

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

VINÍCIUS DE SOUZA RICARDO

***A MOVEABLE FEAST: MARCAS DE TEMPORALIDADE NO FILME
MEIA-NOITE EM PARIS (2010)***

PORTO ALEGRE
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

VINÍCIUS DE SOUZA RICARDO

***A MOVEABLE FEAST: MARCAS DE TEMPORALIDADE NO FILME
MEIA-NOITE EM PARIS (2010)***

Monografia apresentada para o curso de
História da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial para a
obtenção do título de bacharel em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carla Brandalise

PORTO ALEGRE
2019

CIP – CATÁLOGO NA PUBLICAÇÃO

Agradecimentos

Ao longo do curso, entre altos e baixos na relação com o ensino de história, divaguei milhares de vezes com o momento em que estaria escrevendo o Trabalho de Conclusão. O primeiro momento foi durante as aulas de História Social do Futebol, as quais, as sextas-feiras à noite no campus vazio, não foram lá tão proveitosas. Os fascínios pela Idade Moderna me levaram, posteriormente, ao desejo de seguir carreira acadêmica em pesquisas sobre as dinastias francesas de Valois e Bourbon, que, honestamente, pouco duraram; mas o tema virou meu tópico principal nas rodas de conversa para despistar que eu não tinha nada em mente. A vida de pesquisador não é e nunca foi para mim e, a cada vez que eu buscava um cappuccino no Instituto de Química e me deparava com uma pichação enorme de “a academia sufoca a vida livre e selvagem”, acabava por sacramentar ainda mais esse pensamento. Ler e contribuir para um nicho singelo e demasiado pedante é um saco. Ademais, quando me deparei com o *modus operandi* do TCC, aí me dei conta que eu não poderia escrever sobre nada do que um dia desejei. Foi a gota d’água para abandonar o curso.

Dentre uma cadeira eletiva e outra, sem mais o ritmo frenético de início, fui protelando o curso até que, subitamente, a luz no fim do túnel apareceu. Não só por me encontrar na reta final da graduação, mas também porque alguns colegas em formação fizeram excelentes trabalhos sobre algo que até então eu não havia cogitado com seriedade: o cinema. A chance de trabalhar com arte – o que eu realmente sempre quis – com algum tema que envolvesse um gosto pessoal saiu do imaginário para o concreto em questão de dias. A escolha de Meia-Noite em Paris, meu filme favorito, culminado com a inexistência de qualquer artigo ou tese acadêmica mesclando cinema com temporalidade e a chance de promover um certo pioneirismo, me devolveu aquele prazer pela escrita que fora perdido há anos nos corredores do campus.

Contudo, não devo à escrita somente ao acaso: há alguns agradecimentos imprescindíveis que precisam ser feitos pela colaboração na confecção deste.

À professora Carla Brandalise, primeiramente, por aceitar um início maluco de ideias em 2016, que acabaram culminando em um TCC. Não só pelo aceite, mas por ter aberto uma exceção para a graduação, visto seu contexto repleto de tarefas no pós-Doutorado;

À Luiza, companheira de já longas jornadas. Pelo estímulo que me deu devido ao momento simultâneo dos nossos trabalhos, bem como pelas vezes em que dividimos a garrafa de *Red Bull Tropical* enquanto escrevíamos os nossos projetos deitados na cama. Te amo muito!!!!!!!!!!!!!!!;

Ao Fábio “Binho Portão” Moreira, grande amigo e praticamente meu mentor e analista em todo esse processo. Obrigado, sobretudo, pela motivação;

Ao Gabo, meu irmão de criação, pela dedicação e paciência plantadas lá em 2011, ao me ajudar a escolher uma carreira acadêmica.

À Tia Bia, pelo acolhimento sempre festivo e bem-humorado que já dura quase duas décadas! Muitíssimo obrigado pela correção;

À minha família, por fim, embora representem sempre o início de toda e qualquer trajetória na minha vida. Obrigado por todos os valores ensinados, pelo conforto máximo dado sempre que preciso. Agradeço principalmente pelo afeto, palavra que melhor define as minhas relações familiares: mãe, pai, Tobias e Frankinho; amo vocês!

E ao Alex Turner, pelo grande ensinamento para as comunicações interpessoais: “sempre que for falar, procure falar em forma de metáforas”.

RESUMO

Em 2010, o diretor de cinema Woody Allen lançou o filme intitulado *Midnight in Paris* (Meia-Noite em Paris, traduzido para o português). A sua tradicional mistura de comédia romântica com fantasia aparece, mais uma vez, neste longa-metragem, situado em momentos distintos na capital francesa: o pacato presente do século XXI e os *Roaring Twenties*. O filme conta a história de um jovem escritor estadunidense que viaja a Paris com sua noiva e lá acaba tendo uma enorme surpresa durante seus passeios noturnos. Ao badalar dos sinos, à meia-noite, Gil Pender aceita uma carona que o leva diretamente ao cenário de 1920, no qual a cidade vivia o ápice da efervescência cultural. Lá ele conhece, pessoalmente, grandes nomes da *Geração Perdida*, pelos quais Gil possuía enorme idolatria e também desfrutava de diversos momentos de êxtase, reflexão e vislumbre; dentre todos os maiores artistas do mundo que lá se reuniam, porém, quem mais cativa o jovem escritor é uma jovem e desconhecida mulher nascida em Bordeaux, por quem Pender se apaixona de imediato. Diante de festas, bares, peças teatrais e toda a magia que Paris vivia àquela época, o contato noite após noite com a jovem faz Gil vivenciar um dilema atemporal entre sua vida de noivo no presente e a ilusão de um amor que conhecera nessas viagens no tempo. Em meio aos recortes temporais e às tentações da nostalgia, foi feita a análise do filme com o objetivo de evidenciar algumas marcas de temporalidade apresentadas durante a obra, as quais nos trazem importantes conceitos acerca do debate historiográfico do tema.

Palavras-chave: Meia-Noite em Paris, temporalidade, Anos Vinte, história e cinema.

ABSTRACT

In 2010, movie director Woody Allen premiered his movie *Midnight in Paris*. His traditional mix of romantic comedy with fantasy appears once again in this feature film, situated in distinct moments of France's capital: the present of the twenty first century and the *Roaring Twenties*. It tells the story of a young writer that travels from his homeland in the US to Paris alongside his fiancé, where he ends up having a huge surprise during his nightly walks. When the clock strikes midnight, Gil Pender took a ride that took him directly to the 1920s, where the city lived the apex of cultural effervescence. Gil met them there in person, great names from the Lost Generation idolized by him so much that it takes him to a bunch of different experiences, enjoying moments of ecstasy, reflection and insights; from all the worldly renowned artists in there, the one who caught the writer's eye was a young and unknown woman from Bordeaux, Pender was immediately infatuated by her. Parties, bars, theatrical plays and all the magic that Paris lived at those times, seeing the young woman night after night, Gil faced a timeless dilemma between his present life as a groom-to-be and the illusion of a time-traveling love. Amidst temporal cuts and nostalgia's temptations, the analysis of this movie was made to bring to light some temporality marks presented throughout the piece, bringing us important concepts to the historiographic debates on this topic.

Keywords: *Midnight in Paris*, temporality, Twenties, history and cinema.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: <i>KILIMANJARO</i>	12
1.1 CINEMA E HISTÓRIA	12
1.2 PARIS E O CONTEXTO CULTURAL	17
CAPÍTULO 2: <i>RHINOCEROS</i>	20
2.1 O TEMPO NA HISTÓRIA	20
2.2 ANÁLISE FÍLMICA	24
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

INTRODUÇÃO

Meia-Noite em Paris (*Midnight in Paris*, 2010, 94 min.) é um filme hispano-estadunidense, o 41º na carreira do cineasta Allan Stewart Königsberg, mundialmente conhecido pelo nome artístico de Woody Allen. O filme foi o segundo de uma trilogia romântica na qual Allen rende-se ao charme cultural europeu e resolve fazer uma filmagem inteira, pela primeira vez em quatro décadas de carreira, fora de Nova Iorque, declaradamente sua grande paixão e por inúmeras vezes o cenário de suas obras - completam a lista *Vicky Cristina Barcelona* (2008) e *Para Roma com Amor* (2012) -. Sempre mantendo seu viés existencialista quanto ao sentido da vida e com o tom autobiográfico, o filme tem “a concisão e o ritmo do melhor trabalho de Allen¹”. Foi indicado a 46 prêmios ao total, vencendo 10 deles, incluindo um Oscar na categoria de Melhor Roteiro Original². Foi o último Academy Award vencido pelo diretor, o mais velho a vencer nessa categoria, coroando sua extensa lista de premiações³.

A trama acontece, em primeiro plano, no século XXI na capital francesa. Gil Pender e Inez são um casal estadunidense que viaja durante as férias para Paris, juntamente com a família da noiva. O escritor de roteiros para Hollywood está tentando produzir um romance quase autobiográfico, aproveitando a viagem para buscar inspirações durante os passeios a alguns pontos turísticos da Cidade-Luz, com uma fotografia perfeitamente explorada por Allen: Jardins de Monet, Sorbonne University, as Margens do Sena, Praça João XXIII, Ponte Alexandre III, Igreja Saint-Étienne-du-Mont, Palácio de Versailles e o Museu de Rodin, o qual, inclusive, conta com uma participação especial da atriz, cantora e então Primeira-Dama francesa Carla Bruni como guia desse. O fascínio pela cidade leva Gil a considerar mudança para Paris e terminar sua obra, em contraponto ao desejo de Inez de permanecer em Malibu e ver seu noivo investir em roteiros comerciais e lucrativos.

