

O temor, o amor e o filme histórico

Natalie Zenon Davis e o desejo de futuro

Fear, Love and Historical Film

Natalie Zenon Davis and the Desire for the Future

FRANCISCO DAS CHAGAS FERNANDES SANTIAGO JÚNIOR*

RESUMO O texto apresenta a emergência da reflexão sobre cinema por parte da historiadora Natalie Zemon Davis, desde sua consultoria para a produção do filme de 1982, *Le retour de Martin Guerre*, e o livro de sua autoria, *The Return of Martin Guerre*, de 1983, passando pelo livro *Slaves on Screen*, de 2000, e intervenções esparsas no século XXI. O texto demonstra como a reflexão sobre história e cinema de Davis esteve inserida no quadro da formação da discussão historiográfica sobre filmes históricos nos EUA desde os anos 1980. Aponta-se a originalidade de Davis, que postulou a ideia do cinema como “experimento mental sobre o passado”, uma imaginação como futuro do pretérito, ao combinar juízos crítico-historiográficos, estéticos e éticos em uma avaliação historiográfica do

* <https://orcid.org/0000-0003-2690-5222>
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN),
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Av. Salgado Filho, s/n, Lagoa Nova,
Natal, Rio Grande do Norte, 59078-970, Brasil
santiago.jr@gmail.com

cinema. Ela viveu um amor por filmes e tentou “resolver” a ansiedade histórica que estes causam em historiadoras e historiadores.

PALAVRAS-CHAVES cinema e história, Natalie Zemon Davis, filme histórico

ABSTRACT The text presents the emergence of historian Natalie Zemon Davis’s reflection on cinema, from her consultancy for the production of the 1982 film *Le retour de Martin Guerre* and its author’s subsequent book, *The Return of Martin Guerre*, from 1983, through the book *Slaves on Screen*, from 2020, and scattered interventions in the 21st century. The text demonstrates how Davis’s reflection on history and cinema has been inserted into the framework of the formation of the historiographical discussion on historical films in the USA since the 1980s. Davis’s originality is highlighted, as she postulated the idea of cinema as a “thought experiment about the past”, an imagination as the future of the past, by combining critical-historiographic, aesthetic and ethical judgments in a historiographical evaluation of cinema. She lived a love for films and tried to “resolve” the historical anxiety that they cause in historians.

KEYWORDS cinema and history, Natalie Zemon Davis, historical film

Pontecorvo fez um anúncio, que depois abriu a versão do filme [A Batalha de Argel] com legendas em inglês: ‘Esta reconstituição dramática da batalha de Argel não contém nada de noticiário ou documentário’. Para os historiadores, essas palavras adicionadas são um esclarecimento bem-vindo, cumprindo um dos requisitos — honestidade — que eles estabelecem para contar sobre o passado. Esses requisitos se desenvolveram ao longo dos séculos desde Heródoto e Tucídides.

(Natalie Zemon Davis, *Slaves On Screen*, p. 9)

O cinema já não assusta – mas nem sempre foi assim. Na epígrafe acima, do livro *Slaves On Screen* (2000b), Natalie Zemon Davis celebra a legenda do filme *A Batalha de Argel*, de 1967, como um ato de

honestidade. Dessa forma, o filme sugeria aos espectadores que estes estavam vendo eventos dramatizados, e não fatos tais como “aconteceram”. Com essa observação, o coração da historiadora se sentia acalmado, a qual, entre o gosto e o temor, preocupava-se com a verdade/falsidade da imagem.

Há três décadas, os filmes eram fonte de entusiasmo e ansiedade entre historiadores – e isso em nível internacional. Nos anos 1990, o historiador francês Pierre Sorlin (1994), por exemplo, dizia que as imagens eram indispensáveis, mas também enganosas. Essa mesma dubiedade esteve presente nas palavras de Natalie Davis, que, como poucas autoras, foi uma poderosa catalizadora das apreensões historiadoras, escrevendo um clássico estadunidense da área de história e cinema: *Slaves On Screen*, no qual investigou as representações da escravidão nos filmes históricos. Este livro era composto por entusiasmo e temor com o engano fílmico sobre o passado. As imagens fílmicas têm excitado e perturbado os historiadores desde o seu começo, mas apenas dos anos 1970 em diante estes sistematizaram seus usos como materiais para pesquisa historiográfica e o cinema como campo para consultoria histórica (Morettin, 2018; Santiago Jr., 2011). Nos EUA, no início dos anos 1980, ficaram famosos os casos de Robert Rosenstone e Natalie Davis, respectivamente nas consultorias históricas de *Reds*, de Warren Beatty, de 1981, sobre a vida de John Reed; e em *Le retour de Martin Guerre*, de 1982, de Daniel Vigne. Davis publicou uma monografia sobre o tema do filme, logo um clássico historiográfico: *The Return of Martin Guerre*, de 1983.

Davis era uma especialista em ascensão na área de história moderna, especialmente sobre a França do século XVI, tendo-se consagrado com *Society and Culture in Early Modern France* (1975). Ela também refletiu, mais de uma vez, sobre história e cinema desde o filme *Martin Guerre*, sendo que sua principal publicação sobre filmes foi *Slaves On Screen*. Esse livro, publicado em 2000, debatia com uma renovada historiografia e propunha que os filmes pudessem ser tomados como “experimentos mentais sobre o passado”, como uma maneira de ampliar o pensar sobre o passado, sendo que “pensar” sobre o tempo

pretérito não é, necessariamente, fazer história como historiografia, como veremos a seguir.

Nesse sentido, indagamos: como a reflexão de Davis esteve relacionada com os estudos históricos sobre cinema nos EUA, e quais foram suas singularidades? Quais apreensões ela teve que enfrentar, como historiadora, ao tematizar o cinema? Este texto – longe de ser uma revisão historiográfica – como uma história da historiografia que acompanha a constituição do cinema como objeto de reflexão, reconstitui o desdobramento da reflexão sobre história e cinema na obra de Natalie Davis, contextualizando-a com a formação desse campo de pesquisa e atuação nos EUA, além de demonstrar como ela postulou (ainda que com ressalvas) a ideia do cinema como experimento mental sobre o passado – uma imaginação como futuro do pretérito. Pretende-se, assim, singularizar/potencializar a originalidade das ideias dessa grande historiadora recém-desaparecida, referência inescapável da historiografia mundial.

MARTIN GUERRE E A FICÇÃO NA OBRA DE DAVIS

Le retour de Martin Guerre foi um filme ficcional dirigido por Daniel Vigne, lançado em 1982, que narra eventos que transcorreram na região de Toulouse, no século XVI. A trama descreve como Arnaud du Tilh usurpou a identidade de Martin Guerre, casando-se com sua esposa, Bertrande de Rois. O filme mostra como ele foi desmascarado e condenado. A fita contou com a consultoria de Natalie Davis, a qual estudava o caso a partir do relato publicado pelo magistrado Jean De Coras, em 1561.

Davis ouvira falar de Martin Guerre, em 1976, via uma aluna de pós-graduação na Universidade de Berkeley, que encontrara o relato de De Coras:

Eu li o livro e pensei: ‘Isso tem que virar um filme!’ Eu tinha dois interesses naquele momento: um era antropologia, o outro era alcançar um público maior por meio do cinema. E aqui estava este livro que caiu no meu colo — eu poderia

usá-lo para fazer um estudo etnográfico de camponeses e ele poderia ser a base para um ótimo filme. Então, quando eu estava tentando entrar em contato com um diretor de cinema na França, por sorte, ouvi falar de Jean-Claude Carrière e Daniel Vigne, que coincidentemente queriam fazer um filme sobre a história de Martin Guerre. Eles me pediram para trabalhar com eles desde o início. Eu os ajudei com o roteiro e tentei torná-lo o mais plausível possível — uma experiência maravilhosa, aprendi muito. Mas quando vi algumas das direções que o filme tomaria, percebi que tinha que fazer um livro de história também (Stolte, Schrikker, 2017, p. 358)¹.

Le retour de Martin Guerre, o filme, resultou de um acidente e um desejo da historiadora de ver um ‘causo’ transformado em filme, o qual encontrou o interesse de Jean-Claude Carrière, então renomado roteirista francês, e do diretor Daniel Vigne. A fita respondia às demandas de um filme de ficção criado para o mercado fílmico francês. Já *The return of Martin Guerre*, o livro de Natalie Davis, respondia ao filme, uma vez que a historiadora achou por bem que deveria oferecer uma outra visão do filme a partir da escrita. Em muitas resenhas publicadas em revistas científicas, como *American Historical Review* (Moote; Davis, 1985) ou *Renaissance Quarterly* (Kelley; Davis, 1984), o livro foi relacionado ao filme, que obteve ampla repercussão no meio historiográfico. Na crítica de cinema estadunidense, por sua vez, a fita foi relacionada diretamente com a história social ao demonstrar “uma qualidade de imediatismo que se iguala ao livro extraordinário de Le Roy Ladurie, *Montaillou*,

1 Original: “I read the book and thought, ‘This has got to be a movie!’ I had two interests at that point: one was anthropology, the other was outreach to a larger public through film. And here was this book that fell into my lap—I could use it to make an ethnographic study of peasants and it could be the basis for a great movie. Then when I was trying to contact a film director in France, by good luck I heard about Jean-Claude Carrière and Daniel Vigne, who coincidentally wanted to make a movie on the Martin Guerre story. They asked me to work with them from the start. I helped them with the scenario and tried to make it as plausible as possible—a wonderful experience, I learned so much. But when I saw some of the directions the film was going to take, I realized I had to do a history book as well.”

no qual o Sr. Ladurie reconstrói a vida social de uma vila francesa no século XIV” (Canby, 1983, p. 12)².

