Recebido: 3 de abril de 2026 | Aceito: 14 de junho de 2026

MASCULINIDADE E SEXUALIDADE DISSIDENTES EM *GLADIADOR II*: A CONSTRUÇÃO DE MACRINUS COMO ANTAGONISTA

Natália Ferreira de Campos[1]

Victor Henrique da Silva Menezes[2]

Resumo

O artigo examina as representações de masculinidades e sexualidades dissidentes no filme *Gladiador II* (Dir. Ridley Scott, 2024), discutindo como a obra reinscreve, sob novas formas, estereótipos de gênero e raça herdados dos épicos clássicos de meados do século XX. À luz dos estudos de recepção da Antiguidade, analisa-se de que modo o filme reatualiza estruturas morais e visuais que reiteram a associação entre dissidências sexuais e de gênero à vilania. A figura de Macrinus, antagonista que condensa estereótipos de gênero e étnico-raciais, constitui o foco central da análise. Conclui-se que, apesar de aparentes avanços na representação da diversidade sexual e étnico-racial em produções contemporâneas sobre a Antiguidade Romana, *Gladiador II* reafirma a masculinidade branca e heteronormativa como herdeira legítima do legado romano-ocidental, em contraste com uma alteridade racializada e sexualmente desviante.

Palavras-chave

Gladiador II; masculinidades; sexualidades; cinema e Antiguidade; Estudos de Recepção.

[1] Profa. Doutora – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: nataliafcampos@gmail.com.

[2] Doutorando em Gerontologia – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil. E-mail: henrique.menezes92@gmail.com.

Abstract

This study examines the representations of dissident masculinities and sexualities in *Gladiator II* (Dir. Ridley Scott, 2024), discussing how it reinscribes into new forms gender and race stereotypes that have been inherited from the classic epics of the mid-20th century. From the perspective of reception studies of Antiquity, this study analyzes how the film reupdates moral and visual structures that reiterate the association between sexual and gender dissidence and villainy. Macrinus' figure, an antagonist who condenses gender and ethnic-racial stereotypes, constitutes the central focus of this analysis. This study found that, despite apparent advances in the representation of sexual and ethnic-racial diversity in contemporary productions about Roman Antiquity, *Gladiator II* reaffirms White heteronormative masculinity as the rightful heir to the Western Roman legacy in contrast to a racialized and sexually deviant otherness.

Keywords

Gladiator II; masculinities; sexualities; Cinema and Antiquity; Reception Studies.

As relações entre o cinema e a Antiguidade remontam aos primórdios da própria sétima arte: o primeiro filme a abordar figuras e temas deste período histórico foi *Nero testando veneno em seus escravos* (1896), produzido pelos irmãos Lumière. Um dos ciclos mais expressivos de produção cinematográfica sobre a Antiguidade, contudo, ocorreu nas décadas de 1950 e 1960, sob a hegemonia de Hollywood (Wyke, 1997). Dando continuidade a uma tradição inaugurada nos anos 1930, as produções desse período, em geral ambientadas na Roma Antiga, associaram personagens romanos antagonistas a performances de gênero e sexualidades tidas como excêntricas e/ou dissidentes à sociedade estadunidense da época (Menezes & Pinto, 2024). Dentre essas representações, destacou-se o homoerotismo, frequentemente mobilizado como signo de vício, decadência ou vilania (Russo, 1981; Cyrino, 2014). Essa codificação moral esteve presente, por exemplo, em filmes como *A Serpente do Nilo* (Dir. William Castle, 1953), *Ben-Hur* (Dir. William Wyler, 1959) e *Spartacus* (Dir. Stanley Kubrick, 1960).

Às vésperas do século XXI, *Gladiador* (Dir. Ridley Scott, 2000) reavivou o interesse por narrativas fílmicas ambientadas na Antiguidade, retomando também o discurso que associa dissidências sexuais à vilania. O enredo do filme acompanha Maximus (Russell Crowe), ex-general que, reduzido a gladiador, busca vingar-se do imperador Cômodo (Joaquin Phoenix), responsável pela morte de sua família e símbolo da decadência moral romana. Máximus é construído com uma masculinidade heroica e heteronormativa, em contraste com o antagonista Cômodo, cuja representação combina traços de fragilidade emocional e desvio sexual. Duas décadas após esse lançamento, Ridley Scott retornou ao universo romano com *Gladiador II* (2024). A nova trama acompanha Lucius/Hanno (Paul Mescal) que, por ser o último herdeiro legítimo ao trono romano, vive em exílio no norte da África para se proteger de possíveis tentativas de assassinato. A narrativa retoma a dinâmica do filme original: Lucius e Acacius (Pedro Pascal), protagonistas da nova história, são caracterizados como portadores de masculinidades e sexualidades normativas. Em contraste, destacam-se três personagens cujas representações evocam masculinidades contra-hegemônicas: os imperadores Caracala (Fred Hechinger) e Geta (Joseph Quinn), e o principal antagonista, Macrinus (Denzel Washington).

Partindo desses pressupostos e à luz do conceito de recepção, este artigo propõe uma reflexão sobre as interseções entre cinema, Antiguidade Romana, gênero e sexualidade. O objetivo central é examinar as masculinidades e as sexualidades associadas aos antagonistas masculinos do filme *Gladiador II*, com ênfase na figura de Macrinus. Por meio da análise dos discursos veiculados tanto nas telas quanto fora delas sobre esse personagem, o estudo busca contribuir para os debates acerca das formas pelas quais o cinema hollywoodiano tem atualizado, questionado ou perpetuado estereótipos e estruturas de poder em narrativas ambientadas no passado.

Recepção clássica, ficção histórica e cinema

A teoria da recepção se tornou nos últimos trinta anos uma parte importante e fundamental dos estudos clássicos, tendo saído da periferia para o centro das pesquisas sobre a Antiguidade (Bakogianni, 2018). A consequência disso é a mudança de visão sobre os textos antigos, não mais vistos como fontes estáticas, paradas no tempo, mas que estão em constante mudança. Essas fontes não são herdadas pelos historiadores de forma direta, intocadas. Elas também possuem uma história, desde sua criação até os dias atuais, que não deve ser desprezada (Martindale, 2006: 24). Vale destacar, como aponta Hartog (2005), ao discorrer sobre o conceito de recepção, que a relação entre passado e presente é um processo de via dupla: ele influencia o presente e é, ao mesmo tempo, influenciado por ele, sendo impossível separá-los. Sob essa perspectiva, ele desafia a noção de que o mundo antigo nos é transmitido como um legado intacto, preservado das transformações ao longo do tempo.