Após uma noite de degustação de vinhos na companhia de Inez e de um par de amigos da noiva, o ébrio Gil resolve prolongar seu momento de lazer e vai caminhar sozinho pelas ruas. Quando percebe que está dando voltas na mesma quadra, conseqüentemente perdido, Gil senta-se em uma calçada e ouve os sinos badalarem à meia-noite. Eis que um carro surge e seus passageiros convidam Gil a se juntar a eles, o que, de pronto, acontece. Subitamente o jovem

¹ Review do 64th Cannes Film Festival <https://www.hollywoodreporter.com/review/midnight-paris-cannes-review-187349>

² Disponível em <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2012>

³ Prêmios e indicações de Woody Allen https://www.imdb.com/name/nm0000095/awards?ref_=nm_awd

escritor se vê numa festa organizada pelo poeta Jean Cocteau, contando com a presença de Ernest Hemingway, Zelda e Scott Fitzgerald, Cole Porter e demais artistas que foram expoentes culturais dos *Anos Dourados*.

No dia seguinte, ainda incrédulo, Gil não sabe como explicar o que ocorreu para sua noiva. Ele apenas leva Inez para o mesmo local onde o carro apareceu na noite anterior e espera que a experiência sirva como resposta a ela; após demasiada espera, porém, Inez perde a paciência e decide retornar sozinha para o hotel, irritada com o tempo de espera em vão. Gil lamenta a partida de Inez e começa um monólogo de perguntas a si mesmo, tentando recapitular todos os passos de como chegou até a mágica noite anterior. Ao lembrar do barulho dos sinos, simultaneamente os badalos repetem o coro à meia-noite, junto com o carro que mais uma vez se aproximava. Hemingway o esperava no interior do *coche* e o conduz até sua casa, onde ele conhece Pablo Picasso e Gertrude Stein, a quem Gil pede gentilmente para revisar o seu romance. Ademais, o escritor conhece também a jovem *flapper*⁴ Adriana, amante de Picasso, por quem ele se apaixona instantaneamente após uma breve troca de olhares e conversas sobre o charme da *Belle Époque*, a época favorita dela.

A cada noite que viajava no tempo e encontrava Adriana, Gil entrava em conflito consigo mesmo por conta da atração pela jovem estudante de Bordeaux. Ao passo que ele estava noivo de Inez e incerto de seu amor por ela, a paixão intertemporal por Adriana o faz questionar o sentido de continuar com essa relação. A situação fica ainda mais confusa para Gil quando ele lê o diário de Adriana, no qual a jovem revela que estava apaixonada e que sonhou que recebia brincos. Gil prontamente atende ao pedido, se declara e beija Adriana durante uma de suas caminhadas noturnas. Porém, antes que os dois pudessem iniciar um diálogo sobre a situação, uma carruagem se aproxima, os convida para outro passeio levando-os diretamente para a *Belle Époque*. Após visitarem o Maxim's e assistirem a uma peça no Moulin Rouge, o casal encontra os pintores e ilustradores pós-impressionistas Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Edgar Degas em um restaurante. Alguns minutos de conversa e Gil decide perguntar qual a época favorita deles, obtendo a Renascença como resposta.

⁴ Gíria que era usada para se referir ao novo estilo das mulheres em 1920. Além do lado estético, como a aderência de saias curtas e o fim do espartilho, havia uma conotação política e social de empoderamento feminino. “Uma nova mulher nasceu—uma *flapper* que dançava, bebia, fumava e votava. Essa nova mulher cortava o cabelo, usava maquiagem e festejava. Ela era conhecida por ser tonta e assumir riscos; ela era conhecida como uma *flapper*.” (Bingham, Jane (2012). *Popular Culture: 1920–1938*. Chicago Illinois: Heinemann Library

Momentos mais tarde, ambos foram ter uma conversa em particular, na qual Adriana propõe a Gil que ficassem vivendo na *Belle Époque*, insistindo que esse eram os *Anos Dourados*. É aí que Gil revela ser de 2010 e que estava visitando os verdadeiros *Anos Dourados* quando conheceu Adriana. Há uma epifania no clímax do filme: qualquer presente pode ser entediante, desde que ele se torne o seu real presente.

Como não entraram em consenso, Adriana dá um beijo de despedida em Gil e retorna à mesa, ao passo que ele vai embora. Este decide confrontar o seu presente, optando por romper relações com Inez e se mudar de vez para Paris. Em mais um de seus passeios noturnos em busca de inspiração para terminar seu romance, porém, Gil acaba reencontrando Gabrielle, uma menina que ele conhecera anteriormente enquanto fazia compras em uma feira de antiquários e com quem acabou dividindo, em alguns minutos de conversa, a sua admiração pela *Geração Perdida*. Ambos saem caminhando na chuva rumo a um café, sob as luzes da cidade, ao som do badalar dos sinos à meia-noite.

*

*

*

A utilização deste filme como fonte histórica é a proposta que carrego para análise de representações temporais e culturais. A utilização do cinema dentro da historiografia não é algo novo, embora ainda careça de reconhecimento dentro da Academia mesmo em um momento em que as mídias visuais se tornaram o principal transmissor de história pública na cultura atual⁵. Ressalta-se, outrossim, as discussões teóricas sobre Cinema e História utilizadas como embasamento dos métodos adotados neste trabalho: as coordenadas para uma pesquisa proposta por Marc Ferro, Robert Rosenstone e Pierre Sorlin, além dos conceitos temporais de Aristóteles, Platão, Marc Bloch, Reinhart Koselleck, Paul Ricoeur e Santo Agostinho.

Destaca-se que o filme possui três temporalidades diferentes: a *Belle Époque*, o presente, em 2010 e os Anos Vinte, sendo este último a minha ênfase. Dividirei o texto em duas partes: “*Kilimanjaro*”, que irá contextualizar o leitor tanto sobre alguns dos principais debates sobre cinema e história quanto um apanhado geral sobre a situação cultural e social do período; e “*Rhinoceros*”, que irá analisar a questão de como o tempo é visto em algumas correntes historiográficas e fazer as devidas inserções destas no filme.

Tous à bord!

⁵ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*, 2010. p. 28-33.

1. *KILIMANJARO*

1.1 CINEMA E HISTÓRIA

Ao apresentarem publicamente sua invenção chamada de Cinematógrafo, Auguste e Louis – os irmãos Lumière – mal sabiam que estariam fazendo cinema e, sobretudo, história. Embora tenha sido desenvolvido, aperfeiçoado e popularizado pelos métodos de Georges Méliés, o legado dos irmãos serviu para perpetuar diversos acontecimentos e reinventar as metodologias da pesquisa histórica. Desde que a *sétima arte* surge, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes⁶: *Empregados Deixando a Fábrica Lumière (La Sortie de l’usine Lumière a Lyon, 1985, 1 min.)*, feito pelos irmãos Lumière, é tido como o primeiro curta-metragem a ser exibido em público⁷ e retrata o retorno do trabalho dos operários de uma fábrica em Lyon, um dos centros de interligação viária da Europa em seus primeiros passos de Revolução Industrial; *O Assassinato do Duque de Guise (L’Assassinat du Duc de Guise, 1908, 15 min.)* de Charles Le Bargy e André Calmettes, por exemplo, é o primeiro registro que se tem de uma encenação em curta-metragem de um acontecimento histórico no qual Henrique III, o rei da França, realiza uma insídia na busca de eliminar o Duque de seu caminho para conquistar a Marquesa de Noirmoutiers.

Logo nas primeiras décadas do século XX, a popularização do cinema propiciou um maior acesso à cultura com o surgimento das artes de massa e isso foi decisivo para refletir a maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo⁸. Assim que os Estados se deram conta do poderio que o cinema poderia desempenhar em sociedade, “tentaram apropriar-se dele e pô-lo ao seu serviço⁹”. Vladimir Lênin, por exemplo, priorizou a criação de conteúdos fílmicos educativos por conta do valor pedagógico do cinema, o qual ele, estrategicamente, considerava a mais importante de todas as artes¹⁰; Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda do Partido Nazista, utilizou-se de sua retórica para doutrinar e promover um pensamento alemão uniforme, do combate e extermínio às diferenças ao padrão comportamental, pois “a propaganda e os filmes não apenas criticavam os inimigos, mas também criavam modelos de comportamento a serem seguidos pelos alemães¹¹”. Até mesmo

⁶ FERRO, Marc. *Cinema e História*, 2010. p. 13.

⁷ A Saída dos Operários da Fábrica Lumière – UFRGS, memórias do trabalho. Disponível em <https://www.ufrgs.br/memoriasdotrabalho/2018/08/30/a-saida-dos-operarios-da-fabrica-lumiere/>. Acesso em: 06 jan 2020.

⁸ HOBBSAWN, Eric. Entrevista concedida a Nicolau Sevckenko para o jornal Folha de S. Paulo, 04/06/1988.

⁹ FERRO, op. cit, p. 14.

¹⁰ Citação reproduzida em LEYDA, Jay. *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*. Allen & Unwin, London. 1960.

¹¹ JUNIOR, Roberto Catelli. *História – Texto e Contexto*, 2007. p. 560.

as Igrejas, que sempre estiveram presentes nas alternâncias de hierarquia¹², utilizaram o cinema como extensão de seu *Index* para correntes ideológicas que não fossem ao encontro de seus interesses. É impossível negar o impacto do cinema na construção deste século.

Quando eclodiu o movimento da Escola dos Annales no final dos anos vinte, a busca por superar o paradigma positivista abriu caminho para que outras escolas emergentes – não só a sociologia, como também o cinema – pudessem angariar espaço na historiografia; a inovação na extensão das fontes, porém, enfrentou muita resistência na Academia. O primeiro referencial teórico como artigo só saiu nos anos 70, com a publicação de *O filme: uma contra-análise da sociedade* por Marc Ferro, graças ao esforço de Jaques LeGoff e Pierre Nora em dar visibilidade às perspectivas novas que culminaram na criação da *Nova História*. Documentos audiovisuais foram considerados secundários por décadas, com a utilização de iconografias apenas como anexos de bibliografia¹³, mesmo com o crescimento de conceitos como o de representação que surgiu através das lentes cinematográficas. A valorização do indivíduo com o *American Way of Life* ou a cinemática de Walt Disney que criou imagens permanentes da feminilidade¹⁴, por exemplo: o que diferencia a representação da realidade nas telas a ponto de a imagem ficar em segundo plano na historiografia?