Filme e livro, na realidade, postularam um tema que havia começado a engajar os estudos antropológicos, culturais e o cinema dos anos 1980: a identidade³. Se o tema era sedutor, para Davis havia algo mais. Enquanto prestava consultoria, ela escreveu sua versão da história, propondo uma historiografia de abordagem antropológica e estilisticamente arrojada. Não por acaso, o livro foi transformado em referência de pesquisas sobre a relação entre história, antropologia e literatura. O sucesso editorial de *The Return of Martin Guerre*, consumido “como se fosse” um romance, ajudou a postular academicamente, nos EUA, a abordagem da micro-história e da biografia (Silva, 2007)⁴.

Davis se tornava conhecida academicamente pelo uso de chaves conceituais novas. Interessada nas experiências marginais por meio das tradições orais, tentou reconstituí-las usando de fontes diversas. Seu diálogo com a história social e a micro-história foi fundamental para diferenciar fontes escritas e tradições orais, reconstituindo festividades. A própria historiadora compunha a transformação que o ingresso da diversidade social trazia à academia nos EUA, a qual começava a incluir mais mulheres, afro-americanos, indígenas e outras etnicidades, causando uma mudança de interesses temáticos, das abordagens e busca por novas fontes (Novick, 1988; Vasconcelos, 2005).

Como historiadora, Davis compôs uma geração de protagonismo feminino engajado com as dimensões culturais do passado, abrindo perspectivas historiográficas interessadas nos “outros” do passado

2 Original: “[...] a quality of immediacy to equal Le Roy Ladurie’s extraordinary book ‘Montaillou’, in which Mr. Ladurie reconstructs the social life of a French village in the 14th century.”

3 Exemplos de filmes: *Cet obscur objet du désir* (1977), *Invasions of the Body Snatcher* (1978), *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983) e *Dead Ringers* (1988). Muitos críticos da época interpretaram que a crise de identidade de Martin Guerre era uma alegoria da identidade nacional francesa. Ver: Humbert (2001).

4 Houve um *remake* nos EUA, *Sommersby*, dirigido por John Amiel, lançado em 1993. Comentando essa adaptação, Natalie Davis (1995) falou do “apelo universal” da impostura de identidade, bem como sua singularidade no tempo. Por falta de espaço não poderemos explorar este tópico.

(Scott, 1989). A autora já refletia sobre a identidade, como pode ser observado em sua obra de estreia, *Society and Culture in Early Modern France*, na qual escreveu sobre comunidades camponesas francesas do século XVI, marcada pela literatura antropológica, tematizando as *charivaris* – encenações públicas populares nas quais os brincantes faziam uso de máscaras – e a construção de papéis sociais para reconstituir sentidos políticos e sociais (O'Donnell, 2016).

Segundo Julia O'Donnell (2016), o diálogo entre história e antropologia seria remodelado conforme novos desafios fossem sendo assumidos por Davis, que desenvolveu inicialmente uma perspectiva historiográfica-antropológica funcionalista. Contudo, a partir do caso de Martin Guerre, ela passaria a pensar em termos de experiência etnográfica⁵. Suas análises trabalhavam com o horizonte duplo das provas/possibilidades históricas, como apontou Carlo Ginzburg (1989), sobre a maneira que o historiador apresenta um passado *plausível/provável* por meio de evidências cruzadas, sempre deixando transparente ao leitor quais “as dimensões “inventadas” do passado. Davis declarou que *The Return of Martin Guerre* oferecia, em parte, uma “invenção”, mas a partir “da escuta das vozes” (Davis, 1987) do passado.

Cruzando perspectivas antropológicas com os estudos literários para reconstituição das performances sociais dos sujeitos históricos, Davis entendia que o texto histórico, enquanto forma retórica, poderia funcionar como uma estratégia de compreensão do passado. Reelaborando as regras da crítica historiográfica como forma literária, ela sugeriu reconstruir, partindo de observações nas evidências, processos sociais inauditos. A autora tomaria “todos os textos e atos escritos em textos como relacionais, endereçados a outra pessoa, e recebidos e interpretados por diferentes públicos” (Davis, 2003, p. 24). Preocupada com atitudes e ensinamentos narrativos que circularam em dado contexto, procurou reconstruir motivos e formas usados pelos agentes do passado (Silva, 2007).

5 Davis (2000a) declarou ter débito com inúmeros antropólogos, tais como Mary Douglas.

Invenção (*invention*), automodelagem (*self-fashioning*), ficção (*fiction*), ficcionalização (*fictionalization*) foram termos introduzidos em textos-chaves da historiadora dos anos 1980 até os anos 2000. Em *The Return of Martin Guerre*, de 1983, a invenção e a ficção compunham a reflexão sobre a maneira como Arnaud du Tilh fingiu ser Martin Guerre, bem como na maneira como Davis representaria essa ficção. O termo *self-fashioning* [auto-modelagem], importado do historiador literário Stephen Greenblatt, foi usado para entender como sujeitos produzem a si mesmos em dadas circunstâncias:

Teria imaginado Coras, algum dia, que que seria tão enganado, e por alguém cuja trapaça suscitaria sua admiração? Que obra profunda e bem-acabada era aquela impostura — ‘as mil necessárias mentiras’ de Arnaud du Tilh. (‘Ele respondeu tão bem’, disse Le Sueur, ‘que quase parecia estar representando.’) Os advogados, os funcionários do rei, e por que não os próprios juízes, conheciam tudo sobre a arte de se automodelar (do *self-fashioning*, para retomar a expressão de Stephen Greenblatt⁶), sobre a modelagem dos discurso, das maneiras, gestos e conversação, como qualquer pessoa que, no século 16, alçava-se a uma posição elevada. Onde se detinha a modelagem e onde começava a mentira? (Davis, 1987, p. 126).

Para Davis, do relato de Jean de Coras vazava a evidência da atitude de (auto)modelagem de Arnaud como narrador. Na obra seguinte, *Ficction On Archives* (1987), Davis partiu do conceito de ficção: tratava-se de compreender as histórias de perdão como *ficções & evidências*, tentando entender as capacidades dos sujeitos do passado de

6 O texto de Greenblatt evocado era o recentíssimo *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, publicado em 1980, no qual o autor – que mais tarde seria associado ao pós-modernismo – metaforizava a condição teatral como criadora da própria realidade cultural. Seria apenas contemporâneo ao *Martin Guerre* de Davis, em 1982, que Greenblatt se autodenominaria defensor do neohistoricismo. Ver: Vasconcelos (2005).

moldar suas narrativas num dado momento. As narrativas de época eram tomadas por meio da categoria de *ficção*, investimento de sujeitos históricos que criavam enredos adaptados às necessidades para obter ganhos. Davis assegurou que, no século XVI francês, os aspectos fictícios que ela realçava nas ações dos sujeitos não correspondiam apenas a “fraudes” (Davis, 1987, p. 103), mas sim às inventividades das pessoas em suas épocas.

Não por acaso, a abordagem da historiadora seria acusada de ser cinemática ou romancista por Robert Finlay (1988), o qual observou que *The Return of Martin Guerre* teria ‘inventado’ coisas que não ocorreram. Davis (1988) respondeu que seu livro fora montado a partir das evidências (*provas*) e que suas especulações/invenções seriam *possibilidades* reais, historiograficamente justificadas. Sua obra testemunha, portanto, uma disputa sobre o valor de possibilidades e provas na reconstrução historiográfica. O livro sobre Martin Guerre, inclusive, foi percebido pelos historiadores como um comentário sobre o ‘possível’ do passado retratado no filme, na medida em que “os espectadores podem recorrer ao livro de Natalie Zemon Davis para obter respostas a muitas perguntas que o filme evitou” (Moote; Davis, 1985, p. 943).

Davis elaborou categorias para compreender como os sujeitos históricos se produziam como agentes de suas trajetórias e de suas narrativas. A automodelagem ou a ficção do perdão foram recursos conceituais pelos quais a historiadora vislumbrava aspectos sociais pertinentes nas trajetórias dos sujeitos, recursos pelos quais compreendia suas ações e resistências na era moderna. Estes conceitos, cruzando horizonte de prova/possibilidade, atravessaram obras como *Martin Guerre*, a *Histórias do Perdão* e *Nas Margens*, por exemplo, reaparecendo no seu principal texto sobre cinema: *Slaves On Screen*.

A FICÇÃO E O FILME PARA DAVIS

The Return of Martin Guerre resultou de uma experiência de consultoria histórica de sua autora, mas a primeira publicação sistemática sobre cinema e sobre o compromisso como consultora histórica da parte de

Natalie Davis ocorreria em 1987. Antes houve intervenções em entrevistas ou textos curtos. No texto *Any resemblance to persons living or dead: film and the challenge of authenticity*, conferência publicada na *The Yale Review*, a historiadora expôs sua concepção de história/prova e invenção/possibilidade para o cinema.

É importante destacar que o texto curto condensou uma *atitude* de controle para com o poder das invenções e ficção realizadas pelos cineastas. Davis, que foi entusiasta das invenções e das automodelagens dos sujeitos históricos da era moderna, propôs um posicionamento frente aos atos inventivos do cinema atual que representava os *outros* do passado. O filme não é tratado por ela como fonte histórica, mas como um *discurso posicionado sobre o passado*.

