

UMA ANÁLISE DO FILME *ALEXANDRE* (2004), DE OLIVER STONE: ENTRE NARRATIVA E CONTEXTO SOCIAL DE PRODUÇÃO

AN ANALYSIS OF OLIVER STONE'S FILM *ALEXANDER* (2004):
BETWEEN NARRATIVE AND SOCIAL PRODUCTION CONTEXT

VINICIUS MORETTI ZAVALIS *
CARLA CRISTINA DA SILVA LAVINAS **

Resumo: Nosso objetivo de estudo consiste em analisar o filme *Alexandre* (2004), de Oliver Stone, não só como um produto midiático voltado para a esfera do entretenimento, mas também enquanto um discurso que nos oferece informações sobre o seu contexto social de produção e sobre a recepção deste conteúdo histórico pelos sujeitos contemporâneos. De acordo com as reflexões de Marc Ferro, analisamos o filme enquanto um documento histórico, buscando identificar quem o dirigiu, em que circunstância, no desenrolar de que ação, com que objetivo, a quem se destinava e como foi recebido por seu destinatário. Mediante a nossa pesquisa, percebemos que o filme possui um engajamento político associado à nova agenda de segurança estadunidense contra o terrorismo, em decorrência do atentado contra o World Trade Center, em 11 de setembro de 2001.

Palavras-chave: Alexandre; Oliver Stone; pós-11 de setembro.

Abstract: Our aim of study consists of analyzing the Stone's film *Alexandre* (2004), not only as a media product aimed at the entertainment sphere, but also as a speech that gives us information about your social context of production and about the reception this historical content by contemporary subjects. As proposed the reflections of Marc Ferro, we analyze the film as a historical document, seeking to identify who directed, in which case, in the course of which action, for what purpose, to whom it was intended and how it was received by the addressee. Through our research, we realized that the film has a political commitment associated with the new US security agenda against terrorism, as a result of the attack on the World Trade Center on September 11, 2001.

Keywords: Alexander; Oliver Stone; post-September 11.

Artigo recebido em 15 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 16 de março de 2017.

* Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, bolsista CNPq e pesquisador voluntário no Museu Histórico Nacional. (Email: viniciusmorettizavalis@gmail.com).

** Bacharel em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (Email: carla.lavinas7@gmail.com).

Introdução

As representações cinematográficas sobre a Antiguidade, a partir da adaptação de obras literárias de caráter histórico, apresentam uma popularidade duradoura no âmbito do entretenimento. Essa popularidade pode ser verificada desde a ascensão do gênero *peplum*¹ no cinema italiano das décadas de 1950 e 1960 até os nossos dias, com a retomada dessa temática na virada do século, quando Hollywood produziu o título *Gladiator* (2000), de Ridley Scott. Segundo Paul Cartledge e Fiona Rose Greenland, o lançamento de diversos filmes históricos a partir de 2000, mesmo após a “morte” do épico em 1964, com o fracasso de *Cleópatra* (1963), de Joseph L. Mankiewicz, pode ser justificado como um efeito do sucesso de *Gladiator*, com seus mais de 457,2 milhões de dólares nas bilheterias mundiais e cinco prêmios, incluindo o de Melhor Filme, no Oscar.²

Foi nesse contexto de revalorização do gênero épico como um filme *mainstream* que se manifestou o drama biográfico *Alexandre* (2004), então dirigido por Oliver Stone³. Estrelado por Colin Farrell, esta narrativa desenvolve uma leitura sobre a vida de Alexandre III da Macedônia, também dito “Magno” ou “o Grande”, sob a óptica do seu ex-general, o velho Ptolomeu I Soter, que submete suas lembranças ao escriba Cadmo, na corte egípcia. Seu roteiro segue de perto a trajetória individual do rapaz que, em meio aos conflitos com sua mãe, Olímpia de Épiro, e à relação afetiva com o jovem Heféstion, assumiu o trono da Macedônia e executou entre 334 e 323 a.C. um empreendimento expansionista que alterou por completo a geografia política do mundo helênico.

Com base na pesquisa histórica do britânico Robin Lane Fox, professor titular da Universidade de Oxford, do domínio da História Antiga, o filme de Stone desenvolve um quadro sócio-histórico e ideológico da vida de Alexandre e da unidade que a engloba – ou seja, as dinâmicas de funcionamento do seu segmento social e das relações a ele atreladas.

¹ Apesar de a palavra *peplum* designar um item da indumentária grega, refere-se também ao gênero cinematográfico de caráter histórico, cujas narrativas eram adaptadas de obras greco-romanas. O ato de reciclar elementos da cultura clássica para compor o enredo no cinema caracterizou as películas italianas e logo depois seria adotado por Hollywood. Cf. LAGNY, Michèle. “Popular Taste. The Peplum”. In: DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette (orgs.). *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, 1992.

² CARTLEDGE, P.; GREENLAND, F. Introduction. In _____. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010, pp. 3-4.

³ William Oliver Stone é um cineasta, diretor, roteirista, produtor e veterano de guerra estadunidense nascido em 15 de setembro de 1946 na cidade de Nova Iorque. Stone veio a público entre meados dos anos 1980 e início de 1990, quando escreveu e dirigiu uma série de filmes sobre a Guerra do Vietnã, da qual participou como soldado.

Mapeando as múltiplas experiências que viveu Alexandre na corte macedônica, a narrativa segue de perto os ciclos de vida do conquistador, desde a infância até sua morte, em vista de refletir de que forma suas relações de parentesco, seus níveis de sociabilidade e suas relações conjugais contribuíram para a materialização do seu projeto expansionista.

O fato de Alexandre, interpretado por Colin Farrell, viver conflitos pessoais e tornar-se obcecado ao perseguir objetivos idealistas faz parte da estética dos personagens de Oliver Stone. Consoante Michael Carlson, por trás dos seus recursos visuais e da sensação de uma narrativa em estilo documentário, os filmes da carreira cinematográfica de Stone, como *The Doors* (1991), *JFK* (1991), *Nixon* (1995), *Alexandre*, dentre outros, seguem as regras do melodrama e estão enraizados, sobretudo, nos conflitos individuais dos seus protagonistas.⁴ Enquanto diretor e operador de signos, desde *Nixon*, os filmes de Stone desafiam as noções básicas da Teoria do Espectador⁵, fazendo uso dos conflitos pessoais dos protagonistas para dramatizar questões políticas e mensagens moralizantes maiores num nível acessível ao público, facilitando a adesão de ideias.⁶

Usando de recursos visuais e dos conflitos pessoais do protagonista, o diretor explora em seus filmes a tensão entre protagonista e espectador, de modo que o segundo tenha como resposta emocional o ato de mergulhar junto com o primeiro em seus dramas não convencionais. Dando-lhe indícios cognitivos que permitem uma construção racional, os filmes de Stone apresentam em suas formas discursivas uma mensagem a ser lida e interpretada pelo espectador, que passa a estar imerso emocionalmente na narrativa e nos recursos visuais do diretor. Assim, o espectador age emocionalmente sobre o filme, aderindo mais ou menos e, ao fazer conexões lógicas com os conflitos contemporâneos, projetando nele sua subjetividade. Entretanto, os filmes de Stone não são sutis na forma como tentam influenciar a adesão das ideias e, por isso, em determinado momento, o diretor se volta para o

⁴ CARLSON, Michael. *The Pocket Essential Oliver Stone*. Harpenden, Englad: Pocket Essentials, 2002, p 10.