Diversos métodos de inclusão do cinema na História já foram e continuam sendo estudados, a ponto de “o verdadeiro, o fictício e suas aproximações com o fazer historiográfico são questões pertinentes e vêm ganhando espaço considerável no debate e produção acadêmica”¹⁵. Quando Roger Chartier ganhou espaço com o conceito de representação – embora inicialmente sobre as metodologias estruturalistas e subjetivistas da cultura francesa – e isso foi incorporado ao cinema, alterou-se a forma de encarar a sétima arte sob a égide da história. O simbolismo adotado no discurso do autor sintetiza a conexão entre teoria e prática, a ligação entre o mundo e as representações sociais de cada narrativa. Para Chartier,

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do

¹² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*, 2006. p. 26.

¹³ O historiador francês Pierre Sorlin costumava fazer duras críticas ao subjulgamento dos recursos audiovisuais dentro da historiografia. “Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos puramente factuais são geralmente suficientes para a ilustração” (SORLIN, Pierre. *Sociologie du Cinema*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1977, pg. 39)

¹⁴ BELL, Elizabeth. *Somatexts at the Disney shop: Constructing the pentiments of women's animated bodies. From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*, 195. p. 107-124.

¹⁵ QUINSANI, Rafael Hassen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola*, 2014. p. 28.

social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas¹⁶.

É de Boleslaw Matuszewski, um cameraman polaco que trabalhava na equipe dos irmãos Lumière, o primeiro registro de um filme com valor histórico e documental: *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie* (Paris, 1898). O mesmo defendia a criação de arquivos fílmicos para coleção e armazenamento de conteúdo audiovisual¹⁷, por considerar o valor da imagem cinematográfica como um testemunho ocular verídico e infalível: para ele, o uso do cinematógrafo fornecia material de verdade incontestável e absoluta¹⁸. Marc Ferro reforça a ideia sobre o cinema ser independente – no sentido de ser produto e agente simultaneamente na história – quanto ao seu próprio conteúdo, “revelando aspectos do mundo real que não dependem do seu criador, pois expressam, por detrás das imagens, a ideologia de uma sociedade¹⁹. Entre décadas que separam Matuszewski e Ferro, contudo, a inserção dos filmes dentro da historiografia teve um processo demasiado lento. Somente nos anos 50 houve um avanço expressivo do tema dentro das discussões acadêmicas entre historiadores, mas que careciam de uma metodologia de crítica às fontes históricas²⁰. Ferro, sempre à frente de seu tempo, alertava sobre a necessidade de uma atualização dos historiadores quanto às técnicas de pesquisa utilizadas, excessivamente enraizadas no documento escrito. Para ele, era preciso ampliar horizontes pois as novas formas de documentação e linguagem já faziam parte do cotidiano social e poderiam incrementar a dimensão sobre o conhecimento do passado²¹.

Diversas discussões surgiram acerca do uso de recursos audiovisuais na história, em especial com Pierre Sorlin, Peter Burke e Robert Rosenstone. Sorlin possuía um vasto estudo sobre imagens e buscava racionalizar o uso delas pelos historiadores e como estes poderiam contar a história com imagens, de forma menos analítica e mais semiótica. Lamenta, porém, a espécie de descaso dos historiadores quanto ao uso desse recurso. O próprio dizia que

essa me parece ser uma atitude típica de grande parte dos historiadores com relação à imagem. Hoje em dia nenhum historiador teria a coragem de negar que a imagem é

¹⁶ CHARTIER, Roger. *A história Cultural: entre práticas e representações*, s/d. p. 17.

¹⁷ CHAPMAN, James. "Film and History. Theory and History" part "Film as historical source", 2013. p.73-75.

¹⁸ Publicado em Cultures, vol. 2, n2. 1, Paris/Neuchâtel, Presses de l'Unesco/La Baconnière, 1974, pg 237.

¹⁹ FERRO, op. cit., p. 28-29.

²⁰ FLEDELIUS, Karsten. "Film and history - an introduction to the theme", 1985. p.181.

²¹ Preocupações expostas por Marc Ferro durante o processo da Nova História. Disponível em *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, nº3, mai-juin 1968, p.581-585

essencial em nosso mundo e que as fontes audiovisuais são fundamentais. Mas o que fazer com elas?”²²

Ademais, em relação às experiências obtidas no estudo sobre fotografia, Sorlin faz alerta ao uso indevido que a imagem pode trazer à compreensão histórica²³.

Peter Burke, em seus artigos, já defendia a valorização da imagem dentro da pesquisa histórica, pois elas também são testemunhos orais e oculares. Para ele, esculturas, pinturas, fotografias e filmes – fontes que fogem das textuais – possuem um enorme potencial historiográfico; desde que condicionada, porém, a um rigor de “veracidade”²⁴: a preocupação do autor levava em consideração a subjetividade do uso destas e a seleção de informações que um diretor pode ter para subsidiar as suas ideologias, atentando para um possível uso político, religioso ou até propagandista e estereotipado. Como ele mesmo adverte, “as imagens podem ser ambíguas e polissêmicas²⁵”.

Já Rosenstone surgia como um caminho mais alternativo e sem tantas circunspeções: o filme é sim uma fonte histórica e os cineastas são historiadores por necessidade²⁶, pois são pessoas que confrontam os vestígios do passado e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente²⁷. Para ele,

Primeiro, o cinema e, mais tarde, o seu rebento eletrônico, a televisão, se tornaram, em algum momento do século XX, o principal meio para transmitir as histórias que nossa cultura conta pra si mesma – quer elas se desenrolem no presente ou no passado, sejam elas factuais, ficcionais ou uma combinação das duas coisas²⁸.

Sua defesa para a inclusão do cinema baseava-se no argumento de que a história escrita não possui um padrão linguístico, o que inviabiliza a exclusão de outros gêneros de narrativa. Todavia, Rosenstone mostrava-se bastante preocupado com as análises que eram feitas dos filmes, como se eles fossem livros de história. Não compete ao papel do historiador ficar fazendo balanços entre erros e acertos do filme perante o período histórico ao qual ele se refere, e sim analisar “como o passado foi, e está sendo contado – neste caso, na tela”²⁹. Assim como

²² SORLIN, Pierre. *Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história*. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1974/74391>, pg 1-2. Acesso em: 06 jan 2020.

²³ *Ibidem*, p. 9

²⁴ BURKE, Peter. *Testemunha Ocular. O uso de imagens como evidência histórica*, 2017. p. 35-53.

²⁵ *Ibidem*, p. 234.

²⁶ ROSENSTONE, op. cit., p. 22.

²⁷ *Ibidem*, p. 77.

²⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁹ *Ibidem*, p. 53.

os cineastas, o historiador também faz recortes, ênfases e seleções em suas produções. Logo, ambos são capazes de produzir história. Até porque

Algumas películas e cineastas “manifestam uma independência com respeito às correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, que lhes é própria e que suscita uma tomada de consciência nova” e vigorosa³⁰

O debate entre possibilidades distintas de representação do passado e utilização de novas fontes históricas é deveras pertinente. Os estudos acerca destes usos – onde entra o cinema – são um significativo progresso dentro da História e ratifica uma evolução desta, pois permitiram a ampliação dos campos de estudo dentro do ambiente acadêmico. É graças a esses avanços, originários da ruptura metodológica aos modelos tradicionais trazida pelas gerações da Escola dos Annales, que estou podendo escrever sobre cinema. O próximo capítulo fará uma análise entre distintas correntes de temporalidade que aparecem no filme *Meia-Noite em Paris* e como podemos continuar pensando História através do cinema, atendo-se aos padrões da historiografia.

³⁰ FERRO, op. cit., p. 12.

1.2 PARIS E O CONTEXTO CULTURAL

Se você quando jovem teve a sorte de viver em Paris, então a lembrança a acompanhará pelo resto da vida, onde quer que você esteja, porque Paris é uma festa ambulante³¹.

Loucos Anos Vinte, Roaring Twenties, Anos Dourados, Geração Perdida. Todos estes termos classificam o decênio mágico que a capital francesa viveu em meados de 1920. A efervescência cultural que atingiu algumas capitais mundiais, sobretudo Paris, permitiu um dinamismo artístico e cultural jamais visto no globo terrestre. Diversas novidades surgiram nessa época e foram marcos definitivos na evolução da sociedade: o jazz, a arquitetura *art déco*, a *Era de Ouro do Rádio*, a transição do cinema mudo para o filme sonoro, expressionismo e surrealismo na pintura, a dança de *Charleston* e as novas tendências na moda. A década de 20 é uma síntese do crescimento industrial e da prosperidade econômica generalizada no mundo Pós-Guerra.

Antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos já gozavam de uma crescente modernização e altos níveis de progresso, após seu período de Reconstrução (1865 – 1867). Porém, a política de crescimento meteórico estava centrada apenas nas grandes cidades, o que causou um precoce êxodo rural e, posteriormente, um *boom* populacional, ainda mais com a entrada massiva de imigrantes no país durante a segunda metade do século XX, onde estima-se que 25 milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos³². O sucesso das relações comerciais durante a Primeira Guerra consolidou o país como a maior potência econômica do mundo, ao mesmo tempo que devastou as perspectivas de futuro de seus próprios cidadãos.

Embora estivesse com um poderio monetário a ponto de ser considerado o maior credor do planeta, nem tudo ia bem dentro dos *United States*: internamente havia uma forte repressão a grupos “rebeldes” devido a desigualdades e miséria evidenciadas pelo drástico crescimento econômico e urbano³³. Aliado a isso, a entrada dos EUA na Guerra deixara profundas marcas no psicológico daquela geração e perdurou por demasiado tempo no imaginário coletivo. Mesmo com o progresso industrial à todo vapor, o regresso dos soldados, de maior parte jovens do excesso populacional, trouxe com eles a desilusão e destruição de sonhos que se alastraram na juventude, o que se refletiu, posteriormente, nas artes e produções literárias. Boa parte dos relatos da apatia daquela sociedade vivida no pós-guerra dá-se pelo fato de que muitos que nela

³¹ HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma Festa*, 2016. Prefácio.

³² KARNAL, Leandro. *História dos Estados Unidos : das origens ao século XXI*, 2007. p. 178.

