado quando descobre que Filotas, seu amigo de infância, está conspirando contra ele juntos aos *pajens* e, conforme Cúrcio, em uma declaração de profunda dor, à seguinte réplica de Alexandre aos conjurados e a Calistene (sobrinho de Aristóteles):

“...Olhem o exército na sua totalidade que até pouco tempo atrás nada possuía senão suas próprias armas, que agora dormem em camas de prata, enchem de ouro as mesas e se circundam de escravos, e eu estaria elevando o moral dos persas que nós vencemos? Esta é a prova mais certa da minha moderação, se nem mesmo sobre os vencidos eu me imponho com arrogância, já que não vim à Ásia para aniquilar populações muito menos fazer de metade da terra um deserto, mas, para que os submetidos militarmente não ficassem descontentes com a minha vitória...” (CÚRCIO, Livro VIII 8.1-23).

Peter Burke, em sua obra *A fabricação do rei* (2009), examina minuciosamente a figura de Alexandre, o Grande e descreve-o como um "herói" que inspirou Júlio César e Luiz XIV. Burke enfatiza que a grandiosidade das conquistas de Alexandre não se limita à expansão territorial, mas abrangem uma

transformação fundamental no modelo de monarquia. Forja uma síntese entre as tradições persa e egípcia e unifica esses reinos. Essa empreitada, segundo o autor, é uma "grande fachada", equiparável às realizações divinas. O estabelecimento de aproximadamente treze cidades batizadas com o nome é apontado como o projeto máximo de Alexandre por Burke, pois deixa seu impacto duradouro. Além disso, o autor ressalta o culto ao soberano, conhecida como a prática da *proskynesi*<sup>61</sup> oriental, que, ao ser introduzida por Alexandre, confrontou as tradições macedônias - gregas e, posteriormente incorporou-se à tradição ocidental. Burke também abordou a construção da identidade de Alexandre quando evidencia sua assimilação de costumes orientais em suas vestimentas, na reformulação do governo e do sistema monetário e na promoção de uma cultura global unificada. Embora Alexandre tenha imposto em suas conquistas elementos da cultura grega, como teatros e edifícios públicos, e no exército tenha adotado o modelo macedônio, ele acreditava, segundo Burke, que seu propósito transcendia a mera ambição terrena. Alexandre, segundo o autor, acreditava ter uma origem divina. Essa perspectiva multifacetada de Alexandre, delineada por Burke, enriquece a compreensão do legado e da complexidade desse líder histórico. (BURKE, 2009)

Na obra *Alexandre, o Grande* de Claude Mossé, oferece uma percepção perspicaz sobre o significado da monarquia para os gregos. Ao contextualizar a perspectiva grega a partir das narrativas de Heródoto e Tucídides, Mossé ressalta a visão dos gregos sobre os reis persas como despóticos e destaca Péricles como o fundador da democracia. Contudo, a autora observa que no século IV surgem reflexões sobre os "excessos da democracia" e os problemas

---

<sup>61</sup> "Proskynesis" refere-se a uma prática ou gesto de prostrar-se ou fazer uma reverência profunda, comumente demonstrada como um sinal de respeito ou adoração em algumas culturas antigas, especialmente na Pérsia e na Grécia antiga. Em contextos históricos, a *proskynesis* foi observada como uma forma de mostrar submissão a um monarca ou líder poderoso. Alexandre, o Grande, por exemplo, insistiu em receber *proskynesis* de seus súditos e dignitários orientais como um sinal de sua posição e divindade. Esta prática, no entanto, foi objeto de controvérsia e resistência em certos contextos culturais. "Proskynesis" era um costume persa que envolvia a prostração ou inclinação profunda como sinal de respeito ou reverência em relação ao rei ou a uma figura de autoridade. Este ato era uma prática comum na corte persa, onde súditos se curvavam profundamente ou se prostravam diante do monarca como uma demonstração de lealdade e submissão.

associados à oligarquia, dando origem a uma corrente monarquista em que o poder está concentrado nas mãos de um único homem, o melhor" (MOSSÉ, 2001).

Uma analogia interessante pode ser apresentada com o filme de Stone, especialmente nas cenas envolvendo Dario III quando é retratado como um tirano que governa sobre um povo de escravos, em contraste com Alexandre, cujo governo é caracterizado por qualidades exclusivas de liberdade e amor pela pátria. Alexandre, ao liderar homens livres, concede-lhes o direito de escolha, permitindo que decidam se interessar contribuir para as cidades ou integrar o exército.