A ficção histórica desempenha um papel central na forma como as sociedades contemporâneas se relacionam com o passado. Para Rosenzweig e Thelen (1998), ainda que a história esteja presente em grande parte da vida das pessoas, a forma como ela é apresentada nos livros didáticos e na academia não chega a empolgar e ao mesmo tempo desenvolver uma conexão forte com o passado da mesma forma que a ficção histórica faz. Sua ampla popularidade e alcance fazem com que seja, para muitos, a principal via de contato com a história, inclusive para aqueles que futuramente se tornarão historiadores (Bond, 2017). Mais do que simples entretenimento, essas obras constroem discursos poderosos que moldam a memória coletiva e consolidam versões amplamente aceitas de determinados períodos, eventos ou personagens históricos.

Dentro do universo da ficção histórica, poucos meios têm tamanha relevância quanto o cinema. Ainda assim, foi apenas nas últimas décadas que ele passou a ocupar um lugar de destaque nos estudos sobre a recepção da Antiguidade (Wyke, 1997: 03). Atualmente, ao ser reconhecido como elemento central tanto na análise da recepção do período na cultura de massas quanto no ensino da Antiguidade, o cinema é compreendido como um veículo que desempenha um papel crucial na maneira como a Roma Antiga é percebida e imaginada pelo público contemporâneo. Segundo Jeffrey Richards (2008: 01), em uma citação agora famosa sobre a representação do passado nos filmes históricos: "É um truísmo que os filmes históricos falam sempre sobre o tempo em que foram produzidos, e nunca sobre o tempo em que se passam".

Na medida em que reinterpreta o passado de acordo com as demandas e sensibilidades do presente, a ficção histórica não apenas reflete a cultura que a produz, mas também participa ativamente da formação de identidades e da legitimação de narrativas históricas. Maria Wyke (1997), no entanto, vai alertar que se as narrativas cinematográficas, assim como toda ficção histórica, dizem mais sobre o momento e o lugar em que foram produzidas do que sobre o passado que pretendem representar, não faz sentido buscar nelas uma suposta autenticidade histórica. Mais relevante do que questionar se determinado evento, personagem ou representação "realmente aconteceu" é investigar por que essas escolhas estão sendo feitas dessa maneira. Que aspectos são destacados e quais permanecem silenciosos? Com quem ou com que contexto histórico e cultural essas obras estão dialogando?

Ao transferir preocupações contemporâneas para um contexto histórico familiar e ao projetar características de impérios modernos sobre a Roma Antiga, essas representações cinematográficas permitem que o público se distancie e se identifique com aquele passado. Essas obras costumam enfatizar os extremos de poder, riqueza e comportamento sexual, oferecendo formas de compreender, questionar ou legitimar estruturas sociais atuais (Joshel, Malamud, & McGuire, 2001: 04). Essa relação entre passado e presente no cinema não é algo oculto, muito pelo contrário. Desde o início, a equipe envolvida na produção de *Gladiador* (2000), por exemplo, deixou claro que as conexões entre a Roma Antiga e os Estados Unidos não eram mero acaso. Como afirma o roteirista David Franzoni, responsável pelo roteiro do primeiro longa, "O filme é sobre nós. Não é apenas sobre Roma Antiga, mas é sobre a América" (Elliott, 2014: 10). De forma semelhante, Ridley Scott convida os espectadores a fazerem esse paralelo de maneira explícita em *Gladiador II* (2024), ao comparar o

personagem Macrinus com o presidente americano Donald Trump (The Hollywood Reporter, 2024).

Masculinidades na Roma Antiga e na Roma hollywoodiana

Os estudos sobre as recepções da Antiguidade Romana no cinema configuram um campo profícuo para a investigação de como discursos acerca de gênero e sexualidade são construídos, apropriados e, por vezes, tensionados na contemporaneidade. Desde os primeiros épicos hollywoodianos, o Mundo Antigo tem sido representado nas telas como um espaço de excessos, desejos e práticas sexuais consideradas dissidentes aos olhos de grande parte de seus espectadores (Cyrino, 2014: 614). Como já mencionado, essa tradição cinematográfica, longe de simplesmente reconstruir um passado histórico, atua como uma espécie de espelho das ansiedades, valores e normas sexuais predominantes no contexto de sua produção. Desse modo, os filmes de temática romana revelam mais sobre os modos modernos de compreender as masculinidades e as sexualidades do que sobre as formas como essas categorias eram efetivamente entendidas e vivenciadas pelos romanos.

Como demonstrado por Craig A. Williams (2010) e Jean-Paul Thuillier (2013), na sociedade romana antiga, os ideais de masculinidade articulavam-se a partir de virtudes morais, atributos corporais, status social e papel sexual. Dentre as características físicas e morais esperadas do romano viril, estavam: tez e corpos bronzeados; corpo de atleta; não depilação das nádegas; coragem para a guerra; propensão à prática de esportes; pudor na maneira de vestir-se; e o controle tanto de sua casa quanto da vida política romana (Thuillier, 2013: 94-112). No que tange às práticas sexuais, as fontes textuais produzidas entre os séculos II a.C. e II d.C., em particular, indicam que o elemento essencial residia nas posições assumidas pelo cidadão romano (o *uir*) durante o ato sexual, do qual se esperava uma postura ativa e dominante; no status social de seus parceiros; e no autocontrole dos desejos e das paixões amorosas. Havia, portanto, restrições relacionadas à condição social dos parceiros passivos, mas não ao seu sexo. Por outro lado, ser um cidadão incapaz de controlar seus impulsos sexuais ou suas paixões carnais, ainda que voltados ao sexo feminino, era considerado uma falha moral e sinônimo de efeminação (Williams, 2010: 137-77).

Uma passagem da comédia *O Gorgulho*, de Plauto (c. 230–180 a.C.), a título de exemplo, ilustra muito bem esse ideal de práticas sexuais masculinas ao

afirmar que o cidadão romano poderia se envolver sexualmente com quem desejasse, desde que se mantivesse "longe da mulher casada, da viúva, da virgem, e dos jovens e rapazes livres" (Plaut. *Gorg.* 37–38). Assim, uma vez casado, o cidadão tinha o direito de dirigir suas investidas à esposa; contudo, fosse casado ou solteiro, podia também direcioná-las a escravos, prostitutos e não cidadãos de ambos os sexos. As fontes literárias antigas indicam, inclusive, uma tendência segundo a qual os escravos adolescentes do sexo masculino – denominados *pueri*, *adulescentuli* ou *iuvenes* – eram considerados os parceiros receptivos ideais (Williams, 2010: 19). Essa preferência pelos jovens, entretanto, não excluía o uso de escravos e/ou prostitutos adultos, conhecidos como *exoleti*. Integrava-se, portanto, ao ideal de masculinidade romana o pressuposto de que o cidadão pudesse e, em certo sentido, devesse, manter experiências sexuais com outros homens em determinadas configurações (Williams, 2010: 17). O que definia a perda da *uirilitas* (virilidade) ou caracterizava uma prática sexual dissidente não era o sexo do parceiro, mas o papel desempenhado na relação: penetrar equivalia a exercer domínio e afirmar a masculinidade; ser penetrado, praticar felação em outro homem ou cunilíngua em uma mulher significava abdicar, ainda que temporariamente, dessa virilidade (Thuillier, 2013: 83).