³³ *Ibidem*, p. 185.

lutaram acabaram produzindo material na década seguinte: Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway, por exemplo, são dois dos maiores nomes da *Geração Perdida* e que, por ventura, estiveram presentes nos campos de batalha. Coube a eles servirem de porta-vozes dessa geração através de suas obras.

O fim do primeiro conflito “provocara nos jovens um sentimento de angústia, expressado numa vontade desenfreada de viver, libertar-se e renegar o passado³⁴”. Logo, em pouco tempo, a quebra de padrões e ideais foi o carro-chefe daquela geração impulsionada pela modernidade. E para toda mudança drástica, para cada catarse na história, há sempre algo ou alguém para servir de porta-voz e conduzir à libertação. No caso destes jovens, foi a arte.

Toda essa juventude viu em Paris o campo perfeito para um recomeço, visto que a cidade já experimentava de seu apogeu cultural desde os tempos da *Belle Époque*: danças *cancan* pelos cabarés, decorados pelas cores vivas e formas curvilíneas da *art nouveau* eram o palco de encontro das mais diversificadas classes sociais. Os cabarés, por exemplo, eram

um local intelectual e conscientemente artístico, apesar de manter o riso e o entretenimento como essência. Intelectuais, escritores, compositores, cantores, bailarinos, atores, pintores, ilustradores, escultores, toda uma comunidade artística se reúne nestes espaços, num ambiente de contestação e recusa dos valores vigentes que procura consagrar a individualização, originalidade, singularidade e autenticidade do artista moderno. Boemia, arte, divertimento e transgressão fundem-se e confundem-se, afirmando um novo estilo de vida, uma nova forma de estar³⁵.

Graças ao desenvolvimento da eletricidade durante a 2ª Revolução Industrial, os chamados entretenimentos de massa (parques e cinemas) ganharam espaço na vida operária, por conta da redução da jornada de trabalho. A circulação e acessos à cidade ganharam avanços significativos nos sistemas de transporte e na expansão das estradas de ferro, além das bicicletas, tratadas como um grande emblema do progresso³⁶. Melhorias da modernização incluíam a remodelagem do plano urbanístico, dando fim a antigas vielas, em substituição a ruas largas e iluminadas, motivo pelo qual Paris ganhou o apelido de “Cidade Luz”. Além do mais,

alinhavam-se nos bulevares teatros excelentes, restaurantes caros, lojas, cafés e salas de concerto. Apartamentos elegantes com balcões eram oferecidos como residência para os mais abastados nas amplas avenidas (...). Com os dínamos levando

³⁴ Breve descrição da juventude estadunidense encontrada na coleção *Os Imortais da literatura universal* – Fitzgerald. Abril Cultura, 1970. Edição nº31. p. 168-169.

³⁵ VAZ, Cecília. *Boémia nocturna e sociabilidade artística: cabarés em Lisboa nos “loucos anos vinte”*, 2009. p. 138.

³⁶ WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*, 1988. p. 239.

eletricidade para todas as partes de Paris, tornou-se possível instalar elevadores elétricos em prédios, invertendo o tradicional modelo de moradia dos habitantes³⁷.

Destaca-se, também, o crescimento de casas de teatro e posteriormente salas de cinema, que impulsionaram a vida urbana de Paris. Em pouco tempo, a cidade passou de uma capital conflituosa e sem identidade própria para um símbolo de vida, juventude, arte, luz e riqueza. O ritmo dinâmico das mudanças foi rapidamente incorporado pela população. Porém, o choque vivido pela Primeira Guerra também abalou Paris. Somado aos gastos realizados no combate, os efeitos da guerra se refletiram nas artes, moda e urbanismo, com a *art nouveau* dando lugar ao *art déco*. Em outras palavras, o charme extravagante e movimento da *Belle Époque* acabou em uma personalidade mais contida e retraída, pois

No plano estético, as diferenças entre os dois movimentos revelavam-se bastante evidentes. Enquanto *Art Nouveau* se embasava em motivos florais na ornamentação de edifícios e objetos, o *Art Déco* tendia à abstração e, quando recorria à natureza em busca de inspiração, preferia retratar animais e as formas femininas. Enquanto a versão mais tradicional do *Art Nouveau* era complexa, intrincada e densa, o *Art Déco* era simples, límpido e ordenado³⁸.

A França foi um dos países que mais investiu nos vizinhos europeus durante a Guerra. Tendo uma perda significativa de seus bens e com uma queda demográfica drástica, os franceses adotaram uma prática de contenção à reabertura para o mercado externo e maior investimento interno. Era preciso renovar aquela *Belle Époque* que a guerra enterrara, dar nova cara à sua histórica cena cultural. Contando com a imigração massiva de artistas – como os estadunidenses citados acima –, Paris viveu sua reinvenção nos chamados *Anos Dourados*. É sobre esse contexto que Woody Allen trabalha em *Meia-Noite em Paris*, explorando a imagem patrimonial e cultural da cidade, com o melhor dos representantes das artes daquela década.

³⁷ HOOBLER, D; HOOBLER, T. *Os crimes de Paris: O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna*, 2013.

³⁸ PISSETTI, R. F.; SOUZA, C. F. *Art Nouveau e Art Déco: confluências*. Revista Imagem v.1. n.1. RS, 2011. Disponível em: <http://revistaimagem.fsg.br/arquivos/artigos/artigo72.pdf>. Acesso em: 06 jan 2020.

2. RHINOCEROS

2.1 O TEMPO NA HISTÓRIA

*O que já foi não é, e o que será ainda não o foi*³⁹.

A questão do tempo é extremamente complexa e repleta de discussões desde as civilizações antigas. Inúmeras perguntas já foram feitas sobre o que seria o tempo, o tempo real, a sensação do tempo passar ora mais rápido ora mais lento, a não existência do tempo, a subjetividade do tempo, o aspecto cíclico do tempo... A necessidade humana de explicar o mundo e os movimentos que ele faz vem desde a época de Aristóteles, um dos primeiros a conceituar o termo. Para o filósofo grego, a existência do tempo estava diretamente ligada aos estudos da física e questões de movimento de seus “entes naturais”. A existência (ou não-existência) do tempo não tinha como ser medida por fases como o agora, antes, hoje e amanhã. Na visão de Aristóteles,

Se dessa maneira o agora é o limite entre o passado e o futuro – que na realidade não existem –, então ele não pode ser usado como parâmetro para medir o tempo. Além disso, para o “agora” ser medido ele precisaria de uma duração. Se assim o fosse, ele não seria realmente um “agora”⁴⁰.

Não era concebível a definição descontínua de um “agora” que acabara de ocorrer e um “agora” que está ocorrendo. Aristóteles não via maneira de preencher esse hiato no espaço. A definição dos conceitos aristotélicos, aliás, sempre foi marcada por uma negação da constituição e preenchimento por vazios, como propunham os pré-socráticos. Platão conceituara o tempo como movimentos cíclicos do universo, relacionados aos movimentos de seus astros, mas Aristóteles via falhas nesses recortes entre tempo e movimento circular. Acabara, então, seguindo por outro caminho.

Através de uma alegoria feita com uma de suas lendas de Sardenha⁴¹, Aristóteles expõe uma visão de tempo físico: se não percebemos a mudança dos objetos ao nosso redor, seria como se não estivéssemos vivendo. Cabe ao ser humano, dotado de alma e intelecto, ser capaz de perceber a ação do tempo, e com isso perpetuar a memória para que o tempo não seja um

³⁹ ARISTÓTELES, *Física*, IV, 1217.

⁴⁰ ARISTÓTELES, *Física*, IV, 218a.

⁴¹ J. Barthélemy Saint-Hilaire, *Physique d'Aristote* (1862), p. 232: “Sardos, ilha do mar Egeu, na qual se dizia terem sido sepultados nove filhos de Hércules. Seus corpos haviam sido embalsamados de uma maneira fantástica. Seguia-se em peregrinação às suas tumbas, seja na esperança de se curar de alguma doença, seja à espera de qualquer revelação útil. As pessoas que adormeciam nesses locais não tinham, ao acordarem, qualquer sentimento do tempo transcorrido”.

eterno presente. O tempo vai existir assim que houver algum movimento, sendo assim, o tempo é medida do movimento. Portanto, o “agora” deixa de ser uma passagem entre futuro (possibilidade) e passado (lembança) para ser uma unidade de composição da medida do tempo, ou seja, o número do movimento segundo o antes e o depois⁴². O tempo é um número que mede a duração do movimento, a fim de quantificá-lo⁴³. Logo, o tempo existe.

O estudo de Aristóteles serviu de base para inúmeras correntes que surgiram ao longo da história. Dali saiu a percepção do “tempo filosófico”, ou seja, o tempo baseado nas experiências e mudanças vividas pela alma (consciência), pelos mortais. É, pois, um tempo de curta duração, descontínuo e mensurável. Se antes o tempo era o infinito, agora o fim da vida é a ameaça da finitude. A base do tempo são as impressões do sujeito, como para Santo Agostinho que atribui a Deus a eternidade do tempo e aos humanos a efemeridade da vida. Isso explica a dificuldade de compreensão humana quanto ao entendimento da eternidade, pois nossa condição limitada não é capaz de tal. Para Agostinho, como a vida humana gira em torno de passado e futuro, não há como entender a eternidade, pois

Na eternidade nada passa, tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido dum passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d’Aquele que sempre é presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo ela nem passado nem futuro? Poderá, porventura, a minha mão que escreve explicar isso? Poderá a atividade da minha língua conseguir pela palavra realizar a empresa tão grandiosa?⁴⁴

David Hume percebia o tempo da mesma forma, complementando Agostinho com a ligação de eventos divididos entre impressões e ideias. As impressões são nossas percepções empíricas de vida, através dos nossos sentidos, sentimentos e sensações. As ideias são cópias “menos vivas”, por vezes nem nossas, nunca tão claras quanto as nossas próprias impressões. Logo, não era possível ter plena ciência do tempo por ele não ser uma impressão, pois o conhecimento está diretamente limitado pela experiência⁴⁵. Difere um pouco da ótica de Immanuel Kant, que já trata o tempo como uma realidade imaterial, sem meios de ser experimentado, apenas representados na subjetividade humana⁴⁶. Assim, o “tempo é homogêneo, possuindo uma única dimensão: diversos tempos não simultâneos, mas

⁴² ARISTÓTELES, *Física*, IV, 219a-219b.