Através da perspectiva de Mossé, somos apresentados a Isômaco, interlocutor de Sócrates, que conceitua a arte de governar como intrinsecamente ligada à natureza, que abrange áreas da agricultura, da política, economia e da guerra. Mossé, dessa forma, enriquece nosso conhecimento ao explorar diferentes correntes de pensamento sobre o governo, proporciona uma visão multifacetada que transcende as fronteiras das esferas sociais que define a arte de governar como sendo da natureza, quer se trate de agricultura, política, economia ou guerra. Leia-se:

“...os chefes que se inspiram nos deuses, que são corajosos, capazes, deem-lhes para comandar esses mesmos soldados, confiem-lhes quaisquer outros, se quiserem, eles têm domínio sobre os homens cujo sentido de honra impede-lhes de comentar um ato contrário às leis da honra, que compreendem a vantagens da obediência e, usando de seu orgulho para obedecer cada um por sua conta e todo juntos, quando é preciso sacrificar-se, sacrificar-se de boa vontade.” (Isômaco, XXXI, 5:8 *apud* Mossé, 2001, p. 136).

Dessa maneira, Mossé conclui que a figura de Alexandre transcende as simples designações de basileu macedônio e hegemom dos gregos, tornando-se a personificação de um ideal monarca. Sua capacidade de assimilar e incorporar novas culturas solidifica sua autoridade e o eleva à condição de rei ideal, uma imagem modelada pelos pensadores gregos do século IV. Mossé sugere que, ao deixar a Europa, Alexandre não apenas carrega consigo a soma de seus poderes, mas, de fato, inaugura uma nova construção, forjada nos últimos anos de sua conquista. Essa narrativa, legada pelos historiadores Ptolomeu e

Calistenes, não apenas documenta a autoridade de Alexandre, outrossim sinaliza a formação de uma modalidade inovadora de domínio: a monarquia helenística. Nesse contexto, Alexandre é um conquistador, um arquiteto de um novo paradigma monárquico, cujo legado ressoa nos anais da história como um precursor significativo da monarquia helenística. (MOSSÉ, 2001).

Em sua análise historiográfica sobre *Alexandre, o Grande*, Richard Stoneman, notável editor de clássicos e arqueólogo com vasta contribuição para a compreensão da Grécia Antiga, traça diversas perspectivas divergentes entre os acadêmicos ao longo do tempo a qual nos serviremos para explicar uma perspectiva mais recente acerca do rei macedônio. Ele traz J.G. Droysen, do século XIX, quem cunhou o termo "período Helenístico" e comparou Filipe II e Alexandre aos Bismarcks da sua época. Para Droysen Alexandre era um modelo de rei que estava pronto para unificar o mundo sob a perspectiva helênica, pois era capaz de executar um plano divino que disseminaria o espírito da pólis<sup>62</sup> grega pela Terra. Stoneman também resgatou as visões de W.W. Tarn, ao observar que Alexandre incorpora uma missão não apenas de difundir a cultura grega, mas de transformar toda a humanidade em uma irmandade unificada. Este ponto de vista, anterior à produção cinematográfica de Robert Rossen de 1956, ressoa como uma narrativa inspirada. Por outro lado, Stoneman aponta o "desvio do pêndulo". Badian em 1958, "influenciado pela ascensão nazista ao poder e do totalitarismo interpretou Alexandre como um tirano sem piedade e cruel". Declara que o reinado macedônio era um "reinado do terror". Afasta-se, porém, da perspectiva de Tarn sobre a missão helênica que enfatiza o domínio dos macedônios sobre os gregos. esta pesquisa concorda com Tarn dado que, como veremos ao longo desta, poucos eram os militares gregos que fizeram parte do exército de Alexandre e ainda menos o que ocuparam postos de

---

<sup>62</sup> *Pólis* é mais que apenas um conceito; ele encapsula a essência dos elementos compartilhados que uniam os gregos. Neste contexto, a estrutura da pólis mostrou-se a forma mais eficaz de organização social na Grécia, superando outras formas e estabelecendo-se como a inovação final grega nessa área. Dada a complexidade em definir precisamente a pólis, é crucial distinguir entre pólis e cidades-estado encontradas globalmente, pois nem todas as polis seguiram essa trajetória ao longo do tempo. É também relevante destacar que o declínio dessa forma de organização começou com o surgimento de Filipe II da Macedônia e continuou com Alexandre e as monarquias helenísticas. A partir desse período, as pólis perderam sua liberdade característica é central à sua identidade.

comando, nem mesmo ocuparam cargos de confiança no governo na administração das satrapias, reforçando que a expansão de Alexandre foi, na verdade, uma expansão dos macedônios contra as persas. Alexandre habilmente apresentou seu plano para convencer os gregos a declará-lo *hegemon* e fornecer homens e armas. (STONEMAN, 2004).

