


MEIA NOITE EM PARIS, UM FILME PARA A HISTÓRIA

MIDNIGHT IN PARIS, A MOVIE FOR HISTORY

Roberto Abdala Junior Abdala Junior¹

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2866-7459](https://orcid.org/0000-0003-2866-7459)

 [HTTP://LATTES.CNPQ.BR/7014946989727038](http://lattes.cnpq.br/7014946989727038)

Recebido em: 02 de agosto de 2024.

Aprovado em: 10 de janeiro de 2025.

 [HTTPS://DOI.ORG/10.46401/ARDH.2024.v16.21647](https://doi.org/10.46401/ARDH.2024.v16.21647)

RESUMO: O filme Meia noite em Paris oferece oportunidade ímpar para professores e pesquisadores da História refletirem sobre seu ofício. O artigo analisa a obra, sob as ferramentas da Didática da História, com o fim de apontar algumas das ações comuns empregadas na vida prática para representar o passado de que forma que ele é “deformado” por elas. Ao final da análise muitas questões fundamentais das práticas em sala de aula e fora dela, bem como as possibilidades do uso de filmes em pesquisas poderão ser tomadas de maneira instigante.

ABSTRACT: The film Midnight in Paris (2011) offers a unique opportunity for history teachers and researchers to reflect on their craft. The article analyzes the work, under the tools Didactics of History, in order to point out some of the common actions employed in practical life to represent the past in what way it is “deformed” by them. At the end of the analysis many fundamental questions about classroom and out-of-class practices, as well as the possibilities of the use of films in research, may be taken up in a thought-provoking way.

Palavras-chave: História, Didática da História; análise fílmica.

Key words: History; Didactics of History; filmic analysis.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG/2009). Graduado em História (2001), é mestre em Educação (2003) pela UFMG. Professor da Faculdade de História (FH) da Universidade Federal de Goiás (UFG), leciona na graduação em História e nos Programas de Pós-Graduação em História e em Performances Culturais (Faculdade de Ciências Sociais - FCS/UFG). E-mail: abdalajr@gmail.com

Introdução

O cinema sempre foi um grande desafio e também um monumental fascínio para os pesquisadores das Ciências Humanas. A “magia” e a “técnica” dos filmes que, desde o final do século XIX, permitem dar a ver o *real* em movimento – passado, presente ou futuro – nunca deixaram de fustigar historiadores, antropólogos, sociólogos, filósofos, além de artistas e teóricos de cinema, linguistas, semioticistas etc. No campo da História, nem sempre os profissionais se aproximam dos poetas. No interior desse universo, como historiador, gostaria de refletir sobre algumas dimensões da sétima arte, bem como pontuar avanços nos diversos campos do conhecimento que podem lançar luz sobre as relações entre cinema e história/História, almejando encontrar em um filme o que Benjamin vislumbrava no início do século XX, uma forma de educação das *massas*.² Neste texto apresentarei algumas observações para as quais um filme pode ser tão fundamental quanto um texto acadêmico para nos fazer refletir sobre história/História.

O filme *Meia noite em Paris* (2011) é a narrativa das peripécias de um roteirista de Hollywood que, embora bem sucedido, está em crise quanto a sua “vida prática”.³ O escritor Gil Pender, protagonista dessa saga que lhe levará ao “esclarecimento”, mostra-se frustrado por não se dedicar, como gostaria, à literatura e, como vai sendo revelado ao longo do filme, também está “insatisfeito”⁴ com suas escolhas em relação ao casamento, à noiva e ao amor que sente por

2 Pode-se depreender da palestra de Damião (2015) que Benjamin (Benjamin, 2012) considerava o cinema uma arte que poderia cumprir o papel de “educador das massas”, como alguns contemporâneos sonhavam.

3 Ao longo do texto tomei a liberdade de inserir termos empregados pelos pesquisadores da *Didática da História*, muitos sugeridos por Rüsen, a fim de deixar mais claro as contribuições da obra cinematográfica para refletir sobre práticas ligadas à história/História e/ou à Teoria da História e historiografia, colocando-os entre aspas para destacá-los.

4 Segundo argumentos de Rüsen e Williams, as interpretações que novos discursos sobre o passado apresentam – especial e respectivamente, da historiografia e das artes – sobre a experiência do tempo servem para orientar as ações no presente, de forma que, no futuro, se possam superar as insatisfações que a vida atual apresenta.

ela. Os “acontecimentos” – *reais e/ou imaginários*⁵ – que se acumulam ao longo da *viagem à Paris*, culminarão com uma “ruptura” nesta estória/história.

