Recebido: 16 de dezembro de 2025 | Aceito: 10 de março de 2026

CINEMA E ENSINO DE HISTÓRIA ANTIGA: POSSIBILIDADES

José Maria Gomes de Souza Neto [1]

Resumo

Este artigo investiga a relação entre cinema e História Antiga, mostrando como o cinema não apenas representou o mundo antigo, mas contribuiu decisivamente para moldar a forma como ele passou a ser imaginado e compreendido. Em seus muitos gêneros e abordagens, a ficção fílmica acabou por parecer mais real que a realidade. É assim, em muitos sentidos, que lidamos com o cinema. Mesmo quando nos voltamos para um filme "histórico" com um olhar crítico e afirmamos "não foi daquele jeito", a imagem permanece diante de nós. Sabemos que ela não corresponde ao passado, mas foi ela que lhe deu uma forma visível. É justamente a fricção entre aquilo que sabemos e aquilo que vimos que participa da formação de uma consciência histórica.

Palavras-chave

História antiga; História e cinema; usos do passado.

Abstract

This article examines the relationship between cinema and Ancient History, arguing that cinema not only represented the ancient world but also played a decisive role in shaping the ways in which it came to be imagined and understood. Across its many genres and approaches, cinematic fiction has come to seem more real than reality itself. In many respects, this is how we engage with cinema. Even when we approach a "historical" film critically and remark, "it wasn't like that," its images remain before us. We know they do not correspond to the past, yet they are the images that have given it a visible form. It is precisely the friction between what we know and what we have seen that contributes to the formation of historical consciousness.

Keywords

Ancient History; History and cinema; uses of the past.

[1] Professor Doutor – Universidade de Pernambuco, Nazaré da Mata, Brasil. E-mail: zemariat@uol.com.br

Início esse texto com um exemplo muito claro de como o cinema impacta a consciência histórica de suas audiências, e para tanto usarei o filme *Roma* (1972), do diretor Federico Fellini, nascido em Rimini, uma pequena cidade no centro-norte italiano. O filme é composto por diversos episódios da presença da capital em Fellini, e o primeiro deles descreve como conhecera a cidade antes mesmo de efetivamente conhecê-la: via cinema. Um menino durante a ditadura fascista, sua visão do passado imperial advinha dos filmes épicos que assistia com os colegas, nos quais via gladiadores em lutas de vida ou morte, cristãos martirizados e imperatrizes devassas tomando banho de leite. Também era Roma as referências à estética clássica dos filmes fascistas. O que menos lembrava a Antiguidade eram as ruínas abandonadas em sua cidade natal.



Figura 1: ruínas romanas em *Roma* (1972), de Federico Fellini.

O mais interessante é que Rimini, como basicamente toda a Itália, estava coalhada de vestígios romanos, e como se isso não bastasse, o Rubicão passava por perto, de modo que o professor de História levava até lá suas classes, ordenava aos alunos que tirassem os sapatos e cruzassem o riacho, lendo passagens da vida de César. Nada disso, contudo, marcou tanto sua memória da Antiguidade. De alguma forma, a ficção acabou sendo mais real que a realidade. Em vários sentidos, é assim que lidamos com o cinema. Mesmo quando nos voltamos para um filme "histórico" com um olhar crítico e dizemos "não foi daquele jeito" (e eu vou tratar disso um pouco mais adiante), mesmo que não tenha sido, lá está, ao alcance nas nossas vistas; se não foi, poderia ter sido. E essa fricção, esse atrito entre

essas duas sensações é bastante presente na formação de uma consciência histórica (Moerbeck, 2018).

Sob uma certa perspectiva, é até estranho que uma invenção tão moderna, engendrada ao longo do século XIX, mas formatada como tal só em 1896, tenha recorrido tantas vezes à Antiguidade, ou seja, à temporalidade escrita mais recuada, para contar suas histórias. Mas isso tudo tem a ver com o momento em que o cinema, essa técnica que é arte, se estabelece. E eu vou discutir essa questão dentro em breve – por exemplo, falando da diversidade desses usos da Antiguidade, tratando muito brevemente de elementos teóricos e depois apresentando um esforço de explicação sobre como segmentar essa história tão grande, mais que centenária.

Por que eu chamo de mais do que centenária? Os marcos de fundação do cinema são muito diversos, os Estados Unidos têm o seu, mas prefiro acompanhar o marco francês, e conforme essa perspectiva o cinema surgiu em 1896, quando, numa sala fechada, um grupo de pessoas assistiu à *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (A Chegada de um Trem à Estação). A forma como isso se deu (a projeção luminosa de imagens em movimento num espaço fechado e sua vivência compartilhada) é o cinema, sua certidão de nascimento.

No ano seguinte, e pela mesma empresa dirigida pelos irmãos Lumière, foram feitos os primeiros documentários sobre monumentos antigos, "*Les pyramides (vue générale)*" (As pirâmides vista geral) e "*Descente de la grande pyramide*" (Descida da Grande Pirâmide). Os produtores enviaram um filmador, ou cinegrafista (Alexandre Promio) para o Egito, e não é que ele tenha simplesmente rodado a gravação; na verdade, ele organizou toda uma *mise-em-scène*.

Por cerca de cinquenta segundos, e num momento anterior às escavações arqueológicas daquele sítio, o filme "exibe várias camadas de uma espécie de arqueologia visual, dividida em três planos: no primeiro, uma fileira de viajantes se movendo pelo quadro; no segundo, o rosto da Esfinge; e no terceiro, a imponente pirâmide" de Miquerinos (Allan, 2008, p. 160). Essa fileira de viajantes, um grupo de egípcios e seus dromedários sai, miúda, de junto do monumento, conferindo-lhe proporção, e reaparece defronte à câmera, seguidos por outros egípcios e dois ocidentais, todos a pé. À medida que passavam "balançando para frente e para trás com os passos dos camelos, os monumentos entram e saem de vista, eclipsados repetidamente pelos corpos frequentemente fora de foco" (idem, p. 160). Essas cenas são bastante reveladoras da maneira como se enxerga o local onde estão esses monumentos, o planalto de Gizé, e também de como uma

potência ocidental capturou um monumento histórico alheio e o considerou seu.