Diversas interpretações demonstram uma complexidade histórica da figura de Alexandre, revelam divergências profundas na avaliação de seus feitos e interesses. A.B. Bosworth, em 1970, por sua vez, traça aspectos negativos sobre o domínio de Alexandre. Caracteriza as decisões do rei como pragmáticas e oportunistas, leia-se:

“A importância perene de Alexandre está mais no campo do debate moral e filosófico do que na política prática (...). O debate acerca da legitimidade durou apenas uma geração. Depois disso, Alexandre foi um símbolo e nada mais. Durante as eras seguintes, ele tipificou o conquistador do mundo, e suas aquisições territoriais foram uma inspiração duradoura e um desafio para os soberanos que o sucederam”. (BOSWORTH, 2007, p. 02).

Outro autor de notável relevância na análise de Alexandre, o Grande histórico, é Peter Green, cuja obra *Alexandre, o Grande*, apresenta uma visão sobre a ação colonizadora do conquistador. Respalado pelo trabalho de Lane Fox (1973) - um dos poucos historiadores que abrange extensivamente as regiões percorridas por Alexandre - destaca a estratégia política do monarca macedônio ao empregar o conceito de Pan-Helenismo como uma forma de propaganda. Segundo Green, ao explorar a tensão entre gregos e persas pelas cidades-estado da Ásia Menor e ao destacar o desprezo pelos "bárbaros" orientais, Alexandre construiu uma narrativa que justificava o colonialismo grego. Essa narrativa situa os helenos como colonizadores de povos ameaçadores à democracia das cidades-estado, legitimando sua ação e sua posição como representante dos helenos. (GREEN, 2007).

A fundação de cidades e o direito de cunhar moedas eram, para Green, expressões de soberania e indicativos de força econômica, elementos essenciais na construção da imagem de Alexandre. O autor destaca que a autoridade de Alexandre perdurou por mais de dois séculos após sua morte, evidenciada pelo uso contínuo de sua figura em moedas por diversos governadores, o que atesta a validação de sua soberania. Green também abordou uma questão pertinente

à administração de Alexandre e tende a concordar com Bosworth. Aponta que nenhum grego continental foi nomeado como governador regional (sátrapa), o que levanta indagações sobre a verdadeira natureza da campanha Pan-Helênica iniciada em Pella. Ele sugere que essa campanha, inicialmente apresentada como uma busca grega por vingança contra as Persas, pode ter sido uma estratégia política, uma “plataforma de lançamento ideológica”. Questiona sua sustentabilidade, visto que, ao longo do tempo, apenas os macedônios e não os gregos eram considerados os homens de confiança de Alexandre, fornecendo subsídios para reflexões sobre os possíveis interesses individualistas do conquistador. Green fala de “plataforma de lançamento ideológica”, que não se justifica depois, já que somente os macedônios e não os gregos seriam os homens de confiança de Alexandre, dando subsídios para pensarmos nas suas intenções individualistas.

“Poucos podem ter previsto até que ponto seu *pothos*<sup>63</sup> (desejo, anseio) demoníaco o levou, ou não teriam, é certo, se comprometido de antemão a onze anos de campanha praticamente ininterrupta” (GREEN, p.44).

Ao considerar a perspectiva de Philip Freeman em sua obra *Alexandre, o Grande*, surge uma visão distinta. Freeman destaca a percepção de Alexandre sobre a importância crucial do exército no cenário do poder macedônio. Segundo o autor, os anos de estudo em retórica sob a tutela de renomados mestres gregos e a habilidade praticamente sobrenatural de inspirar os homens, foram habilidades que brilharam em momentos cruciais na vida de Alexandre, um exemplo disso, foi quando ele chorou pela morte de seu estimado pai e general inigualável. Freeman lança luz a outro exemplo, na Índia o macedônio tem a oportunidade de mostrar sua habilidade e sua destreza retórica, quando promete glória e riqueza a um exército exausto e ansioso para retornar às suas vidas ordinárias. A oferta mais significativa, entretanto, foi a promessa de anulação dos impostos para os macedônios, um gesto que solidificou o compromisso do exército em seguir Alexandre para qualquer destino. Esse aspecto evidencia a habilidade estratégica de Alexandre em encantar e forjar alianças. Tal habilidade

---

<sup>63</sup> No contexto da mitologia grega, "pothos" é uma das personificações das emoções e paixões humanas, frequentemente ligado ao intenso desejo e ânsia

é revelada de um líder que dominava não apenas o campo de batalha, mas também a arte da persuasão política. (FREEMAN, 2011).