O cinema, portanto, não recebeu análise antropológica/etnográfica, tal como as charivaris ou as histórias do perdão. Em vez disso, ele é tratado como um análogo à ciência da história e dos enredos produzidos pelos historiadores. Davis cita estudiosos do cinema (André Bazin e Noel Carroll), filmes e cineastas (Carl Dreyer e Ermanno Olmi), além de demonstrar conhecer princípios de montagem, análise fílmica e ter acurado olhar para detalhes da composição dos filmes. Seu tema era o valor da autenticidade histórica dos filmes históricos. Na medida em que “a história verdadeira simplesmente existe lá fora, e está tão disponível para ser extraída quanto a lenda” (Davis, 1987, p. 270)⁷, ela indaga sobre “como os filmes de história deram ou podem dar indicações mais complexas e dramáticas de seu *status* de verdade do que os polos de ‘semelhança coincidente’ e ‘a verdade simples’” (Davis, 1987, p. 270).

Para Davis, filmes históricos são “aqueles que têm como enredo central eventos documentáveis, como a vida de uma pessoa ou uma guerra ou revolução, e aqueles com um enredo fictício, mas com um cenário histórico intrínseco à ação”⁸ (Davis, 1987, p. 270). Ela afirma

7 Original: “True history simply exists out there, and is as available to be drawn upon as legend.”

8 Original: “...those having as their central plot documentable events, such as a person’s life or a war or revolution, and those with a fictional plot but with a historical setting intrinsic to the action.”

que se o relato cinematográfico reivindica para si uma semelhança com o real e uma suspensão da descrença da sua ilusão, historicamente, isso implicaria em identificar os elementos de sua autenticidade histórica na imagem, som e estrutura (Davis, 1987, p. 270). Contudo, há princípios que definem a autenticidade em história: os historiadores querem registrar e explicar *porque* algo aconteceu e precisam descrever os valores centrais de um período, enfatizando as diferentes maneiras pelas quais o mesmo evento foi compreendido pelos sujeitos do passado. Davis também diferencia a temporalidade: “Embora haja um diálogo inevitável entre o passado e o presente, o historiador quer, antes de tudo, deixar o passado ser o passado, estranho antes de ser familiar, particular antes de ser universal”⁹ (Davis, 1987, p. 270).

Ao desenvolver o problema da autenticidade história/cinema, ela indaga se a autenticidade do filme histórico estaria no uso da cultura material a partir de cenários, locações, decorações, figurinos e gestos? O cinema, Davis avisa, apresenta-se aos olhos e envolve um *olhar fílmico* que deveria ser comparado ao *olhar do historiador*. À diferença do cinema, o historiador possui um olhar voltado a composição da historicidade da realidade histórica com a qual trabalha. Como o filme mostra a cultura material como um cenário, o período surge visualmente uniforme (bens, roupas, edifícios etc.), em certa sincronia temporal ao espectador. Nesse sentido, os contemporâneos da França do século XVI, por exemplo, tinham um olhar sincrônico para seu período, misturando artefatos da cultura material (bens, roupas e edifícios) antigos e novos, arcaicos com os modernos, o herdado com o comprado. Quando o filme cenariza tudo, apaga as diferenças temporais, tais como os contemporâneos fariam, para o espectador. Contudo, “para o olho/olhar histórico [*historical eye*], a autenticidade visual” repousaria em um cenário montado a partir da historicidade do “mundo das coisas”, tal como devem ser colocados em perspectiva pelo historiador. O olhar

9 Original: “Although there is an inevitable dialogue between the past and the present, the historian wants first and foremost to let the past be the past, strange before it is familiar, particular before it is universal.”

histórico diferencia o tempo histórico analisado (o presente da historiadora vs o passado dos sujeitos) e as diferentes historicidades dentro do presente no qual os sujeitos habitaram.

A comparação midiática torna-se central para Davis: a autenticidade do filme provém de um certo uso das fontes e não da visualidade em si. Esse uso deveria ser comparativo, como ela exemplifica com as pinturas da era moderna no filme de Daniel Vigne. *Le retour de Martin Guerre* teve seu cenário montado a partir “não apenas do Brueghel flamengo”, “mas também por xilogravuras populares, fontes documentais sobre as cores favoritas nos Pireneus do século XVI”¹⁰ (Davis, 1987, p. 272), que usadas comparativamente, sob por um “olhar organizador” e “experiente” do diretor Daniel Vigne, produziam, assim, outra temporalidade. Se os adjetivos acima (experiente, organizador) são elogios da própria historiadora a Vigne, as imagens de época – evidências do passado – deveriam ser pensadas pelo cineasta tal como fazem os historiadores: como construções de olhar dos sujeitos do passado a serem confrontadas entre si. Para Davis, não se trata do filme *parecer* com um quadro da época, mas de compor-se a partir de diferentes olhares da época retratada, visualizando com historicidade.

Para a historiadora o filme funcionará historicamente ao compor o passado como “separado e diferente”. A “credibilidade do filme emerge, então, da relação dos atores ‘reais’ com o conhecimento do passado recontado” (Davis, 1987, p. 272)¹¹. Os elementos visuais – as marcas pelas quais atribuímos autenticidade históricas aos filmes (adeços de época, pinturas, local e pessoas locais) – têm sua realidade e credibilidade alcançadas por películas que “representam valores, relações e questões em um período; quando eles animam adereços e locais

10 Original: “*The Return of Martin Guerre* was informed not only by the Flemish Brueghel and the seventeenth-century La Tour, but also by popular woodcuts, documentary sources about favorite colors in the sixteenth-century Pyrenees, and the director Daniel Vigne’s experienced eye for traditional French agriculture.”

11 Original: “The credibility of the film emerges, then, from the relation of the ‘real’ actors to knowledge of the retold past.”

por suas conexões com pessoas históricas; e quando eles deixam o passado ter sua distinção antes de refazê-lo para se assemelhar ao presente” (Davis, 1987, p. 279)¹². O cerne do *filme historicamente autêntico* seria a restauração da historicidade, da diferença entre os passados históricos e o presente do cineasta/espectador.

Davis afirma que os filmes históricos deveriam sugerir a *possibilidade* de que haveria maneiras diferentes de relatar o que aconteceu e dar indicações de seu próprio *status* de verdade. Trata-se da honestidade sobre de onde vem (as fontes) o conhecimento sobre o passado. Davis toma como exemplos as potencialidades históricas do distanciamento brechtiano, os múltiplos pontos de vista em um único filme, exemplificados com fitas como *Cidadão Kane* ou *Rashomon*, explicitando seu gosto cinematográfico e sua formação cinéfila.

O filme histórico de Davis era um tipo ideal e emergia de um *controle da imaginação ficcional*. A invenção fílmica poderia ser como as especulações em *The Return of Martin Guerre*: são possibilidades de passado criadas com base no que se sabe possível a partir das evidências (provas). Estas definiriam *um limite* para a ficção e confeririam fidedignidade à história, compondo um passado histórico no *presente da narrativa fílmica*. Davis, então: (a) julgava os filmes *epistemologicamente* (por montar uma ficção confiável por meio de evidências); (b) *esteticamente* como adequado (o estilo fílmico e narrativo expõe a diferença temporal); e (c) *eticamente* (honesto para com o espectador). Esse deslocamento foi fundamental em relação ao senso comum historiográfico dos anos 1980: Davis afirmava que as invenções cinematográficas, além de entretenimento, podiam ser pertinentes cognitivamente e nisso ela se avizinhava de uma tendência na historiografia estadunidense.

12 Original: “[...] represent values, relations, and issues in a period; when they animate props and locations by their connections with historical people; and when they let the past have its distinctiveness before remaking it to resemble the present”.

O CINEMA NA HISTORIOGRAFIA DOS EUA NOS ANOS 1980

Mas qual foi o ambiente de emergência da reflexão de Davis? Ora, o filme histórico tem sido foco de atenção e reflexão dos historiadores desde os primórdios do cinema, embora estes tendessem a vê-los como versões não confiáveis do passado (Morettin, 2018). O lugar social do historiador estabelecia a necessidade do *método histórico* e a desconfiança com as imagens de acesso ao passado (seja fonte ou representação), o que gerou leituras controversas por parte da comunidade historiadora.

Nos EUA, a discussão sistemática sobre cinema e história iniciou com a *American Historical Association*, a principal sociedade histórica profissional do país, criando o *Historians Film Committee* (HFC), na reunião anual de Boston, em 1970. Na ocasião, três sessões especiais foram dedicadas ao debate sobre filme e história. John O'Connor, um dos nomes à frente do HFC, encamparia iniciativas (conferências, relatos de experiência, publicações em periódicos) de pesquisadores do país inteiro para problematizar o cinema na historiografia. Segundo O'Connor, os “historiadores poderiam usar seus talentos especiais para o cinema como ferramenta de pesquisa e ensino histórico” (O'Connor, 1972, p. 3). Com o avanço da consultoria histórica para produções midiáticas, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, se imporia uma agenda historiográfica voltada para o cinema, que traria importantes mudanças. O caso de *Martin Guerre*, com Davis, foi apenas um exemplo de muitas consultorias realizadas na época.