A existência dessas normas, entretanto, não implica que todos os cidadãos romanos se restringissem às condutas prescritas (Pinto, 2012: 119). Como observa Clarke (1998: 26), é improvável que toda a população romana aceitasse integralmente os valores que a cultura dominante buscava impor. Assim como nas sociedades contemporâneas, em que há sujeitos que resistem às ideologias normativas de sexualidade e gênero, também na Antiguidade Romana existiram aqueles que desafiaram tais códigos que eram sustentados por uma moral de caráter aristocrático e patriarcal. A própria existência de regras, ou de *protocolos de masculinidade*, para empregar o conceito desenvolvido por Williams (2010), evidencia o descompasso entre o ideal normativo e as práticas cotidianas de homens e mulheres, livres ou escravizados, cidadãos ou estrangeiros. Nesse sentido, a leitura de *Vida dos Doze Césares*, de Suetônio, escrita por volta de 119 e 122 d.C., revela inúmeros episódios de transgressão às expectativas de uma prática sexual masculina ativa. Da mesma forma, os grafites de Pompeia e as representações visuais encontradas em diversos espaços do mundo romano antigo demonstram descompassos entre o discurso moral e as práticas efetivas (Feitosa, 2014; Garraffoni & Sanfelice, 2014). Seja entre aristocráticos ou populares, contudo, não havia na sociedade romana antiga categorizações e identidades sexuais como heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade.

Compreender essas distinções é fundamental para analisar de que modo o cinema ressignifica o passado romano e, simultaneamente, projeta sobre ele concepções contemporâneas de normatividade sexual e de gênero. Diferente do que acontecia entre os antigos, os atuais ideais hegemônicos de masculinidade são regulados pela heteronormatividade[3], um sistema de valores sexuais e de gênero que define a heterossexualidade – sobretudo a monogâmica, marital e reprodutiva –, como a forma mais adequada, ou legítima, de expressão sexual (Wittig, 2025; Rubin, 2017; Miskolci, 2021). Conforme observa Gayle Rubin (2017: 85-7), esse sistema hierarquiza desejos e práticas eróticas, delimitando rigidamente o que é considerado "normal", "saudável" e "moral". Práticas que escapam a esses parâmetros, como a homossexualidade, a bissexualidade, o sadomasoquismo, o fetichismo ou o sexo casual, são situadas na periferia social e associadas ao desvio, à patologia ou à imoralidade. Essa estrutura moral não apenas regula corpos e prazeres, mas também reforça modelos de masculinidades sustentados pela dominação, pela misoginia, pela violência e pela repressão de sentimentos. Rubin (2017: 82) ressalta ainda que, diferentemente de outros prazeres humanos, como a arte, a comida ou a ciência, o exercício da sexualidade no mundo ocidental hodierno exige constantemente justificativas externas, como o amor e/ou uma relação íntima de longo tempo, para ser socialmente aceito.

O contraste entre a lógica sexual e moral da Roma Antiga e os valores contemporâneos constitui um terreno fértil sobre o qual o cinema projeta fantasias, práticas sexuais e performances de gênero vistas como abjetas no contexto de sua produção. Desde as primeiras obras ambientadas no mundo romano, observa-se que, em geral, aos personagens identificados como vilões são atribuídos desejos e comportamentos homoeróticos que, na Antiguidade, poderiam ser compreendidos como compatíveis com o ideal de masculinidade romana. Ao serem transpostos para o cinema, contudo, tais desejos, práticas e performances deixam de representar uma forma legítima de masculinidade e passam a simbolizar desvio sexual, corrupção do poder e decadência moral (Cyrino, 2014: 615). Em *O Sinal da*

[3] A heteronormatividade pode ser compreendida como a ordem sexual dominante na contemporaneidade, segundo a qual todos são socializados para adotar a heterossexualidade como padrão de vida. Richard Miskolci (2021: 43) argumenta que gays e lésbicas que se alinham a padrões heterossexuais também podem atuar como agentes dessa ordem. A homofobia, nesse contexto, não afeta igualmente todos os indivíduos homossexuais, incidindo com maior frequência sobre aqueles que não se conformam a determinados padrões. Dessa forma, tanto heterossexuais quanto homossexuais podem ser socialmente normalizados e reproduzir preconceitos em relação a quem vive, age ou pensa de maneira diferente em termos de gênero e sexualidade.

Cruz (Dir. Cecil B. DeMille, 1932), por exemplo, a sexualidade dos romanos antagonistas, ainda que apresentada de forma codificada, é permeada por elementos de sadomasoquismo e homoerotismo. Os heróis, construídos como cristãos, são retratados como portadores de uma virtude heterossexual, casta e monogâmica.

O período de vigência do Código Hays (1934–1966)[4] intensificou essas estratégias. A censura impunha que qualquer referência à "perversão sexual" – termo sob o qual o homoerotismo era incluído – fosse eliminada, obrigando cineastas a recorrer a insinuações sutis, subtextos e codificações visuais. Cyrino (2014) destaca que esse contexto produziu uma tensão entre o desejo de representar sexualidades e masculinidades alternativas e a necessidade de adequação à norma heterossexual compulsória. Filmes como *Quo Vadis* (Dir. Mervyn LeRoy, 1951) ilustram essa tensão: as cenas de banquetes e orgias são codificadas como expressões de desvio moral, nas quais mulheres romanas da elite são representadas como sujeitas ativas do desejo sexual, em contraste com o amor casto, privado e doméstico que caracteriza o casal cristão protagonista (Cyrino, 2014: 617). O imperador Nero (Peter Ustinov) é retratado como efeminado, mimado e excessivamente teatral, em oposição ao herói Marcus Vinícius (Robert Taylor), cuja virilidade e autocontenção reiteram os valores normativos de masculinidade vigentes nos Estados Unidos dos anos 1950. Em *Serpente do Nilo* (Dir. William Castle, 1953), a relação entre os romanos Marco Antônio (Raymond Burr) e Lucilo (William Lundigan) é atravessada por subtextos homoeróticos, presentes em determinados gestos e olhares (Menezes & Pinto, 2024: 93).