⁵ “Spectatorship theory”, Teoria do Espectador em português, é um ramo da teoria do cinema que estuda as relações específicas com que cada indivíduo experimenta o filme, ou seja, a forma como ele recebe, responde emocionalmente e dá sentido à mensagem dos longas-metragens. Dentre os principais nomes do ramo, podemos destacar: Sergei Eisenstein, André Bazin, Jean-Louis Baudry, David Bordwell, Christian Metz, e Noël Carroll. A vertente teórica da Escola de Frankfurt, por exemplo, acredita que os produtos da indústria cultural de massa provocam a alienação dos espectadores, vinculando sua subjetividade à ideologia do capitalismo. Cf.: OAKLEY, Todd. *Toward a General Theory of Film Spectatorship*. 17 Almen Semiotik. <http://www.cwru.edu/artsci/engl/oakley/TGSF.pdf>.

⁶ SOLOMON, Jon. “The Popular Reception of Alexander”. In CARTLEDGE, P.; GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010. p. 45.

público e explica a moral da história que ele deseja construir, caso o público tenha perdido algum detalhe.⁷

Essa consideração conduz-nos diretamente ao papel do diretor enquanto um participante ativo na personificação da mensagem ficcional, cujas escolhas organizam o roteiro privilegiando este ou aquele aspecto de acordo com suas intenções na narrativa. Carlson considera que as escolhas capitaneadas por Stone estão orientadas, direta ou indiretamente, por sua subjetividade individual – edificada na separação de seus pais, no passado episcopal, na Guerra do Vietnã e no uso de cocaína –, e pelo *ethos* da sociedade estadunidense das áreas cinzentas em que está inserido.⁸ O resultado é um cinema comprometido com questões políticas, de escolhas controversas e cuja experiência com a edição abre novos caminhos para o entretenimento, tal como afirmou Solomon:

Stone é amplamente reconhecido como “controverso”. Esta controvérsia decorre tanto de sua posição política como um cineasta de esquerda em um clima sociopolítico cada vez mais inclinando-se com a direita e de suas técnicas de filmagem inovadoras e iconoclastas, que são, em muitos aspectos, muito bem adaptadas para render seus dramatizados filmes históricos.⁹

A decisão de produzir *Alexandre* (2004) foi em parte baseada em percepções sobre audiência e promessa comercial após o bem-sucedido *Gladiador* (2000), de Ridley Scott, mas também se deveu a um compromisso pessoal de Stone em produzir um longa sobre a vida do conquistador, tendo em vista seu interesse por temas histórico-mitológicos desde que cursou a cadeira de literatura na Universidade de Yale, entre 1965 e 1966.¹⁰ Certamente, não era de se estranhar que uma figura como Alexandre, que perpassou o imaginário social da Idade Média, Renascimento e Modernidade, despertasse o interesse de um cineasta como Stone, sempre afeito, em suas montagens, a personagens históricos. No entanto, a ideia de abordar Alexandre nas telas não é uma novidade, considerando-se a experiência de Robert Rossen em *Alexander, the Great* (1956), a adaptação para o cinema de *Adventure Story* (1961), de Rudolph Cartier, e a série britânica de televisão *Alexander, the Great* (1968), de Phil Karlson.

Apesar de o filme de Stone ter contado com impressionantes efeitos visuais, cenas de batalha, atores reconhecíveis ao público e cenas sensuais, foi considerado um fracasso de público e crítica, seja pelas polêmicas relacionadas ao roteiro, escrito por Christopher Kyle,

⁷ *Idem, Ibidem.*

⁸ CARLSON, Michael. *Op. cit.*, p. 10.

⁹ SOLOMON, Jon. *Op. cit.*, p. 45.

¹⁰ CARLSON, Michael. *Op. cit.*, pp. 16-7.

Laeta Kalogridis e Oliver Stone, seja pelo fiasco de bilheteria, que arrecadou somente 34 milhões de dólares nos Estados Unidos, para um orçamento custeado por cerca de US\$ 160 milhões. Jon Solomon, contudo, argumenta que o filme não pode ser considerado um fracasso total, já que contou, por um lado, com a atenção de críticos e espectadores desde antes do início das filmagens, e, por outro, porque embolsou aproximadamente US\$ 167 milhões no âmbito mundial, recuperando os custos do seu investimento.¹¹

Ainda que as críticas relacionadas ao filme apresentem um papel interessante no marketing e propaganda, fazendo com que este esteja, para mal ou para bem, constantemente na mídia, provavelmente prejudicaram o resultado final das bilheterias. No artigo “The Popular Reception of Alexander”, Jon Solomon contextualizou a recepção popular e erudita do filme, visando a entender os motivos do seu fracasso comercial. Segundo o autor, as críticas que possivelmente prejudicaram a bilheteria giram em torno de três questões fundamentais, a saber: (1) a homossexualidade do conquistador; (2) a ausência de precisão histórica na narrativa; e (3) a expectativa de que Alexandre seguiria a fórmula do predecessor *Gladiator*, de Ridley Scott, com heróis musculosos personificando posicionamentos maniqueístas na luta do bem contra o mal.¹²

No que tange ao primeiro tópico, “havia uma ansiedade compreensível para ver como a sexualidade de Alexandre seria retratada, especialmente quando surgiram rumores de que seu relacionamento com Heféstion seria central” para a construção psicológica do protagonista e o desenvolvimento da narrativa.¹³ Entretanto, essa expectativa produziu uma disputa: de um lado, alas conservadoras da sociedade estadunidense iniciaram uma campanha de boicote ao filme, chamando-o de “Alexandre, o gay”; de outro, grupos de diversidade sexual, como o *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation in the United States*, ficaram desapontados com a edição das cenas mais picantes entre Alexandre e Heféstion.¹⁴ Entre anacronismos, equívocos e polêmicas, a crítica considerou que Stone falhou em abordar questões relacionadas a gênero e sexualidade.

O segundo tópico, a ausência de precisão histórica, decorre de historiadores que, por terem diferentes habilidades e competências em relação aos cineastas na construção do seu

¹¹ SOLOMON, Jon. *Op. cit.*, p. 36.

¹² SOLOMON, Jon. “The Popular Reception of Alexander”. In CARTLEDGE, P.; GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010. p. 42.

¹³ PAUL, J. “Oliver Stone’s Alexander and the Cinematic Epic Tradition”. In CARTLEDGE, P.; GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010, p. 17.