A família da noiva é composta pelo pai, empresário com negócios na França, que defende ideias do Partido Republicano dos EUA; o filme faz pensar que a mãe é uma consumidora voraz da classe média norte-americana, sem profissão ou trabalho remunerado. As posições políticas dos pais e, por extensão, dos familiares são francamente conservadoras, pelo que se pode concluir ao assistir ao filme. Os franceses não lhes parecem confiáveis politicamente, mas somente como parceiros comerciais. Pender é, paradoxalmente, um liberal progressista, mas os sogros – e talvez a noiva – o considerem de “esquerda”, segundo pode-se inferir da narrativa. Mesmo o casamento, em vias de se consolidar, assemelha-se mais a um acordo de cooperação como aquele que levou a família à França, pois não nos é dado a ver muito romance entre Gil e Inez.

Fascinado pela dinâmica convulsionada da urbanidade, Allen que tomara Nova Iorque como cenário de inúmeros filmes, faz em 2011 como outro conterrâneo da literatura, Hemingway (2017) que saudou a cidade em Paris é uma festa (*A moveable feast*, 1964/2017). O cineasta, cujos filmes se caracterizam por uma crítica mordaz à sociedade norte-americana, reverencia a capital francesa com entusiasmo apaixonado. Mas, reduzir *Meia noite em Paris* (2011) a esta definição é empobrecê-lo muito, do ponto de vista das inúmeras questões que suscita.

A ode de Allen à Paris é arte pura. Arte cinematográfica de primeira grandeza. Mais do que isso, o filme é um ensaio sobre história/História; sua importância, significado, magia; mas, também, suas mazelas. A película representa uma demonstração cabal de como o cinema, e cinema de ficção, pode nos fazer pensar sobre temas complexos, como em História, sem embrenhar por experimentalismos metafísicos ou retóricos que, em linguagem cinematográfica, podem tornar-se enfadonhos ou até degenerar em argumentos pobres ou mal

5 Há uma ironia no filme quanto ao paradoxo real/imaginário no cinema, bastante positivo que o cineasta não deixou de apontar. A respeito do impacto das representações narrativas do mundo na vida cotidiana, individual e/ou coletiva, há uma série de campos de conhecimento com pesquisas e/ou argumentos que têm buscado estudar esse paradigma. A ideia da existência de indivíduos isolados das sociedades foi, brilhantemente, contestada por Elias (1994), mas existem outros estudos nesse sentido, entre eles, pode-se consultar, em viés mais individual e cognitivo como Vigotski (2010), Bruner (2012, 2013), Torrens (2018), ou mais antropológico, como Geertz (1989). No caso do cinema o debate parece superado, considerando que sempre há um operador da câmera que registra o que quer que seja considerado “real”. Um texto de Dubois (2001) é especialmente esclarecedor sobre o tema.

elaborados,⁶ como espero comprovar.

Linguagem, cultura, cinema e as teses de Bakhtin

Tomar um filme como *objeto* de um trabalho acadêmico de História se mostrou também esclarecedor acerca de alguns importantes debates no campo de *ensino-aprendizagem* de história/História. Historiadores são especialmente preocupados com método, pois são seus procedimentos que garantem a cientificidade das pesquisas (Rüsen, 2015). No caso de filmes e outras narrativas audiovisuais as sugestões de Stam (1992, 1999) são muito pertinentes: garantem uma abordagem objetiva e, metodologicamente, eficiente (Abdala Jr., 2016).

O autor considera que as teses bakhtinianas superam outras abordagens empregadas em análise de filmes (Stam) e os usos noutros campos de pesquisa têm comprovado que oferecem uma miríade de possibilidades.⁷ No texto, vamos empregá-las com o fito de analisar o filme que é *objeto* de nossa atenção, sempre fazendo referência a alguns dos demais campos com os quais elas dialogam, especialmente, a Psicologia Sociocultural (Vigotski, 2010; Wertsch 1997, 1999) e as Performances Culturais (Abdala Jr., Lage, 2013; Bauman, 1986). Não houve preocupação em aprofundar as reflexões sobre esses diálogos bakhtinianos, que somente foram indicados, na medida em que são fundamentais para que a análise se efetive.

Obedecendo a finalidade deste trabalho, mantive um viés interdisciplinar.⁸ A estratégia decorre das teses de Mikhail Bakhtin, considerando a possibilidade de serem empregadas às obras de linguagem que circulam na cultura e pelo fato de servirem de suporte teórico aos diversos pesquisadores citados a seguir,

6 Não podemos esquecer um filme brasileiro, igualmente engraçado e que também apresenta os problemas relacionados à Teoria da História, especialmente, no que se refere à escrita e o poder que ela confere, bem como às versões dos acontecimentos. Refiro-me ao filme *Os narradores de Javé* de Eliane Café (2004).

