

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito dos Projetos (Per)cursos da graduação em História: entre a iniciação científica e a conclusão de curso, referente ao EDITAL Nº 002/2017 PROGRAD/DIREN/UFU e *Entre a iniciação científica e a conclusão de curso: a produção monográfica dos Cursos de Graduação em História da UFU*. (PIBIC EM CNPq/UFU 2017-2018). (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

Ambos visam à digitalização, catalogação, disponibilização online e confecção de um catálogo temático das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontínuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

KAROLINE ALMEIDA BORGES

HISTÓRIA, LITERATURA E ESTÉTICA NO FILME MEIA-NOITE EM PARIS

UBERLÂNDIA/MG

DEZEMBRO DE 2015

4291

HISTÓRIA, LITERATURA E ESTÉTICA NO FILME MEIA-NOITE EM PARIS

Monografia aprovada para a obtenção do título de Bacharel em História no Curso de Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, pela banca formada por:

Prof. Dr. André Fabiano Voigt – Orientador

Prof. Me. Maurício José de Sousa Júnior (IFTM/Uberaba)

Prof. Me. Eberton Diego Santos

Uberlândia/MG, 17 de dezembro de 2015.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a todos os meus familiares, que me apoiaram no longo percurso de desenvolvimento deste trabalho. Agradeço ao meu querido companheiro André, que com seu carinho, paciência e persistência me ajudou a encontrar forças para terminar de escrever essa monografia. Agradeço à minha mãe, Marlete, e meu pai, Sebastião, pelo apoio e carinho nos dias mais difíceis dessa jornada. Agradeço aos meus amigos e amigas pelos incentivos e por compreenderem minha ausência.

Não posso deixar de agradecer meu orientador André Fabiano Voigt que durante todo o processo me apoiou e auxiliou com muita paciência e dedicação, ajudando-me a superar a cada dia os obstáculos que apareceram no caminho.

Agradeço, enfim, a todos aqueles (aqui mencionados ou não) que participaram dessa fase da minha vida me apoiando e dando forças para seguir em frente.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a analisar os aspectos históricos e estéticos presentes na obra cinematográfica *Meia Noite em Paris*, de autoria do diretor Woody Allen. A abordagem se dará por meio do detalhamento e posterior discussão das cenas que se considerou como sendo as mais emblemáticas do filme. O texto teve como base principal algumas das obras de Jaques Rancière, o qual trata de muitos aspectos inerentes à História em si, principalmente no que toca o seu caráter científico. Num primeiro momento abordou-se a questão do anacronismo, tão afastada pelos historiadores, mas bastante presente nas obras artísticas. Posteriormente tratou-se da chamada “época de ouro”, ou seja, aquele período de tempo situado no passado que cada um de nós acredita ter sido a melhor época do mundo num determinado sentido. Tal abordagem se deu em razão do estudo se referir à estética, que tem muito a ver com a questão da subjetividade. Finalmente, na última parte do trabalho, comparou-se o filme analisado com uma outra obra que apresenta praticamente os mesmos detalhes, qual seja, a trilogia *De Volta para o Futuro*, dirigida por Steven Spielberg, na qual o personagem principal também viaja no tempo. A comparação serviu como meio de estudo da multiplicidade temporal que se apresenta por meio de uma série de anacronismos minuciosamente jungidos uns aos outros, o que permite a criação de uma atmosfera ímpar e impossível de ocorrer na realidade, demonstrando como a arte pode romper as barreiras encontradas pelo historiador no desempenho de seu mister, ou seja, na descrição linear do tempo conforme o conhecemos.

Palavras-chave: História. Estética. Cinema. Anacronismo. Surrealismo. Viagem no tempo.

ABSTRACT

This study aims to analyze the historical and aesthetic aspects in the cinematographic work *Midnight in Paris*, by the director Woody Allen. The approach will be through the detailing and further discussion of the scenes which were considered the most emblematic of the film. The text was mainly based on some of the works of Jacques Rancière, which deals with many aspects regarding History itself, especially in terms of its scientific aspect. At first we addressed the question of anachronism, highly neglected by historians, but very present in artistic works. Subsequently, we treated the so-called "golden age", that period of time set in the past that each one of us believe to have been the best time in the world in a certain way. Such an approach was due as the study refers to aesthetics, which has much to do with the question of subjectivity. Finally, in the last part of the work, we compared the film we analyzed with another work that has virtually the same details, namely the trilogy *Back to the Future*, directed by Steven Spielberg, in which the main character also travels in time. The comparison served as a means to study the temporal multiplicity that is presented through a series of closely attached anachronisms, which allows the creation of a unique and impossible-to-happen atmosphere, showing how art can break the barriers found by the historians in his/her field, namely the linear description of time as we know it.

Keywords: History; Aesthetics. Cinema. Anachronism. Surrealism. Time travel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: A CENA E A DIMENSÃO DO ANACRONISMO	10
<i>1.1 Descrição da cena</i>	<i>10</i>
<i>1.2 A incongruência do “contexto”: o Surrealismo</i>	<i>12</i>
<i>1.3 O que é o anacronismo?</i>	<i>16</i>
CAPÍTULO 2: A “ÉPOCA DE OURO”	21
<i>2.1 Considerações preliminares</i>	<i>21</i>
<i>2.2 A questão da Época de Ouro no filme Meia Noite em Paris</i>	<i>23</i>
CAPÍTULO 3: A VIAGEM NO TEMPO E A MULTIPLICIDADE TEMPORAL	31
<i>3.1 A descontinuidade temporal</i>	<i>31</i>
<i>3.2 De Volta Para o Futuro e Meia Noite em Paris</i>	<i>35</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	41

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende realizar um breve conjunto de reflexões sobre o tempo e a historicidade, tendo como objeto o filme *Meia Noite em Paris*, dirigido por Woody Allen (Allen Stewart Konigsberg, 1935-).

Foram utilizadas várias referências ao longo do trabalho para discutir elementos do filme em conjunto com as reflexões propostas. Entretanto, este trabalho tem um foco central: problematizar a noção de tempo histórico como forma de analisar a temporalidade/historicidade do filme dirigido por Woody Allen. O motivo principal desta problemática situa-se em atestar uma possível incongruência entre a temporalidade/historicidade da obra artística e a temporalidade/historicidade empregada pelos historiadores de ofício, justamente por entender que a arte – por não poder ser restringida a condições impostas pela tradição historiográfica – possui elementos que ultrapassam a dimensão do discurso histórico. Isto, por outro lado, não implica que o filme esteja destituído de temporalidade ou de historicidade, mas que tais elementos devam ser observados em contraposição à tradição, de modo que o objeto fílmico não seja restrito à mera condição de “fonte histórica”, mas sim, de um *objeto de pesquisa histórica*, sem se deixar guiar por um conjunto de referências teórico-metodológicas que o restringem a sua capacidade meramente discursiva.

O caminho adotado para esta monografia consiste em fazer tais reflexões em três momentos. Em primeiro lugar, fazer a descrição de cenas em que se pode pensar um elemento considerado pela tradição historiográfica como anacronismo: a viagem no tempo realizada pelo protagonista do filme (Gil Pender) e seu encontro com os artistas da Paris da década de 1920.

Como a viagem no tempo é materialmente impossível, como um historiador poderia analisá-la sem cair no lugar-comum do inverossímil ligado à ficção? O “contexto de época” seria uma forma de explicação que, considerando o caráter inverossímil da viagem no tempo, solucionaria os problemas levantados pelo filme? No primeiro capítulo, trataremos do problema do anacronismo no filme de Woody Allen, entre a história e o cinema, buscando sair do lugar-comum da ficção inverossímil e da análise de contexto como elementos que pretendem colocar a obra de arte fílmica em seu “devido lugar” – mesmo porque, talvez, tal lugar não exista. Em outros termos: não seria o filme de Woody Allen um exemplo da descontinuidade temporal em confronto com a noção tradicional de “tempo histórico”?

Em um segundo momento, pretendeu-se trazer um elemento que evidencia este problema da descontinuidade temporal no filme: a ideia de “época de ouro”. Tratada pela tradição historiográfica ou como lugar imaginário de memória ou como recurso retórico-discursivo para reificar um passado distante em contraposição ao presente, entendemos que, no filme, a ideia da “época de ouro” ultrapassa a dimensão retórico-discursiva, pois as sucessivas viagens no tempo em vez de contribuir para a reafirmação de um passado glorioso, acaba por demonstrar a absoluta *ausência de sentido* em buscar uma era gloriosa no passado. Isto não seria, por sua vez, uma forma de pensar o filme como objeto artístico que pode ser visto para além de sua dimensão discursiva?

Em um terceiro momento, falar-se-á sobre a descontinuidade temporal por meio de um paralelo entre os filmes *Meia noite em Paris* e *De volta Para o Futuro*.

Por isso, empregou-se ao longo desta monografia aspectos do debate estabelecido sobre o anacronismo realizado pelo filósofo Jacques Rancière, por se entender que o mesmo questiona a forma pela qual a tradição historiográfica trata deste conceito. O anacronismo, antes de ser um elemento de interdição do pensamento sobre o tempo, é sua condição fundamental de reflexão sobre a temporalidade e a historicidade de qualquer vestígio do passado.

Colocados os aspectos fundamentais deste trabalho, começaremos nossa argumentação.

CAPÍTULO 1: A CENA E A DIMENSÃO DO ANACRONISMO

1.1 Descrição da cena

Nesse primeiro momento trataremos de descrever algumas cenas que consideramos relevantes do filme *Meia Noite em Paris*, de Woody Allen, de modo a caracterizar nossa problemática.

O longa conta a estória de um escritor com síndrome da “época de ouro” que é encantado pela década de 1920, pelos seus autores, artistas e até mesmo pela própria Paris, que para ele era muito mais bonita e atraente naquela época.

Ocorre que esse escritor, chamado Gil Pender, acaba entrando num carro que viaja no tempo e segue para o passado, encontrando seus grandes ídolos e ícones. Em dado momento ele entra em um bar e lá estão todos os seus paradigmas: Zelda e Scott Fitzgerald, Hemingway como representantes da literatura, Man Ray, Luis Buñuel da fotografia e cinema, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Miró, Modigliane das pinturas e artes plásticas.

