

NATALIE ZEMON DAVIS, ROBERT A. ROSENSTONE E A “ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA”

Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone and the “filmic writing of History”

Rodrigo Francisco Dias¹

Resumo

O presente trabalho procura elaborar um estudo sobre a “escritura fílmica da história”. O ponto de partida de nosso estudo é o debate entre dois historiadores norte-americanos, Natalie Zemon Davis e Robert A. Rosenstone, que manifestaram opiniões diferentes sobre a relação entre Cinema e História. A partir disso, trazemos algumas contribuições de autores do campo da Teoria da História para aprofundar nossas reflexões sobre o tema. Nosso objetivo é estabelecer um diálogo tanto com Davis quanto com Rosenstone, apontando para a necessidade de se pensar as semelhanças e as diferenças entre as narrativas produzidas pelos historiadores e as narrativas produzidas pelos cineastas.

Palavras-chave: Natalie Zemon Davis. Robert A. Rosenstone. Escritura Fílmica da História. Teoria da História.

Abstract

The present work tries to draw up a study on the “filmic writing of history”. The starting point of our study is the debate between two american historians, Natalie Zemon Davis and Robert A. Rosenstone, that expressed two different opinions on the relationship between Cinema and History. Thus, we bring some contributions from authors of the realm of the Theory of History to go deeper into our reflections on the subject. Our purpose is to set up a dialogue as with Davis as with Rosenstone, to pointing out the need for thinking the similarities and the differences between the narratives made by historians and the narratives made by the filmmakers.

Key words: Natalie Zemon Davis. Robert A. Rosenstone. Filmic Writing of History. Theory of History.

Introdução

O debate acadêmico em torno das relações entre Cinema e História tem produzido nos últimos anos uma ampla gama de reflexões no âmbito da historiografia. Se por um lado o discurso do filme como “documento” já parece ser um lugar-comum entre os historiadores que fazem da sétima arte o seu objeto de estudo, por outro lado o tema da “escritura fílmica da história” tem se mostrado um instigante campo de estudos.

¹ Mestre em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Professor de Ensino Médio na Escola Estadual Messias Pedreiro (Uberlândia - MG). Integrante do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac).

Já há alguns anos historiadores de diversas partes do mundo têm se dedicado a pensar nos aspectos teóricos e metodológicos de sua disciplina, especialmente a partir da questão em torno da narrativa e da escrita da história. Em tal vereda historiográfica ganharam destaque o debate sobre a questão da verdade em História, a relação passado-presente, o diálogo entre História e Ficção, o estatuto do texto produzido pelo historiador, a aproximação entre História e Literatura.

Sob esse prisma, o estudo das relações entre História e Cinema se mostrou como um interessante caminho a ser seguido por aqueles que desejavam pensar os aspectos da disciplina histórica. Na bibliografia disponível o tema da “escritura fílmica da história” foi abordado por alguns autores que se propuseram a pensar a escrita da história de uma perspectiva mais abrangente. Assim, o diálogo com os filmes se revelou uma oportunidade para se refletir sobre tópicos de ordem teórico-metodológica que interessavam aos estudiosos. Posto isso, uma questão colocada no debate foi: como o historiador deve se posicionar em relação aos filmes?

O presente texto se dedica a uma análise das contribuições de dois autores que manifestaram opiniões bastante diferentes acerca da referida questão: Natalie Zemon Davis, que em seu livro *Slaves on Screen* fez uma série de críticas aos chamados “filmes históricos”, e Robert A. Rosenstone, que na obra *A história nos filmes, os filmes na história* procurou responder a Davis, assumindo uma outra postura diante dos filmes e da “escritura fílmica da história”. A partir disso, procuraremos algumas indicações no campo da Teoria da História para nos posicionarmos dentro do debate.

A perspectiva de Natalie Zemon Davis em *Slaves on Screen*

A historiadora norte-americana Natalie Zemon Davis tem dado interessantes contribuições à historiografia no que diz respeito às questões atinentes a gênero, classe, cultura e religião, sendo autora de obras como *Society and Culture in Early Modern France* (1975), *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France* (1987), *Women on the Margins: Three Seventeenth-Century Lives* (1995) e outras. No ano 2000 a autora publicou *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, livro no qual Natalie Zemon Davis faz um estudo de cinco filmes que tratam da questão da escravidão e das formas de resistência a ela. Segundo a autora, o seu interesse pelo cinema surgiu a partir da escrita de seu famoso livro *O Retorno de Martin Guerre* (1983) e da experiência como consultora na adaptação cinematográfica da obra:

Escrever *The Return of Martin Guerre* enquanto trabalhava como consultora histórica do filme *Le retour de Martin Guerre* apresentou-me para as diferenças entre a história narrada em prosa e a história narrada em filme. Aquela dupla experiência me convenceu de que com paciência, imaginação, e experimentação, a narrativa histórica em filme poderia ser a um só tempo mais dramática e mais fiel em relação às fontes do passado. (DAVIS, 2000, p. xi. Tradução nossa.)

A partir daquela experiência, uma questão que Davis colocou foi a de se os filmes poderiam ou não representar a história de maneira séria. Ao longo de *Slaves on Screen*, a autora trata das relações entre Cinema e História ou, para ser mais exato, entre narrativa histórica profissional (produzida pelos historiadores de ofício) e narrativa histórica fílmica (produzida pelos cineastas e pelos outros profissionais ligados à produção de um filme). A autora retoma a distinção aristotélica entre História e Poesia, segundo a qual

não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (ARISTÓTELES, 2008, p. 115)

Segundo a autora, o historiador deve ter essa distinção aristotélica em vista ao trabalhar com os filmes:

Qual é o potencial do filme para falar do passado de uma maneira precisa e significativa? Nós podemos avaliar isso sob os mesmos elementos usados para poesia e história: o tema ou a trama; as técnicas de narração e representação; e o status de verdade do produto final. (DAVIS, 2000, p. 4-5)

A preocupação da autora é, portanto, com os aspectos ligados não só ao conteúdo dos filmes, mas também com os aspectos formais dessas obras. Natalie Zemon Davis também se preocupa com a “verdade” dos fatos quando de sua análise dos filmes históricos. Na obra, a autora se dedica à análise de filmes históricos dramáticos e procura desconstruir a dicotomia estabelecida no senso comum entre filmes de ficção e documentários. Segundo Davis, os documentários também apresentam invenções, e os filmes de ficção também são capazes de fazer observações a respeito de eventos históricos (Cf. DAVIS, 2000, p. 5).