Esse mesmo tipo de codificação pode ser observado em *Ben-Hur* (Dir. William Wyler, 1959). O escritor Gore Vidal, que colaborou anonimamente na redação do roteiro, propôs que a cena de reencontro entre os protagonistas fosse concebida de modo a insinuar um passado romântico

[4] Entre as décadas de 1930 e 1960, a produção cinematográfica norte-americana esteve submetida a um rígido sistema de autorregulação conhecido como *Código Hays*, oficialmente denominado *Motion Picture Production Code*. Criado pela *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) sob a coordenação de Will H. Hays, o conjunto de normas tinha como propósito declarado assegurar o respeito aos bons costumes e à moral pública. Na prática, isso significou a imposição de uma série de restrições ao conteúdo dos filmes, limitando a representação de temas como homossexualidade, violência e religião (Black, 1996). Mais do que um simples guia ético, o *Código Hays* funcionou como um mecanismo de censura moral e ideológica, orientado por valores patriarcais e heteronormativos, que buscava silenciar expressões de gênero, raça e sexualidade consideradas incompatíveis com o ideal conservador da sociedade estadunidense do período.

entre ambos, o desejo de Messala (Stephen Boyd) de retomar tal relação e a recusa de Judah Ben-Hur (Charlton Heston), agora comprometido em uma união heterossexual e monogâmica (Vidal, 1987: 84–85). Atendendo à proposta de Vidal, o diretor William Wyler orientou o ator Stephen Boyd a manifestar, nessa cena, uma afeição intensa e emocional, mantendo, contudo, a ambiguidade necessária para evitar uma leitura explícita dos sentimentos e desejos de seu personagem. À época, nenhuma referência pública foi feita às possíveis conotações sexuais da tensão entre Messala e Ben-Hur, ainda que parte do público possa tê-las percebido. De todo modo, embora o subtexto tenha origem na contribuição de um roteirista que se identificava como homem gay, sua transposição para as telas manteve-se subordinada à lógica que associa a vilania de personagens romanos a desejos e práticas afetivo-sexuais considerados dissidentes em relação à moral normativa vigente no período de produção do filme.

Outro exemplo paradigmático é *Spartacus* (Dir. Stanley Kubrick, 1960). O filme contrapõe Crasso (Laurence Olivier) e Spartacus (Kirk Douglas) como representantes de masculinidades antagônicas: Spartacus é idealizado como viril, protetor e afetivamente ligado a Antoninus (Tony Curtis), seu jovem aliado e protegido; Crasso é representado como libertino, ambicioso, sexualmente predatório e movido por desejos homoeróticos em relação a Antoninus (Menezes & Pinto, 2024: 89-90). A famosa cena das "ostras e caracóis" apresenta a tentativa de Crasso de seduzir Antoninus por meio de diálogos marcados por ambiguidade sexual e gestos homoeróticos codificados, elementos que foram censurados à época, mas restaurados em versões posteriores do filme (Cyrino, 2014). Esses exemplos evidenciam como o cinema projetou a ambiguidade sexual e resistiu a um código de censura, ao mesmo tempo em que reproduziu um discurso que reafirmou a heteronormatividade como norma e as relações heterossexuais como as únicas possíveis às pessoas íntegras e virtuosas.

Além do conceito de heteronormatividade, já aqui discutido anteriormente, o conceito de "pensamento hétero", formulado por Wittig (2025), contribui para a compreensão do funcionamento dessa lógica. Segundo a autora, o pensamento hétero constitui um regime epistemológico e político que universaliza a heterossexualidade como matriz de inteligibilidade social, naturalizando a diferença sexual como fundamento da organização humana. Nos filmes ambientados na Roma Antiga, esse regime se manifesta na insistência em enquadrar as práticas sexuais daquele período histórico em categorias binárias e morais modernas, convertendo expressões culturais diversas em sinais de

perversão ou exotismo. Dessa forma, o cinema não apenas reinterpreta o passado, mas o coloniza simbolicamente, impondo sobre ele o regime de verdade da contemporaneidade ocidental. O erotismo disciplinado e a masculinidade heterossexual funcionam, assim, como modelos de conduta e reforçam a centralidade da heterossexualidade nos atuais ideais hegemônicos de masculinidade. Ao mesmo tempo, as representações desviantes, travestidas de exóticas, decadentes ou trágicas, reafirmam os limites do aceitável e da sexualidade legítima. Elas, simultaneamente, fascinam e ameaçam, operando como metáforas das tensões sociais de cada contexto histórico de produção.

Gladiador II e a figura de Macrinus: masculinidade dissidente e estereótipos étnico-raciais

Às vésperas do século XXI, *Gladiador* (Dir. Ridley Scott, 2000) reavivou não apenas o interesse por narrativas fílmicas ambientadas na Antiguidade, mas também atualizou a lógica moral característica dos épicos das décadas de 1950 e 1960. O desvio ético continuou a ser associado a performances de gênero e práticas sexuais consideradas desviantes; o que se modificou foi o conteúdo simbólico dessas ansiedades, reformulado à luz das inquietações da sociedade estadunidense que adentrava o novo século. Apesar de sua aparência modernizada, o filme de Ridley Scott preservou a estrutura binária que vincula o corpo masculino ideal à virtude e à salvação, ao passo que associa as sexualidades dissidentes à decadência moral. Nesse sentido, Maximus (Russell Crowe), o general transformado em escravo e gladiador, que ao final enfrenta um imperador, foi construído como portador de uma masculinidade guerreira, moralmente íntegra e heteronormativa. Seu antagonista, o imperador Cômodo (Joaquin Phoenix), encarnou o reverso dessa configuração: uma masculinidade degenerada, marcada por traços de efeminação, instabilidade emocional e desejos incestuosos (Pierce, 2017; Menezes & Pinto, 2024).

Em 2024, Ridley Scott retornou ao universo romano com *Gladiador II*, cujo enredo se centra em Lúcio (Paul Mescal), também chamado Hanno, herdeiro legítimo do trono imperial que vive exilado no norte da África para escapar de conspirações e tentativas de assassinato. A sequência retoma a estrutura narrativa do filme original. Maximus, por exemplo, é agora duplamente representado pelas figuras de Lucius/Hanno, seu filho perdido que também se torna gladiador e busca vingança contra os responsáveis pela morte de sua esposa, e pela de Acácio (Pedro Pascal), o general romano que parece estar em conflito com os rumos do Império e

pouco confortável na função de herói de Roma. Já o imperador Cômodo é refletido nos imperadores gêmeos Caracala (Fred Hechinger) e Geta (Joseph Quinn), igualmente retratados com traços de efeminação e, sobretudo, em Macrinus (Denzel Washington).