Ele pode tocá-los e conversar com eles. Trocar ideias, questionar, perguntar sobre as inspirações, como elas surgem e até como usá-las! É um sonho para qualquer admirador, inclusive para o próprio Gil, que está tentando terminar um romance. Assim, ele pede para que Hemingway (seu maior ídolo) leia seu livro e este se recusa, dizendo que se a obra for muito ruim ele odiaria e que se fosse melhor que a dele próprio, odiaria muito mais.

Desta feita, Gil conhece Gertrud Stein, escritora e mecenas, a quem Heminway confia seu trabalho. No momento do encontro Gertrud está analisando o novo quadro de Pablo Picasso, um retrato de sua amante Adriana, pela qual Gil acaba se apaixonando e o que para ele já era meio maluco fica ainda mais insano, visto que ele continua sua vida em dois “mundos”, dois “tempos”, duas “realidades”. Seria uma fantasia ou um fuga?

Gil se vê em uma situação complicada, eis que ele resolveu escrever um romance porque esse era seu maior sonho, algo bem diferente de ser roteirista de filmes e seriados para a televisão americana, que era o seu verdadeiro trabalho. Seu outro grande sonho era morar em Paris, cidade que ele acredita ser a mais bonita e inspiradora do mundo, devido ao fato de ela ter abrigado diversos gênios das artes. E de repente sua vida é transformada por esse encontro misterioso com o carro que o leva ao passado que ele tanto idealizara, fazendo-o fugir de seu presente tão massante e sem graça, no qual ele tinha muito dinheiro, uma noiva ambiciosa e fútil e não conseguia realizar seu sonho.

Com essa trama de fundo o filme se desenvolve e outras histórias paralelas a ela passam a ser contadas conforme o longa avança em direção ao seu fim. Assim, escolheu-se a cena abaixo detalhada como objeto desta primeira análise. Trata-se de um dos diálogos mais interessantes do filme. Nele Gil Pender se encontra com Salvador Dalí, Luis Buñuel e Man Ray e ao conversar com eles os chama de surrealistas e se coloca como um homem normal – apesar de estar viajando no tempo. A cena ainda trata de um tema que, ao historiador de ofício, é considerado um grande pavor e o “mais terrível dos pecados”: o anacronismo.

Senão vejamos:

Depois de se despedir, Adriana se retira. Gil apenas observa enquanto ela sai, parado a porta do salão, eis que alguém tenta chamar sua atenção.

Salvador Dali: “Nos encontramos mais cedo hoje, na festa. Dalí. Sí.”

Gil: “Sim, eu me lembro.”

Salvador Dali: “Dalí.”

Eles se sentam e Dali pede uma bebida ao garçom. O garçom trás a bebida, mas não o copo, Dali pede que traga o copo, em francês. E se vira para Gil dizendo:

“Eu adoro o idioma, o francês. Mas os garçons, não! Gosta do formato do rinoceronte?”

Gil: “O que? Do rinoceronte? Eu nunca pensei nisso.”

Salvador Dali: “Eu pinto o rinoceronte. Pinto você. Seus olhos tristes, seus lábios grandes derretendo sobre areia quente. Com uma lágrima. Sim, e em sua lágrima um outro rosto. O rosto de Cristo! E sim, um rinoceronte.

Gil: Eu realmente pareço triste. Estou envolvido em uma situação complicada.”

Salvador Dali: “Ai estão eles. Luis,! Ouça. Meus amigos.”

Dois homens se aproximam da mesa.

Salvador Dali: “Este é o señor Buñuel. E este é o monsieur Man Ray.”

Eles cumprimentam Gil e se sentam. Gil parece espantando com a presença de Man Ray, que se senta ao lado de Dali, em frente a Gil.

Gil: “Meu Deus. Man Ray!”

Salvador Dali: “Este é Pender. Pender! Pendeeerr. E eu. Sou Dalí. Você precisa se lembrar. Pender esta em uma situação complicada.”

Gil: “É uma história tão louca. Vão pensar que eu estou bêbado. Mas preciso contar a alguém. (Buñuel acende um cigarro enquanto observa Gil contar sua história.) Eu sou de um ... outro tempo. Outra era. O futuro. Vim do Segundo milênio para cá. Eu entro num carro e viajo no tempo.”

Man Ray: “Perfeitamente correto. Você habita dois mundos. Até aqui não vejo nada de estranho.”

Gil: “Vocês são surrealistas, mas eu sou um cara normal. Em uma vida, eu sou noivo de uma mulher que amo. Pelo menos eu acho que amo. Meu Deus, é melhor amá-la. Vou me casar com ela.”

Salvador Dali: “Os rinocerontes fazem amor, montando a fêmea. Mas há uma diferença entre a beleza entre dois rinocerontes?”

Man Ray: “Há outra mulher?”

Gil: “Sim, Adriana. E eu me sinto muito atraído por ela. Eu a acho extremamente fascinante. O problema é que os outros homens, grandes artistas, gênios, também a acham fascinante. E ela os acha fascinantes. Essa é a situação, mas...”

Man Ray: “Um homem apaixonado por uma mulher de outra era. Eu vejo uma fotografia.”

Luis Buñuel: “Eu vejo um filme.”

Gil: “Eu vejo um problema insolúvel.”

Salvador Dali: “Eu vejo um rinoceronte.”

Para que realizemos a análise desta passagem do filme, precisaremos fazer certa digressão no sentido de apresentar certos conceitos que serão discutidos em momento oportuno. Pretende-se esclarecer ao máximo os termos apresentados no trabalho, com o intuito de facilitar a correta apreensão do exposto no trabalho.

1.2 A incongruência do “contexto”: o Surrealismo

Poderíamos pensar, em um primeiro momento, apesar do encontro inverossímil entre o escritor do século XXI e os artistas da Paris da década de 1920: seria o filme de Woody Allen um elogio às vanguardas da década de 1920 na Europa? Esta seria sua importância histórica? Para responder estas perguntas, tentaremos demonstrar como, em uma abordagem tradicional – que alia autor, obra e contexto – o filme pode apresentar várias questões em aberto que ultrapassam a mera análise de “contexto”. Iniciaremos, deste modo, tratando do Surrealismo como escola tradicionalmente reconhecida entre as diversas vanguardas artísticas do século XX e que historiadores da arte, na maioria das vezes, enquadram os artistas representados no filme de Allen.

O movimento surrealista nasceu no início do século XX, em Paris, fruto das teses de Sigmund Freud, criador da Psicanálise, e do contexto político indefinido que marcou este período, especialmente a década de 20.

O Surrealismo – expressão que foi apresentada inicialmente pelo poeta cubista Guillaume Apollinaire, em 1917 – contava em suas fileiras com nomes famosos como os de Max Ernst, René Magritte e Salvador Dalí, nas artes plásticas; André Breton, no campo da literatura; e Buñuel, no cinema. Na década de 30 esta escola se expandiu e inspirou vários outros movimentos, tanto no continente europeu quanto no americano.

O Surrealismo questionava as crenças culturais então vigentes na Europa, bem como a postura humana, vulnerável frente a uma realidade cada vez mais difícil de compreender e dominar. Esta escola artística e literária se insinua no interior dos movimentos de vanguarda modernistas, englobando antigos adeptos do Dadaísmo – linhagem cultural nascida em Zurique, em 1916, que primava pela irracionalidade, pela censura a toda atitude moderada e era marcada por uma descrença total e um negativismo radical.

A teoria de Freud teve papel fundamental na formação da cultura surrealista, visto que ela valoriza bastante a criação a partir do inconsciente. Conforme se vê por suas representações, o surrealismo tende a se expressar na ausência da racionalidade, de modo que o subconsciente esteja mais atuante que o consciente no momento da produção artística. Nesse sentido, podemos concluir que o surrealismo busca inspiração até mesmo na metafísica e na própria espiritualidade, visto que ambas as construções são quase que totalmente independentes da consciência para que tenham sentido.

Os surrealistas comumente visitam os confins da irrealidade, desprezando tudo que há de concreto no mundo natural e se apegando a valores e expressões que vão além da imaginação. Suas obras são marcadas pela liberdade absoluta de expressão, normalmente movida pela energia da psiquê em descompasso com a racionalidade. O que o artista surrealista busca é apreender em sua obra o espaço no qual o homem se encontra liberto das pressões exercidas pela Razão, de modo que o Ego e o raciocínio nada controlem em suas manifestações artísticas.

Interessante notar que os adeptos do Surrealismo valem-se, em grande parte de seu trabalho, dos mesmos instrumentos usados pela psicanálise e seu método de livre associação das ideias que fluem vagamente pela mente do analisado. E é exatamente nesse ponto que as ideias surrealistas mais se identificam com o ideário psicológico propalado por Freud em seus textos. Contudo, observa-se que há uma certa pressão dos artistas para adequar toda essa exsurgência criativa aos seus fins específicos, o que nos indica que suas criações não são tão

libertas de todo laço racional como se quer demonstrar. Assim, entende-se que o ideal surrealista é o de representar o espaço inconsciente demonstrado por Freud por meio de abstrações, combinações absurdas e simbologismo imagético.

A ruptura com a realidade buscada pelos artistas dessa época fez com que eles não aceitassem os valores sociais ditados pela burguesia que imperava, o que originou obras bastante marcadas pelo humor, figuras oníricas, utópicas, irreais, ininteligíveis, desprovidas de lógica e etc.

O campo das artes plásticas foi o maior representante dos ideais da escola surrealista. Por meio das pinturas os artistas plásticos puderam expressar suas emoções, mostrar seu inconsciente e representar o mundo concreto da forma que acreditavam.

Nesse ínterim, ocorreu que o movimento se dividiu em duas correntes distintas, nas quais obtiveram destaque os dois pintores espanhóis Salvador Dalí e Joan Miró. A primeira dessas correntes, da qual participava Dalí, focava-se na completa mistura de imagens conhecidas de modo que o sentido da coisa completa se perdesse por entre as justaposições e distorções plicadas ao traço da obra. Assim, uma das obras que mais representam essa representação é a conhecida “A Persistência da Memória”, na qual se vê vários relógios aparentemente derretendo num cenário um tanto quanto inusual.