Isso incentivou a publicação de materiais estrangeiros – principalmente ingleses e holandeses, os quais eram considerados pelos historiadores estadunidenses a vanguarda no estudo do cinema (Raack, 1972; O'Connor, 1972) – e também franceses, como por exemplo, *Film in History: restaging the past*, de Pierre Sorlin, expoente francês da discussão sobre história e cinema, em 1980. Stuart Samuels (1981, p. 814) afirmou, por exemplo, que o livro de Sorlin desafiava o lugar-comum de que “a maioria dos historiadores” considera os filmes de ficção “inúteis como fontes porque deturpam fatos históricos”. Sorlin pedia que os

historiadores admitissem os filmes como evidências da maneira como as sociedades se sentiam em relação à sua própria história¹³.

No decorrer da década de 1980, tentou-se conferir importância aos filmes históricos como alegorias do presente¹⁴. Marcou época, por exemplo, o texto de Robert Darnton, *Danton and Double-entendre*, uma análise do filme *Danton*, de Andrezej Wajda, ao qual o historiador tratou como uma alegoria dupla da França-Polônia contemporâneas¹⁵. No ano seguinte, Daniel J. Walkowitz (1985), publicando na revista *The Public Historian*, convocou os historiadores a assumirem um papel ativo na história visual [*Visual history*]. A mídia visual moldaria a interpretação histórica, e a participação na produção de filmes históricos, por exemplo, faria com que os historiadores colaborassem com os cineastas para garantir representações históricas mais precisas.

A nascente história pública, portanto, discutia a colaboração e a consultoria histórica como um dos tópicos fundamentais da atuação do profissional de história. Embora Davis não tenha falado em história pública, aparentando desconhecer o debate que surgia, ela escreveu sobre cinema em um contexto de emergência no qual a consultoria histórica, especialmente para o filme histórico, estava sendo pautada (O'Connor, 1988). Por fim, em meados dos anos 1980, ocorreu a consolidação do cinema como tema histórico: as duas principais revistas de associações históricas dos EUA passaram a incorporar seções específicas de

13 Ao contrário do Brasil, a reflexão historiográfica francesa sobre cinema foi pouco significativa nos EUA até finais dos anos 1980. No geral, os historiadores estadunidenses dialogaram mais com ingleses e holandeses, como se pode depreender das obras pioneiras de John O'Connor (1972, 1988) e R. Raack (1972). Até finais dos anos 1980, apenas 3 textos de Marc Ferro foram traduzidos para o inglês e dois de Pierre Sorlin. O número especial da revista *The Journal of Contemporary History*, de 1983, com o dossiê *Historians and movies*, foi o primeiro fórum significativo sobre o tema, e destacava mais autores anglófonos, com poucas referências aos franceses. Nele, inclusive, se apresentava a segunda tradução de um texto de Ferro para o inglês: *Film as Agent, Product and Source of History*. A tradução para o inglês de *Cinema et Histoire*, de Marc Ferro, ocorreu em 1988. Davis, em especial, não citava os franceses nesse momento. Apenas em *Slaves On Screen* ela chegaria a citar Sorlin e Ferro. Cf. Ferro, 1983; Davis, 2000b.

14 Na realidade, essa perspectiva já era corrente nas preocupações de acadêmicos com o cinema desde os anos 1920 e 1930 (Morettin, 2018).

15 Republicado em *O Beijo de Lamourette*, em 1990.

resenhas para filmes, respectivamente, a *Movies Reviews*, na *The Journal of American History* (JAH)¹⁶, em 1986; e a *Film Review*, em 1989, na *The American Historical Review* (AHR)¹⁷. Em 1988, o filme e a consultoria históricas foram tema do volume 5, número 93, da revista AHR, em um dossiê sobre história e cinema que marcou essa época.

O dossiê da AHR explorou “os problemas e possibilidades de retratar história como filme” (p. iv) e nele Robert Rosenstone apresentava o ensaio *History in Images/History in Words: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past*, com uma problematização/programa de pesquisa dos filmes como história/historiografia. Destaque-se que Natalie Davis, naquele momento, era presidente do Conselho Consultivo da AHR. Sua atuação em *Le retour du Martin Guerre* foi evocada por Rosenstone, para quem o cinema seria capaz de “plasmar histórias em imagens”, o que ele chamou de *historiofotia*. Este conceito foi desenvolvido pelo teórico Hayden White, no mesmo n. 93 da AHR, no curto ensaio *Historiography and Historiophoty* que contrapunha a base verbal da historiografia com a base visual do cinema¹⁸. White foi o único teórico convocado pela AHR para o fórum, que contou com as colaborações de John O'Connor, Robert Toplin, e David Herlihy, sendo que este último e Rosenstone incorporaram, em seus textos, reflexões sobre sua atuação na consultoria para filmes históricos¹⁹.

A diferenciação escrita da história/disciplina e história como cinema estava na base de todos os textos do dossiê. Todos os autores reagiram à tese de Rosenstone, ainda que, como Robert Toplin (1988), considerassem que o cineasta poderia, eventualmente, ser considerado

16 Revista da Organization of American Historians (OAH), a qual existe desde 1907 (com este nome desde 1964).

17 Publicação da American Historical Association, fundada em 1884.

18 Sobre o conceito de *historiofotia* em Hayden White. Ver: Santiago Jr. (2014); Bevilacqua (2022).

19 Rosenstone vinha da experiência combinada de consultoria para dois filmes: *Reds* (Warren Beauty, EUA, 1981) e *The Good Fight* (Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills, EUA, 1984). *Reds*, vencedor do Oscar de melhor filme, em 1982, chamou atenção, resenhado em algumas das principais revistas historiográficas dos EUA.

historiador²⁰, desde que se sustentasse a ideia da história como ciência investigativa. David Herlihy refletia se não se poderia propor o historiador como uma câmera ou instância visual. Para ele, o historiador devia perguntar: “Os filmes podem interpretar genuinamente o passado para o presente?” (Herlihy, 1988, p. 1187). Era a mesma pergunta de Davis no texto de 1987.

Segundo Herlihy (1988), o filme “cria uma ilusão” de ver o passado. O argumento era o mesmo de Davis, a quem Herlihy cita, mas sem a mesma sofisticação: o perigo que atravessaria os filmes seria que “a própria clareza das ilusões mina a consciência de que todo conhecimento histórico chega até nós por meio de filtros” (p. 1187). Estes seriam as fontes históricas mediadas pelo método histórico. Seria preciso diferenciar que a crítica histórica era *uma maneira de olhar* [*way of looking*] para os registros e não de olhar para a história:

Os filmes podem criar ilusões, mas não criticá-las ou destruí-las facilmente. Ao pedir aos espectadores que reprimam a reserva crítica, de fato, para se tornarem parte da ilusão, os filmes fazem a história parecer fácil demais e nosso conhecimento do passado parecer certo demais.

Nós, espectadores de filmes históricos, somos câmeras. Mas como podemos ser avisados, sem destruir a ilusão, de que as lentes pelas quais vemos o passado podem estar com defeito? (Herlihy, 1988, p. 1188).

O espectador como câmera é uma metáfora pela qual Herlihy designa que aquele olha/testemunha abduzido pela ilusão. Atravessava o texto do autor a desconfiança e ansiedade, na medida em que o filme faz parecer o que não é – ou seja, que o passado e nossas certezas sobre ele são seguras. O filme é um veículo potencial do engano. A única alternativa estaria nas modalidades críticas e argumentativas da historiografia,

20 Essa noção, surgida de uma metáfora, era consideravelmente nova, sendo popularizada nos debates dos anos 1970, mas vindo a se impor, de fato, entre final dos anos 1980 e início dos 1990.

na medida em que a “dúvida crítica não é visual” e suas advertências exigem um recuo do visual para o verbal — garantindo força argumentativa além da integridade estética da obra.

Para Herlihy, o conhecimento do passado é transmitido em palavras escritas, enquanto o filme prenderia o espectador no presente, “único tempo permitido no discurso cinematográfico”, um “agora indivisível”. Argumentos históricos estruturais ou funcionalistas, por exemplo, seriam muito difíceis de se produzir em imagens e, portanto, *opacos* para a mídia fílmica. Nesse sentido, o historiador demonstra uma iconofobia mais destacada do que a de Davis.

A *diferença história x imagem* seria irredutível e o filme apresentaria “os aspectos visuais da história”, mas não toda a história, uma vez que não mostra os métodos da história. Para evitar o presente absoluto do cinema, caberia ao historiador dizer *realmente* o que aconteceu pela crítica histórica. Percebe-se, tanto em Davis quanto em Herlihy, a emergência da relação história e cinema nos EUA repleta de *senões* para os filmes, vistos mais como concorrentes da historiografia do que uma maneira de fazer o passado funcionar socialmente.

O dossiê da AHR afirmou uma concepção geral do filme como concorrente com o livro de história. Herlihy apresentava um entusiasmo com o cinema marcado, também, por forte desconfiança. Ele não tratava o filme como um artefato cultural a ser problematizado, tal como outras fontes históricas, no que ele se aproximava de Davis no texto da *Yale Review*. Por sua vez, autores como Rosenstone, O'Connor e Toplin apresentaram argumentos mais matizados, relativizando o peso da historiografia na avaliação dos filmes e constituindo uma linha interpretativa empática ao tipo de saber sobre o passado produzido por imagens.

DEIXAR O PASSADO SER PASSADO

A última intervenção sistemática de Davis sobre cinema fora *Slaves On Screen*, resultado de um seminário sobre História e Cinema, ministrado na Universidade de Toronto como iniciativa interdisciplinar rara de uma pesquisadora da história moderna. Natalie Davis contou com ajuda do

Departamento de Mídias daquela universidade e com a biblioteca do Festival de Cinema de Toronto. Davis dialogava com pesquisadores e arquivistas do cinema, sendo tocada pelos *film studies* e pela *new history of cinema*²¹.