⁴³ PUENTE, Fernando Rey. *Os sentidos do tempo em Aristóteles*, 2001. p. 184.

⁴⁴ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, 1987. p. 216.

⁴⁵ HUME, D. *Investigação sobre o entendimento humano*, 1984. p. 138

⁴⁶ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*, 1987.

sucessivos”⁴⁷. Em outras palavras, o tempo nada mais é do que uma representação da nossa própria mente.

Pelo entendimento mortal do tempo de Santo Agostinho, algumas questões foram naturalmente surgindo ao longo da história. Como fazer, por exemplo, para obter controle e dimensionar esse tempo humano e finito? Nesse intuito de acompanhar a passagem da humanidade sobre seu tempo, nasce uma problemática que, posteriormente, denominaria o conceito de “tempo histórico”. Tendo a vida humana seu prazo de validade, é necessário categorizar o tempo em sua existência. Dessa forma, cria-se um “terceiro tempo”, entre a natureza (tempo físico) e a consciência (tempo filosófico): o intuito era interligar ambos os tempos, conjecturar uma nova visão temporal. O tempo histórico possibilitou, sobretudo, uma valorização do passado, a medida que ele se tornara a parte “conhecível” da existência humana. O passado se torna a consolidação do ser humano dentro do tempo.

Paul Ricoeur entendia que o tempo histórico era algo individual e, ao mesmo tempo, coletivo. Não há como priorizar um lado nesta dualidade, pois impede a compreensão do todo. Portanto, era preciso adotar padrões horizontais e permanentes. “Conectores”, como o próprio chama: calendário, sucessão de gerações e manutenção e preservação dos vestígios em seus respectivos acervos. Dessa maneira, organizando o tempo tal qual uma narrativa, ele “torna-se humano” e chancela a narrativa como uma possibilidade de “retratar os aspectos da experiência temporal”⁴⁸. Com essa proposta de narrativa histórica, Ricoeur não só quer entender o tempo que se passou, mas também estabelecer reflexões e referências ao que já foi vivido através das mediações do historiador. A experiência do homem torna-se narrável. Cria-se uma ponte entre o tempo cósmico e o tempo vivido, a fim de dimensionar – tal qual o cosmo – o tempo vivido. Assim como o calendário, o tempo físico mantém seu padrão sucessório e linearidade, enquanto o tempo de consciência preza pela memória. Ricoeur mediou ambas extremidades.

Reinhart Koselleck já vai pouco mais fundo quanto ao conceito de calendário e datação. A mera existência deste como marcador temporal não condiz com o que de fato é a narração entre tempo e história. Para ele, a profundidade do tempo histórico

Deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas⁴⁹.

⁴⁷ KANT, op. cit., p. 44.

⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Temps et Récit*, 1983. p. 61.

⁴⁹ KOSELLECK, op. cit., p. 13.

O abismo do tempo é mais do que a categorização em frações. As diferenciações entre os processos sociais, entre os fragmentos do passado (que são analisados pelo historiador) requerem mais do que uma simples medida; é preciso, pois, entrar no campo da especificidade.

A maneira de entender o tempo histórico de Koselleck era pensando-o de duas formas: o campo da experiência e o horizonte da expectativa, categorias que andam lado a lado na compreensão da história e na criação de uma “temporalização”. Há diferentes concepções dentro de uma experiência individual, por exemplo, em diferentes etapas da vida. Futuro e passado estabelecem uma ligação de alternância de perspectiva conforme a passagem do tempo. Esse tempo “interno”, individual, difere de uma idade cronológica, pois, embora possa ter uma relação, não há como inserir a experiência vivida dentro de uma escala numérica. Logo, o futuro não necessariamente é o resultado do passado; as estruturas de experiência, pois, vão além da simples datação. O tempo histórico perde o caráter sucessório do calendário e ganha um aspecto livre para criação⁵⁰ e interpretação do historiador.

Koselleck, por fim, abre espaço para o historiador passar de um mediador para um debatedor da história. Para ele:

O conceito reflexivo, de história como tal, abre um espaço de ação em que os homens se veem forçados a prever a história, a planejá-la, a produzi-la, e por fim a fazê-la [...] é claro que a sequência de prever, planejar e fazer pode ser considerada uma determinação antropológica básica do agir humano. A novidade diante do qual nos encontramos consiste em relacionar estas determinações de ação à recém concebida “história em si”. Nada mais, nada menos que o futuro da história universal parece ficar disponível ao debate⁵¹.

A experiência transforma a história, a sociedade caminha junto com ela e a reescreve conforme as transformações vão ocorrendo. Sua ideia de um terceiro tempo, intermédio entre o movimento e o filosófico, confere uma alternância constante que acaba conferindo ao tempo uma originalidade, na síntese entre sucessão temporal com a simultaneidade. Estrutura-se, portanto, o modelo debatido ainda em *Annales*.

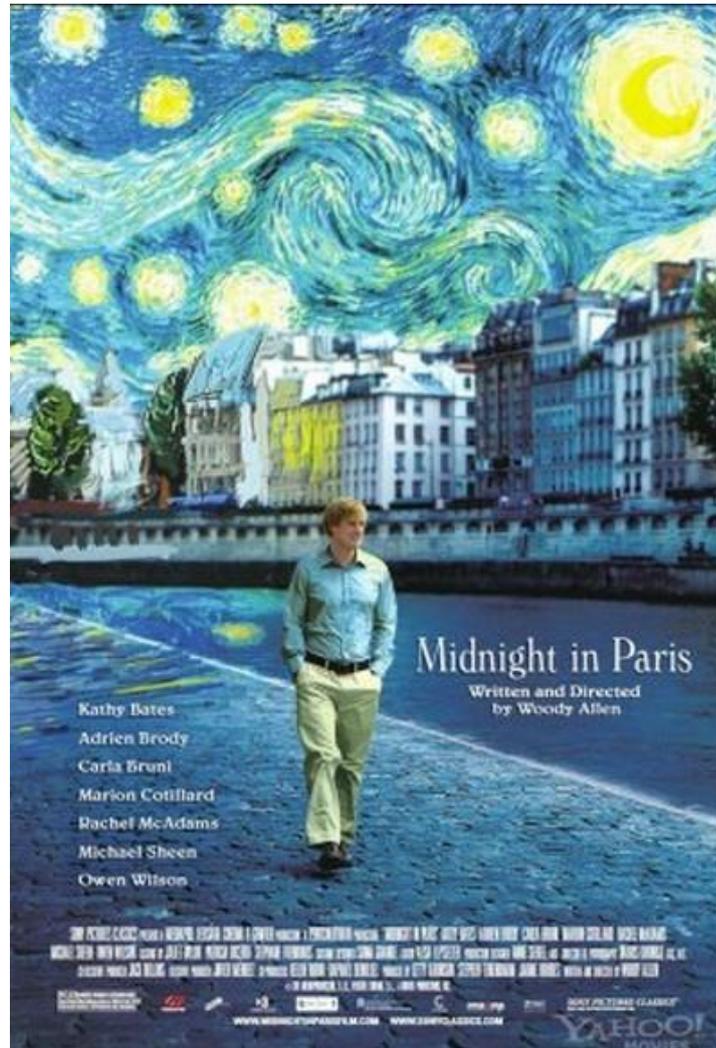
Todo esse estudo milenar sobre o tempo ainda gera debates e controvérsias acerca dos métodos adotados, pois, a cada característica enfatizada dentro de um conceito, acaba-se por colocar uma segunda em evanescência ou até mesmo resultar em sua exclusão. A análise proposta através do filme pretende ilustrar essas características na prática e refletir como é possível, sim, conferir historicidade e servir como fonte histórica, atentando ao fato de cuidar com anacronismos na hora de analisar um filme como Koselleck alertava.

⁵⁰ KOSELLECK, op. cit., p. 116.

⁵¹ KOSELLECK, op. cit., p. 237.

2.2 ANÁLISE FÍLMICA

Não há uma concepção única de tempo entre os homens. O tempo veste um traje diferente para cada papel que desempenha em nosso pensamento⁵².



Uma das capas do filme, misturada com a arte de *Noite Estrelada* (1898), pintura do holandês Vincent Van Gogh. A obra foi um marco na ruptura do impressionismo durante a *Belle Époque*. Sua ideia de movimento na pintura foi o que Woody Allen quis representar na arte de capa, com a noite de Paris sempre em atividade constante. As exaltações do cineasta com a noite lembram o próprio gosto de Van Gogh, que dizia que “a noite é muito mais viva e colorida que o dia.”

Meia-Noite em Paris é a representação da capital francesa dentro do realismo fantástico para Woody Allen. Impressiona como o diretor faz esse mergulho na cultura da época juntamente com a valorização de cada peculiaridade, como uma característica de cenário ou um

⁵² Frase do prof. John Archibald Wheeler, físico-teórico estadunidense.

trejeito conferido aos artistas. A descrição de um passado em que as pessoas se vestiam de maneira impecável e viviam a cultura – neste caso, direto da fonte – é, por si só, um convite à nostalgia e uma sedução do imaginário. A idealização do personagem quanto aos seus ídolos e a busca por um sonho nos induz a repensar o modo de viver e se estamos focalizando nossos esforços da maneira como queríamos. É como diz Fernando Pessoa:

Temos, todos que vivemos
 Uma vida que é vivida
 E outra vida que é pensada,
 E a única vida que temos
 É essa que é dividida
 Entre a verdadeira e a errada⁵³

Uma das mensagens do filme é justamente que nossa vida é única e deve ser vivida de forma plena, sem deixar se levar pelos flertes que distraem o nosso presente. É saber viver, sem o rigor da pressa nem o abismo do devaneio. É dar tempo ao tempo. E através de recortes do próprio filme, veremos como Allen retrata a relação entre o tempo e o mundo.