Emerge um complexo mosaico de características atribuídas à figura de Alexandre, o Grande, tais como conquistas, triunfos precoces e liderança magnética. No entanto, a interpretação dessas ações permanece sustentada à divergência e suscita uma reflexão importante sobre o verdadeiro caráter de Alexandre: seria ele um "integrador" harmonizador de Oriente e Ocidente ou um conquistador que impôs a cultura ocidental helênica sobre o cenário oriental, que ele tão meticulosamente subjuguou? Esta ambiguidade histórica ressoa nas diversas análises de estudiosos, apresentando perspectivas diversas e, por vezes, contraditórias.

Ao considerarmos o legado de Alexandre, é inegável que suas ações transcendem fronteiras geográficas e cronológicas, continuando a desafiar interpretações unívocas. Contudo, as diferentes visões dos estudos enriquecem a compreensão dessa intrigante personagem histórica, proporcionando uma apreciação mais completa e diversificada de suas possibilidades de representação. Este panorama, permeado por questionamentos persistentes, serve como um prelúdio instigante para a exploração detalhada que se seguirá, na qual desvendaremos as duas diferentes formas de sua representação ao longo dos anos 1950 e 2000.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS Fontes

### áudio - visuais:

*ALEXANDER the Great*. Diretor: Robert Rossen. EUA: CBC Films S.A., 1956. DVD (136 min.). Inglês com legendas em português.

ALEXANDER. Direção: Oliver Stone. EUA: Warner Bros, 2004. (175 min.), son., color. Inglês com legendas em português, on-line, acessível nas plataformas de streaming.

### Fontes primárias escritas:

ARRIANO, Flavio. *Anabasi di Alessandro*. Testo greco a fronte. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli; 2ª edição, 1994.

CÚCIO, Quinto Rufo. *Storie di Alessandro Magno*. Testo latino a fronte. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2005.

PLUTARCO. *Vite parallele*. Alessandro e Cesare. Testo greco a fronte. Newton, 2005

\_\_\_\_\_. *Alexandre, O Grande*. Ediouro, 2004

\_\_\_\_\_. *A fortuna ou a virtude de Alexandre Magno*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Annabulme editora, 2013 **Dicionário:**

VIAL, Claude. Vocabulário da Grécia Antiga. WMF Martins fontes.2013.

### Bibliografia literária:

RENAULT, Mary. *O garoto persa*. Siciliano 1994

\_\_\_\_\_. *O fogo do céu*. Mondadori, 1998

\_\_\_\_\_. *Jogos Funerários*. Mondadori, 1998

\_\_\_\_\_. *O gênio de Alexandre*. Nova Fronteira, 1976

MANFREDI, Valerio Massimo. *Il figlio del sole*. Mondadori, 1998

\_\_\_\_\_. *Le sabbie di Amon*. Mondadori, 1998

\_\_\_\_\_. *Il confine del mondo*. Mondadori, 1998

\_\_\_\_\_. *La tomba de Alessandro*. L'enigma. Mondadori 2009

### Bibliografia internacional sobre Alexandre:

CROSIO, Elena. *Alessandro Magno*. La Spiga. 2001

DROYSEN, Johann Gustav. *Alexandre, o Grande*. Contraponto 2010

FREEMAN, Philip. *Alexandre, o Grande*. Amarilys 2011

FOX, Robin Lane. *The Making of Alexander*. The Official Guide to the epic film

- Ale. R&L, 2004
- FOX, Robin Lane. *Alexandre, o Grande*. Futura Publications Limited, 1973 FOX, \_\_\_\_\_ . Alessandro Magno. Einaudi. 1981.
- FOX, \_\_\_\_\_ . Alexander the Great. Omega, 1973.
- GREEN, Peter. *Alexandre, o Grande e o período Helenístico*. Objetiva, 2007.
- FAURE, Paul. La vita cotidiana degli eserciti di Alessandro Magno. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2018.
- LANDUCCI, Franca. Alessandro Magno. solferino. 2018.
- MARTIN & BLACKWELL. *Alexandre, o Grande*. Zahar, 2020.
- MOSSÈ, Claude. *Alexandre, o Grande*. estação Liberdade, 2001.
- PATANÈ, Chiara. Alessandro oltre l'helenismo. Ideologie e strategie politiche delle conquiste macedoni. Il convivio editore. 2017.
- BIELLO, Sante. Alessandro Magno tra polis e mondo in Arriano. Printed by Amazon.
- SANTULIANA, Michele. Alessandro Magno. Grupo editoriale Raffaello. 2012.
- SICILIANO, Critina. Alessandro Magno. Armando Cúrcio Editore. 2018.
- STONEMAN, Richard. *Alexandre, o Grande*. 70, 2004.