O trabalho de Davis se apropriou da bibliografia de história e cinema (Robert Rosenstone, Marc Ferro, Pierre Sorlin,) e dialogava e com os avanços específicos do campo nos EUA. O central para Davis era tomar o filme como narrativa histórica a partir de recursos próprios e ela compartilhava com Rosenstone a ideia de que a narrativa fílmica concebia *insights* diferentes sobre o passado daqueles do historiador. A proposição de *Slaves On Screen* é que os filmes faziam *experimentos mentais sobre o passado*, chegando Davis a afirmar que alguns filmes podiam fazer o espectador pensar o passado, inclusive pela forma como dramatizavam/ficcionalizavam as evidências. Ela analisou 5 filmes cujos enredos tematizam a escravidão no decorrer da história: *Spartacus* (1960, EUA, S. Kubrick), *Queimada* (1969, Itália, G. Pontecorvo), *A Última Ceia* (1976, Cuba, T. G. Alea), *Amistad* (1997, EUA, S. Spielberg) e *Amada* (1998, EUA, J. Demme).

Para Davis, a história gozaria da vantagem de possuir conceitos (evidência, crítica, tempo) e múltiplos gêneros experimentados de escrita, estilo e argumentação, os quais remontariam há 2500 anos. *Slaves On Screen* apresenta pesquisa com fontes sobre os filmes analisados, chegando a entrevistar cineastas e autores cujos livros foram adaptados para o cinema. A historiadora afirmou que os filmes sobre a escravidão lhe permitiam dimensionar o material histórico que ela então pesquisava sobre a resistência de escravizados no Suriname²².

O primeiro capítulo do livro sumariza os critérios que definiriam a escrita da história [*writing about history*]: (a) buscar evidências sobre o

21 Davis demonstra conhecer a nova história do cinema, tanto a do primeiro cinema (corrente renovadora, a partir dos anos 1970, sobre os filmes silenciosos entre 1895 e 1912) quanto sobre o sistema dos estúdios, a partir dos anos 1920.

22 Resultados publicados em artigos. Há um livro inacabado sobre o tema: *Braided Histories on 18th-century Suriname*.

passado de forma ampla, com o historiador mantendo a “mente atenta” para a forma como as coleta e as avalia; (b) os historiadores deveriam contar aos leitores onde acharam suas evidências, suas ambiguidades ou contradições, de preferência incorporando-as ao texto histórico; (c) após decidirem o valor das evidências (“se estão explicando causas e consequências, atribuindo motivos e esperanças, descrevendo costumes, sistemas, encontros e estilos”²³), eles devem deixar claro de onde vem suas conclusões, ou seja, sempre que incorporarem especulações, devem evidenciar esse aspecto; (d) o historiador deve reconstituir o mundo mental dos participantes, podendo fazer seus juízos subjetivos apenas *depois* de entender os agentes históricos; por fim, (e) os historiadores não falsificam eventos ou suprimem evidências, e, mesmo que usem a imaginação, sua especulação deverá ser identificada no texto histórico.

Tais critérios compõem o compromisso de verdade do historiador, na medida em que, ao isolar suas noções do presente, escapa do perigo de que

[...] elas [as noções] cegarão os historiadores para o diferente, o estranho, o inesperado e o surpreendente em suas evidências, então eles refazem o passado em termos familiares, assemelhando-se muito ao presente, ou ao que eles esperam que a história pareça. “Manter a mente aberta” significa estar ciente dessa tentação e desenvolver técnicas de distanciamento e percepção imaginativa enquanto os historiadores coletam e pensam. *Deixe o passado ser o passado* (Davis, 2000b)²⁴.

23 Elementos explicativos do texto histórico, o qual constitui argumentos causais e estruturais pelas descrições das situações e da vida mental dos sujeitos históricos. Distante do narrativismo, Davis trata a narrativa e a explicação históricas como parte da fatura do texto histórico.

24 Original: “The danger is that they will blind historians to the different, the strange, the unexpected, and the surprising in their evidence, so they will remake the past in familiar terms, resembling too much the present, or what they have come to expect history to look like. “Keeping one’s mind open” means being aware of this temptation and developing techniques for detachment and imaginative perception as historians collect and think. Let the past be the past.”

Já vimos esse traço: a honestidade do historiador advém do distanciamento do passado. *Slaves On Screen* desenvolve, no geral, os argumentos do texto da *Yale Review*. Davis desvela o realismo ontológico que embasava sua concepção de tempo histórico, clivado entre o momento histórico do historiador/cineasta e o período histórico tratado. A singularidade dos tempos é um *traço metodológico*, um *embasamento teórico* e um *princípio ético*. A verdade da história emerge pela distância e da honestidade com sua reconstrução: “Os historiadores podem cometer erros. Mas a falsificação intencional e a ocultação tendenciosa quebram a promessa do historiador aos leitores, presentes e futuros, de tentar falar a verdade sobre o passado” (Davis, 2000b)²⁵.

Davis pergunta se tais regras, sejam mais rígidas ou frouxas, seriam importantes para a *qualidade histórica* e o *status* de verdade dos filmes históricos? Estas duas seriam definidas pela distância histórica e honestidade para com as evidências. Pesquisas são feitas para cenários, figurinos, locações, costumes, músicas etc., mas as decisões cênicas e narrativas dependem de inúmeros aspectos técnicos cujas escolhas são tomadas por equipes de produção. Contudo, a autora aponta inúmeros casos de filmes que usaram de consultoria histórica para qualificar o tempo passado pela diferença nessas decisões cênicas. Para Davis, alguns diretores, como Carl Dreyer, Francesco Rosi e John Sayles, se preocupariam em “ser fiéis às evidências históricas” na maneira como experimentam mentalmente sobre o passado. Isso não seria comum a todos os artistas. Davis concebe o experimento mental sobre o passado como um *risco*, no qual seria preciso encontrar um sutil equilíbrio em manter o passado encenado *como outro*.

Em *Slaves On Screen*, o interesse da autora por filmes é um *ato acadêmico* (sobre a maneira como os filmes tratam do passado) e um *ato estético*, no qual sua emoção como espectadora fílmica coteja um critério estético, cuja matriz estava na tradição cultural da historiografia.

25 Original: “Historians can make mistakes, too. But intentional falsification and tendentious concealment break the historian’s promise to readers, present and future, to try to speak true about the past.”

Ou seja, Davis avaliou os filmes a partir de suas qualidades históricas e, embora se possa discutir o que seria “histórico”, qualificou-os (deu-lhes valor), e isso era, também, o exercício de um juízo estético. Em uma dessas avaliações, sobre o filme *Amistad*, podemos ver o juízo estético de Davis que mistura avaliação dramática e disciplinar-histórica:

Na melhor das hipóteses, essa ficção cinematográfica sugere um interessante paralelo intercultural entre os papéis que ancestrais, espíritos ancestrais e precedentes ancestrais têm em cenários muito diferentes. Algumas práticas antropológicas hoje nos incitam a tal experimento mental. A realização do experimento mental no filme é tão literal e implausível, no entanto — Cinqué diz a Adams, que conta à Corte na frente de Cinqué — que ele perde seu frescor provocativo, e muitos espectadores o ignoram. Poderia ter havido outras soluções: Cinqué poderia falar dos ancestrais para encorajar seus companheiros africanos; então, mais tarde, durante o discurso de Adams, a cena poderia cortar uma ou duas vezes entre Adams e Cinqué enquanto cada um fala de seus antepassados (Davis, 2000b)²⁶.

Ao avaliar a suposta aproximação entre a ancestralidade africana e a branca no século XIX, Davis afirmou que a hipótese era instigante, mas mal trabalhada no filme. Ela arriscou dizer *como* o diretor Steven Spielberg *deveria ter feito* após avaliar esteticamente a cena. Nesse sentido, *Slaves On Screen* documenta também uma ação cinéfila da parte da

26 Original: “At its best, this cinematic fiction suggests an interesting cross-cultural parallel among the roles that ancestors, ancestral spirits, and ancestral precedents have in very different settings. Some anthropological practice today urges us toward such a thought experiment.³⁷ The realization of the thought experiment in the film is so literal and implausible, however—Cinqué tells Adams, who tells the Court in front of Cinqué—that it loses its provocative freshness, and many viewers shrug it off. There could have been other solutions: Cinqué might talk of the ancestors to encourage his fellow Africans; then later, during Adams’s speech, the scene might cut once or twice between Adams and Cinqué as they each speak of their forebears.”

autora, possível de ser vista pela menção a filmes da história canônica do cinema²⁷ (*Outubro, Paixão de Joana D'Arc, Rashomon etc.*), bem como por sua avaliação crítica da eficiência ou não de determinadas cenas para produzir o passado *tal como desejado* por ela.

Embora saliente os aspectos de pesquisa na composição dos filmes, o livro se sustenta na comparação entre *escrita da história* (a historiografia) e a *narrativa fílmica*. Aqui há uma diferença conceitual que posiciona Davis no debate historiográfico contemporâneo sobre o uso dos termos invenção, ficção e ficcionalização. A *escrita da história* – e não a *narrativa histórica* – é o termo comparativo. Quando fala de cinema, o filme é tomado como uma *narrativa visual*, que pode até contar com consultoria histórica. Já o texto do historiador é tanto narrativo quanto explicativo e argumentativo. Ele inventa e ficcionaliza a partir de fontes, mas, ao mesmo tempo, argumenta e se expõe como argumentação. O filme, por sua vez, apenas ficcionaliza/dramatiza. Davis, mesmo conhecendo aspectos conceituais do narrativismo, está longe dessa tradição, a qual avançava nos EUA (Davis, 2000a; Vasconcelos, 2005).