7 Sobre usos no cinema, consultar Stam (1992, 1999); sobre Performances Culturais e Antropologia – Cultura Popular, R. Bauman (1977, 1986, 1990), sobre sua articulação com Psicologia (Sociocultural), Antropologia – Memória e história, J. Wertsch (1997, 1999) e sobre outras possibilidades de aplicação nas Ciências Sociais, Goulart, Sacramento (2010).

8 Sobre a interdisciplinaridade no campo da educação, Borries (2018, p. 14) escreve: “eu pessoalmente insisto enfaticamente na natureza interdisciplinar constitutiva do ensino da história, na sua função de ponte, pelo menos entre história, educação, psicologia e estudos culturais.”

permitindo explorar uma noção de *semiótica bakhtiniana da cultura*.⁹ Nesse caso, há que atentar para dois aspectos: resguardar limites disciplinares, mas refletir sobre possibilidades de articulação e/ou complementaridade entre argumentos, noções e reflexões entre as teses de Bakhtin e Vigotski¹⁰ ou aplicá-las em pesquisas noutros campos de conhecimento. Na prática, alguns dos autores aos quais recorro realizaram operações desta natureza, como R. Stam, empregando as teses de Bakhtin ao Cinema, J. Wertsch estudando as complementaridades entre as teses de Bakhtin e Vigotski que pudessem contribuir com a Psicologia, ou R. Bauman ao aplicar as teses de Bakhtin para estudar manifestações populares no campo da Antropologia e Abdala Jr. e Lage para analisar Performances cinematográficas.¹¹

A cultura é concebida por esses autores como o universo semiótico no interior do qual lhes interessam as obras de linguagem que são as principais – mas não as únicas¹² – responsáveis pelo compartilhamento das experiências humanas no tempo, a história. Todos concordam que é por meio da cultura que vão se configurar as mentes dos seres humanos e o mundo com o qual elas vão interagir e no interior da qual vão compartilhar os significados e sentidos a ele atribuídos.¹³ No campo de suas pesquisas, a linguagem é considerada a matéria-prima empregada no trabalho de forjar as obras – os signos/discursos/manifestação da cultura – que conferem significados ao mundo da experiência.¹⁴ Importa observar que estas concepções *dialogam*, estreitamente, com as duas categorias históricas, de viés antropológico, propostas por Koselleck (2006, p. 305-327): espaço de experiência e horizonte de expectativa.

A partir destas reflexões preliminares, fica evidente que chave metodológica para apreender o mundo da experiência é encontrar um enquadramento teórico que permita uma aproximação a essas práticas discursivas, segundo as quais significados sociais e os sentidos particulares que são atribuídos ao *real*. A pertinência das teses de Bakhtin reside exatamente no fato de que, por meio

9 Ver sobre alguns avanços nesse campo em Abdala Junior (2024).

10 Ver a respeito *James Wertsch: a primazia da razão mediada* (Smolka; Mortimer, 2011, p. 91-119).

11 Ver a respeito, Bauman (1986, 2008) e Abdala Jr. e Lage (2013).

12 A ideia é considerar todas as ações humanas que não sejam mecânicas como de linguagem, como sugerem Vigotski (2010), Certeau (2014) e Geertz (1989).

13 O argumento baseia-se nas teses de Vigotski da Psicologia e Geertz da Antropologia.

14 Merece registro o fato de que Chartier (1989, p. 66) recorre à definição de cultura proposta por Geertz (1989).

delas, é possível esclarecer como *as linguagens* operam nos processos de configuração dos discursos, a fim de que eles cumpram seus papéis na cultura. Assim, as obras realizadas *pelas linguagens* tornam-se acessíveis à análise e permitem que seus significados e sentidos sejam apreendidos em diversas áreas das Ciências Humanas.

A teoria bakhtiniana parte da premissa de que todos os discursos são *dialógicos*, condição que inclui, obrigatoriamente, um interlocutor, um público. O *princípio dialógico* faz com que não interesse a Bakhtin o discurso “em si”, mas os múltiplos *diálogos* que asseguram aos *discursos*¹⁵ um papel a *desempenhar*¹⁶ na cultura. Decorre daí que o *objeto* de análise para Bakhtin é o *enunciado* completo no interior do qual o discurso cumpre seu papel. Nesse sentido, suas teses visam a apreender o discurso vivo, ou seja, o discurso no momento sociocultural e histórico de sua enunciação, bem como exige que os *elementos verbais*, mas, igualmente, *os não verbais* sejam considerados na análise.