À primeira vista, Macrinus evoca Próximo – o mentor de Máximus no original –, uma vez que surge na trama quando Lúcio é capturado e vendido como gladiador, oferecendo-lhe orientação e apoio. Inicialmente apresentado como um homem rico e influente, com acesso a arenas e à elite política de Roma, Macrinus parece disposto a auxiliar o protagonista. Contudo, ao longo da narrativa, revela-se que ele controla uma escola de gladiadores, lucra com o fornecimento de armas ao exército romano e parece ter grande interesse na política da cidade. Ao final, a grande virada narrativa do filme expõe Macrinus como o verdadeiro antagonista da história. É ele, mais do que os imperadores gêmeos, que precisa ser derrotado para que Roma se reestabeleça aos padrões sonhados por Marco Aurélio.

A representação dos imperadores em *Gladiador II* segue a tradição de caracterizar vilões e antagonistas como portadores de sexualidades e performances de gênero desviantes. Com Macrinus não é diferente, embora seu caso traga questões específicas relacionadas a aspectos étnico-raciais e à sua representação como estrangeiro (apesar de possuir cidadania romana). Isso incorpora uma série de estereótipos próprios, mas que também se articulam com essas performances desviantes. É significativo que, em um filme permeado pelo *queercoding* de diversos personagens, Macrinus seja o único em cuja representação o desejo homoerótico ultrapassa o subtexto a que normalmente é confinado, manifestando-se de modo explícito. Em uma conversa sobre quem seria de fato o pai de Lucius, ocorre o seguinte diálogo entre Macrinus e um questor:

> Macrinus: E o pai (de Lucius)?
> Questor: Aparentemente, Lucius Verus. Foi um casamento arranjado. Ela tinha 14 anos. Mulheres não faziam o tipo dele.
> Macrinus: Nem o meu em alguns dias!
> Questor: Nem o seu! (os dois riem) (*Gladiador*, 2024, -1:18:15)

É notório que nessa cena, enquanto os personagens conversam, Macrinus se insinua para uma escrava que está servindo vinho. Esse comportamento reforça a ideia de uma sexualidade desregrada e predatória, traço que é

frequentemente atribuído, no imaginário cinematográfico, a vilões codificados como bissexuais, como se observa na figura de Crasso em *Spartacus* (1960). Ridley Scott, ao ser questionado sobre o personagem de Washington demonstrar alguns "indícios de bissexualidade", respondeu laconicamente: "Tem um leve toque de bissexualidade e ele é um gangster" (New York times, 2024). O diretor parece não ter interesse em explorar essa dimensão do personagem, ainda que tenha sido perguntado mais de uma vez sobre o assunto. Para ele, Macrinus apresentar esses "indícios de bissexualidade" fazem parte de uma construção moral do personagem assim como o de ser "um gangster".

Além do filme *Gladiador II* em si, as entrevistas concedidas pela produção, direção e elenco são fundamentais para analisar a construção da personagem de Macrinus. Para além de sua caracterização fica a questão sobre como isso se relaciona a uma série de discursos sobre Roma, sobre quem tem o direito de se apropriar desse passado e quem é visto como um intruso. Jerry Pierce (2011) aponta que, nessas narrativas, a identidade dos vilões é construída a partir de aspectos físicos e de sexualidade e ações moralmente reprováveis. Para ele, a tendência desses personagens à feminização, ou mesmo à emasculação, atua simultaneamente como razão e como sinal de sua natureza "perversa" e do estilo tirânico de governar. Se já ficou estabelecido que Macrinus apresenta uma sexualidade fora da norma, ao contrário dos protagonistas Lúcio e Acácio, cabe apontar que ele também é caracterizado por uma performance de gênero desviante. Essa representação tem um viés orientalista, como será explorado a seguir.

É inegável que boa parte do imaginário popular sobre a Roma Antiga e a Antiguidade foi, e ainda é, moldado pelo cinema, sobretudo o hollywoodiano. No entanto, esse mesmo cinema também foi moldado e inspirado pelas inúmeras obras de arte produzidas sobre esse período no século XIX (Richards, 2008). Essas pinturas continuam exercendo grande influência sobre o cinema, como se vê na personagem de Macrinus. Scott disse em entrevista que a inspiração veio diretamente de um quadro do pintor francês Jean León Gerome que ele descreve como "tendo um homem completamente preto, da cor de um telefone, majestoso. Tem uma barba pontuda e um enorme chapéu cravejado de joias, no estilo de Dizzy Gillespie, em seda laranja e azul" (New York Times 2024) . Segundo a designer de figurino Janty Yates, responsável pelo filme, a orientação sobre a direção estética a ser seguida vinha diretamente de Ridley Scott:

> (…) Especificamente, Yates disse que eles buscaram inspiração na 'arte do Orientalismo', incluindo

> pinturas de Jean-Léon Gérôme, Jean-Joseph Benjamin-Constant e Lawrence Alma-Tadema. (GQ, 2024)
> Eles tinham turbantes," Yates compartilhou. "Denzel e Ridley decidiram não usar turbantes, o que me deixou triste. (...) (Variety, 2024)

O orientalismo, segundo Edward Said (2007), é o discurso por meio do qual a cultura europeia conseguiu administrar e até produzir o Oriente: política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente. Esse pensamento é baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre "o Oriente" e "o Ocidente". Esse é um discurso duradouro e poderoso, resultado da hegemonia cultural ocidental em ação. Ele está intrinsecamente ligado ao conceito de "ideia de Europa", que estabelece uma identidade coletiva ("nós", europeus) em oposição a todos os não europeus. O componente central dessa hegemonia é a crença na identidade europeia como superior a todos os outros povos e culturas. As ideias europeias sobre o Oriente, que reiteram a superioridade europeia sobre o "atraso oriental", reforçam essa mesma hegemonia (Said, 2007: 29). Dessa forma, o Ocidente é identificado como científico, racional, culto e moral e o Oriente como bárbaro, irracional, anticientífico, culturalmente inferior e imoral. Para Said, a literatura e as artes foram peças fundamentais na construção e disseminação do discurso orientalista. E agora, vemos esse discurso ser perpetuado no filme *Gladiador II* por meio da reprodução das imagens orientalistas presentes nas pinturas do século XIX.