O MEDO, A DISTÂNCIA E A ANACRONIA

Em *Telling the truth* (“Contando a verdade”), último capítulo de *Slaves On Screen*, Natalie Davis especifica a qualidade histórica dos filmes por meio do tratamento das evidências. Quando historiadores inventam/especulam, fazem-no dentro do *possível* historicamente definido por meio das fontes. Todos os filmes foram analisados por Davis com atenção para as invenções dramáticas que podem ou não ter embasamento na diferença do passado. Assim como ela elogia *A Última Ceia* por inventar situações e personagens que seriam *plausíveis* como tendo ocorrido historicamente, como vimos acima, repreende *Amistad* por inventar situações implausíveis, dedicando longas páginas que lamentam como

27 Davis usa o cineasta como origem da força semântica dos filmes. Ela foi capturada pela cultura cinéfila que, desde os anos 1950, tornou o diretor como centro da análise (Bernardet, 1994; Santiago Jr., 2012).

Spielberg, que tivera acesso a um orçamento amplo, consultoria e fontes diversas, escolhera uma linha dramática que, focada em emocionar o espectador, termina por sobrepor equivocadamente realidades históricas distintas:

Em contraste, há invenções no filme [*Amistad*] que *não preenchem lacunas* nas evidências ou trazem pessoas e processos subvalorizados à tona, mas *suplantam evidências claras* com uma *imagem errônea da política* e sensibilidade anteriores à guerra. Os cineastas inventaram o juiz católico Coglin para o segundo julgamento, um homem cuja consciência religiosa como um estranho o leva a um veredito em favor dos africanos. [...] Nenhuma dessas invenções pode ser justificada em termos de uma simplificação necessária da história: de fato, as duas primeiras tornam a história mais complicada. Nenhum deles pode ser justificado em termos de drama necessário, pois há potencial dramático nas vidas reais do Juiz Judson e Roger Baldwin, e na oratória de John Quincy Adams, que a pesquisa e a imaginação poderiam ter descoberto (Davis, 2000b)²⁸.

A evidência clara [*clear evidence*] permitiria preencher lacunas tanto ao historiador como ao cineasta. A metáfora platônica antiga das *figuras enganadoras* ou imagens falsas [*erroneous picture*] testemunha o medo da autora de que as imagens alienem o espectador. A historiadora exemplifica como Spielberg poderia ter usado, nas cenas, documentos

28 Original: "In contrast, there are inventions in the film that do not fill in gaps in the evidence or bring undervalued people and processes to the fore, but supplant clear evidence with an erroneous picture of antebellum politics and sensibility. The filmmakers invented the Catholic Judge Coglin for the second trial, a man whose religious conscience as an outsider leads him to a verdict in favor of the Africans. [...] None of these inventions can be justified in terms of a needed simplification of the story: indeed, the first two make the story more complicated. None of them can be justified in terms of required drama, for there is dramatic potential in the actual lives of Judge Judson and Roger Baldwin, and in the oratory of John Quincy Adams, which research and imagination could have teased out."

que poderiam ter sido dramatizados e compor o filme de uma forma emocionalmente intensa e apropriada historicamente. Contudo:

Todas as três invenções [de Spielberg] vêm de um desejo de fazer com que os padrões de aliança e amizade na Nova Inglaterra em 1839-40 *se assemelhem às esperanças igualitárias na América* do final do século XX. A realização do desejo é um objetivo excelente para certos gêneros de filmes (assim como para certos gêneros de escrita), mas não deve orientar a imaginação em um filme histórico (Davis, 2000b)²⁹.

Davis discute a *historicidade* ao observar que, quando o filme de Spielberg escolhe sobrepor “padrões de aliança e amizade” de diferentes temporalidades, emerge um equívoco histórico o qual “não deve orientar a imaginação” do filme histórico. No avançar do argumento, emerge o desejo ansioso da autora para como os filmes poderiam e *deveriam* (mas não faziam) tratar as evidências para contar uma verdade:

Ainda há muito a ser feito para encontrar maneiras de indicar o status de verdade de um filme histórico, *não apenas em livros e resenhas posteriores, mas no próprio filme*. Pode haver equivalentes cinematográficos animados para o que as histórias em prosa tentam realizar em prefácios, bibliografias e notas e por meio de suas palavras modificadoras e qualificadoras “eventualmente”, “talvez” e “não temos certeza sobre”? Para começar, os produtores de filmes históricos devem estar dispostos a contar ao público, mesmo que brevemente, *o que fizeram para moldar uma história*. As opções antigas — começar com “esta é uma história verdadeira” e/ou terminar

29 Original: “All three fabrications come from a wish to make patterns of alliance and friendship in New England in 1839-40 resemble egalitarian hopes in late twentieth-century America. Wish fulfillment is a fine goal for certain genres of films (as for certain genres of writing), but it should not steer the imagination in a historical film.”

com “qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas” — não são mais aceitáveis. Os cineastas certamente podem inventar novas imagens e sequências para deixar seus espectadores saberem os segredos do que fizeram com o passado (Davis, 2000b)³⁰.

Este trecho repete os argumentos do texto de 1987. Davis foi uma das grandes especialistas em cruzar múltiplos gêneros textuais e fontes materiais em suas obras sobre a história moderna. Ao analisar um dado objeto histórico – as resistências de mulheres ou de escravizados na primeira modernidade; ou a cultura popular na França do século XVI – o cruzamento de fontes para reconstituir a realidade histórica era a base da sua narrativa e argumentação historiográfica. Por sua vez, quando abordou os filmes do século XX, Davis tratou filmes como concorrentes narrativos da historiografia, e não como parte de um sistema cultural que produzia usos do passado.

Para ela, o filme não é um texto/evidência em si mesmo, mas algo que deveria fazer uso das evidências. Trata-se de uma escolha teórica: ao contrapor a *escrita da história* à *narrativa fílmica*, entendia que os filmes podiam emular o trabalho da pesquisa histórica em sua pré-produção, mas escolhiam formas dramáticas usando ou abusando das evidências históricas. Os filmes enganam quando especulam para além das evidências, encenando situações insustentáveis ou implausíveis da

30 Original: “Much still remains to be done in finding ways to indicate the truth status of a historical film, not just in books and reviews afterward, but in the movie itself. Can there be lively cinematic equivalents to what prose histories try to accomplish in prefaces, bibliographies, and notes and through their modifying and qualifying words “perhaps,” “maybe,” and “we are uncertain about”? To start with, makers of historical films should be willing to tell audiences, if only briefly, what they have done to shape a story. The old options—opening with “this is a true story” and/or ending with “any resemblance to persons living or dead”—are no longer acceptable.¹³ Increasingly, though not in the films we have looked at in this book, filmmakers place a legend along with the final credits where they state they have followed an actual story, but have changed certain names or events in such and such a way. Filmmakers can surely invent fresh images and sequences to let their viewers in on the secrets of what they have done with the past.”

perspectiva das pesquisas históricas, mesmo experimentando mentalmente o passado.

Curiosamente, no trecho acima destacado, a mesma historiadora nota que o filme faz sentido histórico em um sistema cultural, mas ela não explora, por exemplo, o fato de os prefácios, críticas, resenhas e comentários funcionarem como extensões ao redor do filme; que esses outros textos também realçam o que “de fato aconteceu”. Davis identifica parte do funcionamento do filme histórico na sociedade, uma vez que ao retomar entrevistas de cineastas e produtores, resenhas e críticas, a historiadora nota que parte do funcionamento histórico do filme é *paratextual*. Contudo, ela desvaloriza esse ponto em seu foco no uso das evidências, um elemento ético/estético:³¹

Os filmes podem fazer muito mais para fazer perguntas aos espectadores sobre a criação da história e o conhecimento histórico [...] Filmes históricos devem deixar o passado ser o passado. O jogo da imaginação ao retratar a resistência à escravidão pode seguir as regras da evidência quando possível, o espírito da evidência quando faltam detalhes. Desejar que os pontos duros e estranhos do passado, suavizando-os ou remodelando-os como o presente familiar, só tornará mais difícil para nós concebermos bons desejos para o futuro (Davis, 2000b).

Slaves On Screen gerou inúmeras resenhas em muitas das principais revistas de história dos EUA, tais como *AHR* e *History and Theory*. O livro refletia, de alguma maneira, certo senso comum da comunidade historiadora e foi considerado positivo por boa parte dos especialistas

31 Davis partia das caracterizações das narrativas fílmicas propostas pelo historiador do cinema David Bordwell (1986): objetividade vs subjetividade; onisciência vs não-onisciência; transparência vs reflexividade. Para Davis, o que importaria seria que os filmes históricos fossem reflexivos, mas também transparentes sobre o papel das evidências na obra, chamando atenção dos espectadores para isso.

de campos de pesquisa diversos, oferecendo orientação para casos de consultoria histórica e filme histórico.