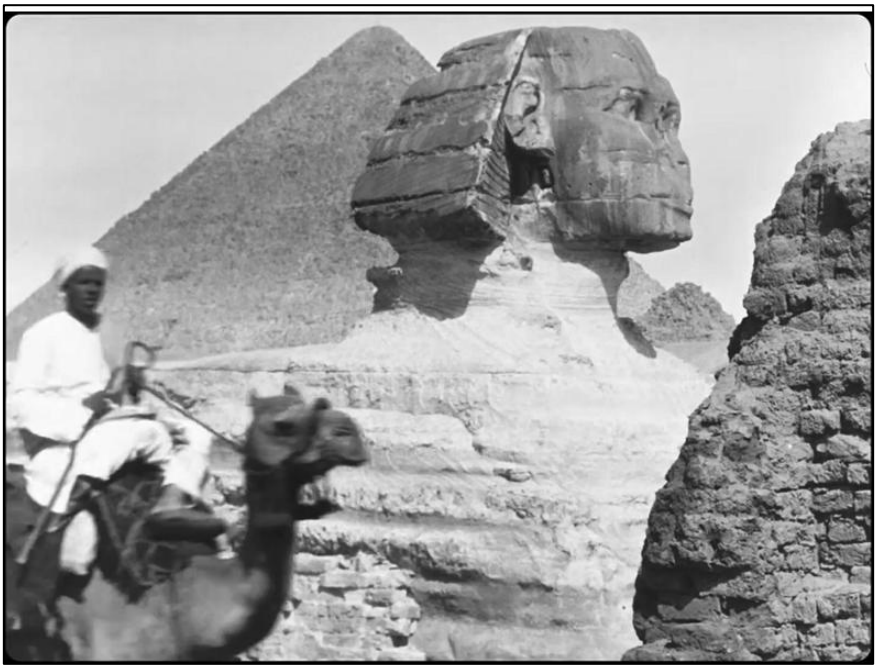


Figura 2: cena de *Les pyramides vue Générale* (1897), do francês Alexandre Promio.

No mesmo ano, temos a primeira representação ficcional da Antiguidade. Mais uma vez, a companhia Lumière produziu encenações breves de importantes cenas históricas, dentre as quais *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (Nero experimenta venenos em seus escravos). O cinegrafista era nosso já conhecido Alexandre Promio; o diretor, George Hatot, vindo do Teatro Hippodrome, de Paris e que estaria à frente das mais importantes produções naquele ano. O pano de fundo ficou a cabo de Marcel Jambon, cenógrafo experiente que já havia pintado cenários para a Ópera de Paris.

Embora curto, menos de um minuto, e relativamente simples (uma única tomada com câmera estática), o filme traz elementos importantes para a compreensão da representação de Roma no cinema. O cuidado com o figurino (lá estão as inevitáveis togas), a violência e, claro, a estreia de um dos piores vilões de toda a história do cinema: Nero, muito bem sentado, cercado dos seus cortesãos e dando veneno aos seus escravos para saber como é que eles morriam. Trata-se de uma história muito mais ligada à Cleópatra do que a Nero propriamente dito, mas o importante é que apenas um ano após a primeira sessão de cinema, já temos a Antiguidade presente, tanto no documentário quanto na ficção. Ou seja, essa relação se inicia quase que imediatamente. Quase que imediatamente as pessoas que estão filmando a realidade vão procurar a Antiguidade.



Figura 3: *Néron essayant des poisons sur des esclaves* (1897).

E ao longo dessa história, que vai de 1897 a 2025 e contando, já tivemos de tudo nessa relação entre o cinema e a Antiguidade, de modo que é possível apresentar uma amostra geral de vários filmes para que essa diversidade fique bem visível para o leitor.

É muito comum que a representação fílmica da Antiguidade seja tipicamente formada por filmes grandiosos, caríssimos, de longuíssima duração, aos quais conhecemos como *épicos*. De fato, essas produções são as primeiras que nos vêm à mente quando pensamos na representação fílmica do mundo antigo. Um punhado de histórias já foi filmado e refilmado incansavelmente: os romances de Edward Bulwer (*The Last Days of Pompeii*, 1900, 1926, 1935, 1959, 2014) e Lew Wallace (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, em 1908, 1925, 1959, 2016), histórias bíblicas (em especial a vida e a paixão de Jesus Cristo) e peças de Shakespeare (especialmente *Júlio César* e *Antônio e Cleópatra*).

À parte os filmes sobre Jesus, talvez os épicos mais importantes da história do cinema sejam aqueles baseados na obra do escritor polonês Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis*, filmados em 1901, 1911, 1913, 1924, 1951, 2001, 2024 – logo se vê que todas as gerações tiveram sua versão. De um jeito ou de outro, e dadas as limitações dos seus respectivos tempos, todos esses filmes celebravam uma grandiosidade e que se tornou basicamente a tradução ideal do mundo antigo. Mas por mais que esse formato seja importante para a representação da Antiguidade no cinema, não se deve pensar que

ele significa o único gênero possível para esse tratamento. O mundo antigo foi retratado das mais diferentes formas e com os mais diversos objetivos.

Por mais que possa parecer o contrário, o épico não é um sinônimo de Antiguidade... é, em larga medida, um estilo que prima pela ação e pela emoção (o que muitas vezes, mas não sempre, significa superficialidade) e que requer muito dinheiro para a produção. Muitos cineastas e filmografias ou desejam fugir desse modelo ou, simplesmente, não possuem os recursos para filmar o mundo antigo dessa forma, então desenvolvem outras linguagens.

Não foi épica a abordagem escolhida pelos diretores Paul Humfress e Derek Jarman ao filmarem *Sebastiane* (1976), um filme passado na Antiguidade Tardia, inteiramente falado em latim e que apresenta a vida do santo Sebastião, considerado padroeiro pelos homossexuais. O filme é uma ode à estética homoafetiva, repleto de cenas de homoerotismo e com muita nudez, isso num momento de afirmação da então chamada comunidade gay. Jarman, um diretor assumidamente homossexual e que pensava o cinema como arte militante, foi à Antiguidade, mas não para exibir edifícios suntuosos, e sim para, de certa forma, mostrar que na História Antiga já havia o amor que não ousava dizer seu nome.

Por causa do costume em vermos o épico como a forma essencial de representação da Antiguidade (e como a maioria dos títulos mais famosos foram e são norte-americanos), talvez se considere que esse uso do passado é restrito aos países ocidentais e seus interesses. É certo que eles têm um papel importantíssimo nesse campo, mas a pesquisa pode nos revelar surpresas. Existem, por exemplo, abordagens críticas que hoje chamaríamos de decoloniais, como o filme do diretor egípcio Youssef Chahine *Alexandria Again and Forever* (ou Alexandria de novo e de novo em tradução literal; não existe título em português) de 1990.

No contexto de uma grande greve dos profissionais do cinema, Chahine, um alexandrino cuja narrativa frequentemente é não-linear (quando não abertamente surrealista), começou a refletir sobre sua carreira como diretor, a cidade onde vive e o seu passado. Ele arranca Alexandre do mundo clássico e o coloca como parte de sua própria história – aliás, parte significativa do filme investiga essa figura e sua memória, a ponto de Chahine colocar-se como descobridor de sua tumba perdida. A brancura das estátuas clássicas se transforma em mote para piadas, do pastelão aos desenhos animados. E Alexandre não é mais um ocidental intocável, mas sim um personagem egípcio que, idolatrado nas ruas, sopra uma bolha de chiclete até furá-la.