O dialogismo também faz do público um elemento essencial da investigação, pois tem uma participação efetiva nos processos de produção de significados e desdobramentos de sentido. Outro elemento fundamental dos discursos é que, sendo dialógicos, promovem no público uma “reação responsiva” que deve ser tomada em sua dimensão *semiótica*¹⁷. Ao destacar a dimensão semiótica de qualquer enunciado sem reduzi-lo ao discurso verbal; mas, seguindo as diretrizes bakhtinianas, apreender também o não-verbal e o impacto sociocultural que representa na cultura da sociedade de época.

Não é difícil reconhecer no argumento bakhtiniano que o “enunciado” é concebido como um acontecimento sociocultural e historicamente situado. A passagem de Bakhtin, a seguir, esclarece como os discursos operam no mundo da vida prática e a complexidade com a qual é preciso analisar as enunciações das quais eles participam e seus significados. Bakhtin argumenta que:

15 A concepção de *discurso* que estamos explorando consiste em reconhecer que o mundo – material e/ou simbólico – só se dá ao conhecimento por meio das linguagens – escritas, musicais, matemática, teatrais etc. – convergindo para a concepção semiótica de cultura.

16 O termo em inglês para desempenho ou representação é *performance* (ENGLISH DICTIONARY, 1998, p. 383).

17 Segundo Stam (1992, 1999), Bakhtin não empregou o termo semiótica, mas o de *translinguística*.

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. *A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural.* A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem [...] (Bakhtin, 1992, p. 197, grifo nosso).

Observe-se que a *responsividade* é um elemento que opera de forma articulada ao dialogismo, pois toda interpelação espera uma resposta. A *reação responsiva* pode ficar restrita à sua dimensão cognitiva e instigar algum processo de ensino aprendizagem, ou se desdobrar, socioculturalmente, em ações e/ou criações humanas, individuais e/ou coletivas. A ideia de respostas inerentes aos enunciados abre possibilidades de incluirmos aspectos explorados em nossas reflexões, sobretudo, nas pesquisas da História e das Performances Culturais.

Ao considerarmos que o propósito é aplicar as reflexões na análise de uma narrativa audiovisual – um filme –, é importante lembrar como Stam propõe o uso das teses bakhtinianas no cinema. Segundo o pesquisador:

Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gênero ou de vozes de classe no interior do filme, ou o diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.” (Stam, 1992, p. 33-34, grifo nosso).

Ensino-aprendizagem¹⁸

Vigotski afirma que todo pensamento “desempenha alguma função, algum trabalho, *resolve algum problema*.” (Vigotski, 2010, p. 475, grifo nosso). O argumento bakhtiniano seria, pois, plenamente acolhido por Vigotski, uma vez que para ele os “processos cognitivos superiores” dos seres humanos são saltos operados na mente como respostas aos desafios apresentados a eles na vida prática. Vigotski é categórico ao afirmar que

18 O termo “ensino-aprendizagem” tem sido empregado por pesquisadores que recorrem às teses de Vigotski, segundo eles, porque essa seria a tradução correta do termo em russo para o português.

se o meio ambiente não apresenta nenhuma dessas tarefas... não lhe faz novas exigências e não estimula seu intelecto, proporcionando-lhe uma série de *novos objetos*, o seu raciocínio não conseguirá atingir os estágios mais elevados, ou só os alcançará com grande atraso (Vygotsky, 1994, p. 50, grifo nosso).

O psicólogo está destacando a necessidade de o ser humano ser *interpelado* no interior da cultura para que seja capaz de realizar os saltos cognitivos de que necessita para alcançar um nível superior em seus processos mentais. Os diálogos e apelos da cultura, os “novos objetos” – novamente, entendidos como semióticos – são mais do que interessantes, mas fundamentais para que os seres humanos cheguem à maturidade detendo algumas das habilidades que trouxeram na sua carga genética.

Ao considerarmos que os processos de ensino-aprendizagem dos seres humanos assentam-se nos “apelos”, nas “interpelações” operadas na cultura pelos discursos que circulam na cultura na qual estão inseridos, uma observação de Bakhtin torna-se estratégica. Tomando o par metodológico dialogismo/ reação responsiva como fundamento epistemológico do funcionamento dos discursos nas práticas socioculturais, o pensador russo sugere que a apreensão do processo ocorre da seguinte maneira:

Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. [...] Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. [...] A compreensão é uma forma de diálogo; [...] Na verdade, a significação [...] só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva (Bakhtin, 1997, p. 131).