Já a segunda corrente, na qual exponenciou-se Joan Miró e Max Ernst, era mais ligada à libertação da razão acima descrita, de modo que as artes resultantes de suas concepções traduziam-se em imagens ilógicas e disformes, que, ao dar vazão para o inconsciente, originava obras oníricas, de compreensão variada e interpretação múltipla. Procurava-se mesmo a libertação total do controle emocional perpetrado pela razão consciente nos momentos criativos. Vale citar como exemplo duas obras de Miró que nos remetem perfeitamente ao estilo, quais sejam, *O Carnaval de Arlequim* e *A Cantora Melancólica*.

Como já era de praxe, na literatura os surrealistas desprezavam completamente as formas de romance e os arquétipos poéticos que se representavam pelos valores sociais vigentes à época. Dessa forma, não raro em seus textos os escritores surrealistas praticavam a livre associação de ideias e palavras, havendo frases montadas com partes de outras obras, tais como recortes de revistas e jornais. Todo esse trabalho imaginário era guiado pela criatividade do obreiro, que produzia obras usando como matéria prima os devaneios de sua inconsciência liberta. Nesse aspecto literário, podemos citar como principais artistas os surrealistas Louis Aragon, André Breton, Paul Éluard e Jacques Prévert.

No cinema, o surrealismo se apresentou por meio da quebra com o tradicionalismo temporal da época, de modo que as histórias não tinham enredos tão coesos e lineares quanto

suas predecessoras. Inclusive, alguns filmes produzidos durante o movimento foram feitos em parceria com o pintor Salvador Dalí, sendo que pode-se citar como exemplos as obras *Um Cão Andaluz*, de 1928 e *L'Âge D'Or* de 1930, ambos produzidos por Luis Buñuel.

E, como não podia deixar de ser, no teatro o surrealismo também movimentou as artes. Nessa modalidade o maior representante do movimento foi Antonin Artaud, um ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês que tinha grandes aspirações anarquistas e, por isso mesmo, acabou representando muito bem o surrealismo teatral. Artaud ficou bastante conhecido pelo teatro da crueldade, no qual ele unia a platéia e o palco, buscando livrar sua arte das regras que a sociedade da época impunha, trabalhando sempre a questão do inconsciente de seus espectadores. Nesse sentido, a obra mais célebre do dramaturgo é *Os Cenci*, de 1935, na qual ele conta a vida de uma família italiana durante a fase do Renascimento. Nas décadas de 1940 e 1950, os princípios do surrealismo influenciaram ainda o teatro do absurdo.

No Brasil, a escola surrealista se tornou uma das várias vertentes da arte modernista e suas idéias foram absorvidas na década de 1920 e 1930 pelo movimento modernista pátrio. Podemos observar características surrealistas nas pinturas *Nu* e *Abaporu* de Ismael Nery e da artista Tarsila do Amaral, respectivamente. A obra *Eu Vi o Mundo, Ele Começava no Recife*, do artista pernambucano Cícero Dias, apresenta muitas características do surrealismo. As esculturas de Maria Martins também caminham nesta direção.

Considera-se o marco oficial do início do movimento surrealista o lançamento do texto de André Breton intitulado *Manifesto do Surrealismo*, ocorrido em outubro de 1924. De par com todo manifesto, este documento tinha por escopo oficializar a existencia dessa nova forma de expressão artística, que buscava resgatar as emoções e pulsões do homem em face do “socialismo” expressionista que havia se instalado nas artes até então. De acordo com o Manifesto, essa ruptura de relações só seria viável a partir do momento em que cada um conhecesse a si mesmo, ocasião em que interior e exterior passariam a ser conhecidos, o que faria do artista um ser muito mais completo e complexo. Nesse quesito o Surrealismo guardava bastante sincronismo com o Dadaísmo, pois pregava a demolição da sociedade estabelecida até então. Contudo, propunha a construção de uma nova, que se baseasse em novos alicerces e trouxesse uma mudança de paradigma para as artes que ali estavam postas.

Outros dois marcos que também foram muito importantes para esse movimento foi a publicação da revista *A Revolução Socialista* e o segundo *Manifesto do Surrealismo*, ambos acontecem em 1929. E foi a partir desse momento que o Surrealismo passou a ser mais conhecido.

A década de 30 ficou conhecida como o período de expansão surrealista por todo o mundo. Escritores, artistas, cineastas e dramaturgos de todos os lugares passaram a aderir às ideias e o estilo do surrealismo em suas produções. Mas, no final da década de 60 esse grupo entrou em crise e acabou se dissolvendo.

Ao final desta exposição, poderíamos concluir que, se enquadrarmos os artistas representados na trama do filme de Allen na escola do Surrealismo, teríamos condições de compreender a suposta irracionalidade do diálogo, bem como as diversas visões que os mesmos tiveram do problema colocado por Gil Pender? Teríamos como concluir, além disso, que estar apaixonado por uma mulher de outra época é um tema que pode ser analisado suficientemente pelo viés do Surrealismo? Seria a análise de contexto suficiente para enquadrar o tema do diálogo entre Pender e os artistas? Ou é possível ver que, quando Gil Pender os chama de “surrealistas”, a denominação não passa de uma forma *anacrônica* de classificar os artistas em características restritas que, a despeito da atitude do protagonista, não se enquadram nas classificações *a posteriori* feitas pelos historiadores da arte? A partir daí, podemos visualizar outros elementos da obra fílmica que ultrapassam o mero “contexto de época”. Um importante ponto de partida é, portanto, pensar o lugar que o anacronismo tem ocupado nos debates entre historiadores de ofício e seus eventuais críticos. Por isso, vamos trazer alguns aspectos do debate estabelecido por Jacques Rancière a respeito do anacronismo, de modo que se possa pensar a cena descrita no início de nosso trabalho a partir de outros critérios.

1.3 O que é o anacronismo?

O que vem a ser esse anacronismo? Lucien Febvre, citado por Rancière (2011) define o anacronismo como o pior de todos os pecados dos historiadores:

O problema consiste em determinar com exatidão a série de precauções a serem tomadas, de prescrições a serem observadas para que se evite o pecado dos pecados, o pecado entre todos irremissível: o anacronismo. (RANCIÈRE, 2011, p. 22)

Bloch, por seu turno, acertadamente afirma que nós nos parecemos mais com nosso tempo do que com nosso país. Sendo dever do historiador, enquanto aquele que registra os acontecimentos temporalmente oconsiderados, compreender e descrever os homens de acordo com a época em que viveram, visto que a realidade e seus sujeitos são interdependentes.

Saliente-se que, nessa esteira de ideias, o anacronismo é um desencontro temporal, no qual comportamentos, hábitos, crenças e demais particularidades de um certo tempo são tratados como sendo patentes de uma outra época. Sendo que isso acaba fazendo surgir uma noção de que dois “tempos diferentes” são a mesma coisa. Tal comportamento acaba por distorcer a realidade fática de certos acontecimentos ao fazê-los transparecer errados em razão do pano de fundo. É como se, atualmente, tentássemos fazer parecer coerente a afirmação de que a terra é plana, mesmo isso sendo contra todos os assombrosos argumentos e provas que corroboram sua circunferência.

Esse fenômeno tem o condão de distorcer a realidade histórica descrita pelo historiador enquanto cientista, sendo que tal comportamento faz com que a idiossincrasia apresentada por certos sujeitos e alguns acontecimentos sociais tornem-se completamente ininteligíveis por quem pesquisa sua obra. Ademais, conforme assevera Bloch, os homens mudam constantemente sua cultura e valores, contudo, continuam a usar os mesmos signos escritos para expressarem coisas completamente diversas. É o caso da palavra homoafetividade, que descreve um mesmo comportamento, contudo tem acepções diversas dependendo do período em que for usada. A cultura evoluiu quanto ao comportamento homossexual, mas a palavra que se refere ao fenômeno em si continua a mesma.

Conforme afirma Rancière (2011, p. 23),

[...] O anacronismo é assim chamado porque o que está em jogo não é apenas um problema de sucessão. Não é um problema horizontal da ordem dos tempos, mas um problema vertical da ordem do tempo na hierarquia dos seres. É um problema de partilha do tempo no sentido “da parte que cabe a cada qual”.

Assim, podemos dizer que o personagem Gil foi anacrônico, pois afinal ele chamou de surrealistas os surrealistas. É que para nós hoje Salvador Dali é um expoente da vanguarda surrealista do século XX, mas ele se compreendia e entendia como tal? Ele de fato fazia parte dessa nova “escola”? Nós podemos afirmar que já havia em tal época essa “divisão” acerca da arte?

Segundo as definições alhures apresentadas, surrealismo foi o movimento artístico nascido em cerca de 1924 na França que pretendia não se interessar senão pelas manifestações do pensamento liberto de toda a preocupação lógica, artística ou moral.

Ou seja, foi um movimento atrelado à época da década de 1920 com todas as suas particularidades e traços característicos que só poderiam fazer sentido daquela época em diante. A noção propriamente dita de surrealista somente se tornou “oficial” após a publicação

do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton, ocorrida em outubro de 1924, não podendo, por este motivo, servir de rótulo ao movimento ainda naquela época.

O fato é que a ordem temporal não está linearmente disposta de forma hierárquica. Não há um ser extratemporal que possa dizer acertadamente que espécie de comportamento é oriunda de qual época em especial, muito menos qual marco separa um tempo de outro. Todo o trabalho descritivo é feito por um alguém que está, também, inserido e modelado por toda a realidade de seu próprio tempo. É a ação do espírito do tempo nos indivíduos. Uma força inexorável.

Assim, a prática do anacronismo acaba por despir a história de sua cientificidade, posto que “desorganiza” a estrutura temporal descrita, criando uma certa hierarquia dos tempos, na qual uma determinada época, que é tratada como sendo essencialmente superior a outra, acaba por se lhe sobrepor, inserindo pensamentos e comportamentos oriundos de a uma dada realidade em outra que lhe é totalmente estranha.

Conclui-se, portanto, que o anacronismo é uma espécie de *conditio sine qua non* para que um acontecimento qualquer possa ser “classificado” na escala histórica do tempo, assumindo um lugar determinado na ordem lógica e cronológica que a própria história lhe impõe. Conforme já ventilado, para que a conexão anacrônica seja estabelecida, é necessário que o acontecimento tenha, evidentemente, ocorrido em sua própria época e posteriormente venha a ser classificado historicamente sob o crivo de um novo tempo e seu consequente *Zeitgeist*¹.