Da parte dos especialistas em história e cinema, contudo, houve algum incômodo. Vindo de Davis, uma especialista consolidada de história moderna e expoente internacional das renovações historiográficas, a ideia do filme como experimentação mental sobre o passado foi celebrada. Robert Rosenstone (2002) – em resenha sintomaticamente intitulada *Existe uma escrita fílmica da História?* [*Does a Filmic Writing of History Exist?*] – elogiou Davis como a “primeira historiadora na América a dedicar uma obra do tamanho de um livro a um grupo de filmes históricos” (2002, p. 134), numa época na qual escrever sobre cinema e história ainda era um objeto fugidio nos EUA. Mas, se afirmou que a obra teria se aventurado em uma reflexão não sistemática sobre a *historiografia*, Rosenstone frisou que o livro permanecia preso ao medo que acometia aos historiadores: de que os recursos dramáticos do cinema pudessem *fazer ver* historicamente (ou historiograficamente) o passado³². Para Rosenstone, a obra de Davis era desconfortável. Em 2006, no livro *The films on history/The history on film*, Rosenstone tornaria a acusar Davis de supervalorizar o papel da historiografia na definição de como o cinema deveria ser. Contrapunha à ideia de Davis de que “os filmes históricos devem deixar o passado ser o passado”, a sugestão de que ela deveria “deixar os filmes serem filmes” (Rosenstone, 2010, p. 53)³³.

32 Esse era um tema ansioso presente entre historiadores nos EUA, França e Brasil. No fundo, a “leitura cinematográfica da história”, como chamou Marc Ferro, pode ou não *fazer ver* o passado? Muito foi escrito sobre o tema. Ver: Santiago Jr. (2012).

33 Rosenstone teve um papel central na definição do debate sobre cinema na historiografia dos EUA apropriando-se da discussão narrativista, a partir de fins dos anos 1980, e propondo uma perspectiva pós-moderna sobre cinema como forma narrativa autônoma e criativa, em relação à historiografia. Ele popularizou Hayden White na discussão. É importante frisar que o texto *Historiography and Historiophoty*, publicado por White no v. 5, n. 93 da *AHR*, por iniciativa de Rosenstone, fora o primeiro e único texto de White (que depois publicaria duas resenhas) naquela revista. A discussão sobre pós-modernismo, desconstrução e narrativismo se consolidou a partir do v. 94, n. 3, de 1989 da *AHR*, com o *Forum Intellectual History and the Return of Literature*. Antes, tais temas eram desenvolvidos, principalmente, em revistas de teoria da história (*History and Theory*), história intelectual (*Journal of the History of Ideas*) ou

A crítica mais original a *Slaves On Screen* veio do pós-colonialista Dipesh Chakrabarty (2025), em 2007, o qual apontou que o texto de Davis, junto com uma série de intervenções de inúmeros historiadores contemporâneos³⁴, preocupava-se com a dicotomia *distância x experiência*, ameaçada no final do século XX. Davis ignoraria os impactos dos estudos de memória na reconstrução do passado (principalmente a partir das experiências traumáticas) porque estes estariam solapando a diferença temporal. Segundo Chakrabarty, temia a superação da distância como sobreposição das temporalidades e excesso da experiência presente dos sujeitos. O indiano, por sua vez, considerava que os ganhos com os usos da memória e da experiência dos sujeitos na construção de *passados presentes* postulavam o valor da *experiência de passado* que também era parte dos filmes³⁵. O cinema ofereceria uma *experiência de diferença e proximidade de passado* e era evidência da presença do passado nas sociedades atuais.

As reações de Rosenstone e Chakrabarty, tal como o livro de Davis, podem ser considerados, neste texto, como sintomas da relação com o anacronismo nas comunidades historiográficas anglófonas. Esse problema teórico era a maior fonte de ansiedade para historiadores quando eles enfrentavam imagens. O anacronismo é termo ausente em *Slaves On Screen*, mas foi contra os anacronismos de *Le Retour du Martin Guerre* que Davis escreveu *The Return of Martin Guerre*, constituindo um paratexto do cinema que expandiu o campo semântico do filme. Também em *Slaves On Screen*, a representação fílmica foi avaliada no *duo* distância/evidência para evitar sobreposição temporal/anacronismos.

história da arte/crítica literária (*Representations, Critical Inquiry*) etc. Ver: Vasconcelos (2005). Embora a obra de Davis tenha sido reivindicada como exemplo de narrativa pós-moderna (Ankersmit, 1994), ela se esforçou para se diferenciar dessa perspectiva, ainda que tenha se apropriado de parte do vocabulário considerado pós-moderno (invenção, ficção, narrativa, etc.). Entende-se, portanto, porque Rosenstone a criticou por não ter sido ousada o suficiente em *Slaves On Screen*.

34 A lista do indiano incluía Carlo Ginzburg, Richard Evans, Jacques Le Goff, Peter Novick, Eric Hobsbawm, Lynn Hunt entre outros.

35 Chakrabarty (1992) realizava uma crítica ao paradigma historiográfico eurocêntrico historicista.

Davis criticou o filme histórico pela indagação sobre a qualidade histórica e do estatuto de verdade, evitando o vocabulário do anacronismo, em prol da abordagem ética sobre o engano e a honestidade dos filmes. Ela reconhecia o valor dos *experimentos mentais sobre o passado* e aceitava que a imaginação fílmica do passado era ficcionalização adaptada às necessidades do meio midiático, mas isso não definiria a qualidade de suas interpretações. Esta só poderia ser definida pela reflexividade do filme sobre suas fontes e interpretações do passado; já o problema do anacronismo foi tratado via a honestidade ética e a diferença temporal.

Se os filmes *inventam* passados que não ocorreram, eles não *deveriam inventar passados impossíveis*. Davis propunha um compromisso do filme histórico ideal, que deveria aproximar e diferenciar a temporalidade fílmica, e esta seria do tipo *futuro do pretérito*, um passado visto como ação futura que poderia ter sido concluída, um “poderia ter sido o caso”. Ela propunha o que hoje chamaríamos de práticas orientativas para atuação de historiadores na história pública, ou seja, o que poderiam fazer os historiadores ao fazer consultorias ou realizar filmes históricos, produzindo uma *escritura videográfica* ou filmográfica da história³⁶.

Para Davis o problema não estava na *experiência* do espectador, mas no fato de o filme inventar fora do historicamente plausível. Ela chega a citar, por exemplo, mas não desenvolve o tema, como as fontes de memória podiam ter impacto na forma de experimentar mentalmente o passado. No filme, grande parte dos ganhos disso adviria do aspecto fulcral da experiência fílmica como experiência com os atores. A obra de Davis era repleta de soluções para temores sobre a anacronia das imagens, que, na mitologia das ciências históricas do século XX, conduzem o espectador para o “indivisível ‘agora’” (Herlihy, 1988, p. 1190). Os textos de Davis, Herlihy, Rosenstone e Chakrabarty podem ser tomados como sintomas da ansiedade que acometia a comunidade

36 Debate realizado no Brasil, por exemplo, pelos filmes/vídeos realizados pelo LABHOI da UFF, chamados de *escrita videográfica*. Ver: Mauad e Knauss (2012).

historiadora para com a temporalidade, em especial, como esta era experimentada frente à ubiquidade das imagens contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que a bibliografia de história e cinema emergiu a partir da diferença entre *cinema/imagem x história/texto*, marcada pela desconfiança quanto à capacidade do primeiro de incorporar a segunda (Rosenstone, 2010; Morettin, 2018). *Conhecer o passado* era algo que a disciplina história fazia, não o cinema, o qual apenas *representa* o passado! Nos EUA esse debate teve uma singularidade: o filme histórico e a consultoria midiática para historiadores foram os tópicos chefes da reflexão³⁷. Havia, portanto, uma dimensão de história pública, a qual dava seus primeiros passos nos EUA. Entre os historiadores havia os céticos e os apaixonados. Natalie Davis era uma enamorada: quando o cinema, nos anos 1980, foi transformado em objeto historiográfico, sua reflexão também foi marcada por juízos estéticos sustentados disciplinarmente³⁸.

Mais de dez anos depois de *Slaves nos Screen*, Davis voltou ao tema dos filmes históricos com *12 anos de Escravidão*, de 2013, fita de Steven McQueen, e afirmou que os horrores da escravidão “ganham vida” ao acompanhar a agonia de “um homem de verdade, não um homem inventado”, uma vez que o protagonista negro Solomon Northup, sequestrado e escravizado, publicara seu relato em 1852. Davis usou dos *topoi* da crítica de cinema: o “passado que ganha vida”, a “história real”, as “imagens marcantes” que fixam na memória. O discurso era quase sensacionalista – “Isso é realmente verdade?”. Sim, o filme se baseia

37 Nos EUA houve outro debate fundamental, ao qual não poderemos reconstituir aqui, referente ao ensino de história (Raack, 1972; O'Connor, 1972, 1988). Na França, por sua vez, o filme como fonte histórica e a leitura fílmica da história foram os problemas chaves, apesar da atuação de Marc Ferro na realização de curtas históricos.

38 Essa hipótese precisa ser investigada nos trabalhos de outros historiadores, mas pode ser sustentada para os textos mencionados e analisados neste artigo.

quase “fielmente nas memórias de Northup” (Davis, 2014)³⁹. Por fim, ela se pergunta se os espectadores, questionados sobre a escravidão, após assistirem *12 Anos de Escravidão*, estariam dispostos a pensar em políticas de reparação.