Se o Oriente é, por princípio, o oposto do Ocidente, e as sociedades da Antiguidade Clássica são consideradas os "berços da civilização ocidental" (dentro do discurso tradicional), logo Macrinus é, por tabela, a antítese do que a "verdadeira" Roma representa. Essa "verdadeira" Roma é a que está encarnada em Lucius, Marco Aurélio e em seu "sonho romano". Por isso, apesar de Macrinus se declarar romano, ele não é caracterizado como tal: sua cidadania não passa de retórica vazia e esconde planos sinistros por trás (que é a destruição de Roma). John Mathieson, o diretor de fotografia da produção, descreve Macrinus da seguinte forma:

> Ele tem uma aparência extraordinária. Ele é muito "bling" (cheio de jóias, adereços), espalhafatoso (flamboyant) **e ele está "togado", mas obviamente não é de Roma**, mesmo assim ele se deu muito bem lá. Ele é super malicioso, traiçoeiro e você consegue perceber isso. Ele também é educado e gentil, especialmente com aqueles que lhe devem dinheiro. (Variety, 2024)

Essa descrição engloba basicamente todos os atributos descritos por Said do que definiria o Oriental construído pelo discurso orientalista. Tem um ponto nesse trecho que chama atenção: "ele obviamente não veio de Roma". A pergunta que fica é a seguinte: o que o caracteriza para que essa afirmação seja evidente de acordo com o Mathieson? A razão reside em um conjunto de características: sua cor, sua vestimenta, sua fala, seu comportamento sexual e sua performance de gênero. Tudo isso está interligado. A produção cinematográfica do filme *Gladiador II* deixa claro que o uso de cores vibrantes nas vestimentas dos personagens masculinos, bem como o uso de joias e adereços, está intimamente ligado ao seu caráter oriental, desviante e efeminado: "(...) Denzel usou brincos o tempo todo, o que me agradou. Isso dá a Macrinus aquele traço oriental característico" (Motion Pictures Association, 2024). O mesmo questionamento leva a uma outra conclusão: por que Acácio, por outro lado, seria obviamente romano? Aliás, o mesmo vale para Lúcio, apesar de supostamente ser um escravo vindo da Numídia, sua "verdadeira natureza romana" não pode ser escondida apesar de suas tentativas.

A construção do Oriente como "o Outro" pelo Ocidente têm sido usada para justificar o imperialismo e o colonialismo há mais de dois séculos. Essa construção foi tanto racializada quanto atravessada por questões de gênero e continua a operar nos tempos contemporâneos (Khalid, 2011: 02). Dyer (1997) em seu livro sobre a branquitude vai afirmar que "no final do século XIX e início do século XX, o mundo clássico foi associado, ainda que de maneira controversa com o branco caucasiano. Ainda que se refira a séculos passados, esse tipo de imaginário continua extremamente poderoso, senão hegemônico, para pensar a representação da Antiguidade na ficção histórica. É importante destacar que Macrinus é o único personagem não branco de relevância no filme. Isso contribui para caracterizar o personagem como alguém que não pertence àquele mundo e funciona também como um espelho em relação à situação de Lúcio. Afinal, o protagonista e herói do filme é o único branco (e romano) vivendo na Numídia e, apesar dos esforços para se esconder, é incapaz de ocultar sua verdadeira "natureza romana". Ao longo do filme, mesmo afirmando ser africano e numida, ninguém acredita nele, seja por sua aparência física, seja por sua cultura, como quando recita Virgílio. Esse é um dos pontos que faz com que seu disfarce comece a ser desvendado, aliás: "(...) os versos que você citou, sei que não aprendeu eles na África (...) (*Gladiador II*, 2024, -1:44:5). Essa afirmação por si só é problemática e tem pouco a ver com a realidade dessa região no período tratado pelo filme. Ao contrário, o que

não faltavam eram cidadãos romanos de todas as esferas sociais de origem norte-africana, especialmente porque essas regiões já estavam sob o domínio romano há muito tempo (Bond, 2024). Tudo isso, contudo, reforça o discurso da Antiguidade Romana como um passado que pertence, de forma natural, exclusivamente ao que se chama de Ocidente, além de consolidar uma masculinidade normativa, identificada como própria do homem ocidental, conforme aqui discutido anteriormente. Tudo que se encontra fora dessa norma é entendido como desviante.

Outro exemplo de como isso se manifesta na narrativa de *Gladiador II* é o suposto beijo que Washington, como Macrinus, teria dado em outro homem, cortado da versão final do filme segundo o próprio ator. Ainda que o corte desse beijo tenha gerado polêmica em relação à censura de relações homoeróticas em cena, um detalhe chama atenção na descrição feita por Washington:

> (Ele) ainda explicou que, na trama, após o beijo, seu personagem acaba matando o homem (...): "Eu beijei um cara na boca, e acho que eles ainda não estavam prontos para isso. Matei ele uns cinco minutos depois. É *Gladiador*. **É o beijo da morte"**. O ator também falou com a revista Variety sobre assunto, dizendo que foi um "beijinho": "É realmente muito barulho por nada (...) **Beijei-o nas mãos, dei-lhe um selinho e matei-o"**. (Aventuras na História, 2024)

Essa representação segue um padrão recorrente no cinema (e em outros tipos de narrativa), em que o vilão explora sua sexualidade como forma de ameaça sexual, não necessariamente (sempre) direcionada ao protagonista, ainda que seja comum. Ademais, o homoerotismo é frequentemente associado à morte e se vincula inseparavelmente a um ato criminoso, caracterizando o chamado "beijo da morte". Embora esse beijo tenha sido cortado, existem ao longo do filme outras situações em que a ameaça se manifesta por meio de sugestão homoerótica, como na conversa entre Macrinus e o senador Thraex, que naquele momento havia perdido toda a sua fortuna para o personagem de Washington (*Gladiador II*, 2024, -1:01:42). O que Macrinus deseja, no entanto, não é dinheiro, mas informações sobre o que se passa em Roma. Thraex é retratado como efeminado e, justamente por sê-lo, vulnerável à manipulação e à corrupção de Macrinus. Ele acaba revelando a conspiração liderada por Acácio e Lucila, resultando na captura de ambos. O que chama atenção é a linguagem corporal entre Thraex e Macrinus: beijos nas mãos e no rosto, mãos dadas ou repousando sobre o peito do outro enquanto conversam. Gestos que parecem íntimos

e afetivos, mas que, quando realizados por Macrinus, adquirem uma conotação sinistra. Escondem uma ameaça clara de violência e traição, são um simulacro. Inclusive, a cena que Washington afirmou ter sido cortada provavelmente seria bastante semelhante a esta, tanto no seu desenrolar quanto na função narrativa.