A mitologia grega já abordava algumas concepções prévias sobre o tempo. No início das eras apenas existia o caos, desforme e sem divisões entre céu e terra. A existência era uma grande massa nebulosa e desforme. Como identificar, contudo, quando foi o início de tudo e até quando isso iria durar? A definição de *aeon* surge para caracterizar esse enorme período de tempo, concebido como eternidade⁵⁴. *Aeon* também era visto, sob o viés religioso, como o tempo de Deus, infinito, além de ser associado ao cosmo e movimentação dos astros celestes. Quando o mundo toma forma e a humanidade surge, com ela surge *Cronos*⁵⁵, a divindade grega que representava o tempo cronológico. Cronos marcava a sequência do tempo, delimitava sua linearidade e finitude, motivo pelo qual ficou conhecido como o “tempo dos homens”. Essa representação é vista na alegoria de *Cronos* e o hábito de comer seus filhos (como Hades, deus dos mortos, e Poseidon, deus dos mares), que significava a característica destrutiva do tempo, em que o passado consome o futuro. Ademais, certos eventos que escapavam do controle sequencial e humano eram vistos como eventos oportunos e indeterminados. Essas experiências qualitativas eram chamadas de *Kairós*, ou também de “tempo de Deus”: para os pitagóricos,

⁵³ Poesias. Fernando Pessoa. *Tenho tanto sentimento*, 1942. p. 179.

⁵⁴ OVIDIO. *Metamorfoses*, 1983.

⁵⁵ Na mitologia grega, *Cronos* era o filho de Urano (céu) e Gaia (terra). Deus do tempo, representando o eterno e o imortal.

Kairós representava o exato momento em que surgia uma oportunidade, a qual “devia ser encarada com força e destreza para que o sucesso seja alcançado⁵⁶”.

Podemos observar essa passagem no filme assim que Gil Pender deixa a degustação de vinhos com seus amigos e percorre as ruelas de Paris na sua caminhada noturna até, ocasionalmente, “encontrar” o carro à meia-noite. Vejamos:



A saída de Gil pode ser vista dentro da perspectiva de *Cronos*: já é tarde da noite, logo seu longo e exaustivo dia de passeios em Paris será sequenciado quando ele acordar no dia seguinte. Ademais, as badaladas dos sinos à meia-noite representam o tempo cronológico, a natureza quantitativa. O calendário gregoriano⁵⁷ já atentou para a finitude deste dia. Eis que, na virada da chave marcada pelos badalos, uma nova oportunidade surge! *Kairós* é o *Rolls-Royce* que aparece com as pessoas convidando Gil sem muitas explicações. É o momento indeterminado em que algo especial acontece, o instante entre o passado e o futuro que ele deve oportunizar. Da mesma forma que Gil embarca numa viagem para quase um século atrás, *Kairós* conseguia andar em muitos níveis de consciência⁵⁸, o que lhe permitia a experimentação e a reflexão sobre olhar para o passado e repensar sua própria história. De fato o personagem desfruta ao máximo

⁵⁶ WHITE, Eric Charles. *Kaironomia*. p. 13

⁵⁷ A evolução das medidas do tempo possui origem na época dos Sumérios (2700 a.C), que dividiram o tempo em 12 fases lunares. Posteriormente, os egípcios trouxeram o calendário solar e com ele a divisão de um ciclo em 365 dias, e com elas as primeiras estações. Por fim, no século VI, Dionísio estabelece o marco inicial do tempo: o nascimento de Jesus Cristo. Tal modelo foi oficializado pelo Papa Gregório XIII, em 1582, vigente até os dias atuais.

⁵⁸ LEPERA, Elisabete Sofia. *Sincronicidade: o tempo de Kairós na psicoterapia*. Contribuições da abordagem sistêmico-simbólica, 2004. p. 18

daquele momento, o que é um princípio para as decisões de novos caminhos que ele tomará mais adiante.

Posteriormente, na história, o tempo físico na época de Platão apenas definia a história como uma sequência de acontecimentos, a dualidade do antes e do depois. Basicamente, foi utilizado no campo prático para facilitar a organização das sociedades durante as épocas de guerra e de colheita. No *Timeu*, Platão conjectura o tempo a partir da ideia do caos como fora visto na mitologia, com a criação do universo e do tempo por Deus para dar ordem (*kosmos*) ao caos. Assim, o tempo seria um espelho móvel da eternidade⁵⁹, que possibilita uma ordem visível das coisas.

Pouco depois, como vimos, Aristóteles incrementou esse pensamento com a ideia de o tempo significar movimento, de só ser visível e notável quando um ser com alma consegue perceber as mudanças e ações do tempo. Se nada mudasse para nós, não teríamos capacidade de perceber o tempo e obter as noções de instante (antes e depois). Como ele mesmo dizia,

Não apenas medimos o movimento pelo tempo, mas também o tempo pelo movimento, porque eles se definem um ao outro. O tempo marca o movimento, visto que é seu número, e o movimento marca o tempo⁶⁰.

No mesmo compasso, Gil percebe o que aconteceu na noite passada na cena abaixo:



- No que você está pensando? Parece estar atordoado!⁶¹

⁵⁹ Platão. *Timeu*. 1981, p. 82.

⁶⁰ Aristóteles. *Física*, IV. 220 b.

⁶¹ Frase do filme. Tradução do autor.

Assim que acorda, ele começa a contar para Inez que encontrou grandes figuras dos *Anos Dourados* na noite anterior, expondo detalhes comportamentais sobre eles e, inclusive, fazendo inferências acerca do relacionamento de Scott e Zelda Fitzgerald. É nesse momento que Gil percebe o que aconteceu, que recapitula os momentos recém experimentados. Ele decide permanecer no hotel e trabalhar em seu romance, levando em consideração os conselhos que recebera de Hemingway. Ou seja, para ele, um ser dotado de alma, os fatos realmente aconteceram e a memória está lá para comprovar que, assim como o tempo aristotélico, aquilo existiu. O embarque nessa viagem ao tempo era, acima de tudo, uma viagem aos diferentes cursos da natureza produzidos pelo movimento.

Quando o tempo passa a ser conceituado de maneira filosófica na história, há uma valorização da mente e do empirismo. Plotino (204 – 270) é considerado um dos últimos pensadores da antiguidade, porém foi um dos pioneiros dessa concepção de tempo filosófico. Fundou a escola neoplatônica, trazendo de volta as concepções de Platão em contraposição a Aristóteles: ele nega a ideia de o tempo estar subjugado ao movimento, ao passo que conceitua o movimento como uma medida de duração. Ou seja, o movimento acontece no tempo, e não mais o contrário. Para ele,

Segundo o que dizem os filósofos, o tempo ou é movimento, ou algo movido, ou algo próprio do movimento⁶² [...] não é necessário que se o meça para que exista: tudo tem a sua duração, mesmo que essa duração não seja medida⁶³.

Assim, Plotino classifica o tempo como uma determinação do movimento sensível: não é um movimento dos astros, como anteriormente defendido; e sim, um movimento da Alma. O tempo caracteriza a Inteligência para que esta se torne a Alma⁶⁴. O tempo sensível é o mundo onde as coisas estão sujeitas.

Este pensamento foi precursor para os estudos do tempo filosófico de Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Immanuel Kant. Este último, embora séculos mais tarde e já com a base da escola científica moderna (Galileu, Newton e Descartes, por exemplo) em andamento, estudou sobre o tempo como experiência intuitiva do ser humano, e conseguiu perceber alterações na natureza e no estado dos objetos. Para Kant,

⁶² PLOTINO. *Eneada Tercera*, 1965. p. 193.

⁶³ *Ibidem*, p. 194.

⁶⁴ Uno, Inteligência e Alma são as três hipóstases defendidas por Plotino em suas doutrinas na Terceira Enéada. Para ele, as três etapas dividem a concepção temporal da humanidade: Uno é o princípio divino da eternidade, Inteligência é o que gera a concepção de tempo e Alma é tomada do tempo através da Inteligência.

“O tempo é uma representação necessária subjacente a todas intuições. Com respeito aos fenômenos em geral, não se pode suprimir o próprio tempo, não obstante se possa do tempo muito bem eliminar os fenômenos [...] O tempo nada mais é que a forma da nossa intuição interna.⁶⁵”

O tempo é visto como conteúdo objetivo da experiência, pois é assim que podemos ter a consciência dele. Outrossim, podemos apenas conhecer superficialmente as representações dos fenômenos, visto que só teremos conhecimento de sua essência caso haja experimento de tal ação. De certa forma, por conta do seu posicionamento quanto à realidade, a lógica Kantiana acaba colocando em dúvida o próprio conhecimento da história.

Assim que Gil, acidentalmente, deixa escapar para Adriana que ele estava prestes a se casar, acontece um afastamento entre os dois, após uma conversa em um bar, onde a incomodada jovem de Bordeaux decide ir para casa. No mesmo instante, o pintor surrealista Salvador Dalí – que observou toda a situação – convida Gil para sentar e beber. Entre conversas sobre rinocerontes e tristezas, eis que chegam dois amigos de Dalí: o cineasta Luís Buñuel e o fotógrafo Man Ray, compondo a mesa. Gil explica a todos a sua “situação perplexa” de ser de outro milênio e viajar até o tempo deles todas as noites. Em um momento ele é um roteirista de 2010 prestes a se casar e, em outro, é um expectador em outro século e apaixonado por alguém de lá.



Embora Gil não questione mais a veracidade das noites mágicas àquela altura, as premissas de Kant nos ajudam a inferir que aquilo realmente acontece. Através da *intuição* e da

⁶⁵ KANT, op. cit., p. 44.

*sensibilidade*⁶⁶, veremos a situação da seguinte maneira: Adriana provoca diversas sensações no jovem escritor protagonista, como calor, fascínio, vislumbre e paixão. Ela é o objeto pelo qual Gil é constantemente afetado em suas viagens, representando a definição de sensibilidade de Kant. Para que essas impressões causadas sejam caracterizadas como cognoscíveis, elas precisam ser inseridas em formas *a priori* da intuição, ou seja, do espaço e do tempo. No caso do tempo, ele é o responsável pela percepção interna do sujeito, atribuindo um objeto dentro de uma janela temporal – passado e futuro –. É possível eliminar o objeto do tempo, porém não tem como retirar o tempo do objeto. Adriana está sendo incluída em uma janela temporal para Gil: simultaneamente, na mesma cena, ele a referencia no passado e demonstra preocupações com ela no futuro. Agora, não é possível imaginá-la fora do aspecto temporal. Em resumo, o tempo permitiu a experiência de que o objeto lhe trouxesse a sensibilidade.