¹⁴ SOLOMON, Jon. *Op. cit.*, p. 43.

objeto, não consideram o filme histórico o suficiente. Deveras, o cinema vem hoje visitando o passado e reescrevendo acontecimentos. Entretanto, se, por um lado, os historiadores definem-se como disciplina por meio de aportes teórico-metodológicos para abordar as evidências históricas, por outro, cineastas desenvolvem competências relacionadas à dramatização, misturando e condensando os acontecimentos históricos com o intuito de construir sentido, sem com isso problematizá-los de forma pormenorizada.

Nesse contexto, Solomon considera que as adaptações para o cinema, apesar de contarem com consultoria técnica, constituem uma interpretação mimética dos eventos históricos dramatizados que não possui compromisso com o real, mas sim com a construção de uma narrativa que tenha início, meio e fim e que seja credível ao espectador, erudito ou não. E defende o autor que, mesmo que a narrativa cinematográfica não possua um compromisso com a realidade, ela constitui uma construção como qualquer outra, de modo que essas “críticas são irrelevantes e contraproducentes”, principalmente por não levarem em consideração a diferença entre a narrativa cinematográfica e histórica, ou seja, para ele não existiria uma “representação precisa da história, cinematográfica, ou de outra forma”.¹⁵

Isso nos leva ao terceiro ponto: o apelo atemporal dos filmes épicos, sobretudo após o sucesso de *Gladiator* (2000), de Ridley Scott, imprimiu no público a expectativa de que *Alexandre* (2004) seguiria a mesma lógica de sucesso, a partir da qual heróis musculosos “vencem o mal, restauram o equilíbrio do mundo e vivem felizes para sempre”.¹⁶ Esperava-se por um filme heroico linear que apresentaria o desenvolvimento pessoal de um personagem fictício e que poderia ser enquadrado em uma paisagem histórica verificável. A decepção do público manifestou-se, entre outras razões, quando, em vez de um filme linear como *Gladiator*, Stone apresentou um longa pouco dinâmico e repleto de *flashbacks* que demonstram um herói controverso.

Em nossa leitura, a audiência e a rentabilidade de um filme não devem ser atribuídas exclusivamente à ampla gama de comentários negativos descritos e desconstruídos acima, mas devem refletir também aspectos qualitativos, em termos de roteiro, narrativa, fotografia e direção, que, no caso de *Alexandre*, são extremamente frágeis.¹⁷ Não podemos deixar de perceber, por exemplo, que o filme de Stone fez uma escolha problemática: no momento em

¹⁵ SOLOMON, Jon. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁷ MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. “Narrativas literárias e narrativas audiovisuais”. In: FLORY, Suely Fadul Vilibor (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005, p. 27.

que o diretor se propôs desenvolver uma análise de longa duração, visando a refletir de que forma a trajetória individual de Alexandre contribuiu com a consolidação do seu expansionismo, a narrativa perde-se pela falta de ritmo, e, em diversos momentos das suas quase três horas de duração, torna-se arrastada, cansativa e, por vezes, confusa.

Na prática, o ritmo da narrativa de Stone prejudicou o desempenho do longa, de modo que, em vez de proporcionar ao telespectador tempo suficiente para reconhecer os personagens e compreender a riqueza dos detalhes históricos em exibição, fez com que o filme se precipitasse na sucessão dos acontecimentos, a ponto de, em alguns trechos, tornar de difícil compreensão a causalidade e o desenrolar dos acontecimentos em cena. Certamente, a questão que mais nos chamou a atenção foram as cenas de batalha, cuja fotografia e direção, extremamente confusas, não permitiam perceber as virtudes militares que levaram Alexandre a servir de exemplo para os “grandes homens” do século XIX.

Não à toa, no rescaldo do lançamento do filme, Stone manteve-se convencido de que poderia corrigi-lo e reeditou quatro versões diferentes do mesmo até agora. Quando o dvd foi lançado, em 2005, sob o título *Alexander: Theatrical Cut* (2004), Stone preparou uma versão de cortes do diretor, intitulada *Alexander: Director's Cut* (2005), na qual apagou 25 minutos originais e adicionou outros 17 inéditos, totalizando 167 minutos. No entanto, sem alcançar seus objetivos, Stone ainda lançou, em 2007, *Alexander: Revisited The Final Cut*, e, entre exclusões e inclusões de cenas, reestruturou o filme em 214 minutos. No 10º aniversário do filme, Stone retomou seu projeto com o recente lançamento do Blu-ray *Alexander: Ultimate Cut* (2014), que promete ser a palavra final sobre o assunto. Cabe dizer que as várias edições melhoraram-no imensamente, e o que antes era considerado um filme mal estruturado tornou-se um exemplo fascinante do cinema épico.

A narrativa do filme *Alexandre*

A narrativa inicia-se com a morte repentina de Alexandre na Babilônia, Pérsia, ocorrida em aproximadamente 323 a.C., quando ele tinha apenas 32 anos. A morte do conquistador é seguida por uma passagem de tempo de 40 anos, pulando as disputas dinásticas dos seus ex-generais por um espólio do território conquistado após 12 anos de guerra, que se estendia desde a Grécia, ao norte da África, até o Oriente Próximo. A narrativa é retomada em Alexandria, quando Ptolomeu I Soter, ex-general de Alexandre, quem assumiu o diadema da satrapia do Egito, narra ao escriba Cadmo as vitórias militares de Alexandre

sobre o Império Persa, que permitiram a consolidação de uma comunidade universal de base linguística e cultural sob a égide da Hélade. Ptolomeu frisa ainda que, como sucessor de Alexandre, seu governo não significaria nada se as pessoas não se lembrassem do mito que fora o falecido conquistador.

A abordagem desse diálogo entre o escriba e Ptolomeu na Biblioteca de Alexandria chamou-nos a atenção na medida em que o próprio Ptolomeu é o mais remoto dos historiadores alexandrinos a desenvolver uma historiografia sobre as campanhas de Alexandre, tal como nos informa a historiadora Claude Mossé. Temos conhecimento a respeito dessa historiografia produzida em Alexandria apenas por intermédio de autores tardios, três séculos ou mais depois, entre os quais podemos destacar Diodoro da Sicília, Plutarco, Curcio e Arriano de Nicomédia. Segundo Mossé, “[...] esse relato era, sobretudo, destinado a valorizar seu papel perto de Alexandre. Voluntariamente centrada nas ações militares, a narrativa de Ptolomeu deixava de lado toda interpretação dos objetivos do rei”.¹⁸

No caso do filme de Stone, o papel desempenhado por Ptolomeu como narrador da trajetória individual de Alexandre representa não só um mecanismo paliativo que apresenta ao público leigo o *background* do período histórico em questão, mas também uma ferramenta para que o diretor possa conduzir a narrativa de longa duração, privilegiando este ou aquele aspecto de acordo com as necessidades de encaminhamento do enredo. Além disso, durante a narrativa de Ptolomeu, Stone tenta demonstrar que a documentação não constitui um registro exato dos eventos transcorridos, mas está sujeita a modificações intencionais ou não; por isso, quem conta o conto é tão importante quanto o conto em si. Essa questão perpassa toda a narrativa, tornando-se mais evidente no final do filme, quando Ptolomeu pede ao escriba que mude a causalidade da morte do conquistador.

