

# *A Antiguidade como campo de batalha visual: cinema, usos políticos do passado e a extensão universitária como letramento crítico*

*Antiquity as a visual battleground: cinema, political uses of the past, and university extension as critical literacy*

## **Resumo**

A cultura histórica contemporânea é atravessada por uma “virada visual” que deslocou o centro de gravidade da produção de sentido sobre o passado da escrita acadêmica para as telas. Diante desse cenário, este artigo discute o potencial estratégico da extensão universitária na mediação entre o saber especializado e as representações cinematográficas da História Antiga. Partindo da premissa de que o cinema e as séries de televisão constituem hoje a principal fonte de informação histórica para o grande público (o conceito de *historiofotia*), argumenta-se que a universidade não deve rejeitar essas narrativas como meras falsificações anacrônicas, mas tomá-las como objetos privilegiados de análise da recepção. O trabalho analisa como produções icônicas, desde *Spartacus* e os épicos bíblicos da Guerra Fria (*Ben-Hur*, *Quo Vadis*), até obras contemporâneas como *300* e a série *Roma*, constroem identidades políticas e religiosas, cristalizando visões sobre o “Ocidente”, o cristianismo e a alteridade. Por fim, propõe-se uma metodologia extensionista baseada em oficinas de letramento visual crítico, visando desenvolver a competência do público para desconstruir os regimes de visualidade que operam nos usos públicos do passado clássico.

**Palavras-chave:** Cinema e História. Estudos de Recepção. Extensão universitária. Épicos bíblicos. Letramento visual.

**João Carlos Furlani**

joao.furlani@gmail.com

Universidade Federal do Espírito Santo

Recebido em: 19/08/2024

Aceito em: 20/10/2024

## **Abstract**

*Contemporary historical culture is traversed by a “visual turn” that has shifted the center of gravity of meaning-making about the past from academic writing to screens. Against this backdrop, this article discusses the strategic potential of university extension in mediating between specialized knowledge and cinematic representations of Ancient History. Based on the premise that cinema and television series currently constitute the main source of historical information for the general public (the concept of historiophoty), it argues that the university should not reject these narratives as mere anachronistic falsifications, but treat them as privileged objects of reception analysis. The paper analyzes how iconic productions—from Spartacus and Cold War biblical epics (Ben-Hur, Quo Vadis) to contemporary works like 300 and the series Rome—construct political and religious identities, crystallizing views on the “West,” Christianity, and alterity. Finally, it proposes an extension methodology based on critical visual literacy workshops, aiming to develop the public’s competence to deconstruct the regimes of visibility operating in the public uses of the classical past.*

**Keywords:** *Cinema and History. Classical Reception Studies. University Extension. Biblical Epics. Visual Literacy.*

## INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a historiografia passou a reconhecer de forma inequívoca que o monopólio da narrativa sobre o passado não pertence mais aos acadêmicos. Vivemos imersos em uma cultura histórica predominantemente visual, na qual a imaginação do grande público sobre o Império Romano, a Grécia Clássica ou as origens do cristianismo são forjadas não pelas monografias universitárias, mas pelas telas de cinema e serviços de streaming. Para a maioria das pessoas, a Antiguidade tem o rosto e a textura concebidos por diretores de arte e roteiristas de Hollywood.

Diante desse cenário, a extensão universitária na área de História – especialmente em subcampos percebidos como “distantes”, como a História Antiga – enfrenta um dilema metodológico. Tradicionalmente, a academia tendeu a reagir aos filmes históricos com uma postura defensiva, assumindo o papel de “fiadora da verdade” e dedicando-se a apontar falhas factuais, anacronismos e imprecisões nos figurinos ou roteiros. Contudo, essa abordagem de fact-checking tem se mostrado ineficaz e epistemologicamente limitada, pois ignora a natureza fundamental da linguagem cinematográfica.

Este artigo propõe uma inversão de perspectiva: argumenta-se que a extensão universitária deve abandonar o “jogo dos erros” e assumir o cinema como um documento legítimo de recepção e apropriação do passado. O objetivo não é ensinar o público a “ver os erros do filme”, mas desenvolver um letramento histórico-visual capaz de questionar por que o passado foi representado de determinada maneira no tempo presente. Para sustentar esse argumento, o texto articula a teoria da historiofotia aos Estudos de Recepção, analisando produções clássicas e contemporâneas – de *Spartacus* (1960) e *Ben-Hur* (1959) a *300* (2006) e a série *Roma* (2005) – como vetores de identidades políticas e religiosas. Ao final, apresenta-se um desenho metodológico de extensão voltado para a desconstrução crítica dessas narrativas na esfera pública.