### **Teorias historiográficas:**

- AZEVEDO, Evelyne. Το Ελληνικό Βλέμμα. Adriano, graeculus ou filo-helenista?– Revista de Estudos Helênicos da UERJ – no. 5/2018 - ISSN 2526-3609 2.
- BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: Entre Expressões e Representações*. Ed. Apicuri, 2008.
- BARROS, \_\_\_\_\_. A escola dos *Annales*: considerações sobre a História em movimento. Revista História em Reflexão. Vol 4 n.8 UFGD. Dourados, 2010.
- BARROS, \_\_\_\_\_. Fernand Braudel e a geração dos *Annales*. Revista Eletrônica História em Reflexão: Vol. 6 n. 11 – UFGD – Dourados, 2012
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luis XIV*. [2. ed.] Rio de Janeiro, RJ: Zahar, [2009]. 262
- BURKE, P. A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989 / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CARVALHO, L e ALEX, F. *O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier*. Diálogos – Revista de Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História. Universidade de Maringá. 2005.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita entre distinção e apropriação*. Mercado das letras, 2011.

CHARTIER,\_\_\_\_\_. *À beira da Falésia. A história entre certezas e inquietude*. Editora da universidade UFRGS, 2002.

CHARTIER,\_\_\_\_\_. *O mundo como representação*. Estudos avançados revista das Revistas, 1991.

HANSEN, João Adolfo. *Leitura de Chartier*. Departamento de letras clássicas e vernáculos da FFLCH – USP, 1995.

HARTOG, François. *Memória de Ulisses: Narrativas Sobre a Fronteira na Grécia Antiga*. Editora Humanitas, 2014.

JODELET, Denise (org). *As representações sociais*. EDUERJ, 2001.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: A construção simbólica dos espaços públicos*. Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ e GUARECHI (org). *Textos em representações sociais*. Editora Vozes, 1994.

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. A abordagem da Grande Imprensa de Porto Alegre sobre o discurso inaugural da Doutrina Truman. Monographia (FAPA), v. 01, p. 4-19, 2006.

NOVOA, J e BARROS, J. *Cinema- História: Teorias e representações sociais no cinema*. Apicuri,

REIS, José Carlos Teoria & história : tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro / José Carlos Reis. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. 270 p.

### **Cinema e história (metodologia)**

ADELMO, Luiz e MANZANO, F. *Som e Imagem no cinema. A experiência alemã de Fritz Lang*. Editora perspectiva, 2019.

AGUIAR, C.A., CARVALHO, DE MORETIN, E, MONTEIRO, L.R. E ADAMATTI, M.M. *Cinema e história. Circularidades, arquivos e experiência estética*. Editora sulina, 2017.

AUMONT, Jacques. *Pode um filme ser um ato de teoria?* Educação Realidade, 2008.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. Papyrus editora, 2012

\_\_\_\_\_. *A estética do filme*. Papyrus editora, 2012

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BALDISSERA, José Alberto e BRUINELLI, Tiago de Oliveira. *Tempo e Magia, a história vista pelo cinema*. Editora escritos.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. O terceiro sentido. In: \_\_\_\_\_. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70, 1977. BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: Entre Expressões e Representações*.

BAUER, M. W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BAZIN, André, "Ontologia da imagem fotográfica" in André Bazin (1975), O que é o Cinema? (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992.

\_\_\_\_\_, "O mito do cinema total", 1946.

CAPELATO, M.H MORETIN, E., NAPOLITANO, M. E SALIBA, E.T. *História e cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. Editora Alameda, 2011.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. O neo-peplum: Hollywood e a herança do cinema popular europeu no século XXI. Revista Tropos, ISSN: 2358-212X, volume 5, número 1, edição de Julho de 2016.

CAVICCHIOLI, Marina; FUNARI, Pedro P.A. *Os usos do passado: considerações sobre o papel da Arqueologia na construção da identidade nacional italiana*, In VIEIRA, Bruno V.G; THAMOS, Márcio. *Permanência Clássica: visões contemporâneas da Antiguidade greco-romana*. São Paulo: Escrituras, 2011.

FERREIRA, R.A. *Luz, Câmera e história. Práticas de ensino com o cinema*.

Coleção práticas docentes. Editora autêntica, 2018.

FERRO, M. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992

\_\_\_\_\_. *O Filme, Uma Contra-Análise Da Sociedade ? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

MORETIN, Eduardo V. o cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

NÓVOA, Jorge, FRESSATO, Seleni B. e FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo, um olhar sobre a história*. Editora Unesp, 2009.