A lógica experimental do tempo de Kant ainda é alimentada na cena pelo fato dos três outros personagens pertencerem ao movimento artístico do surrealismo⁶⁷. Esse movimento buscava a libertação da razão e lógica oriundas do realismo, com uma maior exploração do subconsciente e do mundo dos sonhos. De certa forma, também é um método de evidenciar outras experiências fora da lógica cotidiana. Vejamos:



“Um homem apaixonado por uma mulher de uma era diferente. Eu vejo uma fotografia / Eu vejo um filme / Eu vejo um problema intransponível / Eu vejo... um rinoceronte.”⁶⁸

⁶⁶ Conceitos explicados por Immanuel Kant na primeira parte da obra *Crítica da Razão Pura*, no capítulo “Estética Transcendental.”

⁶⁷ Movimento artístico nascido em Paris, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo* e o lançamento da revista *La Revolucion Surréaliste* em 1924.

⁶⁸ Frase do filme. Tradução do autor.

Mesmo o próprio Gil ressaltando que a história dele estar enamorado por uma mulher de um século atrás soava como loucura, os próprios surrealistas não viram nada de errado. Para eles, o caso nada mais é do que uma experiência intertemporal de alguém que vive em dois mundos distintos, fazendo uma nova releitura da realidade.

Por fim, temos a questão do tempo histórico. A chegada do século XX trouxe duas outras ciências recém-nascidas para dialogar com a história. Com a soma dos estudos de Sociologia e Antropologia, foi possível pensar em uma nova maneira de enxergar o tempo e de renovar as práticas historiográficas para sobrepor-se ao positivismo de Comte. As novas vertentes de temporalidade surgiram, como visto, na Escola dos Annales, o que permitiu enxergar a história além de suas fronteiras lineares da época, revolucionando a historiografia com novas formas de enxergar a história e o próprio papel do historiador.

Essa metodologia permitiu que os historiadores detivessem um certo poder sobre o tempo pela mediação, pois a eles cabiam as análises historiográficas e balanço de fontes que delimitariam as fronteiras do tempo histórico; ressalva-se, porém, que toda análise está carregada de alguma ideologia ou experiência que favoreça a visão temporal apresentada, podendo – por vezes – estabelecer recortes que não representem muito bem alguma realidade ou até mesmo cometer equívocos anacrônicos. Claro que, sempre que possível, ponderando com as experiências que Koselleck traz ao conceito de “temporalização”.

A cena a seguir pode ser o início de uma conclusão sobre como enxergar conceitos de tempo histórico dentro do filme. Inicia com uma ruptura do tempo linear e termina com inserções de experiências humanas, as quais arrefecem a estrutura tradicional de presente, passado e futuro. Vejamos:



“Podemos oferecer um pouco de companhia?”⁶⁹

⁶⁹ Frase do filme. Tradução do autor.

Quando Gil e Adriana encontram Lautrec, Gauguin e Degas em uma mesa do restaurante Maxim's, os *oitocentistas* iniciam uma conversa sobre como a geração deles é vazia e desprovida de imaginação, motivo pelo qual seria melhor ter vivido durante a Renascença. Adriana, que é dos Anos Vinte, discorda e afirma que a *Belle Époque* é a verdadeira *Golden Age*. Eis que, após ela contar que estudava moda, inesperadamente, recebe um convite para trabalhar com *haute couture* para um amigo deles. Sem muito sucesso, ela tenta explicar que não vive ali, convidando Gil com delicadeza para conversar em particular.

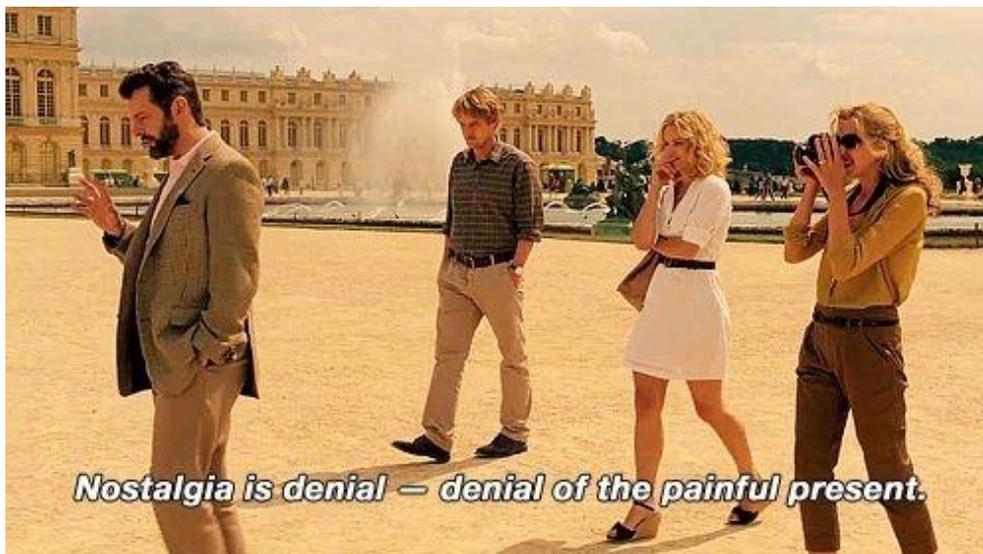
Nessa hora, o clímax do filme acontece: Adriana pede a Gil para que abandonem suas vidas e vivam juntos na *Belle Époque*, pois, para ela, é a época mais bonita da história de Paris. Gil a questiona sobre os pontos fortes dos Anos Vinte, tentando convencê-la a permanecer com ele nesse período. Ela responde que “isso é o presente, é chato”. É aí que Gil revela ser de 2010 e que escapou do presente dele indo aos Anos Vinte, da mesma maneira que ela foi até a *Belle Époque*. Ele quis retornar até a época de Adriana; ela quis regressar à *Belle Époque*; os artistas desta já gostariam de retornar ao período da Renascença, que, por fim, os renascentistas provavelmente iriam preferir *quando Kublai Khan estava por perto*⁷⁰. O *insight* de Gil quer dizer que, assim que ela aceitar em ficar em 1890, este se tornará seu presente e logo ela começará a achar que outra época é, de fato, os *Anos Dourados*.



⁷⁰ Frase proferida por Gil, referindo-se ao eterno *looping* de retorno no tempo. No caso, supôs que os renascentistas prefeririam a época de Kublai Khan, o quinto Cagã do Império Mongol (1260 – 1294), provavelmente por ele justamente ser um dos grandes patrocinadores da arte na história.

Marc Bloch já dizia que a história é “a ciência que estuda os homens no tempo⁷¹”. Para ele, o tempo é algo contínuo, em eterna mudança, assim como a história. Para um dos principais idealizadores da Escola de Annales, o tempo histórico faz essa rítmica entre os agentes e as mudanças, sendo a forma com que uma sociedade organiza sua própria cronologia. As estruturas de uma sociedade e seu modo de vida são distintas entre si, da mesma forma que o tempo, embora comum a todas, desenvolve mudanças de diferentes maneiras.

O presente é resultado dos acontecimentos do passado⁷². A tentativa de entendimento do passado é uma forma de compreender o presente, pois não há como escapar dos conceitos inerentes à época em que se vive. Bloch quebrou o argumento do anacronismo ao falar de história através do presente, desconstruindo a ideia de que a história é uma ciência do passado e indo de encontro a correntes que definem a história como tempo passado e o presente aos cuidados da sociologia⁷³. Da mesma maneira, Gil aplica sua lição no discurso para Adriana ao fim da cena: se o presente é reflexo dos acontecimentos do passado, não há critérios que justifiquem a escolha dela ao preferir a *Belle Époque*. Isso é uma mera insatisfação com o presente, o qual, conseqüentemente, leva a uma busca no passado por inspirações para uma vida da qual não detemos o controle. Gil, sonhador por natureza, consegue visualizar racionalmente que aquilo era nada mais nada menos do que o efeito da nostalgia, alertada por Paul ainda no começo do longa.



“Nostalgia é uma negação – negação do presente doloroso”⁷⁴

⁷¹ BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In: *Apologia da História ou O ofício do Historiador*, 2001. p. 66.

⁷² *Ibidem*, p. 60.

⁷³ MULLER, Helena Isabel. *História do Tempo Presente: algumas reflexões*. In: PÔRTO, Gilson Jr. (Org.) *História do tempo presente*, 2007. p. 17.

⁷⁴ Frase do filme. Tradução do Autor.

O fascínio ilusório da nostalgia é um convite reflexivo para que se viva da melhor forma possível o presente, uma ode ao *carpe diem* e ao *Ubi Sunt*⁷⁵.

A descrição metafórica do momento desejada por Allen é que,

olhando as fotos antigas é difícil não sentir um desejo de viajar – a dor da nostalgia, por tempos que você nunca presenciou. O sentar na beira da calçada e observar os nativos passarem. Quem viveu e morreu antes de qualquer um de nós chegar aqui, quem dormiu nas mesmas casas que nós, quem olhou para a mesma lua, quem respirou o mesmo ar, o mesmo sangue nas veias, e viveu em um mundo completamente diferente. O passado é um país estrangeiro e nós somos apenas turistas.⁷⁶

A retomada ao passado sempre terá esse efeito ilusório em relação às insatisfações do presente, muito por conta de o passado não ser totalmente cognoscível e, portanto, lhe conferir a esperança de poder parecer melhor. Até mesmo os artistas – alguns dos personagens, inclusive – têm relações com a distopia dos tempos, pois não é incomum eles serem escorraçados em vida e aclamados após sua morte.