## HISTORIOFOTIA E ESTUDOS DE RECEPÇÃO

A legitimação do cinema como objeto de reflexão histórica deve muito ao historiador francês Marc Ferro (1993), que pioneiramente defendeu que o filme não é apenas uma ilustração secundária do passado, nem uma mera fonte documental, mas um agente da história, capaz de oferecer uma “contra-análise” da sociedade. Para Ferro (1993), o cinema revela o não-dito, os lapsos e o imaginário social que a documentação oficial escrita muitas vezes oculta. Todavia, para os propósitos de uma extensão universitária engajada, o conceito mais operativo é o de historiofotia, cunhado por Hayden White (1988).

Ao desafiar a supremacia logocêntrica da academia, White (1988) define a historiografia como a representação da história e do nosso pensamento sobre ela em imagens visuais e discurso fílmico. O autor argumenta que a imagem em movimento possui sua própria sintaxe, gramática e capacidade de produzir sentido histórico, paralela – e não inferior – à historiografia escrita. Se a escrita privilegia a análise linear e causal, a historiografia privilegia a simultaneidade, a atmosfera e a experiência sensorial do passado. Ignorar essa distinção é o primeiro passo para uma crítica estéril.

Robert Rosenstone (2010), por sua vez, adverte que o cinema histórico não deve ser julgado pelas regras da monografia acadêmica. Ele opera por meio de metáforas, condensação de personagens e apelo emocional. O que muitos historiadores denunciam como “erro” ou “invenção”, Rosenstone (2010) classifica como “invenção verdadeira”. Em outras palavras, estratégias narrativas que, mesmo alterando fatos singulares, conseguem comunicar verdades históricas mais amplas sobre processos sociais ou estruturas de sentimento de uma época. Condenar um filme por não ser um livro seria, portanto, um erro categorial que a extensão deve ajudar a corrigir.

No campo específico da História Antiga, essa percepção metodológica converge com os Estudos de Recepção. Afastando-se da antiga busca pela “fidelidade” ao original, teóricos como Charles Martindale (1993) postulam que o sentido da Antiguidade é sempre “realizado no ponto de recepção”. Isso significa que não existe uma Antiguidade “pura” a ser acessada; existe sempre uma negociação entre o passado e o presente do intérprete.

Autoras como Maria Wyke (1997) e Monica Cyrino (2005) radicalizam esse argumento ao demonstrar que os filmes do gênero *Peplum* (os chamados “espada e sandália”) são, na verdade, projeções das angústias, ideologias e debates políticos contemporâneos à sua produção. Ao vestir a toga romana, o cinema discute, em segurança, problemas modernos: o medo do comunismo em *Quo Vadis*, a luta pelos direitos civis em *Spartacus* ou o choque de civilizações em 300.

Para a extensão universitária, a articulação desses referenciais muda radicalmente o planejamento didático. O foco da mediação com o público escolar ou a comunidade deixa de ser a verificação positivista (“como era a Roma real versus a Roma do filme”) e passa a ser a análise cultural crítica: “por que a sociedade dos anos 1950, ou dos anos 2000, imaginou Roma dessa maneira para dar sentido ao seu próprio tempo?”.

## **IDENTIDADES MODERNAS PROJETADAS NO MUNDO ANTIGO**

A análise de obras icônicas em projetos de extensão permite expor como o cinema constrói narrativas de legitimação política ou de alteridade radical. O passado é

constantemente reescrito para responder às demandas do presente, transformando a Antiguidade em um palco onde as batalhas ideológicas contemporâneas são encenadas em trajes de época.