Nas palavras do próprio Rancière (2011):

O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo. (p. 47)

Convém ainda mencionar que, para a história ser considerada uma verdade universal é imperativo que o sujeito dos acontecimentos descritos por ela seja modificado em sua singularidade, tornando-se um entidade coletiva quando, em verdade, era individual.

¹ *Zeitgeist* é um termo alemão cuja tradução significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O *Zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. O uso do termo remonta à época da obra *Filosofia da História* de Hegel.

Nesse sentido, Rancière usa como exemplo dessa ocorrência o descrito em uma passagem do livro *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na época de Felipe II, de Fernand Braudel: a morte do rei*. Segundo Rancière, “[...] ao deslocar a morte do rei Filipe II para o fim do livro, faz com que a sua morte deixe de ser um acontecimento, condenando-o também à sua ‘morte científica’”. (RANCIÈRE, 1996, p. 208)

Portanto, ao tornar o que antes era individual numa coletividade histórica – nobreza, proletariado, população, etc. – o próprio curso da história pode ser descrito no singular, o que torna o arcabouço histórico algo mais conciso e coeso, ou seja, inteligível e digno de credibilidade. Afinal, não é à toa que a os grandes processos históricos são narrados e descritos como eras, épocas, reinados e etc. Essa “longa duração” das descrições históricas engessa o tempo numa perfeição eterna, criando “uma história quase imóvel, [...] quase fora do tempo”. (BRAUDEL, 2005, p. 13-14)

Ora, já faz muito tempo que os historiadores se utilizam de obras de arte como fontes de estudo. Atualmente, mesmo após as mudanças de abordagem pelas quais passou a noção de historicidade, ainda é muito comum que as obras de arte dêem lastro a amplas interpretações históricas de períodos caracterizados pelo pensamento de uma determinada época.

Nesse sentido é que André Voigt (2013, p. 92) afirma que

No afã de interpretar historicamente as obras de arte legadas pelo tempo, os historiadores – mesmo atualmente – têm costumado adotar um antigo procedimento: o de compará-lo sincronicamente e diacronicamente à sua época. Por isso, ao analisar a relevância política de uma obra de arte, por exemplo, os historiadores recaem, mais das vezes, na mesma linha de raciocínio: uma obra de arte possui relação ou não com a política, na medida em que ela tem relação ou não com a sua época, ou seja, com suas especificidades histórico-sociais e culturais conforme o tempo. Este tem sido, em linhas gerais, o procedimento tomado por vertentes historiográficas recentes que são colocadas sob a denominação de História Cultural.

Desta feita, é inegável que grande parte da obra dos historiadores que praticam esse tipo de interpretação é marcada pelo anacronismo, posto que o processo interpretativo perpetrado por eles necessariamente junte-se ao atual devido à necessidade de parâmetros que essa espécie de raciocínio precinde para que opere satisfatoriamente. O efeito final desse processo é o descrito por Braudel logo acima: a história acaba ficando “fora” do tempo.

Após estas questões estarem pontuadas, podemos então perguntar: até que ponto o entendimento desta questão do anacronismo pode nos ajudar a compreender aspectos da temporalidade e da historicidade próprios ao filme de Woody Allen que não são tratados pela tradição historiográfica da mesma maneira? Podemos ressaltar dois: *a questão da “época de*

ouro”, a qual merece ser pensada fora de um mero recurso discursivo de apologia de um tempo distante; o próprio aspecto da *viagem no tempo* não apenas como um recurso ficcional, mas como prática anacrônica que está relacionada ao direcionamento da vida – pois analisar nossa relação com a temporalidade e com a vida nem sempre se submete aos critérios de uma linearidade temporal ou de lições que o passado nos dá, mas sim, de considerar as várias possibilidades temporais em confronto que nos colocam diante de decisões éticas que não coincidem com a tradição imposta pela historiografia acadêmica.

Vejamos, portanto, como estas duas questões se demonstram nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2: A “ÉPOCA DE OURO”

2.1 Considerações preliminares

A “época de ouro” é um tema que frequentemente vem à tona. Quem nunca pensou em viver “naqueles anos dourados” quando tudo era diferente e as coisas pareciam fazer mais sentido? Quantas pessoas não se perdem no tempo admirando aparelhos e tecnologias antigas, preferem visitar museus a shoppings e simplesmente não se adequam ao estilo de vida contemporâneo? Nesse sentido, pode-se dizer que existe uma verdadeira síndrome da época de ouro. Fato muito bem retratado no filme *Meia Noite em Paris* do diretor Woody Allen.

Como já foi dito, nesse longa o diretor nos conta a história de um jovem casal apaixonado prestes a se casar em visita a Paris. A mulher, uma esnobe e insipiente capitalista, e o protagonista um escritor hollywoodiano ciente da baixa qualidade daquilo que escreve. Em certo ponto do longa, Gil Pender, embriagado, acaba viajando no tempo e voltando para a capital francesa da famigerada “época de ouro”, quando a cidade era bem mais iluminada e habitada por figuras renomadas da época.

Ocorre que o debate referente à época de ouro é algo bastante complexo, eis que trata-se de conceitos subjetivos, que, como os sujeitos, variam em diversas categorias de análise: desde o significado mesmo do termo até o período de abrangência desses “anos dourados”.

Historicamente, o termo “dourado” e suas variantes derivam-se das mitologias e lendas gregas. Nelas a linha cronológica se dividia em eras que eram nomeadas com termos que lembravam a preciosidade de seus anos para os que viveram em tais épocas fictícias. Assim, havia as idades de ferro, bronze, prata e ouro, sendo que esta última se referia diretamente ao tempo em que a humanidade foi criada e vivia num estado ideal e utópico de coisas.

Segundo o convencionado, durante a “época de ouro”, o gênero humano era puro e imortal e gozava de paz, harmonia, estabilidade e prosperidade. Normalmente esse período termina nas obras literárias com acontecimentos catastróficos que findam terminantemente com as perfeitas noções atribuídas à época.

Segundo Hesíodo, durante a Era de Ouro,

Os homens viviam como deuses, sem vícios ou paixões, tormento ou trabalho árduo. Em feliz parceria com seres divinos, eles desfrutavam seus dias em tranquilidade e alegria, vivendo juntos em perfeita igualdade, unidos por mútua confiança e amor. A terra era mais bela do que agora, e

espontaneamente produzia uma abundante variedade de frutas. Os seres humanos e animais falavam a mesma língua e conversavam entre si. Os homens eram considerados como meros garotos aos 100 anos de idade. Eles não tinham nenhuma das enfermidades da idade para preocuparem-se e quando eles faziam a passagem para regiões de vida mais elevada, isto era uma suva soneca.²

Esse ideário, contudo, não é exclusivo das sociedades culturalmente fulcradas no império grego, mas também ocorre nas tradições religiosas e filosóficas do oriente (extremo e médio) e por todo o antigo. Na antiga cultura hindu, por exemplo, a história do homem era tida como cíclica, sendo composta igualmente por períodos fechados concretamente classificados como yugas, que se reveavam entre eras de escuridão e luz.

Segundo estudiosos, existem mais de trinta culturas antigas que apresentam temas ligados a ciclos temporais que correspondem à ideia das idades antigas gregas.

Convém salientar que essa concepção histórica de tendência cíclica se contrapõe à natural consciencia histórica que trabalha o tempo de modo linear, não reconhecendo retornos à origem, por assim dizer. Nesse sentido, a teoria das eras históricas é comumente vista como a expressão mítico-filosófica de um pessimismo cultural generalizado, que procura se desvencilhar da situação desagradável e moderna do presente com uma esperada volta aos tempos de ouro acima referidos. O que nos remete à lição de Rancière, (2011, p. 48):

[...] A multiplicidade de linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um mesmo tempo é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, **menos preocupada com sua respeitabilidade científica e mais preocupada com o eu quer dizer história.** (Grifo nosso)

O fato é que a noção de época dourada varia conforme a cultura que se estuda. E, no caso dos sujeitos, essa noção varia infinitamente, posto que cada um considera como sendo “os anos dourados” aqueles que mais estejam nos conformes de seus desejos particulares e aspirações sociais.

Dessa forma, enquanto alguns homens modernos consideram a época de ouro como sendo os anos compreendidos na década de oitenta do século XX, outros mais antigos já qualificariam dessa maneira os idos dos anos 1960, sendo que quanto mais voltarmos no tempo em relação às gerações das gentes, mais os anos dourados recuaram na linearidade

2

Disponível

em:

<http://www.mitologia.templodeapolo.net/conteudo_ver.asp?Cod_conteudo=1&value=As%20Cinco%20Eras%20da%20Humanidade&mit=Mitologia%20Grega&topico=Antropog%C3%AAnese>. Acesso em: 01 jul. 2015.

temporal, de modo que se pode dizer que a “época de ouro” é sempre passada em relação ao indivíduo ou à cultura que a ela se refere.

2.2 A questão da Época de Ouro no filme *Meia Noite em Paris*

No citado filme, a época de ouro é representada como sendo o período da década de 1920, profundamente respeitado pelo personagem principal do filme: Gil Pender.

Dessa maneira, quando a personagem viaja no tempo, ela acaba voltando até esse período, no qual as artes passavam por profundas transformações e o homem buscava novas formas de expressão cunhadas em antigas fórmulas, como a pintura, o teatro, a música etc.

Assim, vendo-se perdido em seu próprio tempo, Gil acaba se encontrando numa realidade completamente diferente, a qual ele mesmo considerava como sendo perfeita e saudosa, a verdadeira “época de ouro” tão almejada por ele. O fato é que o homem, em especial aquele que se dedica às artes, se sente sempre perseguido por seus antecessores, achando-se sempre inferior aos que lhe antecederam e comparando sempre o seu trabalho artístico com os que outrora foram feitos. Normalmente essa comparação sempre se dá com alguma obra produzida durante o período considerado pelo sujeito como sendo a apoteose de sua expressão artística, que no caso do filme em comento se deu durante o iluminismo.