Figura 4: *Alexandria, again and Forever* (1990).

Tempos estranhos produzem Antiguidades estranhas. É muito normal que a crítica norte-americana vincule o filme *A Múmia*, de 1999, ao terror homônimo dos anos 1930, mas isso demonstra como esses escritores especializados conhecem pouco da arte que se dispõem a trabalhar. A ideia de um defunto mumificado que volta à vida para encontrar a amada é, de fato, o ponto de partida para o filme do começo do século, mas não só para ele. Nos estertores das ditaturas que assolaram seus respectivos países durante décadas, o diretor espanhol Carlos Aured e o brasileiro Ivan Cardoso rodaram dois filmes notavelmente semelhantes, o *fantaterror* espanhol (Martinez-Camacho, 2023) *La venganza de la momia* (1975) e o *terrir (*Lyra, 2006). *O Segredo da Múmia* (1982), duas produções de baixo orçamento que, a priori, não teriam muita relação com a produção multimilionária hollywoodiana, mas que surpreendentemente compartilham com ela parte significativa de seu argumento, e entre si o fato de recorrerem à violência e ao sexo (dois elementos que, de resto, não estão exatamente ausentes em *A Múmia*).

Bem se vê que a representação da Antiguidade não se resume aos filmes épicos, mas mesmo no interior desse gênero há formas diversas de expressão. Por exemplo, considera-se que sua criação esteja indelevelmente ligada a artistas homens, mas um dos primeiros épicos foi dirigido por uma mulher, a francesa Alice Guy. Falar dela é remeter a um dos protagonistas do nascimento do cinema, de uma das primeiras (talvez

a primeira) pessoa a dirigir um filme – não somente capturando imagens, mas escrevendo um roteiro e pensando na melhor maneira de transpô-lo às telas. Sua carreira é bem sumarizada pelo dicionário *Who's who of Victorian Cinema*, organizado por Stephen Herbert e Luke McKernan (1996, p. 61).

> A primeira diretora do mundo tem sido, talvez, um pouco excessivamente romantizada, mas ainda assim, e sob quaisquer padrões, teve uma carreira extraordinária. (...) Ela se tornou secretária de Félix Richard, produtor de materiais fotográficos, e quando Léon Gaumont comprou o negócio em 1895, ela juntou-se à Gaumont (...) Em 1897 a Gaumont estava se diversificando, da produção e venda de projetores para a produção cinematográfica. Isso significou produzir filmes, e Léon Gaumont voltou-se para sua secretária empreendedora, que se tornou (...) produtora-chefe da Gaumont entre 1897 e 1906, com uma produção (...) de centenas de filmes".

Seu *La Vie et la Passion de Jesus-Christ* (1906) é um filme fascinante, que embora siga o modelo da história sagrada de Jesus (e na virada do século havia muitos deles), traz uma reviravolta interessante: o protagonismo feminino. Não somente atrás das câmeras, mas também na frente delas: diversamente de outras produções, aqui as mulheres não são estáticas, passivas ou objetos sujeitos ao olhar notadamente o masculino, mas sim agentes positivos da cena: anjos femininos velam o sono do menino Jesus enquanto Maria trabalha com José; se Cristo é açoitado e vilipendiado pelos homens (um deles dá-lhe na cara durante o encontro com Caifás), são elas que o acolhem. Durante a primeira queda na Via Crúcis, enquanto eles observam indiferentes, as mulheres o ajudam, confortam, ajoelham-se junto e são agressivamente afastadas por soldados. É delas o primeiro plano no início da crucificação, quando Cristo, ao fundo, é pregado à cruz, e quando esta é finalmente erguida, elas se comovem enquanto eles festejam. Durante a agonia do crucificado, elas se abraçam conjuntamente aos pés da cruz, e quando da descida do corpo, o recebem e o envolvem cuidadosamente na mortalha fornecida por José de Arimateia. Por fim, após a ressurreição, elas seguem até a tumba e a encontram aberta – não uma nem duas (como citam os evangelhos), mas muitas, entre oito e nove, muito mais do que narra na Bíblia, sem qualquer homem as acompanhando. Dentro da gruta, os anjos femininos em júbilo aparecem e todas juntas celebram a ressurreição.

O cinema que representa a Antiguidade jamais esteve isolado das questões do mundo que o produziu. Um dos aspectos que tornava esses filmes tão atraentes ao público era, precisamente, sua capacidade de representar eras passadas de modo crível, baseados (como de hábito) em informações

providas pela arqueologia e a historiografia mais atuais, ciências que instruíam a construção dos cenários, a elaboração da narrativa e, indubitavelmente, contribuíam, nas palavras de Maria Wyke, para a formação de uma consciência histórica, "por vezes operada conjuntamente, e eventualmente em oposição a, acessos mais diretos aos monumentos ainda existentes e aos textos literários, para ressuscitar um passado vívido e intimamente conectado com os interesses contemporâneos" (1997, p. 3). Não se trata, portanto, de descobrir se uma temporalidade tem preeminência sobre outra, mas sim de como um momento histórico relaciona-se a um outro que considera importante à sua formação e o recria de tal maneira que, "graças à nossa preguiça mental" (Carriere, 2006, p. 117), quanto mais antigo for o filme, mais supostamente semelho ao passado que retrata parece ser.

Um exemplo de como essa relação entre tempos históricos distintos se dá ocorreu entre os anos 1930 e 40. A Itália fascista produziu diversos filmes de propaganda, no intuito, inclusive, de desviar o público do país da produção hollywoodiana, e um dos investimentos mais altos foi o épico *Cipião Africano* (1937) dirigido por Carmine Gallone. No momento em que se lançava numa campanha para invadir a Etiópia, o país resgatou o mito imperial romano, a luta contra os cartagineses em pleno território africano, cujo ponto alto era o confronto entre as legiões romanas e os elefantes de Aníbal. Mussolini cedeu soldados para atuar nessa sequência, e dezenas de elefantes e cavalos foram trazidos para compor os exércitos em choque.

Agora, e quando uma propaganda fascista vira propaganda anticolonial? Por mais incrível que possa parecer, isso ocorreu. *Cipião Africano* viajou para diversos países, inclusive para a Índia Britânica, onde ao ser exibido nos cinemas causou enorme impacto no primeiro grande diretor do cinema indiano, Sohrab Modi. Ele percebeu o poder do cinema para narrar a História, em especial no momento em que a pressão imperial britânica piorava por causa da II Guerra Mundial e do movimento pela independência indiana. Ao invés de lidar com o presente, Modi seguiu para o passado, quando da invasão de Alexandre à Índia, e filmou *Sikandar* (1941). A cena do embate entre os exércitos o havia impressionado muito particularmente, mas como refazê-la num contexto limitante como aquele? Alguns aspectos, Modi adaptou: se no filme italiano Cipião dirige-se às legiões encarando o império e a supremacia branca, no indiano é o rei Poro que exprime uma ode à liberdade anticolonial:

> Seu país é aquele onde muitos dos filhos morreram, mas jamais deixaram a bandeira tocar o solo. Hoje, um estrangeiro sedento de poder lhes diz para abaixar esta bandeira de orgulho e deseja destruí-los. Se desejam manter seu próprio orgulho e o de seus descendentes,

> dos seus ancestrais, marchem com toda a força presente em seus corpos e suas almas. (Souza Neto, 2024, p. 424).