De qualquer forma, a autora argumenta que filmes de ficção e documentários não mostram o passado, mas especulam sobre ele. Os “recursos narrativos” do filme possuem uma grande importância no processo de atribuição de significado ao passado. Diretores, produtores, atores, figurinistas, diretores de fotografia, roteiristas e demais profissionais que

trabalham na produção de um filme fazem escolhas. O filme é, portanto, uma construção bastante complexa (Cf. DAVIS, 2000, p. 7).

A partir disso, Natalie Zemon Davis faz questão de lembrar que a história escrita possui mais de dois mil anos de idade, já o cinema tem pouco mais de cem. Ao longo dos séculos, foram atribuídos à escrita da história, de acordo com a autora, alguns requisitos para a sua produção. O primeiro desses requisitos é a necessidade de o historiador ter a “mente aberta”, não ficar preso a preconceitos e valores que são próprios do seu tempo presente, ou seja, evitar o anacronismo. “Deixe o passado ser o passado”, nos diz a autora. O segundo requisito para a escrita da história é contar ao leitor sobre as fontes, dificuldades e limitações do trabalho (da pesquisa). É preciso assumir as deficiências, especialmente por meio de citações e notas de rodapé. O terceiro requisito é esclarecer ao leitor sobre as “suposições” feitas no texto, mostrar o caminho percorrido, as dúvidas, dizer quais significados está atribuindo aos documentos, se está imaginando para muito além do que os documentos dizem. Com Marc Bloch e Lucien Febvre, a autora afirma que o quarto requisito é o de que o historiador não deve julgar, mas sim procurar compreender o passado e seus atores sociais. Por fim, o quinto requisito é o de não falsificar evidências de propósito, procurando falar sempre a “verdade” (Cf. DAVIS, 2000, p. 9-12).

Um rápido exame desses cinco requisitos listados por Natalie Zemon Davis nos permite perceber o lugar de onde ela fala: a universidade. De fato, esses requisitos para a escrita da história são ensinados e aprendidos em cursos universitários de História, e a autora se pergunta se esses requisitos são relevantes para o aspecto “histórico” e o “status de verdade” dos filmes dramáticos. Natalie Zemon Davis sabe das diferenças entre filmes e livros de história. O filme é uma criação coletiva (há diretor, produtores, elenco, figurinistas, roteiristas etc.). Já o livro é uma criação mais individual, há no máximo alguns co-autores, um editor e alguns assistentes durante a pesquisa histórica. Além disso, “o filme e a prosa dos historiadores aventuram-se por diferentes campos no que diz respeito a reivindicações de verdade” (DAVIS, 2000, p. 12).

Posto isso, temos que o tom geral de *Slaves on Screen* é a preocupação em mostrar que há diferenças entre as narrativas históricas acadêmicas e as narrativas históricas fílmicas. Os cineastas não são historiadores, mas “artistas para os quais a história tem importância” (DAVIS, 2000, p. 15). É nesta perspectiva que a autora analisa em seu livro as obras *Spartacus* (1960, de Stanley Kubrick), *Burn!* (1969, de Gillo Pontecorvo), *The Last Supper* (1976, de Tomás Gutiérrez Alea), *Amistad* (1997, de Steven Spielberg) e *Beloved* (1998, de

Jonathan Demme), cinco filmes que tratam das formas de resistência à escravidão em diferentes contextos históricos.

Nas suas análises fílmicas a autora procura estabelecer um diálogo entre os filmes e a bibliografia especializada a respeito da escravidão e das formas de resistência a ela, com destaque para a bibliografia existente no momento da produção e do lançamento dos filmes. Segundo Natalie Zemon Davis, a produção bibliográfica a respeito da escravidão cresceu consideravelmente ao longo do século XX, especialmente dentro do movimento na historiografia no qual o interesse dos historiadores por movimentos de resistência (e pela “história de baixo para cima”, em um sentido mais amplo) aumentou após a Segunda Guerra Mundial. As lutas pela independência em diversos países africanos e asiáticos, os movimentos pelos direitos civis, pela igualdade racial, a mobilização feminista e os protestos contra conflitos armados estimularam historiadores, e também cineastas, à produção de narrativas sobre lutas sociais, resistência à escravidão etc. (Cf. DAVIS, 2000, p. 18-20).

A autora argumenta então que os filmes se relacionam com as questões feitas pelos historiadores de ofício. Contudo, ao analisar os filmes, Natalie Zemon Davis se dedica muitas vezes a identificar os “erros” e os “acertos” dos filmes em relação ao conhecimento histórico disponível sobre as formas de resistência à escravidão. Do ponto de vista da metodologia de trabalho, a autora aborda os contextos de produção dos filmes, o trabalho meticuloso dos diretores, a trajetória de vida desses diretores, as formas como atores e atrizes interferem no resultado final das obras, a presença de historiadores acadêmicos prestando consultoria histórica aos realizadores dos filmes, as maneiras como os aspectos estéticos atuam no processo de atribuição de significado ao passado etc.

Em muitos momentos, ao voltar-se para a bibliografia especializada sobre a escravidão e as revoltas contra ela, a autora procura identificar as “lacunas” presentes nos filmes, as informações que as películas deixam de lado, as “invenções” dos diretores. Contudo, mesmo criticando em alguns momentos um filme como *Spartacus*, por exemplo, quando fala das invenções e simplificações do filme, a autora mostra ter plena consciência de que “Embora os acadêmicos saibam muito sobre a escravidão em Roma, eles possuem poucas informações sobre a revolta encabeçada por Espártaco” (DAVIS, 2000, p. 29). Podemos pensar, a partir disso, que as invenções feitas pelos cineastas, portanto, muitas vezes servem para preencher lacunas presentes na documentação.