Ocorre que essa atitude praticamente inexorável acaba por destituir o eu presente de sua identidade temporal, fazendo com que o sujeito projete seu eu artístico sempre num passado, distante ou não. Como na cena descrita a seguir:

Depois de caminharem por Paris, Adriana e Gil se beijam, e ele diz a ela que enquanto a beijava, se sentiu imortal. Adriana pergunta-o então porque ele parece tão triste. Ao que Gil responde que é porque a vida é misteriosa demais, então Adriana lhe diz que isso se deve à época em que eles vivem, e que a Era de Ouro de Paris é a *Belle époque*, sim. Gil a presenteia com um par de brincos, assim como leu no diário que encontrou – e que era da própria Adriana – enquanto perambulava sozinho pelas ruas de Paris. Ela agradece o presente e o veste. Nesse momento, ambos são interrompidos por uma carruagem que passa, na qual um cavalheiro e uma dama os convidam a embarcarem. E assim eles vão para a *Belle Époque*.

Ora, afora os juízos de valor que podem ser feitos em relação a essa cena (na qual a personagem principal se queixa da época em que vive), saliente-se a lição de Voigt (2014, p. 4) acerca do processo cronológico de evolução da arte:

A arte não é mera representação de um momento histórico, inscrito em uma

dialética entre produção e recepção. A arte é política porque instaura um sem-número de possibilidades de vida e de decisões éticas. Só existe a arte na medida em que se pensa e se sente o tempo como coexistência de várias possibilidades em descontinuidade entre si. A arte não é “fonte histórica” à moda hegeliana; a arte é objeto de estudo e de pesquisa para o historiador na medida em que se desenham caminhos ético-políticos entre as palavras, as imagens e os sons que fogem à dialética dominante/dominado (que nada mais é senão a legitimação do dominador e a busca por estar no poder).

Desse modo, entende-se que a aceitação de uma linearidade artística por parte daqueles que buscam alcançar a época dourada da expressão está equivocada, visto que a noção de processo cocomitante da evolução artística está plenamente eivada de vício, já que, segundo Rancière, (2011, p. 47):

O conceito de anacronismo é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo.

E ainda: “A imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu em determinada época, é a alegação de que ela não pôde existir nessa data” (Ibidem, p. 31).

Ou seja, o homem está encerrado em seu tempo, contudo pode projetar sua mente, desejos e aspirações em linhas temporais divergentes do presente, contudo, ao executar esse processo, não deve se esquecer de que o anacronismo resultante dessa interpretação pode subverter sua noção de “época de ouro”, simplesmente pelo fato de que o agora *não pode* ser idêntico ao que foi ontem, conforme acima demonstrado.

Nesse sentido, remetendo-se novamente ao longa *Meia Noite em Paris*, o diálogo final entre Gil Pender e Adriana nos remete à questão da nostalgia, o quanto ela nos é apresentada nesse modelo de época de ouro, e quanto de nós historiadores, não somos levados a escrever e a pensar com olhar totalmente nostálgico sobre nossos objetos de estudos, uma vez que não podemos negar nossa “paixão” ou preferência por um período ou por uma época. Dessa forma, nos esquecemos, assim como Gil Pender e Adriana, que se vivêssemos na nossa época de ouro, ela seria tão chata quanto a realidade da qual tentamos fugir, nos prendendo nessa tão sonhada época de glórias passadas.

Vejamos como se dá a passagem no filme:

Depois de entrarem na carruagem, Gil e Adriana vão até o Maxim's, onde dançam e bebem *champagne*. Adriana diz a Gil que gostaria de ir a outro lugar e o leva então ao Cabaret Moulin Rouge, onde assistem o famoso Can Can e suas dançarinas. Quando o show se encerra, eles notam em uma mesa bem próxima o artista e desenhista Henri de Toulouse-Lautrec sentado sozinho. Adriana então pede para irem cumprimentá-lo. Chegando na mesa do ilustre personagem, se apresentam e percebem que vem se aproximando também Paul Gauguin e Degas. Os dois últimos chagam, se apresentam e Gauguin diz a eles que em uma conversa com Degas haviam chegado à conclusão de que esta geração (*La Belle Époque*) é desprovida de convicção e de imaginação, e que seria melhor que eles tivessem vivido durante a Renascença.

Com isso, Adriana fica muito espantada e diz a eles que não, que eles estão errados. Gil a pede que não tente explicar como ela chegou a tal conclusão, porque, de fato, ninguém entenderia.

Gauguin então, convida Adriana para conhecer Richard, que está precisando de alguém para fazer os figurinos do balé. Adriana então, pede para falar com Gil a sós, ao que se segue o diálogo:

Adriana: "Não vamos voltar aos anos 20!"

Gil: "Do que você está falando?"

Adriana: "Vamos ficar aqui na *Belle Époque*. É o começo do século, a melhor e mais bonita era que Paris viveu."

Gil: "Sim, mas o que me diz dos anos 20? O Charleston, os Fitzgeralds, Hemingway, adoro eles!"

Adriana: "Mas e quanto ao presente, ele é aborrecido!"

Gil: "Aborrecido? Aquele não é o meu presente. Sou do ano de 2010."

Adriana: "Do que você está falando?"

Gil: "Cheguei à sua época da mesma forma que você e eu chegamos a 1890."

Adriana: "Verdade?"

Gil: "Quis fugir do meu presente como você, para ir à Era de Ouro."

Adriana: "Acha que os anos 20 são a Era de Ouro?"

Gil: "Claro que sim, para mim são!"

Adriana: "Mas eu sou dos anos 20 e posso garantir que a Era de Ouro é a *Belle Époque*."

Gil: "Mas para essas pessoas a Era de Ouro foi a Renascença. Eles trocariam sua *Belle Époque* pelo tempo de Ticiano e Michelangelo. E estes achariam melhor estar aqui quando

Kubla Khan foi publicado. Acabei de ter um *insight*, é bem fraco, mas explica o sonho frenético que tenho tido.”

Adriana: “Que sonho?”

Gil: “Na noite passada tive um pesadelo no qual ficava sem antibiótico. Fui ao dentista e ele não tinha anestésico. Entendeu? As pessoas não tinham antibióticos.”

Adriana: “Do que você está falando?”

Gil: “Adriana, se ficar aqui, isto torna-se o seu presente e logo vai começar a imaginar que outra época é que realmente são “seus anos dourados”. Então o presente é assim. É um pouco insatisfatório porque a vida é insatisfatória.”

Adriana: “Este é o mal dos escritores. São cheios de palavras, mas eu sou mais emocional. E vou ficar vivendo em Paris em sua época mais gloriosa. Você optou uma vez por sair de Paris e se arrependeu.”

Gil: “Sim, lamentei, foi uma má decisão. Mas foi uma escolha. Uma escolha verdadeira. Mas isso é pura loucura. Se quero escrever algo de valor, tenho que desistir das ilusões! E a possibilidade de ser feliz no passado é uma delas.”

Adriana: “Então... Adeus, Gil!”

Gil: “Adeus!”

Portanto, no filme *Meia Noite em Paris*, o diretor pareceu retratar outras possibilidades de explorar o tempo: não com nostalgia ou como um “modelo” a ser imitado, mas como inspiração para avançar. Existe uma diferença entre pensar o passado como modelo e como inspiração de novas possibilidades (que se dá na quebra da relação espaço/tempo). Fato que fica evidente pela “normalidade” com que os ícones encontrados por Gil são tratados em sua época original.

Parece ser sempre evidente que os grandes artistas daquela época não eram tão especiais durante o decorrer de seu próprio tempo. Como já fora dito, nos idos dos anos 1920, os surrealistas ainda não se consideravam com tal, pois realmente não o eram. Esse termo, que passou a vigorar após a edição do *Manifesto do Surrealismo* (que é posterior à arte surrealista em si) foi mais apropriado pelas gerações posteriores que pelos artistas da época em comento. Estes não se preocupavam com a quebra de paradigmas que operavam ou com as consequências temporais de seu feito, somente procuravam se expressar de uma maneira “nova”.

Somente a atitude anacrônica de considerar tais artistas como sendo “gênios” da época pode justificar esse pensamento, visto que durante o decorrer do “tempo” mostrado no filme tudo gozava da mais perfeita normalidade. Do mesmo modo, não faz sentido considerar-se

normal que um homem possua outro homem nos dias de hoje, como fazia na época da escravidão, exatamente pelo fato de que aquilo que antes fazia sentido hoje já não mais o faz. Ou nas palavras de Rancière (*Op. cit.* p. 27), “[...] resgatar o tempo não pode significar colocá-lo na boa ordem segundo a lei da sucessão, já que é precisamente a inexorabilidade da sucessão que torna o tempo dessemelhante da eternidade.”

Por isso a cara de espanto do Salvador Dalí no filme de Wood Allen, quando a personagem Gil Pender o chama de surrealista: porque ele não se considerava como tal, já que, ao seu tempo, a “escola” surrealista sequer existia de fato, mas apenas esboçava o conteúdo diversificado de sua interpretação artística. Ficando muito aquém daquilo que hoje se considera como sendo uma vertente artística original e norteadora do estilo de muitos artistas que já se cansaram da “mesmice” expressionista moderna.

Questão interessante a ser observada no filme ainda é aquela referente à quebra da relação espaço/tempo, que está presente em todo o enredo do longa.

Esse efeito é bastante marcante na cena em que Gil Pender volta no tempo e tenta retornar ao local onde estava no passado a partir do presente, contudo, acaba percebendo que isso é impossível, pois o espaço físico de Paris também muda junto com o tempo.

A cena se passa da seguinte maneira: depois de entrar no carro e voltar no tempo, Gil Pender vai parar em uma festa, onde se encontra com Zelda e Scott Fitzgerald. Ele fica atordoado. Zelda acredita que seu olhar perdido se deve ao fato de que a festa está entediante e sugere que eles vão a outro lugar.

Scott então convida Gil para ir a um bar. Ele observa atordoado Zelda se divertindo e de certa forma relaxa. Eles saem novamente e vão a outro bar. Gil está embriagado e Scott o ajuda a sair do carro.

Eles entram no bar e um diálogo se inicia:

Scott: “Esse é um dos melhores bares de Paris. O Whisky sour é maravilhoso. Boa noite para todo mundo!”