Um exemplo paradigmático para atividades de cine-debate é *Spartacus* (1960), dirigido por Stanley Kubrick. O filme é menos um tratado sobre as rebeliões servis do final da República Romana e mais um manifesto sobre os direitos civis e a liberdade no contexto da Guerra Fria e do macarthismo nos Estados Unidos. O roteiro, escrito por Dalton Trumbo (que estava na “lista suja” de Hollywood por suas simpatias comunistas), transforma o gladiador trácio em um herói proletário pré-marxista, lutando contra um imperialismo opressor que espelha as angústias do século XX. Na extensão, é crucial analisar a cena icônica “Eu sou Spartacus!”, na qual os escravos derrotados se recusam a delatar seu líder em troca da vida. Essa passagem não possui lastro nas fontes antigas (Plutarco ou Apiano), mas funciona como uma crítica direta à delação premiada incentivada pelo Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC). Além disso, a dicotomia entre o senador Gracchus (o populista “democrata”) e Crassus (o aristocrata frio e autoritário) permite discutir como o filme projeta o ideal do liberalismo norte-americano contra a ameaça do totalitarismo, utilizando Roma como metáfora para a defesa da democracia ocidental (Cyrino, 2005).

Saltando para o século XXI, o filme *300* (2006), dirigido por Zack Snyder (baseado na *graphic novel* homônima de Frank Miller), oferece um material riquíssimo para discutir os usos políticos recentes da Antiguidade sob a ótica do “choque de civilizações”. A obra retrata a Batalha de Termópilas sob uma ótica estritamente maniqueísta e eugenista. Os espartanos são representados com corpos hipermasculinizados, depilados e “perfeitos”, codificados visualmente como os defensores da “razão” e da “liberdade” ocidental. Em contraste, o Império Persa é construído por meio de uma estética de monstruosidade e perversão. Xerxes e seu exército são retratados como uma massa disforme de seres exóticos, afeminados, deficientes ou misticamente corrompidos. O filme é um exemplo didático do “Orientalismo” teorizado por Edward Said (1990), onde o Oriente é inventado como o “outro” irracional e perigoso. Em um laboratório extensionista, *300* permite ensinar o público a identificar a islamofobia implícita e a retórica neoconservadora que utiliza a Grécia para justificar intervenções militares contemporâneas em nome da “civilização” contra a “barbárie”.

Essa linhagem ideológica ganha ainda mais densidade analítica quando historicizamos a própria fonte de inspiração de Miller. A *graphic novel* que originou o filme de 2006 foi declaradamente influenciada pela experiência do autor ao assistir ao filme *Os 300 de Esparta* (*The 300 Spartans*, 1962), dirigido por Rudolph Maté. Produzida no caldeirão da Guerra Fria e com apoio oficial do governo grego, a obra de 1962 já operava a transposição do conflito antigo para a geopolítica bipolar da época: Esparta representava a “barreira de contenção” do mundo livre contra o des-

potismo oriental, uma metáfora pouco sutil para a União Soviética. Portanto, em um laboratório de extensão, é fundamental desnudar essa genealogia da imagem, demonstrando ao público que a “memória” pop de Termópilas é, na verdade, um palimpsesto de angústias ocidentais: o medo do comunismo dos anos 1960 serviu de alicerce estético e moral para a islamofobia midiaticizada do século XXI.

Em contrapartida, a virada para a “Antiguidade suja e realista” pode ser trabalhada por meio da aclamada série *Roma* (*Rome*, HBO, 2005-2007). Diferente do mármore branco asséptico e da fala empolada dos épicos antigos, a série aposta em uma estética da “vivência material”: uma cidade caótica, grafitada, colorida, sexualmente explícita e movida por interesses cínicos. A grande contribuição da série para a extensão é o deslocamento do protagonismo. Ao focar na vida de dois soldados comuns, Vorenus e Pullo, a obra dialoga com a História Social e a Micro-história, mostrando como as grandes decisões do Senado impactavam as classes plebeias. Essa mudança estética reflete também o desencanto político da era pós-moderna: Júlio César e Pompeu não são mais vistos como heróis imaculados ou tiranos de ópera, mas como estrategistas de uma realpolitik implacável e moralmente ambígua. A série aproxima as intrigas do Senado romano aos escândalos de corrupção e ao cinismo institucional das democracias liberais do século XXI (Blanshard; Shahabuddin, 2011), oferecendo uma oportunidade única para discutir a desidealização das instituições políticas através do espelho antigo.

## **O ÉPICO, O CRISTIANISMO E A IMAGINAÇÃO RELIGIOSA**

Uma das frentes mais importantes (e delicadas) para a extensão em História Antiga é a representação do cristianismo. O cinema foi a ferramenta pedagógica mais eficiente do século XX para forjar e consolidar uma “identidade cristã ocidental”, criando uma teologia visual que é tomada como verdade factual por grande parte do público.