Mesmo quando há muitas informações a respeito de um determinado evento histórico, como no caso retratado no filme *Amistad*, Natalie Zemon Davis admite a

impossibilidade de o filme trabalhar com todas as informações disponíveis: “ricos detalhes foram omitidos do filme *Amistad*, uma escolha compreensível dadas as restrições do tempo” (DAVIS, 2000, p. 85). Ao produzir um filme de duas horas, o cineasta precisa fazer escolhas do que vai estar presente na versão final e do que ficará de fora.

Em outra passagem do livro a autora se pergunta: “Que tipo de investigação histórica esses filmes fazem?” (DAVIS, 2000, p. 121). Mesmo admitindo que os filmes dizem algo a respeito do passado, a autora se nega a igualar o ofício dos cineastas ao ofício dos historiadores:

Os cineastas não estavam inicialmente atraídos pelos seus projetos por mera curiosidade. A história os interessava porque eles se identificaram com alguma injustiça, ou sentiram paixão pelo sofrimento humano, ou sentiram o horror da guerra e da violência, ou viram uma história pouco conhecida que tinha que ser dada a conhecer. Não há nada de errado com essa motivação. Os historiadores profissionais também podem ter tais impulsos ou outras intenções críticas quando escolhem um projeto, mas eles devem procurar formas de obter equilíbrio e imparcialidade antes terem concluído o seu trabalho. (DAVIS, 2000, p. 124)

Dentro dessa perspectiva, os filmes dramáticos muitas vezes tomam partido em relação a uma luta social, muitas vezes, posicionando-se claramente de um lado ou de outro. Segundo a autora, isso não é um problema em si, contudo, é uma característica que acaba fazendo com que a história narrada no filme seja simplista. Os historiadores profissionais, pelo contrário, devem procurar a imparcialidade, de modo a tratar de maneira satisfatória da complexidade que envolve os processos históricos. Nas últimas páginas de *Slaves on Screen* Natalie Zemon Davis afirma que seria interessante que os filmes fossem mais honestos com os seus públicos, explicitando que são construções narrativas e não a imagem exata e perfeita do passado, dadas a sua parcialidade e as suas invenções.

Um outro ponto de vista: Robert A. Rosenstone e a “linguagem histórica filmica”

Publicado originalmente nos Estados Unidos em 2006 e lançado no Brasil em 2010, o livro *A história nos filmes, os filmes na história* é uma obra na qual o norte-americano Robert A. Rosenstone pensa as relações entre Cinema e História. Rosenstone é professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia e possui uma grande experiência no que diz respeito ao diálogo entre a disciplina histórica e a arte cinematográfica. Trabalhou como consultor histórico em diversos filmes, dos quais *Reds* (1981), de Warren Beatty, talvez seja o exemplo mais famoso.

Rosenstone já escreveu vários livros, dentre os quais: *Crusade of the Left: The Lincoln Battalion in the Spanish Civil War* (1969), *Romantic Revolutionary* (1975), *Mirror in the Shrine: American Encounters with Japan* (1988) e *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (1995). Também organizou as obras *Revisioning History: Film and the Construction of the New Past* (1995) e *Experiments in Rethinking History* (2004). É editor fundador de *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*.

Em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história*, o autor pensa os filmes não apenas como fontes históricas, mas também como uma nova forma de escrita da história. A tese defendida por Rosenstone é polêmica e bastante instigante. Segundo o autor, os cineastas “são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente” (ROSENSTONE, 2010, p. 54).

Ao pensar os cineastas como historiadores, Rosenstone defende que a história não é escrita apenas pelos acadêmicos especializados no estudo do passado. A linguagem cinematográfica – imagem em movimento e som – também pode ser usada, segundo o autor, para escrever a história. Ao defender a validade da escritura fílmica da história, Rosenstone faz uso de alguns argumentos para dar sustentação à sua tese. O norte-americano salienta que os filmes contam histórias ambientadas no tempo passado, além de chamar a atenção para o fato de que, na sociedade na qual vivemos, a cultura audiovisual (cinema, telenovelas, séries, etc.) é muito presente, ou seja, não apenas a linguagem escrita é usada hoje para tratar do passado: “os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 18), ele diz. Em outras palavras, no mundo contemporâneo, a cultura histórica circula por diversos meios, que não são restritos aos livros e ao ambiente acadêmico/escolar. Mais que isso, os filmes produzem conhecimento sobre o passado, participando do processo de formação da cultura histórica e da consciência histórica das pessoas.

Outro argumento usado pelo autor é de que tanto os livros escritos pelos historiadores profissionais quanto os filmes dirigidos pelos cineastas são representações do passado incapazes de tratar desse tempo histórico anterior de maneira direta, literal, “tal como ele realmente aconteceu”. Partindo da ideia de que livros e filmes “compartilham do irreal e do ficcional” (ROSENSTONE, 2010, p. 14) na tentativa de tratar do passado, o autor defende a inexistência de uma verdade única e absoluta a respeito de qualquer tópico histórico. O que

há, conforme Rosenstone procura demonstrar ao longo de seu livro, são formas distintas de se narrar o passado.

O livro *A história nos filmes, os filmes na história* possui o mérito inegável de avançar nas discussões acerca das relações entre Cinema e História. Aqui, os filmes não são apenas objetos de estudo do historiador – documentos – mas também uma forma válida e interessante de se narrar o passado. Por meio de um texto de leitura agradável, Rosenstone mostra a importância de os historiadores serem humildes e lembrarem as suas próprias limitações no estudo do passado antes de criticarem os filmes históricos, procurando neles apenas acertos e erros. Outro ponto positivo da obra são as análises fílmicas empreendidas pelo autor, que funcionam como uma lição acerca da metodologia de trabalho do historiador com os filmes: é preciso estar atento às especificidades da “*linguagem histórica fílmica*” (ROSENSTONE, 2010, p. 77). Ao voltar-se para as mais variadas formas encontradas pelos cineastas para narrar o passado (drama comercial, drama inovador, cinebiografia, documentário, etc.), Rosenstone nos instiga a pensar na nossa própria forma de escrever a história.