Outros, no entanto, eram simplesmente impossíveis de serem refilmados naquele momento: a sequência do grande confronto com soldados, cavalos e elefantes que representavam a derrota de Cartago perante Roma, por exemplo. Nesse caso, Modi simplesmente apropriou-se de rolos do filme italiano e incorporou as cenas à sua própria produção.

Mesmo a derrota do exército não-europeu ganhou um novo sentido em *Sikandar*: se no filme italiano os "bárbaros" africanos são esmagados, no indiano, apesar da vitória de Alexandre, ele se retira da Índia. Não à toa, essa produção foi proibida e perseguida pelos ingleses – não era difícil notar que o conquistador macedônico era, na verdade, um símbolo para a dominação britânica.

Todos os exemplos que apontamos (e haveria muitos outros) mostram como o profissional de História especializado na Antiguidade tem, à sua mão, um mundo imenso de abordagens fílmicas para usar em sala de aula. Partiremos agora para quais histórias podemos contar com a ajuda dos filmes.

O universo fílmico que trabalha com a Antiguidade é imenso; logo, é fundamental estabelecer recortes e classificações. O primeiro recorte é temático: a Antiguidade Mediterrânica, mais próxima de nossa realidade e constante da Basa Nacional Comum Curricular. Qualquer filme, de qualquer cinematografia, que lide com esse tema pode ser trabalhado. Outros mundos antigos são retratados em outras cinematografias: a Índia tem uma tradição que remonta às primeiras décadas do século XX (e da qual *Sikandar* é um bom exemplo) e o mesmo vale para a China e, de certa maneira, para o Japão, mas a presença dessas temporalidades no currículo escolar é limitada; logo damos preferência ao mundo antigo mediterrânico expandido. Quanto mais variadas forem as cinematografias, tanto mais rica será nossa compreensão sobre a representação da Antiguidade no cinema e as diversas linguagens usadas para tanto.

Abro um parêntese em minha abordagem sobre o cinema da Antiguidade para trazer à discussão um filme que trata da contemporaneidade: o francês *Entre os Muros da Escola*, de Laurent Cantet (2008), cuja ação se passa numa escola. Em termos físicos, é aquilo que nós, professores, sonharíamos ter em nosso trabalho: carteiras novas, salas recém-pintadas, arejadas, com grandes janelas e relativamente poucos alunos por turma. Mas o problema não está nessas questões, mas sim em como François Marin, professor de francês e personagem principal, ministra sua

disciplina. Lotado num subúrbio parisiense, sua turma é absolutamente diversa, com alguns "franceses propriamente ditos" (ou seja, brancos e filhos de pais franceses), descendentes de árabes, negros de origem africana e caribenha, chineses – uma diversidade para qual Marin é tecnicamente cego. Quando pretende ensinar um tempo do subjuntivo, que para nós soa mais comum do que na língua francesa, os alunos perguntam francamente: "para que tenho que aprender isso? Eu não vou dizer à minha mãe 'se eu fora', não faz sentido". A situação apresentada instaura um problema válido também para quem trabalha com História Antiga: para que ensiná-la? A resposta poderia ser: como ensiná-la de modo a que faça sentido aos alunos? Eles podem estar em Bagé, Petrolina, Manaus ou São Paulo, sempre será necessário que o professor saiba amoldar sua aula. Como se vê, nessa abordagem o filme não foi mera ilustração – ele pode até ser usado como tal, paciência, mas seu potencial é muito maior: ele pode instaurar um problema, ou nas palavras do filósofo Julio Cabrera (2006), ser uma "linguagem instauradora".

Dentre o conjunto de referenciais teóricos que tenho utilizado para trabalhar filmes nos últimos dez anos, Cabrera costuma ser meu ponto de partida. Ele propôs duas ferramentas que que eu sempre emprego: a primeira é a *compreensão logopática*, um entendimento que só pode ser atingido via *logos*, razão, e o *pathos*, sentimento. Nesse sentido, o cinema toca nesse nervo muito específico, que também ocorre na literatura, mas que por ser uma arte que trabalha diversos sentidos (o visual, o auditivo) e diversas formas de expressão (verbais, não-verbais, mnemônicas, etc.) talvez o cinema o faça de um jeito como nenhuma outra seja capaz. A história aprendida via filmes é como a Roma de Fellini: uma (não) aula que ensina de tal maneira que perdura na memória e no subconsciente. Mesmo quando há erros, digamos, factuais, ao invés de simplesmente os apontarmos (o tradicional papel impertinente do historiador), vale a pena perguntar: você viu esse erro? O que ele significou para ti? O que lhe disse? Essa prática estabelece vínculos entre o alunado e o filme sendo passado.

A segunda ferramenta é o conceito-imagem. O filme não depende exclusivamente do texto escrito ou falado; ele se expressa por meio de todo um conjunto articulado de linguagens, dos quais a visual é a mais importante, mas que na verdade é formada por toda uma tessitura de informações (diálogos, trilha sonora, efeitos sonoros, efeitos visuais, textos escritos, e assim por diante). Ou seja, ao invés do conceito que mais conhecemos, articulado verbalmente, o conceito-imagem nos chega por diversas entradas, diversos *inputs*. Há conceitos-imagem os mais variados (Cabrera afirma que o filme como um todo é um mega conceito-imagem), então um professor pode, tranquilamente, passar um trecho de um filme

para sua turma, desde que esteja consciente e saiba trabalhar com o conceito-imagem expresso nessa parte que escolheu.



Figura 5: *Le Monstre* (1903)

Tomemos como exemplo de análise o curta-metragem *Le Monstre*, de Georges Méliès. Em poucos minutos, e sem qualquer diálogo, ele consegue transmitir todo o ideário orientalista (Said, 1995) sobre o Egito cultivado no Ocidente: lá estão presentes os monumentos antigos, o erotismo, a magia, o perigo. Quem assiste esse filme constrói uma determinada forma imagem do antigo Egito; ao invés de simplesmente combater essa visão equivocada, cabe ao professor trabalhar sobre ela, edificando o conhecimento a partir da narrativa apresentada.