Zelda se dirige ao balcão e diz: “Ahhh e um belo gim, por favor.”

Scott vira e se dirige a uma mesa ocupada por um sujeito guiando Gil: “Felicitações e saudações, eu misturei whisky com *grappa*” – aponta para Gil e completa: “Ele é escritor. Gil, certo?”

Gil: “Isso, Gil Pender.”

Scott: “O homem sentado na mesa é Hemingway.”

Gil olha assustado para ele e exclama: “Heminway?”

Hemingway, por sua vez, responde: “Gostou do meu livro?”

Gil: “Se eu gostei? Eu adorei! Eu adoro toda a sua obra!”

Hemingway: “É um bom livro, porque era um livro honesto. É o que a Guerra faz com os homens, morrer na lama não tem nada de bonito e nobre. A menos que morra graciosamente. Aí seria nobre e também corajoso.”

Zelda se aproxima do grupo e se dirige a Hemingway: “Leu minha estória? O que achou?”

Hemingway: “Há boas passagens, mas estava incompleto. Devia saber que odiaria.”

Scott: “Ahh querida, você é sensível demais.”

Zelda: “Você gostou da estória, mas ele me odeia.”

Scott a Hemingway: “Por favor amigo, você dificulta muito as coisas.”

Zelda: “Estou nervosa. De repente eu não gosto mais do clima daqui.” E virando para um rapaz que se levanta diz: “Ei, onde você vai?”

Rapaz: “Eu vou me encontrar com amigos em Saint Germain.”

Zelda: “Ele vai a Saint Germain, eu vou com ele.”

Scott: “Ahhh Zelda, amor.”

Zelda: “Se vai ficar e beber com ele, então eu prefiro ir com o toureiro.”

Scott: “Você a traz de volta em um horário razoável?”

Hemingway diz para Scott: “Essa mulher vai deixar você louco.”

Scott: “Ela é fascinante e tem talento.”

Hemingway: “Esse mês é escrever, mês passado era outra coisa. Você é escritor, precisa de tempo pra escrever e não perder tempo com isto. Ela está exaurindo você, porque é uma concorrente. Você não acha?” (se dirigindo a Gil).

Gil: “Eu?”

Hemingway: “Fale por favor. Perguntei se acha que meu amigo esta cometendo um grande erro?”

Gil: “Na verdade eu não conheço os Fitzgerald tão bem assim.”

Hemingway: “É um escritor, faz observações. Passou a noite com eles.”

Scott: “Não vamos falar da minha vida pessoal em publico.”

Hemingway: “Ela inveja o talento dele. E é um belo talento, é raro.”

Scott: “Será que você pode?!”

Hemingway para Gil: “Gosta do trabalho dele? Pode falar?!”

Scott: “Pára, pára com isso!”

Gil: “Ahhh!!”

Hemingway: “Gosta de Mark Twain?”

Scott: “Vou procurar a Zelda, não me agrada que ela esteja com um espanhol.”

Scott sai.

Gil Pender senta-se no lugar de Scott, bem em frente a Hemingway.

Gil: “Eu posso?! Na verdade eu sou um grande fã de Mark Twain eu acho que dá pra dizer que toda literatura Americana moderna nasceu de Huckleberry Finn.”

Hemingway: “Luta boxe?”

Gil: “Não. Quer dizer, não, eu não luto.”

Hemingway: “O que está escrevendo?”

Gil: “Um romance.”

Hemingway: “Sobre o que?”

Gil: “É sobre um homem que trabalha em uma loja retrô.”

Hemingway: “Que diabos é uma loja retrô?”

Gil: “É um lugar onde vende coisas antigas. ÉÉÉ, parece muito ruim?”

Hemingway: “Não, nenhum tema é ruim, se a história é verdadeira. Se a prosa é limpa e honesta e se ela confirma coragem e graça sob pressão.”

Gil: “Será que eu posso lhe pedir o maior favor de todos?! Ahh não, não poderia.”

Hemingway: “O que seria?”

Gil: “Você poderia ler?”

Hemingway: “Seu romance?”

Gil: “Sim, ele tem 400 páginas, eu só gostaria que desse uma olhada, pra dar uma opinião.”

Hemingway: “Minha opinião é que detesto.”

Gil: “Puxa, mas você nem leu!”

Hemingway: “Se for ruim vou detestar, se for bom terei inveja e detestarei mais ainda, não queira a opinião de outro escritor.”

Gil: “Sabe, sabe o que acontece, eu to tendo dificuldade de confiar em alguém pra avaliar o livro”.

Hemingway: “Escritores são competitivos.”

Gil: “Com certeza não vou competir com você.”

Hemingway: “É modesto demais, não é muito masculino. Se é escritor diga que você é o melhor escritor. Mas não será enquanto eu viver, ou quer decidir isso no braço?”

Gil: “Ahh não, eu não quero mesmo.”

Hemingway: “Não vou ler seu romance, mas vou fazer o seguinte.”

Gi: “Sim.”

Hemingway: “Vou mostrá-lo a Gertrude Stain.”

Gil: “O que?”

Hemingway: “É a única a que confio os meus textos.”

Gil: “Você vai mostrar meu livro para Gertrude Stain?”

Hemingway: “Dê pra mim.”

Gil: “Eu vou trazê-lo para você.”

Hemingway: “Ela volta da Espanha amanhã.”

Gil: “Eu vou pegá-lo, você, você nem imagina o quanto eu to animado, isso me entusiasmou tanto, que meu coração tá disparado. Mas quer saber, eu vou pegar agora, eu já volto.”

Ele se levanta e sai. Pára um pouco na frente do bar, nervoso, e segue andando, para buscar seu livro. Vai falando sozinho, e para a poucos passos do bar dizendo:

“Tá bom, tá bom, calma aí Gil, calma aí. Relaxa fica frio. Isso é o máximo cara. Você teve uma grande noite, Fitzgerald, Hemingway, Papa. Você!”

De repente, ele lembra que não combinou com Hemingway onde eles se encontrariam e resolve voltar ao bar. Contudo, quando chega lá, o bar já não o é mais, havendo em seu lugar uma lavanderia. Ele observa o local atônito e sem compreender o que aconteceu, observando o prédio do lado. Para na frente da lavanderia meio atordoado e decide ir embora.

Conforme o dito, nota-se nessa cena uma flagrante quebra da continuidade espaço-temporal do filme, visto que com as viagens temporais do protagonista, o espaço também se transforma assumido a forma de lugares diferentes em épocas diferentes.

Essa é uma questão que nos remete às lições de Rancière quando este se refere ao anacronismo e à generalização histórica que transforma acontecimentos temporalmente diferentes em uma só linha de fatos que parece ser contínua. Nesse sentido, após uma detenta análise da cena acima descrita, dentre outras, pode-se afirmar que o diretor do longa metragem, ainda que não propositalmente, abordou a questão da distorção histórica promovida pelo anacronismo em seu filme, mesmo que de maneira tênue e aparentemente disfarçada.

Vejamos, adiante, como a quebra da continuidade espaço-tempo se dá, em maiores detalhes, no filme *Meia Noite em Paris*, pela viagem no tempo. Seria a viagem no tempo um mero recurso ficcional para acentuar o caráter dramático do filme ou, por outro lado, seria uma demonstração filmica da própria sobreposição de diversas temporalidades em igualdade quanto ao direcionamento da vida?

CAPÍTULO 3: A VIAGEM NO TEMPO E A MULTIPLICIDADE TEMPORAL

3.1 A descontinuidade temporal

Utilizando-nos de uma cena já descrita anteriormente, vamos analisar agora a descontinuidade temporal que é tão recorrente no cinema, bem como o modo como a sobreposição de várias temporalidades em conjunto acaba passando uma noção de novas oportunidades de vida para os personagens de filmes nos quais a temporalidade é apresentada de maneira não-linear.

Assim que Gil Pender entrega seu presente para Adriana e a beija, os dois ouvem uma carruagem se aproximar, os passageiros os convidam a entrar e ao questionarem onde vão, o condutor de cartola lhes diz que vão a Paris.

Depois de entrarem na carruagem, Gil e Adriana vão até o Maxim's, onde dançam e bebem champagne. Adriana diz a Gil que gostaria de ir a outro lugar e o leva então ao Cabaret Moulin Rouge, onde assistem o famoso Can Can e suas dançarinas. Quando o show se encerra, eles notam em uma mesa bem próxima o artista e desenhista Henri de Toulouse-Lautrec sentado sozinho. Adriana então pede para irem cumprimentá-lo. Chegando na mesa do ilustre personagem, se apresentam e percebem que vem se aproximando também Paul Gauguin e Degas. Os dois últimos chegam, se apresentam e Gauguin diz a eles que em uma conversa com Degas haviam chegado a conclusão de que esta geração (*La Belle époque*) é desprovida de convicção e de imaginação, e que seria melhor que eles tivessem vivido durante a Renascença.

Com isso Adriana fica muito espantada e diz a eles que não, que eles estão errados. Gil a pede que não tente explicar como ela chegou a tal conclusão, porque, de fato, ninguém entenderia.

Gauguin então convida Adriana para conhecer Richard, que está precisando de alguém para fazer os figurinos do balé. A isso Adriana responde que precisa falar a sós com Gil, ocasião em que ocorre o seguinte diálogo entre os dois:

Adriana: “Não vamos voltar aos anos 20!”

Gil: “Do que você está falando?”

Adriana: “Vamos ficar aqui na *Belle Époque*. É o começo do século, a melhor e mais bonita era que Paris viveu.”

Gil: “Sim, mas o que me diz dos anos 20? O Charleston, os Fitzgeralds, Hemingway, adoro eles!”

Adriana.: “Mas e quanto ao presente, ele é aborrecido!”

Gil: “Aborrecido? Aquele não é o meu presente. Sou do ano de 2010.”

Adriana: “Do que você está falando?”

Gil: “Cheguei a sua época da mesma forma que você e eu chegamos a 1890.”

Adriana: “Verdade?”

Gil: “Quis fugir do meu presente como você, para ir à Era de Ouro.”

Adriana: “Acha que os anos 20 são a Era de Ouro?”

Gil: “Claro que sim, para mim são!”