Contudo, apesar de tais aspectos positivos, acreditamos que o referido livro de Robert A. Rosenstone precisa ser lido de maneira bastante criteriosa, uma vez que, a nosso ver, a obra possui algumas limitações. Em primeiro lugar, merece atenção o tom ambíguo e hesitante expresso pelo autor ao defender os filmes como uma forma de escrita da história: “precisamos de uma outra palavra”, que não “história”, para designar o que os filmes históricos fazem, mas, observa o norte-americano, “parece que só temos esta” (ROSENSTONE, 2010, p. 15). No fundo, mesmo tentando aproximar o trabalho dos cineastas do trabalho dos historiadores profissionais, procurando ver semelhanças, Rosenstone nunca deixa de admitir que “palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo” (ROSENSTONE, 2010, p. 21).

Tendo consciência de que há semelhanças e também diferenças entre o que fazem os historiadores e o que fazem os cineastas, Rosenstone acaba afirmando que “os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, *as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita*” (ROSENSTONE, 2010, p. 22). O autor não iguala totalmente, portanto, historiadores e cineastas. Merece atenção a afirmação segundo a qual *alguns* (e não *todos*) cineastas também *podem* ser historiadores. Afinal de contas, qual a concepção de história de Robert A. Rosenstone?

Podemos tentar responder a essa pergunta a partir da observação do que Rosenstone define como “filme histórico”. Ora, o autor define este “gênero” cinematográfico como aquele que reúne os filmes “ambientados no passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 27), o que nos permite dizer que o autor pensa a história como o estudo do passado: “a história não é mais (nem menos) do que uma tentativa de recontar, explicar e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram” (ROSENSTONE, 2010, p. 191), ele diz. Dito de outra forma, Rosenstone define a “história” como uma forma de pensar o passado, narrar o passado e lidar com o passado. Posto isso, e tendo em vista os filmes analisados pelo autor no livro, temos que para o norte-americano, filmes que narram histórias ambientadas no seu próprio tempo presente não são “filmes históricos”.

Essa definição de “filme histórico” usada pelo autor parece-nos limitada, uma vez que não vê no próprio tempo presente um momento de realização da história. Neste sentido, Rosenstone parece alheio a algumas transformações de ordem teórico-metodológica ocorridas na historiografia durante a segunda metade do século XX, tal como a noção de “história imediata” cunhada por Jean Lacouture (1990), prática na qual o historiador se debruça sobre acontecimentos ocorridos em um passado muito recente ou mesmo no próprio momento da escrita de seu texto.

É preciso deixar claro ao leitor que Rosenstone não ignora completamente o tempo presente, pois ele não vê nos filmes históricos apenas narrativas do passado em si. O historiador lembra que na escrita da história há sempre a relação entre passado e presente: o “entendimento histórico”, segundo ele, relaciona-se com a forma por meio da qual juntamos os vestígios do tempo passado “para que eles [estes vestígios] tenham um significado para nós hoje”, no presente (Cf. ROSENSTONE, 2010, p. 226-227). Contudo, os filmes analisados por Rosenstone ao longo de *A história nos filmes, os filmes na história*, sejam eles ficcionais ou documentários, são sempre obras onde os enredos se passam no passado. Rosenstone não trata de filmes que narram histórias ambientadas no tempo presente (início do século XXI) ou no momento de sua produção.

Com efeito, os temas dos “filmes históricos” estudados por Rosenstone estão sempre relacionados a alguma temática já consagrada nos manuais como pertencente à História, como o Holocausto ou a Guerra Civil na Espanha. Desse ponto de vista, a postura de Rosenstone parece seguir a de Pierre Sorlin em *La storia nei film*, onde é afirmado que o *filme histórico* “deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que

o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico” (SORLIN, 1984, p. 19). Assim como Pierre Sorlin, mesmo quando Robert A. Rosenstone aponta para a relação passado-presente na escrita da história, ele vê nos filmes históricos obras que tratam de temáticas já consagradas como “História”, ligadas ao tempo passado.

Há outro elemento de *A história nos filmes, os filmes na história* sobre o qual é preciso refletir: a confusa hierarquização das obras cinematográficas feita por Rosenstone. Apesar de defender que não há uma forma única de se escrever a história, o autor fala em diversas passagens de seu livro a respeito dos “melhores” filmes históricos, além de demonstrar uma preferência pelo que ele chama de filmes “sérios”. Contudo, o norte-americano não deixa, em nossa avaliação, suficientemente claros os critérios usados para falar em “melhores” e “sérios” filmes.

Ao deixar transparecer tal hierarquia, Rosenstone parece cair em contradição com a sua própria argumentação. Tal contradição fica visível quando nos lembramos dos trechos de *A história nos filmes, os filmes na história* nos quais o autor faz duras críticas à obra *Slaves on Screen* (2000), da norte-americana Natalie Zemon Davis, analisada no subitem anterior deste artigo. Segundo Rosenstone, o livro de Davis se caracteriza por ser uma “tentativa consciente de ampliar o debate sobre os filmes e levá-lo para novos rumos” (ROSENSTONE, 2010, p. 45). Contudo, Rosenstone faz, em seguida, comentários bastante críticos ao trabalho de Davis:

Por um lado, Davis celebra o que chama de “técnicas múltiplas” com as quais os filmes podem narrar o passado e torná-lo coerente e excitante, a própria linguagem visual e auditiva que torna essa mídia tão poderosa: imagem, interpretação, cor, edição, som, locação, design, figurinos. Por outro lado, ela insiste na importância das exigências tradicionais para contar o passado como algo que foi “desenvolvido ao longo de séculos”. Tais exigências incluem a obediência aos ideais óbvios (muitas vezes violados na prática, como ela sabe) que são ensinados aos estudantes de História nos cursos de graduação: procurar amplamente evidências, manter a mente aberta, apresentar aos leitores as fontes das evidências, revelar suas próprias suposições, não deixar que julgamentos normativos atrapalhem o entendimento, nunca falsificar evidências e rotular nossas especulações. Como o filme dramático, devido à sua própria natureza, não pode satisfazer a maioria dessas práticas (algo que Davis nunca consegue admitir diretamente), ele parece ficar relegado a um papel subsidiário na narração do passado. Tendo em mente “as diferenças entre filme e prosa profissional”, a autora diz que podemos levar os filmes a sério “como uma fonte de uma visão histórica valiosa e até mesmo inovadora”. Podemos até “fazer perguntas sobre filmes históricos que são paralelas às que fazemos aos livros históricos”. Mas não podemos confiar plenamente nas respostas, pois, em última instância, os cineastas não são exatamente historiadores, mas “artistas para os quais a história tem importância”. (ROSENSTONE, 2010, p. 47)

Na perspectiva de Rosenstone, Natalie Davis defendera uma separação entre História e Arte (Cinematográfica), onde, mesmo dialogando com o discurso histórico mais amplo, a realização artística era tida como incapaz de alcançar as mesmas “verdades” produzidas pela historiografia profissional. Rosenstone faz uma crítica ao fato de a autora, implicitamente, defender que os filmes deveriam ter, para serem mais “históricos”, uma maior semelhança possível em relação aos livros dos historiadores. Segundo Rosenstone, a autora não deveria julgar os filmes usando os mesmos critérios de análise da história tradicional escrita (Cf. ROSENSTONE, 2010, p. 52-53). Posto isso, o autor reforça a sua crítica a autora:

“Os filmes históricos deveriam deixar que o passado seja o passado”, diz Davis na última página do livro. Mas isso é certamente algo que nós, historiadores, nunca fazemos. A nossa tarefa é exatamente não deixar que o passado seja o passado, mas colocá-lo à mostra para que ele seja usado (moral, política e contemplativamente) no presente. Ficamos tentados a responder a Davis: “Deixe que os filmes históricos sejam filmes”. Ou seja, em vez de presumir que o mundo mostrado nos filmes deveria de alguma maneira aderir aos padrões da história escrita, por que não deixar que os filmes criem seus próprios padrões, adequados às possibilidades e práticas da mídia. (Não é isso que acontece quando um tipo de história ofusca outro?) Melhor ainda, por que não admitir que os cineastas estão trabalhando nesses padrões há um século e consideram que o trabalho de investigar, explicar e criticar esses mesmos padrões cabe a nós, que fazemos nossa história na página impressa? Como pessoas de fora ou teóricos dos filmes históricos, não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado, mas temos de extrair a teoria da prática, analisando como o passado foi, e está sendo, contado – nesse caso, na tela. (ROSENSTONE, 2010, p. 53)

A proposta de Robert A. Rosenstone é a de levar em consideração, na análise de filmes históricos, os aspectos próprios da *linguagem cinematográfica*, que são diferentes dos da *linguagem escrita*. Em suma, é preciso estar atento à forma como o passado é contado por esses filmes, ao modo como essas obras dão um sentido a esse passado, de modo que esse tempo histórico anterior faça sentido para o tempo presente. Sob esse prisma, temos que, para Rosenstone, a escrita da história requer que se pense a relação passado-presente: se até os livros históricos fazem isso, não podemos exigir que os filmes históricos fiquem restritos ao passado em si. Nesse ponto específico, temos que fica visível a contradição presente na reflexão de Rosenstone, pois, se por um lado o autor afirma que “não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado”, mas estar atentos às especificidades da linguagem fílmica, por outro lado fica uma dúvida na mente do leitor mais atento do norte-americano: se não há forma certa ou errada de contar o passado, por que Rosenstone sempre fala nos “melhores” filmes históricos em seu livro?

Há ainda outras contradições em *A história nos filmes, os filmes na história*. Por um lado, o autor afirma que nos filmes históricos os cineastas “fazem o mesmo tipo de pergunta sobre o passado que os historiadores”, porém, salienta que “Perguntas desse tipo obviamente não são respondidas como um acadêmico as responderia” (ROSENSTONE, 2010, p. 174). No que diz respeito ao conteúdo de livros e filmes, o autor afirma em uma passagem que “os melhores desses cineastas historiadores fornecem uma interpretação ampla e uma perspectiva mais abrangente de algum tópico, aspecto ou tema do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 174). Neste ponto, aparentemente, o autor parece valorizar os filmes que inovam na interpretação de uma dada temática histórica, como é o caso do que ele chama de “dramas inovadores” (Cf. ROSENSTONE, 2010, p. 81-107), filmes que, assim como os livros dos historiadores, olham para o passado de maneira crítica, problematizando a história oficial e a memória coletiva.

Todavia, quando fala dos filmes históricos “sérios”, Rosenstone parece valorizar obras capazes de dialogar com a bibliografia acadêmica disponível sobre certas temáticas. Um filme “sério” como *O Nascimento de uma Nação* (1915, de D. W. Griffith) chama a atenção do autor por sua capacidade de produzir “reflexos diretos das principais interpretações [tanto as do senso comum quanto as da historiografia profissional] da época” (ROSENSTONE, 2010, p. 30). Outro filme “sério” como *Outubro* (1928, de Sergei Eisenstein) é colocado em destaque pelo autor porque “consegue proporcionar uma interpretação global do seu tema que não é tão diferente das apresentadas pelos principais historiadores da revolução” (ROSENSTONE, 2010, p. 31).