NÓVOA, J e BARROS, J. *Cinema- História: Teorias e representações sociais no cinema*. Apicuri, 2008.

PENAFRIA, Manuela. *Análise de filmes – conceitos e metodologia(s)*. VI congresso SOPCOM, abril 2009.

PENAFRIA, Vilão e Ramiro. *O ato de criação cinematográfica e a “teoria dos cineastas”*. 2º ciclo em cinema (UBI), 2015/16.

PENAFRIA, Santos e Piccinini. *Teoria do cinema Vc Teoria dos cineastas*. In Atas do IV Encontro Anual da AIM, editado por Daniel Ribas e Manuela Penafria, 329-338. Covilhão: AIM. ISBN.

PÓVOAS, Glênio Nicola. *Vento Norte. História e análise do filme de Salomão Sciar*. Unidade Editorial Prefeitura de Porto Alegre, 2002.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. *Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)*.

VANOYE, F. e GOLIOT-LETÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Papiro editora, 2012.

ZIEGLER, V. Plutarco e a formação do governante ideal no Principado Romano: uma análise de biografia de Alexandre. Dissertação de Mestrado em História defendida na Universidade Estadual Paulista/campus de Assis, 2009.

### **Cinema e Antiguidade (Historiografia)**

ABRAÃO, Calil Filipe Zacarias. *Um olho no peixe e outro no gato: Alexandre para além da telona*. ANPUH 2013.

ANTELA-BERNÁRDEZ, B.; PRIETO, A. 2008: “Alejandro Magno en el cine”, en M. J. CASTILLO (coord.), *Imagines. The reception of Antiquity in performing and visual Arts*, Logroño: 263-282.

ANTELA- BERNARDEZ, B. *Nouvelle Péplum? Nuevas corrientes en el cine sobre la Antigüedad*. In ANTELA- BERNARDEZ, B; MARTINS, C.S. (Org). *La Historia Antigua a través del cine – Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*. Barcelona Editorial UOC, 2013.

BERNARDINO, Danilo Correa. O Diadema como insígnia Real Helenística: Um estudo sobre a construção da monarquia pessoal de Alexandre Magno. Dissertação de mestrado. Brasília – DF 2018.

BIAZOTTO, Thiago do Amaral. “... *E ele teria caçado Bin Laden até o Afeganistão, se fosse preciso*”: o Alexander, de Oliver Stone, e a política norteAmericana. NEARCO – Revista Eletrônica de Antiguidade 2014, Ano VII, Número I – ISSN 1972-9713. Núcleo de Estudos da Antiguidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *Sob o signo do grande rei: A Barbarização de Alexandre Magno em Diodoro Sículo, Quinto Rufo Cúrcio, Plutarco e Arriano*. UNICAMP, 2016

CABRAL, Raquel. Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro – A legitimação da guerra. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática). UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo, 2006.

CARREGA, Jorge Manuel Neves. *O neo-peplum: Hollywood e a herança do cinema popular europeu no século XXI*.

CARTLEDGE, Paul; GREENLAND, Fiona. R. (ed.). Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History, and Cultural Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

CÂNDIDO, M. R. *Helenização x Globalização: a eterna busca pela hegemonia*. Philia. Rio de Janeiro, v.8, 2007.

CHANIOTIS, Angelos. Making Alexander fit for the twenty-first century: Oliver Stone’s Alexander. In: BERTI, Irene; MORCILLO, Marta G. (ed.). *Hellas on*

screen: cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth. Heidelberg: Franz Steiner Verlag, 2008.

CLÍMACO, Joana Campos. A Construção da Alexandria Ptolomaica na Historiografia Contemporânea. *Mare Nostrum*, ano 2010, v. 1.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Ligações perigosas? Alexandre e Aristóteles nos filmes de Modi, Rossen e Stone*. *Clássica*, e-ISSN 2176-6436, v.33, n.1, p.245-276, 2020.

FERNÁNDEZ, Jordi M. Alejandro Magno según Robert Rossen. In: VENTURA, Fernando J. (ed.). *Cine e Historia(s): maneras de relatar el pasado con imágenes*. Paris: Université Paris Sud, 2015.

JIMÉNEZ de las Heras, J. A.; JIMENO Aranda, R. *Doc. Cienc. Inf.* 42, 2019.

LIPAROTTI, Renan Marques. Tradução, Introdução e Comentário. In: Plutarco: *A fortuna ou a virtude de Alexandre Magno*. Imprensa da Universidade de Coimbra, Annabulme editora, 2017.

MARTINS, Luis Carlos dos Passos. *Pão, Circo e Pipoca: as representações da Política romana no Brasil atual*. In: SILVA, Semíramis Corsi; CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa. (Org.). *Corrupção, crimes e crises na Antiguidade*. 1ed. Rio de Janeiro: Desalinho, 2018, v. 01, p. 331-346.