Nos anos 1950, o ápice da Guerra Fria gerou uma série de superproduções bíblicas e épicos cristãos. Como argumenta Maria Wyke (1997), essas obras operavam sob uma alegoria clara: o Império Romano, com seu militarismo e “decadência moral”, funcionava como um espelho da tirania totalitária (seja a memória recente do nazifascismo ou a ameaça soviética contemporânea), enquanto os cristãos primitivos encarnavam os valores do liberalismo norte-americano.

Essa polarização ideológica não era sutil; ela estruturava o roteiro, a direção de arte e a construção dos personagens em três obras fundamentais, que devem ser analisadas individualmente em projetos de extensão para evidenciar a construção de nossa memória visual:

Em *Quo Vadis*, dirigido por Mervyn LeRoy e lançado em 1951, a dicotomia é estabelecida entre a corte de Nero e a comunidade cristã clandestina. Nero (Peter Ustinov) não é retratado apenas como um governante, mas como a encarnação do Estado absoluto e irracional. Sua “loucura” e efeminação (codificada na época como decadência moral) contrastam com a virilidade estoica do general Marcus Vinicius (Robert Taylor). A extensão universitária pode explorar a cena final do filme, onde o povo romano, ao ver a injustiça na arena, volta-se contra Nero. A narrativa sugere que o cristianismo não destrói o Império, mas o “salva” de si mesmo, restaurando a ordem moral. O filme mostra ao espectador da Guerra Fria que a tirania (seja Nero ou Stálin) é inerentemente autodestrutiva e que a fé cristã é o alicerce da verdadeira liberdade civil.

*O Manto Sagrado* (*The Robe*, 1953), obra pioneira de Henry Koster no uso do CinemaScope, explora a monumentalidade da imagem para operar o que se pode chamar de “conversão do olhar”. O protagonista, o tribuno Marcellus Gallio (Richard Burton), é atormentado pela culpa após executar a crucificação de Jesus. O conflito central do filme é entre a “consciência individual” (valor protestante e liberal) e a “obediência cega ao Estado” (representada pelo imperador Calígula). Para o extensionista, o ponto alto da análise é o julgamento final de Marcellus diante de Calígula. O imperador exige que ele renuncie à sua fé para provar lealdade a Roma. A recusa de Marcellus não é apresentada como fanatismo religioso, mas como defesa da liberdade de consciência. O filme projeta no século I d.C. o medo do macarthismo e dos regimes totalitários que exigiam a alma do cidadão, consolidando a ideia de que ser cristão é ser, antes de tudo, um indivíduo livre.

Em *Ben-Hur* (1959), dirigido por William Wyler, a alegoria política deste ciclo atinge seu refinamento estético e ideológico máximo. O antagonista, Messala (Stephen Boyd), é construído visualmente com referências fascistas: a rigidez do uniforme, a saudação romana enfática e o discurso sobre a supremacia do Estado (“Roma é uma afronta a Deus... Roma é o mundo”). Messala tenta convencer Judah Ben-Hur (Charlton Heston) a delatar seus compatriotas judeus em nome da “segurança do Império”. A recusa de Ben-Hur estabelece a tese do filme: a amizade e a lealdade comunitária são superiores à lealdade estatal. A extensão pode trabalhar a famosa “corrida de bigas” não apenas como cena de ação, mas como um choque de civilizações: a arrogância tecnológica e militar de Roma (Messala usa apetrechos ilegais em sua biga) contra a integridade moral e a fé do herói judeu-cristão. A vitória de Ben-Hur é a vitória do indivíduo temente a Deus sobre a máquina de guerra imperial, uma mensagem reconfortante para o público ocidental sob a ameaça nuclear.

Ao destrinchar essas obras, percebe-se que a “Hollywood divina” não estava apenas contando histórias bíblicas; estava ensinando o Ocidente a temer o Estado máximo e a ver na herança judaico-cristã a única barreira contra a barbárie política. No entanto, essa pedagogia visual não permaneceu estática. Ao levar tais produções para a comunidade, a extensão universitária tem a oportunidade estratégica de dis-

cutir os mitos fundadores das perseguições religiosas e a mutação na construção da imagem do “martírio”. Enquanto os épicos dos anos 1950, por restrições do Código Hays, apresentavam uma violência higienizada e quase teatral, o século XXI inaugurou uma nova estética da crucificação, cujo expoente máximo é *A Paixão de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004), de Mel Gibson.