O tom ambíguo de *A história nos filmes, os filmes na história* pode ser constatado exatamente pela observação do fato de que há na obra tanto uma “admiração” do autor por filmes que apresentam semelhanças, do ponto de vista do conteúdo, em relação aos livros dos historiadores, quanto por filmes que apresentam diferenças e inovações em relação ao conteúdo e a forma do discurso histórico tradicional mais amplo. No intuito de demonstrar a sua tese dos filmes históricos como uma forma de escrita da história, Rosenstone parece se perder em meio às semelhanças e diferenças que certamente existem entre o trabalho do historiador de ofício e o trabalho dos cineastas.

A ambiguidade marca ainda outras passagens do livro. Em alguns momentos, o autor parece valorizar os filmes que se distanciam da estética hollywoodiana (Cf. ROSENSTONE, 2010, p. 81-82), contudo, o autor afirma que filmes hollywoodianos como *Tempo de Glória* (1989, de Edward Zwick) também podem tratar de questões importantes para os historiadores

de maneira séria (Cf. ROSENSTONE, 2010, p. 65-79). Afinal de contas, qual seria a estética desejável por Rosenstone para os “melhores” filmes históricos? O autor não deixa plenamente claros os seus critérios.

E o que dizer acerca das invenções presentes nos filmes históricos? Aqui, mais uma vez, há contradições em *A história nos filmes, os filmes na história*. Rosenstone argumenta que os historiadores não devem julgar o fato de os filmes apresentarem cenas e personagens totalmente inventadas, que é preciso estar atento às funções que essas invenções possuem dentro das narrativas. Um filme como o já citado *Tempo de Glória*, por exemplo, que é marcado pela “invenção” e pela “ficção”, pode sim “criar uma obra histórica séria”, segundo o autor (ROSENSTONE, 2010, p. 65). Porém, quando o norte-americano se volta para o que ele chama de “cinebiografias sérias”, afirma que esse tipo de cinebiografia é constituído por aquelas obras que se permitem “um número mínimo de invenções no que diz respeito aos personagens e acontecimentos” (ROSENSTONE, 2010, p. 141). Poderíamos questionar o autor: afinal, um filme “sério” pode apresentar ou não muitas invenções em relação ao passado?

Antes de darmos sequência às nossas reflexões acerca da “escritura fílmica da história”, é preciso deixar claro que, segundo nos parece, a ambiguidade e as contradições presentes na obra de Robert A. Rosenstone certamente não são fruto de uma “falta de conhecimento” por parte do autor acerca do tema tratado. Rosenstone é um grande conhecedor da sétima arte e suas análises fílmicas mostram isso. Contudo, pensamos que, apesar das implicações teóricas atinentes ao ofício do historiador trazidas por sua tese, o autor não trata consistentemente das questões relativas ao campo da Teoria da História. Sobre esse ponto, o próprio Rosenstone admite que em seu livro “certas ideias da teoria histórica permanecem em segundo plano” (ROSENSTONE, 2010, p. 24), sendo dado um maior espaço para as análises fílmicas propriamente ditas.

Ora, pensamos que trazer algumas contribuições da Teoria da História pode ser um exercício útil para uma tomada de posição no debate entre Natalie Zemon Davis e Robert A. Rosenstone. Assim, passemos então a uma reflexão de caráter mais teórico para melhor nos posicionarmos neste debate acerca das relações entre Cinema e História.

Procurando um lugar no debate a partir da Teoria da História

As relações entre História e Cinema, do modo como aparecem nos livros de Natalie Zemon Davis e Robert A. Rosenstone, nos remetem ao debate acerca do binômio

História/Ficção. Afinal, como pensar esses dois campos narrativos? Quais os limites entre um e outro? Ora, segundo o teórico alemão Jörn Rüsen, os homens carecem de uma “orientação do agir e do sofrer os efeitos das ações no tempo”, necessidade que está no cerne da “consciência histórica” (RÜSEN, 2001, p. 30). Neste sentido, segundo o autor alemão, as diversas formas de pensamento histórico, expressas por meio de *narrativas*, procuram atender a essa necessidade humana de orientação temporal. Rüsen (2006) não entende “Historiografia” apenas como a escrita da história por parte dos historiadores profissionais. As “práticas de narração histórica” são plurais, vão além do texto acadêmico escrito. Onde houver um esforço mediante *narrativa* de “dar sentido ao passado”, há escrita da história. Passado, presente e futuro estão articulados na consciência histórica das pessoas. Existem, deste modo, diferentes formas de se escrever a história.

Apesar dessa constatação, Rüsen não deixa de observar que há uma “especificidade que permite distinguir o pensamento histórico constituído cientificamente do pensamento histórico comum” (RÜSEN, 2001, p. 35). Ou seja, o que o historiador de ofício faz tem a sua particularidade em relação a outras práticas de narração histórica (expressas em filmes, por exemplo). Rüsen nos mostra, portanto, que existem diversas formas de se escrever e pensar a História. A historiadora brasileira Ângela de Castro Gomes disse certa vez que “a escrita da História não é monopólio dos historiadores, uma vez que há sempre outros produtores de interpretações do passado” (GOMES, 2005, p. 33). Mas se outras pessoas, como os cineastas, por exemplo, também escrevem a história, como nós, historiadores de ofício devemos lidar com essas diversas formas de escrita da história? É aqui que, pensamos, a Teoria da História pode dar ricas e interessantes contribuições ao debate entre Natalie Zemon Davis e Robert A. Rosenstone acerca da “escritura fílmica da história”.

As reflexões em torno do estatuto da disciplina histórica já somam uma notável quantidade de textos escritos ao longo de séculos, e fazer um amplo balanço de toda essa bibliografia é algo que não cabe nos objetivos deste artigo. De qualquer forma, pensamos que alguns autores que pensaram o estatuto da história especialmente a partir do século XIX – quando a história se tornou disciplina acadêmica institucionalizada – merecem menção.