MENEZES, Victor Henrique da Silva. *Capas, espadas e sandálias: o mundo antigo por meio das telas*. *Revista Mundo Antigo – Ano V, V. 5, N° 10 – Junho –2016 –ISSN 2238-8788*

\_\_\_\_\_. *Representações e construções da antiguidade por meio das séries de tv: o caso do seriado “Rome”*. *Cadernos de Clio*, Curitiba, n.º 5, 2014

MORENO, Paolo. Immagini di Alessandro: monete e storia, in Il significato delle immagini, *Numismatica, Arte, Filologia, Storia*. In: PERA, Rosella (ed.). *Atti del Secondo Incontro internazionale di studio del Lexicon Iconographicum Numismaticae*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore, 2012. p. 153-70, tav. 30-5.

PAIVA, Cláudio Cardoso. *Imagens do homoerotismo masculino no cinema: um estudo de gênero, comunicação e sociedade*.

PAUSE, Henrique Hamester in *Mitos, deuses e heróis. Alexandre, o Grande: Uma história sobre o “filho de Zeus”*. 2019.

PAUSE, \_\_\_\_\_. Sexo, Gênero e Humor na Roma do principado: rindo da passividade e da efeminação masculina com os epigramas de Marcial (séculos I – II d.C.). Monografia de Graduação em História apresentada na Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

PAUSE, \_\_\_\_\_. Alexandre Magno Como Homem-Fronteira: Virilidade e Identidade Greco-Romana Na Construção Do Monarca Macedônio De Plutarco e Arriano. Dissertação de mestrado, 2021.

PROPP, V. Morfologia do Conto Maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006( 1928)

REAMES-ZIMMENNAN, Jeanne. *An Atypical Affair? SHIGUNOV. Alexander the Great, Hephaistion Amyntoros and the Nature of Their Relationship*".

RODRIGUES, Nuno Simões - *Alexandre entre paixões femininas e masculinas: digressões plutarquianas pelo cinema*. In: Martín, Carlos Alcalde & Ferreira, Luísa de Nazaré (coord). "O sábio e a imagem Estudos sobre Plutarco e a arte". Ed. Annablume Editora, 2014.

ROSENSTONE, Robert A. *El pasado em imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de ça historia*. Barcelona: Ariel Historia, 1997, p.95.

\_\_\_\_\_. *A história nos filmes, os filmes na história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010, p.54

SHIGUNOV, Gustavo Henrique. *Imagens Mais Que Sagradas: Hollywood e O Cinema Épico Na Guerra Fria, 1951-1956*. Dissertação de mestrado. UFSC. Florianópolis, 2023.

SILVA, MAI & WANZELER, *Literatura e cinema: as funções narrativas de propp em duas versões do conto a bela adormecida e suas implicações para o contexto escolar*, Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, 2018.

SILVA, Semíramis Corsi e NETO Ivan Vieira (Org). *Mitos, deuses e herois. Ensaio sobre a Antiguidade e o Medievo*. Edições Tempestivas Goiânia, 2019.

SILVEIRA, Michelle Almeida. *A representação da vida amorosa de Alexandre, o Grande no filme de Oliver Stone*. Monografia de graduação, 2021.

SILVEIRA, \_\_\_\_\_. *Alexandre entre dois mundos*. Editora Fi, 2023.

SILVEIRA, \_\_\_\_\_. *A vida amorosa de Alexandre entre narrativas e apropriações*. Histórias Antiga, Editora Fi, 2021.

SOUZA, Renata Soares. *Cleópatra e o cinema hollywoodiano na primeira metade do século XX*. Revista Mundo Antigo – Ano III, V. 3, N° 05 – Julho – 2014 ISSN 2238-8788.

STURKEN, Marita. Tangled Memories – *The Vietnam War, The AIDS Epidemic, SUAREZ, Adriana Rodrigues. Relação entre história, narrativa e a comunicação artística. Fac. Sant’Ana em Revista, Ponta Grossa, v. 6, p. 191 204, 1, 1. Sem. 2022.*

TERRIBILE, Claudia. *Del piacere della Virtù*. Paolo Veronese, *Alessandro Magno e il patriziato veneziano*. Marsilio, 2009.

ZAVALLIS, Vinicius Moretti e LAVINAS, Carla Cristina da Silva. *Uma análise do filme de Alexandre (2004), de Oliver Stone: entre narrativa e contexto social de produção*. Revista Ars Histórica, ISSN 2178-244X, n°14, jan/jun 2017, p.39-59.