Adriana: “Mas eu sou dos anos 20 e posso garantir que a Era de Ouro é a *Belle Époque*.”

Gil: “Mas para essas pessoas a Era de Ouro foi a Renascença. Eles trocariam sua *Belle Époque* pelo tempo de Ticiano e Michelangelo. E estes achariam melhor estar aqui quando Kubla Khan foi publicado. Acabei de ter um insight, é bem fraco, mas explica o sonho frenético que tenho tido.”

Adriana: “Que sonho?”

Gil: “Na noite passada tive um pesadelo no qual ficava sem antibiótico. Fui ao dentista e ele não tinha anestésico. Entendeu? As pessoas não tinham antibióticos.”

Adriana: “Do que você está falando?”

Gil: “Adriana, se ficar aqui, isto torna-se o seu presente e logo vai começar a imaginar que outra época é que realmente são ‘seus anos dourados’. Então o presente é assim. É um pouco insatisfatório porque a vida é insatisfatória.”

Adriana: “Este é o mal dos escritores. São cheios de palavras, mas eu sou mais emocional. E vou ficar vivendo em Paris em sua época mais gloriosa. Você optou uma vez por sair de Paris e se arrependeu.”

Gil: “Sim, lamentei, foi uma má decisão. Mas foi uma escolha. Uma escolha verdadeira. Mas isso é pura loucura. Se quero escrever algo de valor, tenho que desistir das ilusões! E a possibilidade de ser feliz no passado é uma delas.”

Adriana: “Então... Adeus, Gil!”

Gil: “Adeus!”

Dessa forma, viajar através das épocas trouxe a eles novas possibilidades de vida. A Adriana, a chance de viver em sua *Belle Époque* e trabalhar com moda, que foi seu propósito de ir morar em Paris. E a Gil Pender a oportunidade de abandonar sua vida como escritor para

a televisão, terminar seu livro, confrontar Inez sobre ela caso que ela está tendo com o seu pedante amigo Paul, terminar seu noivado e ficar em sua amada Paris, não a da década de 1920.

Gil talvez tenha entendido que a visita a sua época favorita tenha sido, de fato, uma fuga dos problemas que vinha encarando para terminar seu livro, do casamento com Inez e da realidade que, além de o atormentar, fazia com que ele idealizasse não somente o passado, mas também seus ídolos, que estavam colocados em seu imaginário e ideário como gênios, mas que, de fato, como já foi visto, estavam somente buscando uma forma nova de se expressar.

As cinematográficas viagens no tempo nos mostram uma descontinuidade temporal, bem como uma sobreposição de várias temporalidades, exatamente como na cena acima descrita.

Uma outra cena que exemplifica essa descontinuidade é a em que Paul, Carol, Inez e Gil visitam um museu e Paul vai explicando os detalhes as obras que eles observam. Inez parece beber cada palavra de Paul, assim como Carol, inclusive mandando Gil ficar quieto e aprender um pouco sobre arte. A visita prossegue, até que o grupo para em frente ao um conjunto de Pablo Picasso.

Paul então afirma: E aqui esta um esplêndido Picasso. Se não me engano, ele pintou este maravilhoso retrato de sua amante francesa Madeleine Prissou nos anos 20.

Gil, por sua vez responde: “Paul, tenho que discordar de você sobre isto.”

Paul: “Sério?”

Inez: “Gil, preste atenção, pode ser que você aprenda algo.”

Gil: “Se não me engano, esta foi uma tentativa frustrada de captar a imagem de uma francesa, Adriana, de Bordeaux, se me lembro bem. Ela veio a Paris estudar figurino para o teatro. E sei que teve um caso com Modigliani, depois com Braque, e finalmente com Pablo Picasso. Ficou claro que este retrato não transmite a sutileza de sua beleza. Parece mais uma pintura vulgar.”

Inez: “O que você andou fumando?”

Gil então responde: “Não o chamaria de maravilhoso, é mais a visão de um pequeno burguês, que é como Pablo a via. Estava cego por ela ser um verdadeiro vulcão na cama. E sai de perto do grupo.”

Paul, Carol e Inez simplesmente olham estarelecidos, os “devaneios” de Gil sobre a pintura.

Nessa cena a personagem Gil misturou as temporalidades, uma vez que usou as informações que teve enquanto Gertrude Stein analisava o quadro de Picasso como uma obra de um homem apaixonado e, dessa forma, com a percepção da realidade distorcida pelos sentimentos que Adriana lhe causavam, acabou fazendo um julgamento temporalmente descontínuo da obra de Picasso.

Em uma outra cena Adriana e Gil andam por Paris conversando. Ela lhe conta passagens de sua vida e ele lhe conta toda sua fascinação por Paris. Em determinado momento, enquanto percorrem a margem do Rio Sena, encontram com Zelda Fitzgerald que esta tentando se matar afogada no rio. Eles a impedem, naturalmente, e ela divaga sobre Scott (Fitzgerald) estar apaixonado por uma condessa.

Nesse ponto surge o seguinte diálogo entre Gil e Zelda:

Gil: “Não, Scott só ama você. Tenho certeza absoluta!”

Zelda: “Não, ele se cansou de mim!”

Gil: “Está enganada. Esta enganada, eu sei.”

Zelda: “Como? Como?”

Gil: “Confie em mim, eu sei. Às vezes pressinto as coisas.”

Zelda: “Minha pele dói. Odeio isso. Não quero viver.” (Ela corre em direção ao rio, e é impedida por Adriana.).

Adriana: “Não, não faça isso!”

Gil: “Pegue, tome isso.” (Ela lhe entrega alguns remédios)

Zelda: “O que é?”

Gil: “É *Valium*, se sentirá melhor.”

Adriana: “Você toma esse remédio?”

Gil: “Normalmente não, mas desde que fiquei noivo de Inez tendo tido crises de pânico, mas acho que acabarão depois do casamento.”

Zelda: “Nunca ouvi falar de *Valium*. O que é?”

Gil: “É a pílula do futuro.”

Na primeira cena descrita Gil Pender se vale de informações que obteve enquanto vagava por sua época de ouro, e usou-as em um momento oportuno. Enquanto que na segunda cena, ele utiliza de algo provindo de um futuro – no caso a informação de que Scott só amará Zelda –, bem como ministra o remédio *Valium*, como algo que acalmaria Zelda, e que era, de fato, o remédio do futuro.

3.2 De Volta Para o Futuro e Meia Noite em Paris

Em uma breve e sucinta comparação com a tese de doutorado de Daniele Reiter Chedid (A categoria de tempo com a trilogia *De Volta Para o Futuro*: possibilidades estéticas de utilização da arte cinematográfica na História, Dourados, 2014), podemos traçar alguns paralelos, bem como alguns elementos que se afastam totalmente durante a análise dos filmes.

O material filmico utilizado por Daniele se trata da trilogia *De Volta Para o Futuro*, lançada entre os anos de 1985 e 1990. Ela teve o roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale, foi dirigida por Robert Zemeckis e produzida por Steven Spielberg. Os três filmes foram estrelados por Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson e Thomas F. Wilson. Crispin Glover participou apenas do primeiro filme e Mary Steenburgen, somente do terceiro.

O primeiro *De Volta Para o Futuro* conta a história do garoto Marty McFly que, em 1985, viajou no tempo com uma máquina inventada por seu amigo, o cientista Dr. Emmett Brown. Nessa viagem Marty presenciou o ano de 1955 e conheceu seus pais adolescentes. Com a ajuda do Dr. Brown de 1955, o garoto consegue viajar novamente para 1985, mas interfere na história do ano visitado, modificando os acontecimentos e criando um novo futuro.

No segundo filme da trilogia, após visitar o ano de 2015, Dr. Brown leva Marty e sua namorada de 1985 para aquele ano no intuito de impedir que Marty McFly seja preso. Nessa viagem o garoto viajante conhece sua cidade, sua família, inclusive ele mesmo, no futuro. Quando viajam novamente para 1985 encontram a cidade diferente de quando partiram e descobrem que o vilão da trama, Biff Tannen, havia viajado no tempo às escondidas e entregado um almanaque de resultados esportivos a si mesmo no ano de 1955. Por este motivo, Tannen havia enriquecido com acertos em apostas, dominado a cidade, matado o pai de Marty e se casado com sua mãe. Então, Marty e Dr. Brown viajam novamente para 1955 a fim de impedir que Tannen fique com o almanaque. Nesta ocasião, os viajantes encontram-se consigo mesmos: em um paradoxo de coexistência, participam do mesmo cenário em que estiveram nas outras vezes que visitaram aquela data. Após resgatarem e queimarem o almanaque, a máquina do tempo foi atingida por um raio, levando Brown ao ano de 1885.

Em *De Volta Para o Futuro III*, Marty pede ajuda para o Dr. Brown de 1955 e viaja para 1885 na tentativa de evitar a morte de seu amigo cientista que levaria tiros pelas costas. Em 1885 a dupla de viajantes descobre que a máquina do tempo está sem gasolina e precisam elaborar um plano para que ela atinja a velocidade necessária para ser acionada. Assim, planejam utilizar um trem a vapor que passa pela cidade para empurrá-la. Contudo, Dr. Brown

se apaixona pela professora Clara Clayton e decide ficar com ela em 1885, deixando Marty voltar sozinho para 1985. Ao chegar, o garoto se salva de um atropelamento, mas vê a máquina do tempo ser destruída pelo trem. Nos instantes finais, Dr. Brown e sua família aparecem em um trem voador que é apresentado como a nova máquina do tempo. (CHEDID, 2014, p. 18.)

Feita a necessária descrição, passamos agora, aos paralelos entre os filmes. Podemos notar semelhanças entre os personagens principais, o cientista Emmett Brown, e o escritor Gil Pender, que têm frustrações em relação aos seus feitos. Brown não obteve sucesso em nenhum de seus inventos, enquanto Gil Pender se acha fútil por escrever para a televisão e não consegue terminar seu livro. Brown, é um “estudioso de todas as ciências” enquanto Gil, admirador das artes.