À medida que o filme avança, a narrativa de Ptolomeu movimenta-se entre *flashbacks*, fazendo referência à seguinte linha do tempo: Pela, 356 a.C., nasce Alexandre; Tebas, 336 a.C., após assumir o trono, Alexandre enfrenta uma rebelião e destrói a cidade; rio Grânico, 334 a.C., Alexandre vence sua primeira batalha na Ásia Menor; Issus, 333 a.C., Alexandre vence Dario III e inicia a ocupação da Fenícia, Judeia e Egito; Egito, 331 a.C., Alexandre funda a cidade de Alexandria e é recebido como “Filho de Amon”; Gaugamela, 331 a.C., Alexandre derrota o exército persa e Dario foge; Persépolis, 330 a.C., Alexandre queima a cidade; Bactria, 328 a.C., Alexandre prossegue conquistando a região em que Dario morreu;

¹⁸ MOSSÉ, Claude. *Alexandre, o Grande*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 178.

Maracanda, 327 a.C., Alexandre mata um amigo; Taxila, 326 a.C., sob mau tempo e por conta do relevo, Alexandre encerra sua campanha; Gedrósia, 325 a.C., o exército sofre baixas na travessia do deserto; Babilônia, 323 a.C., Alexandre morre.

A infância e juventude de Alexandre são retratadas em *Pela*, entre 352 e 336 a.C. A partir do nascimento, Alexandre é inserido no contexto familiar da corte, entre os conflitos emocionais de sua mãe, Olímpia de Épiro, e seu pai, Felipe, o Caolho, que se tornam responsáveis por seu desenvolvimento psicológico, emocional e cultural. Também é a partir da corte e de sua relação com os pais na infância que ele estabelece as ligações emocionais próximas, intensas e duradouras, que são cruciais para o estabelecimento subsequente de seus níveis de socialização e de seu projeto político. Com efeito, a relação de Alexandre com seus pais, especialmente com sua mãe, é extremamente delicada no filme, na medida em que Alexandre evita de maneira constante a presença de sua mãe e tenta diferenciar-se ou superar seu pai.

Mesmo que tenhamos conhecimento dos conflitos dinásticos envolvendo Alexandre, Olímpia e Felipe, a ênfase dada a essa questão por Stone pode ter sido corroborada pelos próprios conflitos pessoais do diretor, tendo em vista o divórcio traumático de seus pais, Jacqueline e Louis Stone, tal como salientou Michael Carlson. Segundo Carlson, as relações pai-filho foram caracterizadas de forma delicada nos filmes de Stone devido à experiência traumática da separação de seus pais, da relativa ausência de sua mãe e das relações amorosas destrutivas de seu pai, inclusive com prostitutas. Carlson considera que o resultado dessa equação são filmes que evidenciam a objetificação feminina e a representação do núcleo familiar enquanto um aspecto da moralidade pessoal que é inútil no mundo real.¹⁹

Alexandre cresce entre as atividades nas palestras, equitação e aulas de filosofia. Nesse contexto, Aristóteles desenvolve um papel importante nas formas de representação do mundo exterior à Hélade, entendido como bárbaro, pois é por meio dessa educação que o filme demonstra o germe do projeto expansionista de Alexandre rumo ao leste, cujo retorno se daria pelo Oceano Exterior em direção à Macedônia. Além disso, a educação de Aristóteles também parece ter o papel de fundamentar, no filme, a relação de Alexandre com Heféstion, por meio do reconhecimento do homoerotismo enquanto uma prática de iniciação masculina comum às sociedades de matriz indo-europeia. A leitura de Aristóteles no filme entende esse

¹⁹CARLSON, Michael. *Op. cit.*, p. 14.

tipo de relação como uma forma pura de amor, que estaria relacionada a um sentimento metafísico entre iguais.

A questão da sexualidade de Alexandre é retratada em vários momentos, como nas palestras, nos diálogos com Aristóteles, em cenas de beijo, etc. Entretanto, a ambivalência de seus relacionamentos sexuais somente é retratada quando, em determinado momento do filme, apesar de seu relacionamento com Heféstion, Alexandre avista Roxana, filha de um nobre de Sogdiana, que no futuro vem a se tornar sua esposa. Entre cenas de sexo com Roxana, insinuações com Heféstion e um concubino, Alexandre parece ser entendido pelo diretor como pansexual, ou seja, um **indivíduo que é atraído por todos os gêneros sexuais, sem se limitar à lógica binária de oposição entre homens e mulheres.**

Apesar de a perspectiva que considera Alexandre pansexual ou até mesmo bissexual ser considerada anacrônica, por mover percepções culturais modernas para a Antiguidade, a preocupação em abordar explicitamente o homoerotismo está relacionada às lutas do movimento LGBTQ+ e sua crescente visibilidade na grande mídia. Segundo Cláudio Cardoso de Paiva *et al.*, a emergência de formas discursivas que revelam as ambiguidades sexuais da Antiguidade e representam o homoerotismo masculino no cinema está diretamente vinculada às pautas de ação do movimento LGBTQ+ a partir das décadas de 1980 e 1990, quando se optou por uma política de visibilidade como estratégia na luta pelos direitos civis da população formada por lésbicas, gays, bissexuais e travestis.²⁰

Essa questão pode ser verificada na abordagem comparativa de Calil Felipe Zacarias Abrão no artigo “Um olho no peixe, um olho no gato: Alexandre para além da telona”, em que analisa as paridades e diferenças do contexto social de produção do filme *Alexandre, o Grande* do diretor Robert Rossen, e da película de Oliver Stone. Segundo o autor, o primeiro filme, produzido em 1955, escondeu a relação homoerótica do protagonista com Heféstion sob o rótulo de uma “amizade particular”, devido ao imaginário dos anos 1950 ainda caracterizar a homossexualidade como uma doença. Entretanto, sob a influência do movimento LGBTQ+ no pós-68, o filme de Stone traz um Alexandre pansexual, explorando com mais profundidade um tipo de relacionamento que só podia ser mostrado de maneira subentendida no primeiro filme.²¹

²⁰ PAIVA, C. C. *et al.* Imagens do homoerotismo no cinema. Um estudo de gênero, comunicação e sociedade. Revista Bagoas – UFRN. Bagoas: Revista de Estudos Gays, v. 1, p. 231-248, 2007, pp. 5-6.

²¹ ABRÃO, C. F. Z. “Um olho no peixe, um olho no gato”: Alexandre para além da telona. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, NATAL-RN. XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, p. 10.