Não nos referimos por acaso ao orientalismo: a pesquisadora guineense Mariana Queen Nwabasili (2022) chama a atenção para o fato de que apenas uma década separa a invenção do cinema da Conferência de Berlim, que dividiu a África. Ou seja, é errado dizer que o cinema é uma arte industrial cunhada, influenciada por esse contexto? Em absoluto. Ele é, em diversos sentidos, a continuidade de uma arte do século XIX, imperialista, racista, machista e assim por diante. Então, quando vemos uma película (especialmente aquelas voltadas ao grande público), vemos uma roupagem moderna – seja esse "moderno" dos anos 1920, 1960, 2010 ou 2020 – para um conjunto de ideias bem anterior, caracterizado por narrativas lineares, bandidos e mocinhos. E não é incomum que não-brancos sejam preferidos como vilões, na Antiguidade ou em outras temporalidades.

Mas será que esses conceitos-imagem conseguem atravessar décadas, virar séculos? Há como ver que sim: em 2023, o diretor Ridley Scott dirigiu o filme *Napoleão*, e uma de suas sequências se passava no Egito. Quando de seu lançamento, houve uma certa celeuma, especialmente entre os egiptólogos, porque o filme apresenta o general bombardeando as pirâmides. Vários colegas apontaram para o absurdo, pois Napoleão, na verdade, tinha levado especialistas para analisar os monumentos e realizar pesquisas. Mas é necessário ultrapassar o simples bombardeio para entendermos o conceito-imagem dessas cenas: diante o general francês com seus canhões alinhados, estavam as tropas defensoras do Egito agitando suas armas. Pessoas pardas, pretas, brandindo cimitarras. Tudo isso é uma visão absolutamente orientalista, que instaura a ideia de que o Islam parou no tempo. Os muçulmanos conheceram e fabricaram pólvora muito antes dos europeus, logo jamais enfrentariam um exército inimigo, que eles conheciam bem, com espadas. E ainda por cima cimitarras, armas que nem sequer usavam. Napoleão atirou seus balaços nas pirâmides para não atingir os soldados inimigos, os quais, ao ouvirem os estampidos, caem no chão derrotados. Observem como a ideia de que Napoleão bombardeou as pirâmides causou revolta, mas o fato de tê-lo feito para assustar o que ele chamou de "gente indefesa", não. Ver pessoas pretas e pardas incapazes de defender seu patrimônio de invasores estrangeiros e brancos pareceu normal, e isso é um excelente ponto de partida para uma discussão em sala.

Um outro referencial importantíssimo para nossa análise da relação cinema-História é o norte-americano Robert Rosenstone. Em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história* (2010) ele chega a equiparar o historiador ao cineasta (graças ao modo como ambos pesquisam os fatos e os organizam numa narrativa coerente), uma ideia desenvolvida a partir das noções do seu conterrâneo Hayden White. Embora não concordemos com essa proposição, há um elemento que consideramos essencial ao trabalho com cinema:

> (...) o filme se permite inventar fatos (...) elaborar vestígios do passado' (...) 'as ricas imagens e metáforas visuais que nos fornece contribuem para que pensemos historicamente' (...) o objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionem, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional'. (2010, 24).

O binarismo verdade/ficção (ou mais precisamente verdade/mentira) está bastante enraizado no fazer historiográfico, e isso explica, inclusive, porque a historiografia demorou tanto aceitar os filmes como fonte histórica, mas a contribuição que Rosenstone apresenta não é desprezível.

Nós, profissionais de História, estamos eticamente presos àquilo que as fontes nos indicam, mas os compromissos do filme são outros (estéticos, financeiros), e essa liberdade permite a ampliação do nosso pensar histórico. Utilizemos um exemplo, um filme recente chamado *The Book of Clarence*.



Figura 6: *The Book of Clarence* (2023)

No contexto de uma sociedade que continua a debater se a rainha Cleópatra era branca ou negra (algo historicamente irrespondível, e que só existe no âmbito da ficcionalização da História), o jovem diretor, produtor, músico e compositor britânico Jeymes Samuel apresenta uma ideia significativamente mais ousada (e relevante): e se todos na Judeia fossem negros, e os brancos fossem os romanos dominadores? Fugindo dos "limites impostos pelo sério" (Alberti, 1999), os quais, inclusive, circunscrevem o fazer historiográfico, Samuel põe em xeque toda a tradição ocidental da representação do Cristo e posiciona questões essenciais: Jesus não podia ser negro (nada nas fontes indica que o fosse), mas tampouco era o loiríssimo de cabelos longos propagado pela imagética ocidental – e o problema é que somente uma dessas representações, a primeira, causa controvérsias. O filme todo é reverente (a figura de Maria é particularmente poderosa), mas é sua audácia no trato da questão racial que expande nossa capacidade de pensar a presença da Antiguidade e os exercícios mentais e dialógicos que realizamos para chegar até ela – numa palavra, sua força está na alegoria que invoca.

Outro exercício metafórico extremamente poderoso foi criado pela produtora, diretora, animadora e roteirista norte-americana Nina Paley na

animação *Seder Masochism*[2] (2018), ou o "masoquismo da ceia pascal judaica". Judia, Paley se voltou para tradições religiosas de sua cultura (o sêder celebra o êxodo do Egito), sublinha a violência do momento e como ela é celebrada; a partir de então, elabora uma tese sobre a história humana: quando as deusas-mãe pontificavam, o mundo era significativamente menos violento; foi a presença do deus-macho, ou seja, o patriarcado, que teria trazido o crescimento massivo da violência, e as primeiras vítimas desse novo estado de coisas seriam precisamente as mulheres: o poder religioso de que disfrutavam foi retirado, seus corpos cobertos e constrangidos, enquanto os homens (com seus pênis que viram armas, que viram ferramentas, que traçam linhas, que criam propriedades, e assim por diante) assumiram o poder. O argumento que desenvolve é riquíssimo, e a maneira como explica o(s) conflito(s) no Oriente Médio (e o consequente triunfo da morte), inquietante.

Percebam que diversos ferramentais teóricos podem ser usados num mesmo filme. É possível entender *Seder Masochism* segundo a proposta de metaforização de Rosenstone, mas é igualmente plausível entendê-lo como um mega conceito-imagem (a ligação direta entre a violência e a ascensão do patriarcado) formado por infra-conceitos-imagem:



Figura 7: *Seder Masochism* (2018)

A imagem acima ilustra o que digo: se pensamos *Seder Masochism* como um mega conceito-imagem, um dos seus infra-conceitos-imagem está expresso nesse print, em que monstros simbolizando as três religiões monoteístas ameaçam a deusa-mãe primordial, que terminará por ser devorada.

[2] Filme disponível no Youtube com legendas em português: https://www.youtube.com/watch?v=E7Yk59fZZ0I&t=489s Acesso em 31/07/2025.