Cabe destacar que esse tipo de construção narrativa não é exclusivo de *Gladiador II* e algo semelhante está presente no filme *300* (Dir. Zack Snyder, 2007). Quando Xerxes (Rodrigo Santoro) é introduzido, praticamente tudo a seu respeito é efeminado e desviante: pintura corporal dourada, sobrancelhas raspadas e repintadas, delineador nos olhos, unhas longas e bem-cuidadas, múltiplos piercings de ouro, braceletes e colares (Pierce, 2017: 243). Em uma das cenas, o rei persa posicionado atrás do protagonista Leônidas (Gerard Butler), coloca sedutoramente as mãos nas costas do espartano. Essa cena é ao mesmo tempo erótica e ameaçadora. Para Pierce (2017: 244), esse momento homoerótico gera um desconforto que só é possível devido à figura efeminada de Xerxes nessa narrativa. Esse é o mesmo desconforto gerado na cena discutida acima em *Gladiador II.* Talvez Xerxes seja o personagem que mais se aproxima de Macrinus em termos de representação de masculinidade e sexualidade desviantes. Ainda que, no caso do persa, esses elementos estejam exagerados a ponto de se tornarem caricaturais. No entanto, ambos partem da mesma premissa e base: uma representação orientalizante. Em ambos os casos, o caráter efeminado e o desejo sexual não normativo estão estreitamente ligados ao status de Xerxes e Macrinus como indivíduos não brancos e não ocidentais. Isso os diferencia claramente da representação dos imperadores Geta e Caracala em que essas mesmas características são perigosas, mas por outro motivo. Assim como no caso de Thraex, tornam-se presas fáceis do elemento oriental que é por sua natureza visto como destrutivo e decadente. É importante notar isso, pois revela muito sobre os discursos sendo produzidos por essas narrativas cinematográficas. Ou seja, se é verdade que Roma está se arruinando devido à dissolução da masculinidade hegemônica representada pelos dois imperadores, o verdadeiro perigo reside no estrangeiro, no oriental. Ele é retratado como sendo capaz de corromper o tecido social romano e, simultaneamente, incapaz de realizar o pleno potencial da cidade, simbolizado pelo "sonho romano" de Marco Aurélio, retomado por seu neto Lúcio no final do filme.

O conflito se manifesta também politicamente, pois, em filmes como *Gladiador II*, os vilões frequentemente transgridem seus papéis masculinos, perturbando a ordem política que, embora idealizada como democrática, mantém estruturas patriarcais. Pierce cita então Ina Rae Hark que diz que,

nesses filmes épicos sobre o Mundo Antigo, "a legítima manifestação do poder masculino é pervertida por tiranos efeminados" (Pierce, 2011: 50). Retomando o paralelo estabelecido entre *Gladiador II* e os EUA da década de 2020, surge a questão sobre quem é percebido como ameaça e como isso é solucionado. Embora Ridley Scott tenha afirmado que Macrinus seria uma espécie de Donald Trump (The Hollywood Reporter, 2024), o diretor optou por representá-lo, em sua versão romana, como um estrangeiro (imigrante), negro, não heterossexual e efeminado. Enquanto isso, seus protagonistas e heróis tentam a todo custo "fazer Roma grande novamente". Dessa forma, Macrinus parece se alinhar mais com os alvos preferidos de Trump do que com o próprio presidente, contrariando a declaração de Scott. Isso demonstra como o discurso usado por Trump é permissivo e funciona muito bem para criar inimigos onde eles não existem a partir de certas características muito bem definidas. Tal discurso atinge tanto alcance justamente por estar baseado em construções históricas duradouras. Essas construções continuam sendo reafirmadas não apenas na sociedade, mas também nas narrativas ficcionais, o que as torna extremamente poderosas e efetivas.

Considerações finais

Conforme Miskolci (2021) e Wittig (2025) argumentam, pensar o gênero e a sexualidade de modo crítico implica reconhecer que as categorias que definem o "normal" e o "desviante" são construções históricas e políticas. O cinema que revisita o passado romano constitui, para os historiadores, um material privilegiado para análise dessas construções, uma vez que articula conceitos de masculinidade, sexualidade e raça em uma linguagem audiovisual capaz de traduzir ideais e tensões sociais de seu momento de produção. Enquanto o passado romano apresenta práticas sexuais que escapam às classificações modernas, o cinema contemporâneo as recodifica à luz da heteronormatividade e da moralidade vigente, revelando, assim, a construção histórica e cultural da sexualidade.

Nesse contexto, *Gladiador II* (Dir. Ridley Scott, 2024) revela uma forte continuidade com os modelos representacionais presentes em filmes do século XX: Lúcio e Acácio, os protagonistas, são construídos como portadores de masculinidades e sexualidades heteronormativas. Em contraste, os três principais antagonistas são associados ao homoerotismo e/ou a performances de gênero contra-hegemônicas: Caracala e Geta são apresentados com adereços visuais e gestuais que remetem a estereótipos de efeminação, como maquiagem e vestimentas extravagantes, e há

sugestões de que o primeiro possua relações de caráter homoerótico. Já Macrinus manifesta abertamente desejo por outros homens e é construído a partir de um viés orientalista. Ao longo da narrativa, essas características são associadas a traços negativos, como fragilidade moral, instabilidade emocional e ambição desmedida. Em certa medida, pode-se afirmar que essas supostas falhas de caráter são inscritas nos próprios corpos e aparências desses personagens, tornando-se "visíveis" através de suas performances e modos de apresentação.

As análises empreendidas neste artigo evidenciam, assim, a persistência de estratégias narrativas e visuais que associam dissidências sexuais e de gênero à vilania no cinema hollywoodiano sobre a Antiguidade. Apesar de aparentes avanços na representação da diversidade sexual em algumas produções recentes, as obras de Ridley Scott reiteram um modelo que vincula o "desvio", homoerótico, incestuoso ou performático, a traços negativos de caráter. Em *Gladiador II*, essa lógica torna-se ainda mais explícita: a masculinidade branca, viril e heterossexual é reafirmada como herdeira legítima do legado romano-ocidental, em contraste com uma alteridade racializada e sexualmente desviante. O que se modifica, portanto, não é a estrutura da oposição, mas o repertório visual e político que a sustenta, agora atravessado pelas tensões contemporâneas em torno das identidades de gênero, étnico-raciais e nacionais.