À medida que o filme avança, sobretudo após a morte de seu pai, Alexandre adensa sua relação com Heféstion, alcança a maturidade e torna-se *basileu*. Após a aclamação de Alexandre como *basileu*, Stone escolhe omitir alguns episódios históricos – tal como a destruição de Tebas e do complexo do palácio em Persépolis, as batalhas do rio Grânico e Issus –, os quais são apenas mencionados por Ptolomeu. Ptolomeu comenta sobre a campanha punitiva de Alexandre, em que seu exército arrasa Tebas, e a queima de Persépolis. Em seguida, dá uma visão geral da campanha de Alexandre a oeste da Pérsia, incluindo sua nomeação como o filho de Zeus pelo Oráculo de Amon no Oásis de Siuá. No entanto, é a Batalha de Gaugamela contra Dario III da Pérsia, no norte do atual Iraque, e os oito anos que se seguiram à conquista da Ásia que, curiosamente, recebem maior atenção do diretor.

As tensões exaltantes de um Oriente sempre mais longínquo justificam o desenvolvimento metódico de uma conquista desmedida, que passa a ser questionada sobretudo depois do assassinato de Clito e das campanhas infundáveis rumo ao leste. Mediante a objeção inicial de seus soldados e generais, Alexandre convence-os a se juntarem a ele em sua final e mais sangrenta batalha, a Batalha de Hidaspes, na Índia, na qual, apesar de ter sido gravemente ferido, o conquistador consegue, por fim, sobreviver. Após os delírios de Alexandre causados pela queda do cavalo – que o filme retrata com um filtro de cor vermelha e um *flashback* do falecimento de seu pai –, seu exército retorna para a Babilônia pelo deserto, na Gedrósia, em 325 a.C., desmantelando-se cruelmente pela força da natureza, que se mostra superior mesmo frente aos tantos anos de batalha por que já tinham passado.

Mais tarde, Heféstion sucumbe a uma doença contraída na Índia, provavelmente tifo, ou, como fica subentendido no filme, como vítima de uma conspiração de Roxana. Apesar da gravidez de Roxana, Alexandre não resiste à tristeza e se distancia de sua esposa, acreditando que a mesma estava relacionada ao envenenamento e morte de Heféstion, e, em menos de três meses, também ele morre, mas de causas desconhecidas. A narrativa volta, então, ao início, quando seus generais se questionam sobre quem o sucederia. Em seguida, o enredo termina retornando para Alexandria, por volta de 283 a.C., quando Ptolomeu admite ao seu escriba que, junto a outros oficiais, teria envenenado Alexandre, questão que é posteriormente apagada dos registros. Claro fica que esta é uma interpretação do filme e do diretor, já que não temos conhecimento da real *causa mortis*.

Para além da lente, um olhar sobre o contexto social de produção do filme

Até o momento, buscamos analisar os componentes técnicos e artísticos do discurso do filme, as vinculações institucionais dos agentes sociais responsáveis por sua produção e aspectos relacionados ao desenvolvimento da narrativa. Em meio a essa leitura da “gramática cinematográfica”, mesclamos alguns comentários sobre sua ambientação histórica e a representação dos conteúdos da vida de Alexandre. Neste tópico, analisaremos como os historiadores passaram a perceber o filme como um suporte de linguagem que permite alcançar o entendimento da sociedade que o produziu e as memórias que trazem ao espectador, um agente interpretativo por excelência. Buscamos demonstrar como o contexto social de produção de *Alexandre* (2004) corrobora as motivações ideológicas de quem o produziu e as possibilidades de leitura de quem recebeu a mensagem.

No que tange ao uso do cinema como ferramenta na construção do conhecimento histórico, observamos que, durante muito tempo, devido à permanência de concepções teórico-metodológicas positivistas, esse debate fora considerado incongruente ou ausente, com a consequente negação da legitimidade do filme como documento histórico. Essa assertiva pode ser confirmada pela provocação de Marc Ferro, que propôs à comunidade historiográfica francesa, em 1971, uma crítica histórica que contornasse a subjetividade do cinematógrafo, com o objetivo de embasar seu uso no fazer histórico:

O filme será um documento indesejável para o historiador? Em breve centenário, porém ignorado, não é sequer classificado entre as fontes recusadas apesar de lembradas. Não faz parte do universo do historiador (...). O cinema não tinha nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método, cessou de narrar para explicar. A “linguagem” do cinema verifica-se ininteligível de interpretação incerta.²²

Por força de interrogar-se sobre seu ofício, mediante as contribuições do movimento historiográfico Nova História Cultural, a partir da década de 1970, os historiadores ampliaram o conceito tradicional de documentação, reivindicando legitimidade a qualquer tipo de registro capaz de responder às inquietações da pesquisa.²³ Nesse contexto, o filme passa a ser motivo de discussão entre alguns historiadores, como Marc Ferro, Miriam Hansen, Jean Tulard, Pierre Sorlin, Michel Lagny, Andre Gaudreault, Richard Allen, entre outros, os quais

²² FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 199.

²³ CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa. A literatura latina como documentação nas pesquisas históricas: um estudo de caso em Tito Lívio. In: José Maria Gomes de Souza Neto. (Org.). *Antigas Leituras – Diálogos entre História e Literatura*. 1ª ed. Pernambuco: Edupe, 2012, v. 1, p. 109.

tinham como pretensão formular, cada um à sua maneira, ferramentas teórico-metodológicas para abordar a linguagem do cinematógrafo. Entretanto, do vasto debate a respeito da relação entre história e cinema, optamos por trabalhar com as perspectivas de Marc Ferro, por considerá-lo um “pioneiro nesses estudos”²⁴ e por atender à capacidade de analisar o filme como documento.

Marc Ferro se destacou como um dos precursores que buscou entender a capacidade dos filmes como documentos históricos, pelo estudo das visões de mundo cristalizadas nas formações discursivas e das condições de produção e recepção vinculadas à película. É mister observar que o objeto do historiador não é o filme em si, mas a sociedade que constituiu tais narrativas, ou seja, o filme como meio pelo qual podemos buscar o que não está enfatizado, tentando evidenciar os espaços que um discurso implícito pode ser encontrado. Segundo Ferro, a escrita cinematográfica mantém relação com o contexto histórico em que o filme é produzido, razão pela qual pode revelar indícios de determinada época e sua ideologia. Valoriza-se o elemento contextual, que inclui o contexto ideológico no exercício de análise. Nessa lógica, o diretor não é um indivíduo isento, mas age sob os estímulos da sociedade.²⁵

Uma efetiva aproximação a respeito do filme requer uma análise de seu contexto social de produção para que possamos, portanto, contextualizar nosso objeto de pesquisa. No caso de *Alexandre*, o filme está relacionado ao contexto do novo milênio, que é caracterizado, entre outras coisas, pela globalização, pelo evento do 11 de setembro, pela reeleição do presidente George W. Bush nos EUA, por uma série de conflitos internacionais, a exemplo da Guerra do Iraque, por catástrofes naturais e pela acentuação da fome e da miséria devido ao avanço de políticas neoliberais.²⁶ Alguns desses elementos, como a globalização e a mentalidade do pós-11 de setembro, perpassam intencionalmente ou não a narrativa de Stone, questão sobre a qual pretendemos tecer algumas considerações.