A análise crítica dos filmes não diz respeito somente ao tempo que os produziu (como defendido por Marc Ferro), mas também à tradição em que a própria técnica se insere. A professora de estudos culturais Elle Shohat (2006) situa o surgimento do cinema no auge do imperialismo europeu, das invenções tecnológicas, do telégrafo, do trem, da química industrial, e propõe que essa nova arte/técnica assumiu, desde o começo, um papel de popularização dos conhecimentos modernos, atuando como uma forma transversal de divulgação do saber científico produzido. Isso valeu tanto para a biologia quanto, e principalmente, para a história. Diretores importantes, a começar pelo norte-americano D. W Griffith, defendiam que a nova forma de narrar a história eram os filmes, não mais os livros, e que as bibliotecas do futuro teriam, ao invés de estantes, cubículos para projeção. O cinema incorporava as descobertas mais recentes da arqueologia – havia, inclusive, equipes de filmagem registrando as escavações, e em seus *newsreels* (cinejornais da primeira metade do século XX) e documentários elas eram exibidas ao público; posteriormente, essas descobertas informavam os produtores, que colocavam reconstituições arquitetônicas verossímeis em seus filmes de ficção, criando a ilusão de que o passado era retratado com fidelidade.

Usemos como exemplo *A Mulher do Faraó*, uma produção alemã de 1922. Desde o começo do século, importantes arqueólogos alemães defendiam que os egípcios eram brancos – Abeer M. Kamel (2023, p. 23) cita como Georg Steindorff e Heinrich Schäfer defendiam a "natureza" e os "traços" nórdicos dos egípcios, e Walther Wolf, para quem a arte egípcia era a comprovação da origem ariana daquele povo. Nesse contexto, *A Mulher do Faraó* apresenta três grupos principais de personagens: a escrava grega, branca, ideal de beleza; os egípcios, formais, organizados, e se não inteiramente brancos, com a pele bem mais clara; por fim, os etíopes, atores usando *blackface* e grosseiramente apresentados (o rei etíope espicha ridiculamente o beiço inferior, rói as unhas e desconhece propositalmente o cerimonial da corte). É assim que o cinema diz apresentar a realidade descoberta pela arqueologia e pela história (uma crítica da época afirmava que os professores deveriam levar suas turmas para assistir *A Mulher do Faraó*), mas para além de apontarmos os erros e imprecisões, é fundamental perguntar: por que isso é apresentado dessa forma? Qual é o seu contexto de produção? Qual a relação daquilo que é exibido na produção com o que sabemos via historiografia sobre essa região ou temporalidade? Partindo desses questionamentos, instauramos problemas para pensar historicamente o mundo.

Como já vimos, a relação entre cinema e História Antiga já é mais que centenária; isso significa a existência de um volume de produções

virtualmente impossível de ser tratado em sua inteireza. Alguém que se dedicasse a essa função estaria invariavelmente preso em uma armadilha tantálica. É necessário, portanto, estabelecermos recortes e classificações para a escolha dos filmes, com o objetivo de diversificar ao máximo as temáticas, origens, estilos e linguagens das obras que pretendemos trabalhar.

A segmentação mais comum (usada inclusive por diversos escritores dedicados à história do cinema, vide Konigsberg, 2004; Vela, 2019) é a cronológica, mas em recente artigo (Souza Neto, 2023) propus uma outra divisão, em horizontes. Minha preocupação foi: como construir uma história fílmica de Roma, por exemplo, que abarcasse exemplos desde o cinema mudo até o século XXI, identificando tendências, mudanças e recurso a fones diversas? Um horizonte é algo que se perde de vista, cujo fim parece indeterminado, e era exatamente essa indeterminação que procurava em meu modelo, pois muitas obras simplesmente se sobrepõem em suas temáticas. *Cleópatra* é um filme sobre o Império Romano? Sem dúvida, mas não deixa de ser uma visão sobre o Egito. *Alexandre* (2004) fala da expansão helênica e da Pérsia, mas suas cenas em Babilônia estão entre as melhores já produzidas no cinema. Diante disso, no artigo citado propus três horizontes: o bíblico, o clássico e o egípcio. Cada um deles visando encontrar nas produções elementos facilmente reconhecíveis que as vinculassem a um grupo específico, mas não exclusivista – os horizontes se cruzando entre si. Entretanto, o contato direto com as fontes fílmicas e a leitura de *Reception of Mesopotamia on film* (2022), de Maria de Fátima Rosa, deram a perceber que era necessária a inclusão de um quarto horizonte, o "oriental" (assim mesmo, entre aspas), visualmente identificado com a Mesopotâmia (notadamente a Assíria), mas que poderia ser usado para representar qualquer cultura mediterrânica que não fosse clássica, judaica ou egípcia – ou seja, considerada "oriental". A Cartago dos filmes italianos da primeira metade do século, como *Cabíria* (1914), a Sodoma de *Sodoma e Gomorra* (1922) ou, impressionantemente, a Rodes de *O Colosso de Rodes* (1961) – não por acaso a ilha grega localizada mais ao leste. Empregando o recurso aos horizontes, é possível ter certeza de que as representações das temporalidades são estudadas não segundo um recorte meramente cronológico, mas sim temático. Segundo essa proposta, uma análise do cinema sobre Roma abre espaço para grandes épicos ocidentais (*Quo Vadis* ou *Ben-Hur*), comédias pastelão (*As Três Idades*, 1923, com Buster Keaton), uma comédia japonesa com toques de surrealismo (*Thermae Romae*, 2012), filmes experimentais (*Satyricon de Fellini*, 1969) e assim por diante, garantindo a diversidade das abordagens e o estabelecimento de estudos transversais.

Uma divisão fundamental no âmbito do próprio cinema se dá entre os documentários e as ficções. Os primeiros se aproximam muito do nosso próprio trabalho (inclusive muitos documentaristas têm formação em História ou disciplinas próximas) e não espanta que tenham sido os primeiros filmes a serem aceitos em sala de aula. Embora afirmem retratar exatamente o que a lente da câmera captura, não podemos nos esquecer de que são narrativas como quaisquer outras, e como tais precisam passar pelo crivo da crítica.