### **Representação e análise de discurso**

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado*. Edições GRAAL LTDA, 1992.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido. Cultura escrita entre distinção e apropriação*. Mercado das letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *À beira da falésia. A história entre certezas e inquietudes*. Editora da universidade UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. *O mundo como representação*. Estudos avançados revista das Revistas, 1991.

CARVALHO, L e ALEX, F. *O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier*. Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História. Universidade de Maringá. 2005.

GREGOLIN, M. R. V. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. dos. *Teorias linguísticas: problemáticas contemporâneas. Análise do discurso: lugar de enfrentamentos teóricos* Uberlândia: EDUFU, 2003.

JODELET, Denise (org). *As representações sociais*. EDUERJ, 2001.

JOVCHELOVITCH, Sandra. *Representações sociais e esfera pública: A construção simbólica dos espaços públicos*. Editora Vozes.

\_\_\_\_\_ e GUARECHI (org). *Textos em representações sociais*. Editora Vozes, 1994.

HANSEN, João Adolfo. *Leitura de Chartier*. Departamento de letras clássicas e vernáculos da FFLCH – USP, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Editora da UNICAMP, Pontes, 1997.

### **Contextos históricos de produção dos filmes**

ARMSTRONG, R. P. *A política externa norte-americana análise histórica de divergências partidárias*. In: 4º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Relações Internacionais, 2013, Belo Horizonte, MG. *A política externa norte-americana , análise histórica de divergências partidária*, 2013.

ARRIGHI, Giovanni e SILVER, Beverly. *Caos e governabilidade no moderno sistema mundial*. Rio de Janeiro. Contraponto, UFRJ. 2001.

AYERBE, L. F. *Os Estados Unidos e as Relações Internacionais Contemporâneas*. Contexto Internacional, Rio de Janeiro, v. 27, n.2. 2005.

BRIGOLA, Higor Ferreira; ALBUQUERQUE, Edu Silvestre. *A política externa dos EUA para a China e Oriente Médio: Fator civilizacional ou econômico?*

Terr@ Plural (UEPG. Online), v. 6, p. 9-24, 2012.

BRZEZINSKI, Zbigniew. *The Choice: Global Domination or Global Leadership*. Basic Books, 2009.

CASTY, Alan. *Robert Rossen: The Films and Politics of a Blacklisted Idealist*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Edição do Kindle. 2013.

FOX, Lane. *The Making Of*. 2004.

GOLDMAN, Lillian. Law Library 127 Wall Street, New Haven, CT 06511. 2008.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos - O breve século XX, 1914-1991*. Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Sobre História*. Companhia de Bolso, 1997.

HUNTINGTON, Samuel P. *O choque de civilizações: e a recomposição da ordem mundial*. Objetiva, 2005.

JOHN, Sonara Stella. *Hollywood como arma na Guerra ao Terror: uma análise geopolítica crítica popular*. TCC Relações Internacionais, UFSC. 2023.

- MARTINS, Luis Carlos dos Passos. *A abordagem da Grande Imprensa de Porto Alegre sobre o discurso inaugural da Doutrina Truman*. Monographia (FAPA), v. 01, p. 4-19, 2006
- MÍNGUEZ, Victor. La huida de un rey. Reflejos de un mosaico pompeyano en las versiones de Alejandro de Robert Rossen (1956) y Oliver Stone (2005). ISSN: 1132-9823 -VOL. XLV 2018/2.
- MOISIO, S. Geopolitics/Critical Geopolitics. Em: *The Wiley Blackwell Companion To Political Geography*. Chichester, Uk: John Wiley & Sons, Ltd, 2015. P. 220–234.
- MULROY, David. Entre deuses e heróis. Editora Cultrix. 2011.
- PECEQUILO, Cristina Soreanu. *A política externa dos Estados Unidos: continuidade ou mudança?* 2a. ed., Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005.
- RODEGHERO, Carla Simone. *Religião e patriotismo: o anticomunismo católico nos estados unidos e no brasil nos anos da guerra fria*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 2002.
- SAID. E. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SHIGUNOV, Gustavo H. *Imagens Mais Que Sagradas: Hollywood E O Cinema Épico Na Guerra Fria, 1951-1956*. Dissertação de mestrado. UFSC, 2023.
- TUATHAIL, G. Thinking critically about geopolitics. Em: *The Geopolitics Reader*. London: Routledge, 2003. p. 15–26.
- VIZENTINI, P.G.F. *O Sistema de Yalta como condicionante da política internacional do Brasil e dos países do Terceiro Mundo*. *Rev. Bras. Polít. Int.* 40 (1): 5-17 [1997].



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)