Talvez o aspecto que mais reflita a relação entre obra e contexto social de produção seja a leitura de Stone sobre o expansionismo de Alexandre, que parece ser entendido à luz do moderno processo de globalização, o qual pressupõe a ideia de “um processo de desfazer fronteiras, de pensar o mundo como um todo comunicável por regra e práticas comuns, que

²⁴ OLIVEIRA, Lisbeth. *Cinema e História*. Comiin. Inf., v. 5, n. 1/2, p.131-137, jan/dez 2002.

²⁵ FERRO, Marc. *Op. cit.*, p. 203.

²⁶ CABRAL, Raquel. *Estratégias da comunicação no cinema pós-11 de setembro – A legitimação da guerra*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática). São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2006. p. 60.

devem ser adoradas por todos”²⁷. Entretanto, essa comparação não é uma particularidade da abordagem do diretor. Apesar de constituírem processos históricos distintos, a relação entre os conceitos de globalização e helenização foi tema de discussão entre Maria Regina Candido e Delfim F. Leão, que entendem que a tentativa de formar uma comunidade universal, de base linguística e cultural, sob a égide da Hélade carrega semelhanças com o processo de globalização capitaneado pela sociedade estadunidense entre os séculos XX e XXI.

Por meio de uma abordagem comparada, Candido entende que os conceitos de globalização e helenização mantêm similitudes com a atualidade, se entendidos enquanto um processo de busca por “hegemonia e homogeneidade sociopolítica e cultural”²⁸. Concordando com Candido, Leão explica que a experiência pan-helênica, que permitiu a expansão hegemônica grega em quase todo o mundo conhecido, teve como consequência a passagem do caráter local da *polis* como modelo de cidade-Estado para o mundo “globalizado” da *oikoumene*²⁹. Com base em diferentes abordagens, ambos os autores entendem que o expansionismo alexandrino, que caracterizou o período helenístico em seus quase quatro séculos, por meio da fusão étnico-cultural, lançou as bases do cosmopolitismo e de uma experiência semelhante à moderna globalização.

Constituindo um anacronismo ou não, a historiografia apresenta certo consenso ao considerar as semelhanças entre os dois conceitos: globalização e helenização. Entretanto, a forma como o expansionismo alexandrino foi retratado no filme conta com um repertório político muito distinto da “fusão” étnica, cultural e linguística entre os povos, comumente abordada pela historiografia, mas está alinhada a um ideal civilizatório. De fato, o *Alexandre* de Oliver Stone não comunga do ideal pan-helênico, ou seja, não quer submeter e humilhar os povos bárbaros, mas, ao mesmo tempo, apresenta um ideal civilizador, o qual entende que os ocidentais possuem o fardo de iluminar os conturbados e exóticos reinos orientais, tal como podemos verificar no diálogo com Heféstion:

[...] 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

²⁷CANDAU, Vera Maria (org.). Nas teias da globalização: cultura e educação. In: _____. *Sociedade, educação e cultura(s)*. Questões e propostas. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 13.

²⁸ CANDIDO, M. .. *Helenização x globalização: a eterna busca pela hegemonia*. Philia. Rio de Janeiro, v. 8, 2007, p. 07.

²⁹ LEÃO, Delfim F. *A globalização no Mundo Antigo: do polites ao kosmopolites*. Coimbra: Coimbra University Pressa, 2012. p. 10.

trabalhar nas cidades. A partir das Alexandrias, do Egito para o Oceano Exterior. Nós poderíamos conectar essas terras, Hephaistion. E as pessoas.³⁰

Essa dicotomia entre civilização e barbárie, democracia e despotismo presente no discurso de Alexandre pode ser entendida como uma escolha ideológica que está relacionada ao impacto psicológico do atentado terrorista contra o World Trade Center e o Pentágono em 11 de setembro de 2001, cuja autoria foi atribuída a Osama Bin Laden. Segundo Raquel Cabral, a reação estadunidense frente aos ataques terroristas foi o lançamento de um conjunto de princípios e métodos capitaneados por George W. Bush, entre eles a Estratégia de Segurança Nacional dos EUA ou “Doutrina Bush”, os quais estabeleceram o combate ao terrorismo como um item para o sistema de segurança global. Um desses métodos seria a construção de discursos com viés maniqueísta, como o filme épico, em prol do convencimento ideológico.³¹

Segundo Cabral, com o desenrolar do contexto pós-11 de setembro, observamos a retomada na produção de filmes épicos, tal como *Alexandre* (2004), *Troia* (2004), de Wolfgang Petersen, e *Rei Arthur* (2004), de Antoine Fuqua, etc, cujas narrativas de cunho histórico-mitológico – que tanto contribuem para o entretenimento com suas intrigas internacionais, cenários exóticos, violência gráfica e conflitos maniqueístas – representam uma alegoria que legitima a guerra ao terror. Cabral explica que, em épocas de polarização de poder, como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria e o pós-11 de setembro, o cinema representa um espaço de mediação entre cultura e política que, quando constrói narrativas épicas com temáticas voltadas para a guerra, é capaz de discutir visões de mundo que fomentam conflitos ou criticam posicionamentos políticos, de acordo com a ideologia de grupos de interesse.³²

Em conformidade com Cabral, George Yudice afirma que o combate ao terrorismo alinha-se não só na frente militar, com o fortalecimento de políticas de vigilância das fronteiras, dos aeroportos e da vida privada dos cidadãos, mas também perpassa o âmbito da cultura, contexto em que Hollywood foi recrutada pelo serviço de segurança e auxiliou no planejamento de formas de controle social.³³ Essa questão apresenta materialidade no artigo *Guerra na mídia*, em que Ana Maria Bahiana apresenta uma reportagem do jornal O Globo

³⁰ *Alexander*. Dirigido por Oliver Stone. EUA, 2004, 60 min.

³¹ CABRAL, Raquel. *Op. cit.*, p. 48.

³² CABRAL, Raquel. *Op. cit.*, p. 38-48.

³³ YUDICE, George. *O lugar da cultura no contexto pós-Onze de Setembro*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 63, out 2002, p. 175.

que demonstra como altos executivos, roteiristas e produtores de cinema foram convidados por representantes do governo estadunidense a participar do esforço de guerra contra os terroristas.