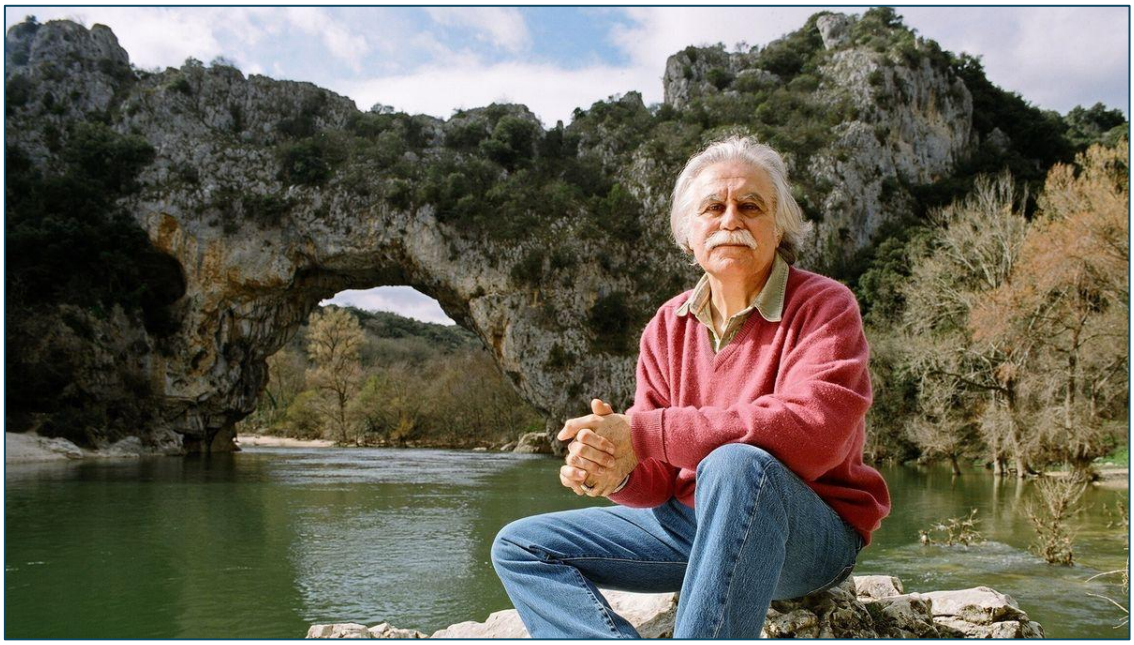


Figura 8: *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010)

Para pensarmos a esse respeito, vejamos um excelente documentário: *A Caverna dos Sonhos Esquecidos* (2010) dedicado à caverna de Chauvet, na França, desconhecida até os anos 1990, quando foi encontrada por acaso. Durante mais de uma hora, somos levados a conhecer as magníficas pinturas que contém, os esforços para sua preservação e o apuro tecnológico que exige. Mas bem perto do final, o cineasta Werner Herzog apresenta uma pergunta ao diretor do projeto, Jean-Michel Geneste: "você acha que as pinturas da caverna Chauvet foram, de alguma forma, o princípio da moderna alma humana?". O cientista responde com um belo e filosófico monólogo, e sua resposta é significativa: se a comunicação e o registro da memória são marcos da humanidade, "essa é uma invenção do Cro-Magnon (...) e continua idêntica em nosso mundo atual" – e toma como exemplo a própria câmera que o grava.

Nós temos a voz da autoridade, de um renomado cientista, que repete um discurso que não soaria de todo estranho na boca de um homem branco do século XIX: a história nasceu na Europa. Noutras palavras, por mais que se

afirmem objetivos, os documentários são, efetivamente, discursos, e tal e qual as ficções, precisam ser tratados com ferramentas teóricas adequadas (dentre as quais algumas das que apresentamos nesse texto) e, principalmente, precisam instaurar problemas para efetivamente contribuir para o conhecimento histórico.

Posso dizer que não existe filme mais ou menos fiel ao tempo histórico que retrata, mas sim que todos os argumentos apresentados precisam ser cuidadosamente analisados para que as produções atendam aos usos propostos pelos profissionais de História – aulas, pesquisa, artigos, palestras, cursos, extensionismo e assim por diante.

No que tange aos épicos da Antiguidade Mediterrânica, um punhado de países conseguiu produzi-los ao longo desse século e um pouco: Estados Unidos, Itália, Grã-Bretanha, França, mais alguns outros da Europa Centro-Oriental. Eles são geralmente mais fáceis de encontrar e sua linguagem, mais acessível aos nossos educandos, portanto não devem ser descartados como fonte, mas tampouco deve-se cair na armadilha de só trabalhá-los quando há tantas outras opções à mão.

Há um conjunto de produções às quais, na falta de um nome melhor, chamo de "não-épicos"; seja pela carência de recursos, por opções estéticas (ou por ambas as razões) eles se opõem ao modelo épico e pensam a Antiguidade de uma outra perspectiva. A Europa produziu muitos deles, mas também alguns países latino-americanos (o Brasil inclusive) e africanos (nomeadamente o Egito). Um bom exemplo é um filme disponível no Youtube, o *Conto do Camponês Eloquente*[3], do diretor egípcio Chadi Abdel Sayam. É interessante compará-lo a uma outra produção que trata do mesmo local: *Cleópatra* (1963), por exemplo. O *Conto*... é um curta de vinte minutos, o outro um épico de quase três horas; um teve pouquíssimos recursos, o outro custou mais de 31 milhões de dólares; um mostra o Egito Antigo a partir de uma obra filosófica produzida localmente, o outro é uma adaptação da obra de Shakespeare que, por sua vez, inspirou-se em Plutarco. Um é a expressão da tentativa de estabelecimento de um cinema nacional, enquanto o outro nasceu para ganhar o mundo inteiro. Oposições assim tornam o uso dos filmes um artifício analítico extremamente rico.

Filmes provocam reações fílmicas, e é particularmente interessante quando essas reações podem ser exploradas. Dos anos 1970 até finais dos anos 1990, os grandes épicos saíram de moda, mas no começo dos anos 2000 eles voltaram com alguma força, só que adaptados à realidade das plateias

[3] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=76HgCjDoqvg Acesso em 04/08/2025.

daquele momento. *O Gladiador* (2000) havia acostumado novamente o público a assistir os espetáculos de violência nas arenas, e nesse contexto o diretor Mel Gibson apresentou seu *A Paixão de Cristo* (2004) – nunca antes o corpo de Jesus havia sido tão cruelmente maltratado em tela. As reações ao filme foram diversas, mas talvez a mais interessante tenha vindo do Irã: Jesus é um profeta islâmico, 'Isa, e os iranianos não aceitaram bem o espetáculo de violência que assistiram; nesse contexto, o diretor Nader Talebzadeh produziu um outro filme, *O Messias* (2007), muito mais respeitoso à figura sagrada, e com dois finais consecutivos, um cristão (o Cristo morre na cruz) e outro muçulmano (ele é arrebatado, um duplo fica no seu lugar e morre crucificado).

E como está o atual cinema sobre a Antiguidade? Como sempre, os épicos chamam mais a atenção, seja com o *Gladiador II* (2015), com adaptações da obra de Homero ou as duas Cleópatras prometidas até 2030. Mas mais uma vez, é preciso não ficar preso a essa armadilha atraente. Apesar dos muitos "filmes de Jesus" tradicionais (ou convencionais) sendo lançados, o já citado *The Book of Clarence* nos traz um ambiente mais rico de possibilidades. Dentro da própria Hollywood, um diretor como Darren Aronofsky dirigiu épicos de contestação, como *Noé* (2014) e *Mãe!* (2017). No brasileiro *Antígona 442 a.C.* (2021), a atriz Andréa Beltrão interpreta todos os papéis da tragédia de Sófocles, num ambiente imediatamente pós-pandêmico e durante o governo Bolsonaro, discutindo a peste e a tirania.