Esta obra exige uma mediação extensionista cuidadosa e rigorosa, pois opera uma ruptura epistemológica na relação do público com o passado. Gibson mobiliza dois dispositivos cinematográficos para reivindicar um estatuto de “verdade inquestionável”, blindando o filme contra a crítica historiográfica tradicional.

O primeiro dispositivo é o “efeito de autenticidade filológica”. Ao obrigar o elenco a atuar em aramaico, latim eclesiástico e hebraico (sem dublagem, apenas legendas), o diretor cria uma camada de verossimilhança auditiva que seduz o espectador. Para o público leigo, o uso das línguas mortas funciona como um atestado de rigor científico, sugerindo que, se a fonética é “precisa”, a narrativa teológica também o é. Cabe à extensão desmontar essa falácia, demonstrando que a escolha linguística é um artifício estético que mascara escolhas ideológicas profundas – como a suavização da culpa de Pôncio Pilatos (retratado como um administrador estoico e relutante) e a transferência da responsabilidade da execução para as autoridades judaicas, reativando tropos antisemitas medievais (Fredriksen, 2003).

O segundo dispositivo é o hiper-realismo da violência. O filme abandona a elipse narrativa e expõe o corpo flagelado em detalhes anatômicos excruciantes (a “teologia do sangue”). Como analisa Martin Winkler (2004), essa violência extrema não é gore gratuito; ela tem uma função retórica: paralisar o julgamento racional do espectador por meio do choque emocional. Diante de tanto sofrimento “realista”, qualquer tentativa de questionar a precisão histórica do roteiro soa, para o fiel, como uma impiedade.

O letramento visual fornecido pela universidade é, portanto, a única ferramenta capaz de romper essa paralisia. Nos laboratórios de extensão, é fundamental disseminar a técnica: mostrar como a maquiagem, o som amplificado dos chicotes e a câmera lenta são escolhas de direção (*mise-en-scène*) desenhadas para gerar impacto teológico, e não evidências de um “documentário” sobre o ano 33 d.C. O objetivo não é desrespeitar a fé, mas esclarecer que o filme é uma interpretação moderna baseada nas visões místicas de Anna Catarina Emmerich (séc. XIX) e não apenas nos Evangelhos ou na historiografia romana.

## **PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA**

Para converter a carga teórica acumulada (historiografia, recepção, crítica ideológica) em ação extensionista concreta e socialmente referenciada, propõe-se a su-

peração do modelo de palestras ou cineclubes meramente expositivos. Sugere-se a adoção da metodologia de Laboratórios de Letramento Visual, espaços de práxis onde a comunidade externa e os licenciandos em História operam a desconstrução da imagem.

Tais laboratórios devem ser estruturados em três eixos procedimentais, desenhados para desenvolver competências específicas de leitura crítica. É imperativo salientar, contudo, que a execução dessa metodologia exige um rigoroso protocolo de curadoria em conformidade com as diretrizes de Classificação Indicativa. Dado que produções como *A Paixão de Cristo* (2004) e a série *Roma* (2005) apresentam cenas de violência explícita, nudez e conteúdo sexual (frequentemente com classificação 16 ou 18 anos), o historiador-extensionista deve adequar o repertório de exibição à faixa etária dos espectadores.

Para o trabalho com o Ensino Fundamental, por exemplo, a metodologia prioriza o uso de “fragmentos pedagógicos” ou a análise de materiais de divulgação (trailers e cartazes), enquanto o uso integral de obras classificadas para público adulto deve ser restrito a laboratórios voltados a universitários, professores em formação continuada ou comunidades adultas, sempre mediante consentimento informado e transparência metodológica. A extensão, neste sentido, não apenas analisa a imagem, mas educa para o seu consumo responsável e ético.

Tais laboratórios podem ser estruturados em três eixos procedimentais, desenhados para desenvolver competências específicas de leitura crítica:

### Eixo I: A clínica do anacronismo produtivo

O senso comum tende a julgar o filme histórico pelo binômio “verdadeiro/falso”. Este eixo visa romper com essa lógica positivista. Em vez de listar erros factuais (como estribos em cavalos romanos ou figurinos imprecisos), a oficina adota o conceito de anacronismo produtivo.