Contudo, há divergências entre os personagens: Brown tem a companhia de seu amigo Marty McFly durante as viagens, enquanto Gil não consegue levar Inez, (talvez por ela não acreditar em uma época de ouro), Brown construiu a máquina para viajar no tempo, enquanto Gil somente entra em um carro que parece encontrar meio ao acaso, e viaja à sua *Belle Époque*. Brown e McFly viajam no tempo com o propósito de modificar certos fatos relativos às suas vidas futuras, enquanto Gil viaja por acidente, mas depois de tomar conhecimento que suas viagens de volta no tempo são fugas de seu futuro casamento, de seu trabalho frustrante e de não conseguir finalizar seu livro.

Contudo, em se pesando as diferenças apontadas, os personagens de ambos os filmes acabam se encontrando em situações nas quais a continuidade temporal é irremediavelmente alterada, como é o caso da famosa música Jonny B. Good, de Chuck Berry, tocada por Mcfly no baile, apesar de ainda não ter sido lançada e do julgamento de Gil acerca da obra de Picasso.

O caso é que, para o historiador, é difícil compreender essa não-linearidade temporal. Conforme afirmou BRAUDEL (1992, p. 359), “o historiador é um cronometrista do tempo”. Assim, espera-se sempre que o amanhã seja uma função do hoje, ou seja, considera-se que haja sempre uma continuidade temporal – que é mais ideológica que real – fixa e imutável, sempre determinada pelo hoje, ou, de certo modo, pelo ontem. Contudo, o cineasta, em suas obras, está liberto dessas noções, visto que pode extrapolar os limites de sua “história”, eis que ela não é real e nem está “presa” ao tempo, como ocorre com a História do homem propriamente dita e com o próprio homem e seu *Zeitgeist*. Afinal de contas, “o anacronismo não diz respeito a uma questão de fatos, mas a uma questão de pensamento”

Essa situação privilegiada do cineasta pode ser vista em diversas obras cinematográficas, como é o caso de *Meia Noite em Paris* e *De Volta Para o Futuro*. Mais recentemente pode-se citar ainda a última edição da franquia *O Exterminador do Futuro*, na qual os protagonistas da série voltam no tempo a fim de mudar tudo o que aconteceu no futuro e, em razão de suas atitudes, toda a linha temporal da realidade presente do filme é alterada, tendo em vista que a linearidade da história foi quebrada pela viagem no tempo da trupe que tentava evitar a dominação do planeta pelas máquinas (que à época retratada no filme **já havia acontecido**).

O homem é o único ser que conhece sua história e por esse motivo sua personalidade se torna multifacetária, eis que a humanidade já foi de uma determinada maneira no passado, é hoje diferente daquilo que foi e ainda será diversa do que é no momento. Por esse motivo, impõe-se que haja uma linearidade na ordem histórica dos fatos, posto que somente assim o homem pode se “situar” no tempo, sob pena de tornar-se um ser sem identidade, vindo do “nada”.

Nesse sentido é que se discutiu o fenômeno do anacronismo nos capítulos anteriores: chama-se de anacrônica toda remissão a um comportamento, atitude, objeto, palavra, etc., que seja citado num determinado contexto do qual não faz parte naturalmente. Mas esse “naturalmente” é determinado pelo próprio narrador, ou historiador, posto que depende dele a linearidade da história que conta.

Exatamente por este motivo, bem como pela veia artística do cineasta, no cinema não há tanta preocupação com a linearidade das histórias de viagem no tempo. Prefere-se trabalhar a questão da multiplicidade temporal, tendo em vista que o anacronismo não existe no cinema, eis que o público já tem a noção natural de que tudo aquilo que o filme veicula não passa de uma ficção.

Dessa forma, o regime representativo não é o que gere as histórias narradas pelo cinema. Uma vez que “[...] a representação designa o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada e dada a ler por diferentes grupos sociais”. (CHARTIER, 1990, p. 44).

Quando falamos sobre o regime estético, trata-se do próprio impensável. É trabalhar o impensável em conjunto com o experimentado, o sentido, o desfrutado, pois,

[...] o cinema pertence ao regime estético das artes no qual já não vigoram os antigos critérios da representação que discriminam as belas-artes e as artes mecânicas, colocando cada qual no seu devido lugar. Pertence a um regime da arte em que a pureza das formas novas

foi muitas vezes buscar seus modelos na pantomima, no circo ou no grafismo comercial. (RANCIÈRE, 2012A, p. 80)

O que ambos os filmes e suas respectivas análises nos fazem concluir é que, independentemente da conjuntura, da análise ou da viagem em si, seja ela para o passado, ou para o futuro, o tempo é latejante, com inúmeras contradições, ou seja, é, em certa medida, humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todo o exposto, muitas são as conclusões que se nos apresentam. Contudo, cumpre ressaltar que, para os objetivos aos quais se propõe o trabalho, restou demonstrado que o Surrealismo foi um movimento ocorrido nas artes durante o início do século XX, o qual questionava as crenças culturais então vigentes na Europa, bem como a postura humana, vulnerável frente a uma realidade cada vez mais difícil de compreender e dominar.

Que o anacronismo é um desencontro temporal, no qual comportamentos, hábitos, crenças e demais particularidades de um certo tempo são tratados como sendo patentes de uma outra época. Fazendo surgir uma noção de que dois “tempos diferentes” são a mesma coisa. Debateu-se o modo como esse comportamento distorce a realidade histórica de certos acontecimentos ao fazê-los transparecer errados em razão do pano de fundo, como se, atualmente, tentássemos fazer parecer coerente a afirmação de que a terra é plana, mesmo isso sendo contra todos os assombrosos argumentos e provas que corroboram sua circunferência.

Demonstrou-se ainda que a Época de Ouro é a noção subjetiva de que um determinado período de tempo foi ou é melhor para se viver do que outros. Sendo que essa noção varia infinitamente, posto que cada um considera como sendo “os anos dourados” aqueles que mais estejam nos conformes de seus desejos particulares e aspirações sociais mais íntimas. E no caso do filme analisado, a época de ouro é representada como sendo o período da década de 1920, profundamente respeitado pelo personagem principal do filme: Gil Pender.

Já a questão da multiplicidade temporal, tão recorrente nas artes, mas impossível na História, foi identificada como sendo a quebra da linearidade do tempo e de seu fluxo, que para o historiador aponta sempre para o futuro e deixa atrás de si sempre um passado perpétuo. Ou seja, o historiador, enquanto narrador do passado, espera sempre que o amanhã seja uma função do hoje, ou seja, considera que haja sempre uma continuidade temporal – que é mais ideológica que real – fixa e imutável, sempre determinada pelo hoje, ou, de certo modo, pelo ontem. Contudo, o cineasta, assim como todo artista, está liberto dessas noções, visto que pode extrapolar os limites de sua “história”, eis que ela não é real e nem está “presa” ao tempo, como ocorre com a História do homem propriamente dita e com o próprio homem e seu Zeitgeist.

Dessa maneira, compreendeu-se que o filme *Meia Noite em Paris*, assim como o longa *De Volta Para o Futuro*, apresentam uma narrativa cinematográfica carregada de impressões humanas que vão muito além da mera ficção. O artista, enquanto criador de uma história, possui a liberdade de ordená-la como bem entender, não ficando preso aos mandos do tempo

linear descrito pelo historiador ao narrar os fatos ocorrido durante o passar do período de tempo que analisa e anota.

Enquanto o anacronismo é um pecado para o historiador, para o artista ele se apresenta como uma ferramenta que o permite exercitar sua arte, levando-o para além dos muros da realidade que cerceiam a atividade humana, sempre “presa” ao tempo em que se desenvolve. É o regime estético do exercício do impensável em sua mais perfeita forma: descreve-se aquilo que se considera belo, sem se importar com os rigores da investigação científica.

Assim, por intermédio do cinema – e de todas as artes de uma forma geral – pode-se presenciar uma realidade alternativa na qual os fatos históricos são moldados e misturados, passando uma mensagem multitemporal e, muitas vezes, anacrônica, que, apesar de não gozar da aprovação sistêmica e científica do historiador, tem o condão de apresentar ao homem as muitas possibilidades de uma vida que às vezes parece possuir um único caminho a ser seguido.

Em outras palavras, enquanto para a História o anacronismo se apresenta como um erro crasso, para as artes ele é um modo de expressão, uma manifestação da estética, uma das muitas possibilidades de se viver experiências impossíveis no mundo e no tempo real.

REFERÊNCIAS

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHEDID, Daniele Reiter. **A categoria de tempo com a trilogia De Volta Para o Futuro: possibilidades estéticas de utilização da arte cinematográfica na história**. Dourados, MS: UFGD, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.) **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

_____. **O desentendimento: filosofia e política**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **As distancias do Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012A.

_____. A revolução estética e seus resultados. In: **Projeto Revoluções**. Disponível em: <http://www.revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf>. Acesso em: ago. 2015.

VOIGT, André. História, arte, política: o conceito de regime estético da arte na obra de Jacques Rancière. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 6, n. 2, jul./dez. 2013.

_____. Nem moderno, nem pós moderno: Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 23, dezembro 2014. p. 63-82.

- Referências Cinematográficas

MEIA NOITE EM PARIS. Roteiro e direção: Woody Allen. Produção Letty Aronson. Espanha, EUA, França: Paris Filmes, 2011. 1 DVD (94 min), son., color.

DE VOLTA PARA O FUTURO. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. EUA: Universal Studios, 1985. 1 DVD (115 min), son., color.

DE VOLTA PARA O FUTURO II. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. EUA: Universal Studios, 1989. 1 DVD (108 min) son., color.

DE VOLTA PARA O FUTURO III. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. EUA: Universal Studios, 1990. 1 DVD (118 min) son., color.

O EXTERMINADOR DO FUTURO: gênese. Roteiro Laeta Kalogridis e Patrick Lussier. Direção de Alan Taylor. Produção de Megan Ellison e David Ellison. EUA: Paramount

Pictures, 2015. 1 DVD (126 min) son., color.

- Sites consultados na Internet

<<http://www.historiadaarte.com.br/surrealismo.html>> Acesso em: 11 abr. 2015.

<http://www.mitologia.templodeapolo.net/conteudo_ver.asp?Cod_conteudo=1&value=As%20Cinco%20Eras%20da%20Humanidade&mit=Mitologia%20Grega&topico=Antropog%C3%AAnese>. Acesso em: 01 jul. 2015.