Mas talvez o lançamento recente mais intrigante seja *A Epopeia de Gilgamesh* (2024), do diretor experimental Zeb Haradon e disponível no YouTube[4]. Inteiramente produzido com inteligência artificial, ele parte de uma premissa interessante: os sumerianos teriam inventado o cinema milênios atrás, uma tecnologia repassada para outros povos mesopotâmicos que os sucederam. Como a obra literária mais importante para todos era a Epopeia, cada tempo teria produzido suas próprias versões, usando os recursos cinematográficos de que dispunham e aplicando as metáforas que acharam convenientes. Numa referência ao próprio livro que hoje temos, o filme de Gilgamesh também seria formado por fragmentos encontrados em diversas línguas e de diversas origens, e sua reconstrução demonstra sua natureza compósita. Haradon usou vários estilos de filmagem que lembram o início do cinema, do Expressionismo Alemão aos filmes de truques mágicos comuns na virada dos séculos XIX e XX; é como se estivéssemos vendo a história do cinema sendo recontada por meio dos pedaços supostamente sumerianos que compunham o Gilgamesh.

[4] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=PDO6M9_G0EA Acesso em 04/08/2025.

Mas como usar esses e outros filmes em sala de aula? Ferreira (2018) propõe uma interessante metodologia dividida em cinco etapas: a *contextualização do tema*, a *contextualização da produção*, a *produção financeira*, sua *repercussão* e a *análise da narrativa fílmica em si*. Os temas que discutimos nesse texto referem-se majoritariamente a esse último item, mas é fundamental que, ao optar por uma dada produção para apresentar ao alunado, o professor esteja consciente desses outros aspectos, para que possa estabelecer as relações entre o tempo histórico vivido, as temporalidades exibidas em tela e o momento histórico de produção da obra.

E assim encerro esse texto, reafirmando a importância de pesquisar filmes de diferentes origens e tempos, que contemplem diferentes temáticas históricas, para que o trabalho com as turmas seja enriquecido.

Fontes fílmicas

Alexandre (Alexander, 2004). Dir. Oliver Stone.

Alexandria Again and Forever (1989). Dir. Youssef Chahine.

Antígona 442 a.C. (2021). Dir. Maurício Farias.

Arrivée d'un train à La Ciotat, L' (1896). Dir. Auguste Lumière, Louis Lumière.

Book Of Clarence, The (2023). Dir. Jeymes Samuel.

Cabíria (Cabiria, 1914). Dir. Giovanni Pastrone.

Camponês Eloquente, O (El-Fallâh el-fasîh, 1970). Dir. Chadi Abdel Salam.

Caverna dos Sonhos Esquecidos, A (Cave of Forgotten Dreams, 2010). Dir. Werner Herzog.

Cipião, o Africano (Scipione l'africano, 1937). Dir. Carmine Gallone.

Cleópatra (Cleopatra, 1963). Dir. J. Gordon Edwards.

Colosso de Rodes, O (Il colosso di Rodi, 1961). Dir. Sergio Leone.

Descente de la grande pyramide (1897). Dir. Alexandre Promio.

Entre os muros da escola (Entre les murs, 2008). Dir. Laurent Cantet.

Epic of Gilgamesh, The (2024). Dir. Zeb Haradon.

Messias, O (Masih, 2007). Dir. Nader Talebzadeh.

Monstre, Le (1903). Dir. Georges Méliès.

Mulher do Faraó, A (Das Weib des Pharao, 1922). Dir. Ernst Lubitsch.

Múmia, A (The Mummy, 1999). Dir. Alex Kurtzman.

Napoleão (Napoleon, 2023). Dir. Ridley Scott.

Néron essayant des poisons sur des esclaves (1897). Dir. Georges Hatot.

Noé (Noah, 2014). Dir. Darren Aronofsky.

Paixão de Cristo, A (The Passion of the Christ, 2004). Dir. Mel Gibson.

Pyramides vue Générale, Les (1897). Dir. Alexandre Promio.

Quo Vadis (1951). Dir. Mervyn LeRoy, Anthony Mann.

Roma (1972). Dir. Federico Fellini.

Sebastiane (1976). Dir. Paul Humfress, Derek Jarman.

Seder-Masochism (2018). Dir. Nina Paley.

Segredo da múmia, O (1982). Dir. Ivan Cardoso.

Sikandar (1941). Dir. Sohrab Modi.

Venganza de la momia, La (1975). Dir. Carlos Aured.

Vie du Christ, La (1908). Dir. Alice Guy-Blaché.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ALLAN, Michael. Deserted histories: the Lumière Brothers, the pyramids and early film form. *Early Popular Visual Culture*, v. 6, n. 2, p. 159-170, 2008.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

FERREIRA, Ricardo de Almeida. *Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

HERBERT, Stephen; MCKERAN, Luke. *Who's who of Victorian cinema*. London: British Film Institute, 1996.

KAMEL, Ahmed M. Nazi racial creed and radical environmentalism in Savitri Devi's *Akhnaton*. *Journal of Scientific Research in Arts (Language & Literature)*, v. 24, n. 5, p. 20-38, 2023.

KONIGSBERG, Ira. *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

LYRA, Bernadette. Horror, humor e sexo no cinema de bordas. *Ilha do Desterro: A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, n. 51, p. 131-146, jul./dez. 2006.

MARTÍNEZ-CAMACHO, Enrique. El erotismo en el fantaterrorespañol (1962-1977), una visión general. *FilmHistoria Online*, p. 267-308, 2023.

MOERBECK, Guilherme. História Antiga no ensino fundamental: um estudo sobre os mitos gregos antigos e a consciência histórica. *Revista História Hoje*, v. 7, n. 13, p. 225-247, 2018.

NETO, José Maria. Cinema, cinemas, filmes: o "cineclube" como instrumento de ensino da História Antiga. *Brathair*, v. 23, n. 2, p. 232-257, 2023.

NWABASILI, Mary Q. Entre Europa, África e América Latina: representações de mulheres negras e brancas em filmes coloniais espanhóis. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 11, n. 2, p. 1-31, 2022.

ROSA, M. de F. *Reception of Mesopotamia on Film*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2022.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA NETO, J. M. G. de. "E assim deverias apresentar-te: com vergonha, não descaramento, por todo mal que causastes." Preâmbulo à violência e o cinema sobre a Antiguidade. In: SILVA, M. A. de O.; PINTO, R. (org.). *Violência no mundo antigo: materialidades, discursos e imaginários*. Recife: Ed. UFPE, 2024.

VELA, Agustín Rodríguez. *Breve historia del cine*. Madrid: Nowtilus, 2019.

WYKE, Maria. *Projecting the Past: Ancient Rome, History and Cinema*. London: Routledge, 1997.