- Procedimento: Os participantes são convidados a realizar a “autópsia” de uma cena, respondendo à pergunta-chave: “A quem serve este erro?”.
- Aplicação: Ao analisar *Gladiador* (*Gladiator*, 2000, dirigido por Ridley Scott), por exemplo, nota-se que o general Maximus deseja restaurar a “República” para devolver o poder ao povo. Historicamente, isso é impreciso (generais romanos costumavam buscar poder pessoal ou oligárquico). Contudo, na oficina, discute-se como esse anacronismo serve para projetar valores democráticos norte-americanos contemporâneos em um herói antigo.

- Objetivo formativo: Transformar o “erro” em sintoma cultural. O público aprende a ler o filme não como uma janela para o passado, mas como um espelho das ideologias do presente que o produziu.

## Eixo II: Montagem comparativa e retórica da imagem

Este eixo foca na análise da forma fílmica (iluminação, trilha sonora, enquadramento), demonstrando como a linguagem audiovisual manipula a percepção histórica. A metodologia consiste na série comparativa: a exibição de um mesmo evento ou personagem histórico retratado em três décadas diferentes.

- Procedimento: Seleciona-se, por exemplo, a figura de Cleópatra. Exibe-se a vamp orientalizada de Theda Bara (1917), a rainha suntuosa e apaixonada de Elizabeth Taylor (1963) e a governante cínica e viciada da série *Roma* (2005).
- Aplicação: O debate é conduzido para identificar os regimes de visualidade:
  1. Como a iluminação muda de “divina” (anos 1960) para “naturalista/suja” (anos 2000)?
  2. Como a sexualidade da personagem feminina é utilizada para demonizar ou empoderar a figura política?
- Objetivo formativo: Desenvolver a competência de análise de discurso visual, permitindo que professores e estudantes compreendam que a memória histórica é plástica e está em constante disputa.

## Eixo III: Produção de Recursos Educacionais Abertos (REA)

A extensão universitária deve obedecer ao princípio do retorno social. Portanto, os laboratórios não se encerram no debate, mas na produção de materiais tangíveis para a rede básica de ensino.

- Procedimento: Estudantes universitários, sob supervisão docente e em parceria com professores da escola pública, elaboram “Guias de curadoria fílmica”.
- Estrutura do produto: Diferente de resumos, esses guias oferecem:
  1. Minutagem pedagógica: Indicação exata dos trechos (clipes de 3 a 5 minutos) que podem ser usados em aula.

2. Contraponto documental: Apresentação de fontes primárias traduzidas (moedas, trechos de Tácito ou Suetônio) que contradigam ou complexifiquem a cena do filme.
  3. Roteiro de problematização: Perguntas disparadoras para o aluno do Ensino Médio, focadas na crítica da representação (ex: “Por que os vilões deste filme têm sotaque britânico e os heróis têm sotaque americano?”).
- Objetivo formativo: Instrumentalizar o professor da Educação Básica (Napolitano, 2003), oferecendo material qualificado que cumpra as exigências da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) sobre o uso crítico de tecnologias e linguagens (Brasil, 2018).

Em suma, a articulação desses três eixos – a clínica do anacronismo, a montagem comparativa e a produção de REA – permite que a extensão em História Antiga transite da mera contemplação estética para a intervenção intelectual ativa. Ao alinhar a curadoria ética (atenta às classificações indicativas) ao rigor metodológico da análise fílmica, o Laboratório de Letramento Visual consolida a indissociabilidade entre Ensino, Pesquisa e Extensão. A produção dos Guias de curadoria fílmica, em particular, funciona como o elo de um ciclo de transposição didática consciente, no qual o saber acadêmico sobre a recepção dos clássicos é retraduzido em ferramentas de cidadania. Dessa forma, a universidade deixa de apenas observar como o passado é usado para se tornar parceira da sociedade. O objetivo é que as pessoas possam navegar com autonomia e senso crítico por esse mar de imagens que forma a nossa visão do mundo hoje. Ao mesmo tempo, esse diálogo permite que a própria universidade aprenda com os interesses e as realidades das comunidades, transformando a extensão em uma via de mão dupla que fortalece tanto o ensino de História quanto o compromisso social da instituição.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O percurso argumentativo traçado neste artigo permite concluir que a aversão acadêmica pelo cinema histórico não é apenas uma miopia cultural, mas um luxo epistemológico que a universidade pública contemporânea não pode mais sustentar. Em uma sociedade midiaticizada, onde a consciência histórica é majoritariamente forjada por telas e algoritmos – a historiofotia descrita por White –, manter a História Antiga enclausurada na erudição textual equivale a abandonar o passado à mercê de manipulações ideológicas. Nesse sentido, a História Pública apresenta-se não apenas como um campo de atuação, mas como um imperativo ético: ela nos lembra que o conhecimento histórico é coproduzido no espaço público e que a autoridade do historiador deve ser negociada, e não imposta. Se a academia se recusa a ocupar esse espaço de mediação e diálogo, outros agentes o farão, muitas vezes com objetivos políticos autoritários ou fundamentalistas.