Uma primeira referência a ser lembrada é a contribuição da chamada Escola Metódica Francesa para o debate em torno da escrita da história. Naquele século XIX, os dois expoentes de tal Escola, Charles V. Langlois e Charles Seignobos, procuraram estabelecer um rigoroso método de análise crítica dos documentos na obra *Introdução aos Estudos Históricos*. Neste trabalho, Langlois e Seignobos (1946), tentaram, mesmo tendo consciência

das dificuldades, dar à história um caráter científico. Segundo os autores, o historiador deveria buscar escrever a sua narrativa de forma científica, não literária. Porém, como deveria ser essa forma científica de escrita, os dois não demonstraram com clareza.

Ao longo do século XX, a posição teórico-metodológica dessa Escola Metódica Francesa recebeu uma série de críticas. Na sua *Apologia da História*, Marc Bloch (2001) salientou o fato de os documentos serem “vestígios” por meio dos quais o historiador analisa o passado. No entendimento de Bloch, os documentos jamais falam por si mesmos, é o historiador que precisa fazer-lhes perguntas. Segundo Bloch, o conhecimento do passado nunca alcança uma verdade absoluta e eterna, mas sempre está mudando, cabendo ao historiador não julgar, mas compreender a complexidade do processo histórico. A partir disso, para o autor, a história tem uma dupla face, uma científica e outra poética, sendo capaz de satisfazer tanto a nossa inteligência quanto a nossa sensibilidade. Se para Bloch a história é uma “ciência na infância”, se comparada às ciências naturais, essa *ciência histórica* não tem as mesmas pretensões daquela de Charles V. Langlois e Charles Seignobos.

No transcorrer do século XX, a desconfiança em relação ao estatuto científico da história só fez aumentar. A partir dos anos 1960, a historiografia passou por uma intensa “crise epistemológica”, na qual os modelos de compreensão estruturalista e serial/quantitativo, com suas explicações e leis gerais, foram seriamente abalados (Cf. CHARTIER, 2002, p. 81-83). Naquele “tempo de incertezas” alguns teóricos da história chamaram a atenção para o caráter narrativo do discurso histórico. A partir disso, alguns autores destacaram as aproximações entre a história e a literatura (a ficção). Nesse debate, uma das questões colocadas foi a da “necessidade de determinar as propriedades específicas da narrativa de história em relação a todas as outras” (CHARTIER, 2002, p. 87). Afinal de contas, se a história é uma narrativa, que tipo de narrativa ela é?

Tal questão esteve – e continua estando – no cerne de um intenso debate. Nesse quadro, um autor que provocou polêmica foi Hayden White, que em 1973 publicou a sua *Meta-História*. Na obra, White (2008) inicia suas reflexões a partir da observação de que o trabalho do historiador é “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa”. A partir disso, o método usado pelo autor na análise dos escritos de Michelet, Ranke, Alex de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Georg W. F. Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Benedetto Croce, será o de destacar os aspectos formais das obras. Nesta perspectiva, Hayden White questiona a existência de fronteiras rígidas entre História e Ficção, salientando que o

historiador também “inventa” quando narra, usando para isso os mesmos recursos narrativos dos autores de ficção.

Já na obra *Trópicos do Discurso*, White (1994) voltou a tratar do texto produzido pelo historiador de ofício, aproximando-o mais uma vez do texto ficcional. White chamou a atenção para o papel desempenhado pelo historiador na construção da narrativa histórica: é este profissional que atribui um determinado sentido a um conjunto de acontecimentos (Cf. WHITE, 1994, p. 100-101), interpretando-os, escolhendo o que será incluído e excluído do texto final e preenchendo as lacunas presentes na documentação com a sua imaginação (Cf. WHITE, 1994, p. 65). Posto isso, o autor afirma que as narrativas históricas são “ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências” (WHITE, 1994, p. 98).

A proposta de White de pensar o texto do historiador como um “artefato literário” (WHITE, 1994, p. 97) está relacionada a uma observação importantíssima acerca do trabalho historiográfico: após intensas pesquisas com fontes e textos teóricos, o historiador sempre constrói o seu texto, elabora uma *narrativa*. Tal fato também foi observado por outros teóricos da história como Michel de Certeau e Roger Chartier. Contudo, estes dois autores procuraram também levar em conta outros momentos da “operação historiográfica” que não apenas a elaboração do texto por parte do acadêmico.

Michel de Certeau (2011), no seu conhecido texto intitulado *A Operação Historiográfica*, tratou dos momentos que constituem o cotidiano de trabalho do historiador. Segundo Certeau, a escrita da história está articulada a um “*lugar social*” de produção, a “*procedimentos de análise*” e também à elaboração de um “*texto*” (Cf. CERTEAU, 2011, p. 46). A partir disso, Certeau aponta para o caráter *misto* da historiografia, ela *narra* os fatos do passado como uma ficção e também *investiga* esse tempo histórico por meio de técnicas “científicas” que lhe dão credibilidade (Cf. CERTEAU, 2011, p. 100-101).

As considerações de Michel de Certeau foram vistas com bons olhos por Roger Chartier (2002), que as reformulou, a seu modo, para responder ao desafio lançado por Hayden White. Chartier fez lembrar que o trabalho do historiador é marcado por uma “meta de conhecimento”, havendo uma dupla dependência “em relação ao arquivo” e “em relação aos critérios de cientificidade e às operações técnicas próprios a seu ofício” (CHARTIER, 2002, p. 98). Disso o autor concluiu que “Mesmo que escreva em uma forma ‘literária’, o historiador não faz literatura” (CHARTIER, 2002, p. 98).

As diferenças entre as narrativas históricas e as narrativas de ficção também foram abordadas por Paul Ricoeur, outro leitor de Michel de Certeau, diga-se de passagem. Na sua obra *A memória, a história, o esquecimento*, ele apontou para o pacto entre autor e leitor no qual o historiador se compromete a narrar uma história “verídica”, “plausível”. Além de atender ao rigor das técnicas *científicas* de pesquisa, o autor do livro de história deve se preocupar com o seu leitor que, segundo Ricoeur, lê um romance e um livro de história de maneiras diferentes. Paul Ricoeur pensa a relação entre narrativa histórica e narrativa ficcional para além da *linguagem escrita*, salientando a importância do momento da recepção de um texto por parte de um público leitor (Cf. RICOEUR, 2007, p. 274-275).