O que Rove pediu foi que Hollywood participasse do esforço da guerra contra o terror. O esforço deveria cobrir três áreas: divulgação do conceito de guerra ao terrorismo nos EUA e no mundo, apoio às tropas mobilizadas e manutenção do moral do público americano que, bombardeado com uma sucessão de tragédias e a recessão econômica, anda se retraindo do cumprimento de seu mais sagrado dever: consumir.³⁴

No entanto, a convocação do cinema hollywoodiano para legitimar a guerra ao terror, durante o período entre o atentado às Torres Gêmeas e a invasão do Iraque por coalizão militar liderada pelos EUA, não constituiu uma novidade; pelo contrário, segundo Carolina Nascimento Santana, essa questão remonta a épocas muito anteriores. Santana afirma, por exemplo, que durante o governo do presidente Franklin D. Roosevelt, o Ministério da Guerra estabeleceu um escritório permanente em Hollywood, então responsável pela divulgação do “*american way of life*”, o qual estava convidado a produzir filmes de ficção que, sensíveis às novas ameaças, reproduzissem o chamado ao combate. Mesmo em épocas anteriores a 2001, continua a autora, o terrorismo já era um dos focos centrais de Hollywood, tendo em vista as ações terroristas desde 1960, mas essa questão só se intensificou após os ataques às Torres Gêmeas.³⁵

No caso do nosso objeto, partindo do princípio de que Alexandre constituiu discursivamente um dos pilares da sociedade ocidental, o conquistador está associado, no filme, à luta dos regimes democráticos, representados pelos Estados Unidos sob a presidência de George W. Bush, na conquista dos reinos orientais, em alusão aos países que supostamente apoiam organizações terroristas, como Coreia do Norte, Irã, Iraque e Síria.³⁶ No âmbito simbólico, esse discurso presente em algumas passagens do filme de Stone, ex-combatente da Guerra do Vietnã, tanto legitima ideologicamente as ofensivas contra a ação terrorista, a exemplo da Guerra do Iraque, quanto fortalece a autoestima estadunidense mediante as perdas humanas nos atentados.

³⁴BAHIANA, Ana Maria. *Guerra na mídia*. Observatório da Imprensa. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/ana-maria-bahiana/>. (Acesso em 28 de abril de 2016).

³⁵SANTANA, Carolina Nascimento. *Hollywood e a guerra ao terror: O papel do cinema no imediato pós-11 de setembro*. Monografia (Graduação em Relações Internacionais). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015. p. 46.

³⁶PAUL, J. *Op. cit.*, pp. 21-2.

Essa alegoria pode ser verificada no próprio encaminhamento do roteiro, e não apenas no diálogo com Heféstion – exemplo que usamos para evidenciar sua opacidade. No decorrer da narrativa, o roteiro parece obliterar, intencionalmente ou não, grande parte das batalhas alexandrinas, mas opta por dar ênfase à Batalha de Gaugamela, que coincidentemente ocorreu no atual Iraque, e à sua campanha de oito anos por toda a Ásia. Essa omissão, com destaque para o incêndio e posterior pilhagem da cidade de Persépolis, opera na construção do arquétipo ocidental como conquistador benevolente que liberta em vez de submeter com o propósito de civilizar e explorar. Essa questão é expressa nos diálogos de Alexandre com seus generais, mas se torna mais nítida quando o personagem diz à Statira, filha de Dario, que todas as tiranias haviam sido abolidas e que poderiam viver sob suas próprias leis – desde que fiéis ao seu controle.

Na construção da cena da Babilônia, não é despiciente observar também a forma estereotipada como os persas são representados em uma clara oposição aos ocidentais. Sob uma perspectiva maniqueísta, se, por um lado, os persas são apresentados no filme como seres irracionais, belicosos, sexualizados e exóticos, por outro, o ocidental é visto com a faceta de um libertador que rompe com o despotismo dos seus opostos. Analisando o discurso do filme, essa construção pode ser entendida como um instrumento retórico para aludir ao imaginário ocidental a respeito do terrorista moderno, aquele que está alheio e desamparado pela globalização e, por isso, age para destruir inocentes e até a si mesmo, seguindo razões políticas, religiosas e econômicas; experiências passadas com a barbárie/terrorismo são presentificadas por seu enunciado.

Tendo em vista a ênfase dada pelo diretor nesta cena, é praticamente impossível não perceber a alusão entre a Batalha de Gaugamela, bem como a própria chegada à Babilônia, e a invasão do Iraque por uma coalizão militar liderada pelos Estados Unidos e apoiada pelo Reino Unido, Austrália e Polônia com o epíteto Operação Liberdade do Iraque. Assim como Alexandre, George W. Bush desejava estabelecer suas áreas de influência no Oriente, sobretudo no Afeganistão e no Iraque. Se para Alexandre essa região funcionava como a última grande cidade que o separava da Pérsia e, por extensão, da própria conquista rumo ao leste, para Bush significava uma área fundamental para o combate ao “terrorismo”, devido à existência de um suposto programa de armas iraquiano. Entretanto, por trás do discurso libertador de Bush, estão em jogo uma cultura de armas, violência cívica, criminalidade e uma crescente economia de guerra e de petróleo.

Tenha sido ou não a intenção original relacionar Bush e Alexandre como governantes ocidentais sedentos por interferir no Oriente para satisfazer uma demanda de recompensas materiais e políticas, o próprio diretor parecia estar ciente dessa possível leitura no filme, questão que pode ser verificada em alguns de seus comentários no dvd. Segundo Paul, Stone aborda várias vezes a questão do Iraque, mas, ainda assim, tenta retrucar os paralelos entre Alexandre e o contexto político norte-americano, a saber:

A comparação com Bush, diz ele, “é revisionista, porque você está colocando uma visão do século XXI no Alexandre, e você tem que falar sobre o que a glória e a liberdade significam para Alexandre. Ele foi o primeiro, ele era o protótipo do ocidental que foi para o leste”.³⁷

No entanto, acreditamos que a observação do diretor é um tanto equivocada por provavelmente confundir duas palavras distintas: anacronismo e revisionismo histórico. O revisionismo histórico remete-nos à reinterpretação da História baseada na ambiguidade dos acontecimentos históricos ou na imparcialidade em torno de como são construídos. O que Stone cita como revisionismo lembra-nos, por outro lado, o anacronismo, ato de mover concepções modernas para a Antiguidade, ou seja, um erro básico de cronologia. Entretanto, ao compararmos Bush com o Alexandre de Stone, não estamos colocando uma visão do século XXI sobre o personagem histórico, mas sim sobre a leitura de Stone a respeito desse personagem, que não é ingênua, mas orientada pelo presente. Nesse sentido, a comparação não é revisionista, nem anacrônica, mas busca evidenciar que a leitura do diretor parece estar influenciada por sua historicidade, como um diretor estadunidense sob os signos de uma sociedade pós-ataques de 11 de setembro.

Apesar de a recepção de *Alexandre* abrir espaço para desenvolvermos paralelos com os acontecimentos contemporâneos, o próprio diretor tem rejeitado a alegação de que o filme visava a legitimar a Guerra do Iraque, capitaneada pelos Estados Unidos em 2003. Contudo, o diretor não é empiricamente consciente do que diz, pois se encontra sujeito a uma articulação da história e da língua que auxiliam na produção de sentido. Tal como propôs Eni Orlandi em *Análise de discurso: princípios e procedimentos*:

O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ao controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. Por isso é inútil do ponto de vista discursivo, perguntar para o sujeito o que ele quis dizer quando disse “x”. O que ele sabe não é suficiente para compreendermos que efeitos de sentido estão ali presentificados.³⁸

³⁷ PAUL, J. *Op. cit.*, p. 22.