Entretanto, embora Gil tenha o discurso de viver o presente, não abre mão de sua essência de artista. Na última cena, após terminar com Inez e decidir se mudar de vez para Paris, ele ouve o badalar dos sinos à meia-noite (mais uma vez!) e reencontra Gabrielle, uma jovem vendedora de antiguidades com quem havia trocado algumas palavras sobre a cidade enquanto comprava um vinil. Se antes esse breve encontro já fora de uma sintonia incomum, agora eles pareciam verdadeiras almas gêmeas no momento que cai a chuva e ela diz que não se importa de ficar molhada, pois, “na verdade, Paris é ainda mais bonita quando chove”. Não só pelo apreço de Gil por essa mesma peculiaridade, mas também pelo contraponto entre Gabrielle e Inez, pelo fato de sua ex-mulher não achar graça alguma nessas idealizações sobre caminhar na chuva.

⁷⁵ Expressão em latim retirada da frase *Ubi sunt qui ante nos fuerent?*, que significa “onde estão aqueles que foram antes de nós?”. O termo é adotado como uma reflexão sobre morte e transitoriedade da vida, geralmente atrelada à nostalgia. É do poeta francês François Villon, pseudônimo de François de Montcorbier (1431 – 1463), um dos usos mais famosos do termo, em sua obra *Ballade des dames du temps jadis*, precursora do Romantismo.

⁷⁶ Descrição da palavra *Anemoia* – *Nostalgia for a time you've ever known* retirada do Dictionary of Obscure Sorrows, um compêndio de palavras inventadas pelo escritor John Koeing na busca por preencher espaços na língua e descrever e nomear emoções que não possuem um nome. Disponível em <https://www.dictionaryofobscuresorrows.com/search/anemoia>. Acesso em: 06 jan 2020.



Ao final, Gil compreende que, para uma vida futura, não é possível nem imergir totalmente ao idealismo nostálgico, nem viver somente sob o imediatismo de resultados. Valorizar o presente é, além de evitar o saudosismo exacerbado, permitir que os sonhos o levem a perspectivas de futuro. É um equilíbrio semelhante ao “terceiro tempo”, o híbrido entre o tempo físico e o tempo filosófico, em que o passado é a experiência do tempo e o futuro é a espera da eternidade⁷⁷.

⁷⁷ REIS, Jose Carlos. *O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”*: uma articulação possível, 1996. p. 13.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi difícil realizar alguns recortes temporais, devido a tamanha abrangência do assunto e de seus anexos, considerando o tamanho apropriado para um Trabalho de Conclusão de Curso. Isso me forçou a realizar um trabalho elaborado, porém conciso, sem margem para especificar as diversas correntes historiográficas citadas e atentando para o perigo da superficialidade. Gostaria de ter adentrado mais no campo cultural, principalmente na parte de iconografias e imagens ilustradas por Peter Burke em “O que é a história cultural?”. Gostaria de ter utilizado mais as próprias obras dos artistas citados, mas isso me colocaria em possível fuga do tema, por inserção em demasia de, sobretudo, literatura.

Apesar disso, creio que consegui realizar a minha tarefa inicial: evidenciar o cinema dentro da historiografia. Trabalhar com um filme de que gosto muito e poder usá-lo como fonte foi uma experiência única de pesquisa. Deixando claro que não é obra do acaso ou simplesmente pelo gosto que o utilizei como fonte. Como diz Rosenstone, uma fonte torna-se fonte a partir de seu uso pelo historiador. O uso do cinema nos proporciona novas reflexões e novas maneiras de lidar com o passado. Esta monografia teve o intuito de provar que há, sim, outros meios de representar o passado além da História escrita, assim como o próprio Rosenstone defende. Ele próprio salienta que

a história escrita, a história acadêmica não é algo sólido e sem problemas, e certamente não é um “reflexo” de uma sociedade passada, mas a construção de um enredo moral sobre o passado a partir de vestígios que sobrevivem. A história (tal como a praticamos) é um produto ideológico e cultural do mundo ocidental em um momento específico do seu desenvolvimento, no qual a noção de verdade “científica”, baseada em experiências replicáveis, foi transformada para as ciências sociais, inclusive a história (na qual nenhuma experiência desse tipo é possível). A história não passa de uma série de convenções para se pensar sobre o passado. (...) A verdade da história não reside na verificabilidade de dados individuais, mas na narrativa global do passado⁷⁸.

Além disso, é uma maneira simples e eficaz de aproximar o público leigo do conhecimento acadêmico, devido à fluidez e alcance dos meios audiovisuais no século XXI. O cinema permite a articulação entre presente e passado, podendo realizar mediações entre a obra apresentada com o público expectador. É tarefa do historiador acompanhar as novas demandas de perspectiva sobre arte e história.

⁷⁸ ROSENSTONE, op. cit., p. 195.

É uma lástima que ainda haja relutância em reconhecer o lugar do cinema dentro da História, embora cada vez mais tenham surgido belíssimos trabalhos – inclusive nesta universidade – para fazer volume a essa corrente. Contudo, fico feliz em fazer parte deste avanço, para uma “leitura cinematográfica da história”, como diz Marc Ferro e, quem sabe, um dia venhamos a consolidar o espaço do cinema como um produto e sujeito da História.

“Eu sempre digo que nasci tarde demais.”⁷⁹

⁷⁹ Frase do filme. Tradução do autor.

FONTE:

Filme: *Meia-Noite em Paris*. Título original: *Midnight in Paris*. Direção: Woody Allen. Duração: 94 min. Ano: 2010. Produção: Gravier Productions, Mediapro, Televisió de Catalunya (TV3), Versátil Cinema. Distribuição: Paris Filmes, Sony Picture Classics.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARISTÓTELES. **Física**, IV. Trad. Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009
- BELL, Elizabeth. *Somatexts at the Disney shop: Constructing the pentimentos of women's animated bodies. From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture*, 195. p. 107-124.
- BLOCH, Marc. A história, os homens e o tempo. In: **Apologia da História ou O ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular. O uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo. Editora UNESP: 2017.
- CHAPMAN, James. "**Film and History. Theory and History**" part "Film as historical source". Palgrave Macmillan, 2013.
- CHARTIER, Roger. **A história Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, s/d.
- FERNANDO PESSOA. **Poesias. Tenho tanto sentimento**. Lisboa, Ática, 1942 (15ª ed. 1995) – 179.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FITZGERALD, F. Scott. **6 Contos da Era do Jazz**. L&pm, 1987.
- FLEDELIUS, Karsten. "**Film and history - an introduction to the theme**", in Rapports (I) - Comité International des Sciences Historiques, XVI^e Congrès International des Sciences Historiques, Stuttgart, 25 août au 1 septembre 1985.
- HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma Festa**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.
- HOOBLER, D; HOOBLER, T. **Os crimes de Paris: O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna**. 1. ed. São Paulo: Três estrelas, 2013.
- HUME, D. **Investigação sobre o entendimento humano**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- JUNIOR, Roberto Catelli. **História – Texto e Contexto**. São Paulo, Editora Scipione, 2007.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos : das origens ao século XXI /** – Leandro Karnal ... [et al.]. – São Paulo : Contexto, 2007.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006
- LEPERA, Elisabete Sofia. **Sincronicidade: o tempo de Kairós na psicoterapia.** Contribuições da abordagem sistêmico-simbólica. 1ª edição. São Paulo. Vetor. 2004.
- MULLER, Helena Isabel. **História do Tempo Presente: algumas reflexões.** In: PÔRTO, Gilson Jr. (Org.) História do tempo presente. Bauru (SP): Edusc, 2007.
- OVÍDIO. **Metamorfoses.** Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.
- PLATÃO. **Timeu.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém, Editora da Universidade Federal do Pará, 1987.
- QUINSANI, Rafael Hassen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: QUINSANI, Rafael Hansen. **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola.** São José dos Pinhais: Estronho, 2014.
- PLOTINO. **Eneada Tercera.** Buenos Aires: Aguilar, 1965.
- PUENTE, Fernando Rey. **Os sentidos do tempo em Aristóteles.** São Paulo: Loyola, 2001
- REIS, Jose Carlos. **O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”:** uma articulação possível. Síntese Nova Fase, Belo Horizonte, v. 23, n. 73, 1996.
- RICOEUR, Paul. **Temps et Récit.** Paris: Seuil: 1983.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões.** São Paulo, Nova Cultural, 1987.
- SORLIN, Pierre. **Sociologie du Cinema,** Paris, éditions Aubier Montaigne, 1977.
- VAZ, Cecília. **Boémia nocturna e sociabilidade artística: cabarés em Lisboa nos “loucos anos vinte”.** Imprensa da Universidade de Coimbra, Revista Estudos do Século XX nº 9, 2009.
- WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle.** São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- WHITE, Eric Charles. **Kaironomia.** Cornell University Press, 1987.
- WITROW, G.J. **O tempo na história: concepções de tempo da pré-história aos nossos dias.** Rio de Janeiro, Jorge Zahar. Ed., 1993.

SITES PESQUISADOS

BRANDÃO, Gabriel. **Meia Noite em Paris. O Realismo Sonhador de Woody Allen.** Disponível em < <https://pablogonzalezblasco.com.br/2011/08/31/meia-noite-em-paris-o-realismo-sonhador-de-woody-allen/> > Acesso em 06 jan 2020.

COSTA, Grace Campos; DIAS, Rodrigo Francisco. **O cinema como narrativa histórica: Robert A. Rosenstone e a *Linguagem Histórica Fílmica*.** Disponível em < http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/RESENHA_2_RODRIGO_DIAS_GRACE_CAMPOS_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf > Acesso em 06 jan 2020.

LIMA, Natália Dias de Casado. **A Belle Époque: Transformações urbanas, moda e influências no Rio de Janeiro.** Disponível em: < https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1530193939_ARQUIVO_artigo.pdf > Acesso em 06 jan 2020.

Textos traduzidos de Paul Ricoeur. Disponível em: < http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_traduzidos_paul_ricoeur > Acesso em 06 jan 2020.

Revista Humanidades, edição nº3 de 1983. Disponível em: < <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/21924/2/eduardoribeirohumanidades3000090452.pdf> > Acesso em 06 jan 2020.