As fronteiras entre História e Ficção também foram exploradas pelo historiador norte-americano Peter Gay, notadamente no seu livro *O estilo na história*. Na referida obra, Peter Gay (1990) reflete acerca do estatuto epistemológico da história a partir do estudo de textos de quatro autores: Edward Gibbon, Leopold Von Ranke, Thomas Macaulay e Jacob Burckhardt. Criticando a dicotomia entre arte e ciência, Gay fez uma defesa do duplo aspecto da história, a um só tempo arte e ciência. Ademais, Gay apontou para as semelhanças e as diferenças entre a história e a ficção, e também entre a história e as outras ciências, sobretudo a partir da questão em torno da “verdade”.

A partir deste quadro de referências, pensamos que autores como Jörn Rüsen, Charles V. Langlois e Charles Seignobos, Marc Bloch, Hayden White, Roger Chartier, Michel de Certeau, Paul Ricoeur e Peter Gay nos possibilitam entender a complexidade que envolve a disciplina histórica e tecer algumas considerações a respeito da escrita da história por parte do historiador de ofício e sobre a sua relação com o âmbito das narrativas ficcionais. O historiador certamente não tem acesso ao passado por via direta, mas sim por meio de vestígios, os documentos, que são sempre fragmentários, e quando ele lança o seu olhar sobre esse material, trata-se apenas do seu olhar individual, que é diferente do de outros pesquisadores.

Há, portanto, uma dose de relatividade no conhecimento histórico, as perspectivas de análise são diferentes, e não há uma “verdade absoluta” e “eterna”. Dois historiadores que se voltam para os mesmos materiais de pesquisa muitas vezes chegam a conclusões diferentes. Tal fato, contudo, não deve nos arrastar até o “relativismo absoluto”, certamente existem regras que os historiadores de ofício seguem, regras que são ensinadas na sua formação profissional. O rigor da pesquisa e a necessidade de atender às expectativas dos leitores não fazem com que o historiador produza uma “verdade”, mas sim um conhecimento a respeito do

passado que tem a sua validade e que também auxilia, a ele e a seu leitor, na orientação temporal, necessidade de todos nós tal como apontara Jörn Rüsen.

Por sua vez, as narrativas ficcionais também participam de tal processo de produção de conhecimento. Muitas vezes, elas nos ensinam a respeito dos desejos, dos sonhos e das expectativas dos homens, sendo tomadas como objetos de pesquisa – documentos – por parte do historiador (Cf. PESAVENTO, 2002). Muitas das narrativas ficcionais oferecem relatos de eventos que a sociedade já classificou como “história”, e ao alcançarem o grande público (geralmente com mais força que os textos produzidos pelos historiadores profissionais, que muitas vezes circulam apenas entre os *pares*), ajudam a fixar certas imagens e interpretações do passado nas pessoas. Não só os historiadores escrevem a história, outros atores sociais também o fazem, embora com outras preocupações que não a estritamente acadêmica.

Ora, pensamos que estas considerações devem ser levadas em conta para se tomar uma posição no debate entre Natalie Zemon Davis e Robert A. Rosenstone acerca da “escritura fílmica da história”. Ao tentar defender os pressupostos teórico-metodológicos de sua “ciência”, Natalie Davis parece estar muito presa à pretensão de “verdade” em seu livro sobre os filmes históricos acerca da escravidão, daí sua dificuldade em aproximar cineastas e historiadores. Robert A. Rosenstone, por sua vez, certamente falando de um lugar próximo ao de Hayden White, coloca em questão o caráter científico da disciplina histórica e valoriza a aproximação entre a sua área de conhecimento e a sétima arte, o cineastas podem ser considerados, do seu ponto de vista, também como historiadores.

Diante das duas posturas e tendo em vista as colocações de alguns autores no âmbito da Teoria da História, cabe perguntar: como nos posicionar em tal debate em torno da *escritura fílmica da história*? Tendo em vista a complexidade que envolve o processo de escrita da história e a configuração complexa das fronteiras entre História e Ficção, pensamos que seria interessante adotar tanto um pouco da prudência de Natalie Davis no diálogo com os filmes quanto um pouco da curiosidade de Robert A. Rosenstone em relação à especificidade da linguagem cinematográfica. Não se trata de ficar “em cima do muro” entre os dois autores, mas de reconhecer que existem tanto semelhanças quanto diferenças entre os textos produzidos pelos historiadores e as narrativas ficcionais – sejam elas literárias ou cinematográficas – ou, como disse Paul Ricoeur (2010), o que há é uma “referência cruzada” entre a historiografia e as narrativas de ficção.

É interessante que pensemos a escrita da história de uma perspectiva mais abrangente, não restrita ao meio acadêmico, e, justamente por ser abrangente, que saiba

valorizar a heterogeneidade presente no conjunto das formas de se narrar os tempos históricos. Nós, historiadores de ofício, não devemos tentar possuir o monopólio da escrita da história, mas sim compreendermos que existem diversas formas de escrita da história que, assim como a nossa, possuem cada uma a sua intencionalidade específica, dialogando todas entre si, ora se aproximando ora se afastando umas das outras.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Poética**. 8ª edição. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, **O ofício de historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.

CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A escrita da história**. 3ª edição. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 45-111.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen**: film and historical vision. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

GAY, Peter. **O Estilo na História**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, Ângela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 21-44.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 215-240.

LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Morais. São Paulo: Renascença, 1946.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 30, p. 56-75, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. Revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3 v.

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

RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-137.

_____. **Razão Histórica – Teoria da História I: os fundamentos da ciência histórica**. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SORLIN, Pierre. **La storia nei film: interpretazione del passato**. Firenze: La Nuova Italia, 1984.

WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2ª edição. 1ª reimpressão. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.