As análises de obras como *Spartacus*, *300* e a filmografia bíblica demonstraram que o cinema Peplum nunca foi mero entretenimento escapista. Ele operou, e continua operando, como uma potente tecnologia de memória, capaz de naturalizar visões de mundo específicas: seja a defesa do liberalismo durante a Guerra Fria, seja a justificação bélica do “Choque de civilizações”, ou ainda a reativação de uma teologia do martírio visualmente agressiva.

Nesse cenário, a extensão universitária revela-se não como um trabalho de “divulgação diluída” ou caridade intelectual, mas como uma arena sofisticada de tradução cultural e disputa de imaginários. A proposta metodológica dos Laboratórios de Letramento Visual aqui delineada oferece uma ferramenta concreta para que o historiador saia da defensiva. Ao intervir nos modos como o público assiste e compreende essas narrativas, o historiador-extensionista cumpre seu papel social mais profundo: substituir o consumo passivo pela hermenêutica da suspeita.

Desvendar a montagem, a trilha sonora e o anacronismo de um filme histórico é, em última análise, ensinar que o próprio passado é uma construção social, sujeita a interesses, disputas e reescritas constantes. Portanto, a extensão em História Antiga deve ser encarada como uma política de emancipação do olhar. Dominar essa gramática visual é condição sine qua non não apenas para o ensino de História, mas para o exercício de uma cidadania crítica capaz de resistir aos fascínios do autoritarismo no século XXI.

## REFERÊNCIAS

**300.** Direção: Zack Snyder. Produção: Gianni Nunnari, Mark Canton, Bernie Goldmann, Jeffrey Silver. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2006. (117 min).

**A PAIXÃO DE CRISTO** (*The Passion of the Christ*). Direção: Mel Gibson. Produção: Mel Gibson, Bruce Davey, Stephen McEveety. Estados Unidos: Newmarket Films, 2004. (127 min).

**BEN-HUR.** Direção: William Wyler. Produção: Sam Zimbalist. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959. (212 min).

BLANSHARD, Alastair J. L.; SHAHABUDIN, Kim. **Classics on Screen:** Ancient Greece and Rome on Film. London: Bristol Classical Press, 2011.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília: Ministério da Educação, 2018.

CYRINO, Monica S. **Big Screen Rome.** Malden: Blackwell Publishing, 2005.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FREDRIKSEN, Paula. **Jesus of Nazareth, King of the Jews:** A Jewish Life and the Emergence of Christianity. New York: Knopf Doubleday Publishing, 2000.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the Text**: Latin poetry and the hermeneutics of reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. **Como usar o cinema na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2003.

**O MANTO SAGRADO** (*The Robe*). Direção: Henry Koster. Produção: Frank Ross. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1953. (135 min).

**QUO VADIS**. Direção: Mervyn LeRoy. Produção: Sam Zimbalist. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951. (171 min).

**ROMA** (*Rome*). Criação: John Milius, William J. MacDonald, Bruno Heller. Estados Unidos; Reino Unido; Itália: HBO / BBC / RAI, 2005-2007.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**SPARTACUS**. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Edward Lewis. Estados Unidos: Universal Pictures, 1960. (197 min).

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **American Historical Review**, Washington, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, 1988.

WINKLER, Martin M. (ed.). **Classical Myth and Culture in the Cinema**. Oxford: Oxford University Press, 2001.

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