³⁸ ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1984. p. 32.

Até porque não é só o autor que está afetado por sua inserção na sociedade e na história, mas o espectador também é responsável por sua leitura, que é orientada pelo lugar social que este ocupa. Por isso, tem-se considerado que o entendimento do filme como um paralelo à Guerra do Iraque está muito mais relacionado à experiência histórica dos espectadores do que ao engajamento político do diretor, já que ele, aparentemente, pensou no filme antes da guerra.³⁹ Essa hipótese, levantada por Thomas Harrison, supera a ideia de que o espectador é um agente passivo, tendo em vista que o filme não traz somente as motivações ideológicas de seus realizadores, mas também a forma como o espectador recebe a mensagem e produz sentido sob o estímulo dos temas ali levantados.

Mesmo compreendendo a hipótese de Harrison, não podemos perder de vista a ortodoxia imposta pelos realizadores da obra, até porque o fato de o filme ter sido pensado antes da Guerra do Iraque não invalida a questão do cinema estadunidense estar marcado por uma política antiterrorista desde 1960, especialmente mais forte no pós-11 de setembro. Nesse contexto, é particularmente interessante observar que o personagem Alexandre conquistou o Oriente Médio e que as opções do roteiro, descritas acima, dão ênfase à Batalha da Gaugamela, ocorrida no atual Iraque. Essas e outras questões fazem-nos concordar com os autores analisados, que entendem o filme *Alexandre* (2004) como uma alegoria para justificar a Guerra do Iraque junto à sociedade estadunidense e mundial.

Considerações finais

Em suma, os autores analisados, como Raquel Cabral, George Yudice e Joanna Paul, convergem ao considerar que a cultura e o cinema estadunidense pós-ataentados possuem conteúdos políticos, ou seja, as transformações políticas podem incidir na forma de ver e pensar as referências de quem produz a cultura e também de quem a recebe. Pensar essas e outras questões é relevante, pois possibilita compreender não só as apropriações que o presente realiza do passado com um intuito político, mas também os impactos do atentado terrorista contra o World Trade Center em 11 de setembro de 2001. Nesse contexto, o filme tem o papel de justificar ideologias e convencer não só a opinião pública estadunidense, mas

³⁹ HARRISON, Thomas. "Oliver Stone, Alexander, and the Unity of Mankind". In CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone's Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010. p. 233.

também a mundial, tendo em vista outros atentados, como aqueles aos trens de Madrid e ao Superferry 14, ambos em 2004.

Quando relacionamos *Alexandre* (2004) à contemporaneidade, imaginando-o como “um filme para o nosso tempo”, não pretendemos considerar em tão curta exposição se o diretor agiu intencionalmente ou não ao direcionar a narrativa para uma questão tão delicada como a agenda antiterrorista. Entretanto, pretendemos fomentar as discussões a respeito das ambiguidades disponíveis na leitura do filme e analisar de que forma os críticos entenderam a obra de Oliver Stone. Ainda assim, fica a dúvida a respeito do motivo que levou um cineasta de esquerda como Stone, que criticou os horrores da Guerra do Vietnã em *Platoon* (1987), a produzir um filme com tantas ambiguidades, as quais, por vezes, servem de alegoria para justificar ideologicamente a Guerra do Iraque.

Referências bibliográficas

Referências de livros:

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.

CANDAU, Vera Maria (org.). *Sociedade, Educação e Cultura(s). Questões e propostas*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 13.

CARLSON, Michael. *The Pocket Essential Oliver Stone*. Harpenden, Englad: Pocket Essentials, 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LEÃO, Delfim F. *A globalização no mundo antigo: do polítes ao kosmopolites*. Coimbra: Coimbra University Press, 2012

MOSSÉ, Claude. *Alexandre, o Grande*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

SANTANA, Carolina Nascimento. *Hollywood e a guerra ao terror: o papel do cinema no imediato pós-11 de setembro*. Monografia (Graduação em Relações Internacionais). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

Referências de capítulos de livros:

CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa. A literatura latina como documentação nas pesquisas históricas: um estudo de caso em Tito Lívio. In: José Maria Gomes de Souza Neto. (Org.). *Antigas Leituras – Diálogos entre História e Literatura*. 1ª ed. Pernambuco: Edupe, 2012, v. 1, pp. 107-16.

CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. “Introduction”. In: _____. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

- HARRISON, Thomas. “Oliver Stone, Alexander, and the Unity of Mankind”. In: CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.
- LAGNY, Michèle. “Popular Taste. The Peplum”. In: DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette (orgs.). *Popular European Cinema*. London/New York: Routledge, 1992.
- MOREIRA, Lúcia Correia Marques de Miranda. “Narrativas literárias e narrativas audiovisuais”. In: FLORY, Suely Fadul Vilibor (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.
- PAUL, J. “Oliver Stone’s Alexander and the Cinematic Epic Tradition”. In: CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.
- SOLOMON, J. “The Popular Reception of Alexander”. In: CARTLEDGE, P., GREENLAND, F. *Responses to Oliver Stone’s Alexander: Film, History and Cultural Studies*. The University of Wisconsin Press, 2010.

Referências de artigos em periódicos:

- ABRAO, C. F. Z. “UM OLHO NO PEIXE UM OLHO NO GATO”: *Alexandre para além da telona*. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013, NATAL-RN. XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2013.
- CANDIDO, M. R. *Helenização x Globalização: a eterna busca pela hegemonia*. Philia. Rio de Janeiro, v. 8, 2007.
- OAKLEY, Todd. *Toward a General Theory of Film Spectatorship*. 17 Almen Semiotik. <http://www.cwru.edu/artsci/engl/oakley/TGSF.pdf>.
- OLIVEIRA, Lisbeth. *Cinema e História*. Comin. Inf., v. 5, n. 1/2, p.131-137, jan./dez. 2002.
- PAIVA, C. C. et al. *Imagens do homoerotismo no cinema*. Um estudo de gênero, comunicação e sociedade. Revista Bagoas – UFRN. Bagoas: Revista de Estudos Gays, v. 1, p. 231-248, 2007.
- YUDICE, George. *O lugar da cultura no contexto pós-Onze de Setembro*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 63, outubro, 2002, pp. 175-87.

Referências de consulta online:

- BAHIANA, Ana Maria. *Guerra na mídia*. Observatório da Imprensa. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/primeiras-edicoes/ana-maria-bahiana/>. (Acesso em 28 abr. 2016)

Referências de filmes:

- Alexander*. Dirigido por Oliver Stone, EUA, 2004, 175 min.