Referências bibliográficas

BAKOGIANNI, A.; APOSTOL, R. Introduction: Face to face—Locating classical receptions on screen. In: APOSTOL, R.; BAKOGIANNI, A. (orgs.). Locating classical receptions on screen. Cham: Palgrave Macmillan, 2018. p. 1–20.

BLACK, G. D. Hollywood censored: Morality codes, Catholics, and the movies. Cambridge: University Press, 1996.

BOND, S. Whitewashing ancient statues: Whiteness, racism and color in the ancient world. Forbes, 27 abr. 2017. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/drsarahbond/2017/04/27/whitewashing-ancient-statues-whiteness-racism-and-color-in-the-ancient-world/. Acesso em: 11 nov. 2025.

BOND, S. The insidious false history of Gladiator II. Hyperallergic, 2024. Disponível em: https://hyperallergic.com/969345/the-insidious-false-history -of-gladiator-ii/. Acesso em: 11 nov. 2025.

CLARKE, J. R. Looking at lovemaking: Constructions of sexuality in Roman art, 100 B.C.–A.D. 250. Berkeley: University of California Press, 1998.

CYRINO, M. S. Ancient sexuality on screen. In: HUBBARD, T. K. (org.). A companion to Greek and Roman sexualities. 1. ed. Malden: Blackwell, 2014.

DYER, R. White: Essays in race and culture. London: Routledge, 1997.

ELLIOTT, A. The return of the epic film: Genre, aesthetics and history in the 21st century. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.

FEITOSA, L. C. O amor entre iguais: o universo masculino na sociedade romana. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (org.). Homoerotismo na Antiguidade Clássica. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. p, 137-54.

GARRAFFONI, R. S.; SANFELICE, P. P. Homoerotismo nas paredes de Pompeia. In: ESTEVES, A. M.; AZEVEDO, K. T.; FROHWEIN, F. (org.). Homoerotismo na Antiguidade Clássica. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. p, 219-48.

GQ, 2024. Denzel Washington's robes are the real stars of Gladiator II. 22 nov. 2024. Disponível em: https://www.gq.com/story/denzel-washington-robes-gladiator-ii. Acesso em: 11 nov. 2025.

HARTOG, F. Anciens, modernes, sauvages. Paris: Galaade, 2005.

JOSHEL, S. R.; MALAMUD, M.; McGUIRE, D. T. Imperial projections: Ancient Rome in modern popular culture. Baltimore: JHU Press, 2001.

KHALID, M. Gender, orientalism and representations of the "Other" in the War on Terror. Global Change, Peace & Security, v. 23, n. 1, p. 15–29, 2011.

LINCOLINS, T. Gladiador 2: entenda polêmica do beijo gay cortado no filme. Aventuras na História, 19 nov. 2024. Disponível em: https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/gladiador-2-entenda-polemica-do-beijo-gay-cortado-no-filme.phtml. Acesso em: 11 nov. 2025.

MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (orgs.). Classics and the uses of reception. Malden: Blackwell Publishing, 2006.

MENEZES, V. H. S.; PINTO, R. Antiguidade e a moral das masculinidades no épico hollywoodiano. In: BALIEIRO, F. F.; SILVA, S. C. (orgs.). Gênero e regulações do sexo entre antigos e modernos. Cachoeirinha: Fi, 2024. p. 81–104.

MOTION PICTURE ASSOCIATION. "Gladiator II" screenwriter David Scarpa on the Herculean task of writing a worthy sequel. The Credits, 22 nov. 2024. Disponível em: https://www.motionpictures.org/2024/11/gladiator-ii-david -scarpa-on-the-herculean-task-of-writing-a-worthy-sequel/. Acesso: 11/11/25.

PIERCE, J. B. To do or die manfully: Performing heteronormativity in recent epic films. In: CORNELIUS, M. G. (org.). Of muscles and men: Essays on the sword and sandal film. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2011. p. 193–210.

PIERCE, J. B. The return of a genre. In: POMEROY, A. J. (org.). A companion to ancient Greece and Rome on screen. Hoboken: John Wiley & Sons, 2017.

PINTO, R. O "crime" da homossexualidade no exército e as representações da masculinidade no mundo romano. In: CARLAN, C. U.; FUNARI, P. P. A.; CARVALHO, M. M.; SILVA, E. C. M. (orgs.). História militar do mundo antigo: guerras e culturas. São Paulo: Annablume, 2012. p. 109–132.

PLAUTO. O Gorgulho. 2. ed. Lisboa: INIC, 1986.

RICHARDS, J. Hollywood's ancient worlds. London: Continuum, 2008.

ROSENZWEIG, R.; THELEN, D. The presence of the past: Popular uses of history in American life. New York: Columbia University Press, 1998.

RUBIN, G. Políticas do sexo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Ed., 2017.

RUSSO, V. The celluloid closet: Homosexuality in the movies. New York: Harper & Row, 1981.

SAID, E. W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

THE HOLLYWOOD REPORTER. Ridley Scott interview: Gladiator 2, Alien, Blade Runner. 2024. Disponível em: https://www.hollywoodreporter.com/movies /movie-features/ridley-scott-interview-gladiator-2-alien-blade-runner-1236049190/. Acesso em: 11 nov. 2025.

THE HOLLYWOOD REPORTER. Ridley Scott compares Denzel Washington's character in Gladiator 2 to Donald Trump. The Hollywood Reporter, 29 ago. 2024. Disponível em: https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/ridley - scott-denzel-washington-gladiator-2-trump-1236067964/. Acesso em: 11 nov. 2025.

THE NEW YORK TIMES. Ridley Scott's Gladiator II: Denzel Washington. The New York Times, 7 nov. 2024. Disponível em: https://www.nytimes.com/2024/11 /07/movies/ridley-scott-gladiator-ii-denzel-washington.html. Acesso: 11/11/25.

THUILLIER, J. P. Virilidades romanas: uir, uirilitas, uirtus. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. (orgs.). História da virilidade – 1. A invenção da virilidade: da Antiguidade às Luzes. Trad. F. Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

VARIETY. Gladiator 2: Denzel Washington villain. 2024. Disponível em: https://variety.com/2024/artisans/news/gladiator-2-denzel-washington-villain-1236217366/. Acesso em: 11 nov. 2025.

VIDAL, G. Quem faz o cinema? In: HALL, M.; PINHEIRO, P. S. (orgs.). De fato e de ficção: Ensaios contra a corrente. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLIAMS, C. A. Roman homosexuality: Ideologies of masculinity in classical antiquity. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WITTIG, M. O pensamento hétero e outros ensaios. Trad. Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2025.

WYKE, M. Projecting the past: Ancient Rome, cinema and history. London: Routledge, 1997.