A crítica de Davis foi um texto de ocasião para o jornal afro-americano *The Root*, em janeiro de 2014. Ela havia visto o filme na exibição do Festival Internacional de Cinema de Toronto, em setembro de 2013, e celebrou sua pedagogia histórica que convidava o espectador a saber “mais verdades” e a produzir o que chamamos acima de *paratextos* historiográficos, esclarecimentos da parte da comunidade historiadora sobre os temas encenados. Anos depois, em entrevista para um periódico acadêmico, a historiadora voltaria ao filme e ao *topoi* crítico:

Muitas pessoas disseram que nunca perceberam o quão brutal um regime escravo poderia ser até verem esse filme. [...] o filme foca em Northup, como ele reage à punição e como ele gradualmente percebe que, embora tenha nascido livre, ele não era tão diferente daqueles ao seu redor nascidos na escravidão. Isso é tão lindamente *mostrado* na atuação de Chiwetel Ejiofor. Eu acho que McQueen perdeu alguns pontos dos livros de Northup que teriam fortalecido seu próprio foco na luta moral do indivíduo (Stolte, Schrikker, 2017, p. 362-363)⁴⁰.

39 Original: “come powerfully alive for audiences of *12 Years a Slave*”; “And a real man, not a made-up one, for the freeborn man of color Solomon Northup”; “Is this really true? viewers ask historians who have read Northup’s book.”; “the film usually draws faithfully on Northup’s memoir”; “It leaves searing images in viewers’ memories”.

40 Original: “Many people have said they never realized how brutal a slave regime could be until they saw that movie. [...] the movie focuses on Northup, how he reacts to punishment and how he gradually realizes that, free-born though he was, he was not that different from those around him born into slavery. This is so beautifully shown in the acting of Chiwetel Ejiofor. I thought McQueen missed a few points from Northup’s books that would have strengthened his own focus on the individual’s moral struggle”.

Mostrar “lindamente” o passado é também tratar com evidências! Adjetivar, neste caso, é pregar, ou seja, dar qualidade ao filme, ato pelo qual Davis exerce seu papel de espectadora, expondo o juízo estético e histórico combinados, realçando a atuação e o sofrimento no corpo do ator como experiência histórica e do espectador. Davis ligou a fita ao compromisso com o que chamamos hoje de história pública. O historiador:

[...] olha para os julgamentos dentro do quadro do tempo [...] Mas isso não significa que você esteja desatento às questões do seu próprio tempo, e como o passado pode ajudá-lo a entender as lutas contemporâneas. Onde quer que você se posicione sobre a questão, o assunto das reparações é ótimo para debate — ele realmente abre muitas perspectivas importantes (Davis apud Stolte, Schrikker, 2017, p. 363) ⁴¹.

Metáfora visual: o contexto é um *frame*, um enquadramento do tempo. A reparação, imaginada a partir deste último, forneceria base ao futuro. A obra de Davis propunha uma experiência cinematográfica de passado enquanto futuro do pretérito *normatizado* pela ética/estética das evidências. Pode-se recriminar Davis por não ter refletido sobre a noção de evidência, em franca mutação no final do século XX, ou de valorizar (em demasiado) o passado compreendido como mais importante do que o passado experimentado? Sua obra queria resolver essas e outras ansiedades e abrir caminho para um entusiasmo de cinema e compunha uma geração historiadora que acreditava na distância histórica como orientadora do futuro. Seria esse ainda o horizonte da historiografia contemporânea?

41 Original: “[...] at the judgments within the frame of the time [...] But that doesn’t mean you’re inattentive to the issues in your own time, and how the past may help you understand contemporary struggles. Wherever you come down on the question, the subject of reparations is a great one for debate—it really opens up a lot of important perspectives”.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

REFERÊNCIAS

- ANKERSMIT, Frank. *History and Tropology: Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BEVILACQUA, Gilda. Hacia la ‘operación histórico-cinematográfica’: El cine del Holocausto em la construcción del conocimiento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 42, n. 89, p. 239-261, 2022.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1986.
- CANBY, Vincent. The Return of Martin Guerre. *The New York Times*, New York, p. 12, 10 jun. 1983.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Postcoloniality and the Artifice of History: Who speaks for ‘Indian’ Past?* *Representations*, n. 37, p. 1-26, 1992.
- CHAKRABARTY, Dipesh. História e políticas de reconhecimento. *Revista de Teoria da História*, v. 27, n. 2, p. 259-269, 2025.
- DAVIS, Natalie. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DAVIS, Natalie Z. Any resemblance to persons living or dead: Film and the challenge of authenticity. *The Yale Review*, n. 86, p. 457-482, 1987.
- DAVIS, Natalie Z. On the Lame. *The American Historical Review*, 93, n. 3, p. 572-603, 1988.
- DAVIS, Natalie Z. *Remaking Impostors: From Martin Guerre to Sommersby*. Hayes Robinson Lecture, (Royal Holloway, University of London, 1997), p. 1-22, 7 March. 1995.
- DAVIS, Natalie Z. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria. *As Muitas Faces da História*. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2000a.
- DAVIS, Natalie Z. *Slaves On Screen: Film and Historical Vision*. Toronto: Vintage Canada, 2000b. E-book Kindle.
- DAVIS, Natalie Z. The Historian and Literary Uses. *Profession*, p. 21-27., 2003.

- DAVIS, Natalie Z. 12 years a Slave wins.... *The Root*, 12 jan. 2014. Disponível em: <https://www.theroot.com/12-years-a-slave-wins-best-picture-at-the-golden-globes-1790874087>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- FERRO, Marc. Film as an Agent, Product and Source of History. *Journal of Contemporary History*, v.18, n. 3, p. 357-364, 1983.
- FINLAY, Robert. The Refashioning of Martin Guerre. *The American Historical Review*, n. 93, p. 553-571, 1988.
- GINZBURG, Carlo. *A Micro-história e outros ensaios*. Lisboa: Difel/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- HERLIHY, David. Am I a Camera? Other Reflections on Films and History. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1186-1192, 1988.
- HUMBERT, Brigitte E. Re-Making History and Cultural Identity: From 'The Return of Martin Guerre to Sommersby'. *Film Criticism*, v. 26, n. 1, p. 2-24, 2001.
- KELLEY, Donald R.; DAVIS, Natalie Zemon. The Return of Martin Guerre. *Renaissance Quarterly*, v. 37, n. 2, p. 252-254, 1984.
- MAUAD, Ana Maria; KNAUSS, Paulo. Memória em movimento: A experiência videográfica do LABHOI/UFF. *História Oral*, v. 9, n. 1, p. 143-158, 2012.
- MOOTE, A. Lloyd; DAVIS, Natalie Zemon. The Return of Martin Guerre. *The American Historical Review*, v. 90, n. 4, p. 943, 1985.
- MORETTIN, Eduardo. O cinema brasileiro e os filmes históricos no regime militar: O lugar do historiador. In: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. (org.). *O cinema e as ditaduras militares: Contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018. p. 15-32.
- NOVICK, Peter. *That Noble Dream: The 'Objectivity Question' and the American Historical Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- O'CONNOR, John E. Documentary Film for Historians: An Appreciation of Public Television. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, v. 2, n. 1, p. 6-11, 1972.
- O'CONNOR, John E. History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1200-1209, 1988.

- O'DONELL, Julia. *Cultura em movimento*: Natalie Davis entre a antropologia e a história social. *História Unisinos*, v. 20, n. 2, p. 131-142, maio/ago. 2016.
- RAACK, R. C. Clio's Dark Mirror: The Documentary Film in History. *The History Teacher*, v. 6, n. 1, p. 109-118, 1972.
- ROSENSTONE, Robert A. History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film and Television Study for an Understanding of the Past. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1200-1209, 1988.
- ROSENSTONE, Robert A. Does a Filmic Writing of History Exist? *History and Theory*, v. 41, n. 4, p. 134-144, 2002.
- ROSENSTONE, Robert. *Os filmes na história/a histórias nos filmes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.
- SAMUELS, Stuart. Pierre Sorlin: The Film in History. *The American Historical Review*, v. 86, n. 4, p. 814-814, 1981.
- SANTIAGO JR., Francisco das C. F. *Cinema e historiografia*: Trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*, v. 5, n. 8, p. 151-173, 2011.
- SANTIAGO JR., Francisco das C. F. *Historiofotia, tropologia e história*: Além das noções de imagem nos escritos de Hayden White. *História*, v. 33, n. 2, p. 489-513, jul./dez. 2014.
- SCOTT, Joan. History in Crisis "The Others" Side of the Story. *The American Historical Review*, v. 94, n. 3, p. 680-692, jun. 1989.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. O retorno do retorno de *Martin Guerre*: Natalie Davis, cinema e história. In: BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-História*. Rio de Janeiro: LESC, 2007. p. 87-118.
- SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos Históricos*, v. 7, n. 13, p. 83-95, 1994.
- STOLTE, Carolien; SCHRIKKER, Alicia (eds). "Being Speculative Is Better than to Not Do It at All": Interview with Natalie Zemon Davis. In: STOLTE, Carolien; SCHRIKKER, Alicia (eds). *World History – A Genealogy*: Private Conversations with World Historians, 1996–2016. Leiden: Leiden University Press, 2017. p. 353–368.
- TOPLIN, Robert Brent. The Filmmaker as Historian. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1210-1227, 1988.

- VASCONCELOS, José Carlos. *Quem tem medo de Teoria?* A ameaça do pós-modernismo na historiografia americana. São Paulo: Annablume, 2005.
- WALKOWITZ, Daniel J. *Visual History: The Craft of the Historian-Filmmaker*. *The Public Historian*, v. 7, n. 1, p. 53-64, 1985.
- WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.

Recebido: 27 mar. 2025 / Revisto pelo autor: 28 ago. 2025 / Aceito: 12 ago. 2025

Editor responsável: Ely Bergo de Carvalho