Performances Culturais

As reflexões anteriores deixam evidente a importância de incluirmos no quadro teórico do debate noções trabalhadas pelas *Performances Culturais*, assegurando assim que outros elementos “não verbais” e até/ou performáticos da enunciação/exibição de um filme possam ser, minimamente, considerados na análise.

O campo das *Performances Culturais* é difícil de ser apreendido, pois se ancora em proposições de pesquisadores de diversas áreas das Ciências Humanas¹⁹ que

19 Ver a respeito Langdon (2006), Bauman e Briggs (2013), Abdala Jr. e Lage (2013).

consideram “o mundo como teatro”.²⁰ Aproximando-se da *performance-art* ou a tomando como paradigma, as ações e/ou participações individuais e/ou coletivas na sociedade não são naturalizadas, mas tomadas como socioculturalmente significativas. Noutros termos, as ações humanas que não sejam mecânicas são consideradas como *encenações*²¹ que, mesmo não tendo finalidades artísticas, são carregadas de significados e visam participar da vida sociocultural, ou seja, realizar uma *performance*.

Os estudos de performances no cinema ainda são incipientes, condição que me levou a deixar fora da análise aspectos importantes, como o papel das câmeras e seus movimentos, da iluminação, das cores etc. Analisarei, pois, alguns aspectos das *performances culturais* empregadas no filme, como encenações e comportamentos dos personagens, cenários e outros elementos não verbais da narrativa, sem aprofundar ou entrar em detalhes, mas destacando o papel sociocultural que desempenham ao dialogar com a cultura, sobretudo artística e histórica. Merece atenção, entretanto, que a linguagem cinematográfica é, inclusive historicamente, mais próxima do teatro do que da literatura, condição que permite transitar com mais segurança nesse campo.

Ainda que não aprofunde o debate, a encenação desempenha um papel chave nas pretensões dos realizadores dos filmes em relação às “repostas” que esperam construir com seu público. A intenção é oferecer um suporte teórico para a análise, de forma que uma sequência do filme possa ser tomada como objeto em diálogo com outros elementos da narrativa e/ou com o repertório dos públicos, para promover uma “reação responsiva” significativa para promover o entendimento da obra ou para colocar em debate questões colocadas em tela.

História

As análises a seguir tomam o quadro teórico apresentado para orientar a análise e interpretação da narrativa cinematográfica, assim como emprega as teses de Rüsen para refletir história/História, especialmente no que concerne à “cultura histórica”, às narrativas propriamente históricas e suas funções socioculturais. No texto vou explorar um argumento de Rüsen, segundo o qual

20 Conferir sobre o tema, Burke (1992).

21 Ver Certeau (2014) e Goffman (2014) sobre o assunto.

as “narrativas históricas” servem como orientação de como os seres humanos devem agir no presente para superarem as insatisfações que a vida prática apresenta na atualidade.

Rüsen confere ao conhecimento histórico o traço antropológico que a cientificidade moderna lhe retirara, o que lhe faz de reconhecer que outras obras da cultura também pretendem atribuir significado ao passado, incorporando-as nesta noção. A todo esse acervo de obras que atribuem significado ao passado Rüsen chama de “cultura histórica”. O teórico da História observa que as investigações deste campo devem ser, necessariamente, submetidas aos métodos históricos e que o conhecimento histórico acadêmico, – seguindo Ricoeur – são expressos por meio de narrativas e construídos a partir de uma questão, uma “pergunta” orientadora dos processos que envolvem a pesquisa e a produção do conhecimento.

Ao campo da teoria da história que se dedica ao ensino-aprendizagem da História, Rüsen (2015, p. 247-273) chama de “Didática da História”. Ao explicar as três dimensões *cognitivas* da história ele argumenta que a primeira é a “empírica” que consiste na “representação do fluxo temporal”, continuidade entre passado, presente e futuro que lhe conferem “sentido e significado”. A segunda é “formal” que articula as relações entre as categorias de tempo e que é engendrada pela narrativa – a *narratividade*²² – por meio da qual é expresso o conhecimento, propriamente, histórico. A terceira é “funcional”, cuja unidade de forma e conteúdo cumpre a “função específica na cultura” de orientar a “vida humana prática” (Rüsen, 2015, p. 114-115).

A partir desta pequena introdução pode-se considerar que há um elemento aglutinador dos três campos de conhecimento que entram na composição dos processos de ensino-aprendizagem da história/História e da pesquisa: a *pergunta* que interroga o passado e por meio da qual se estrutura a narrativa da história/História (Rüsen). A *questão* (de pesquisa) pode ser entendida, bakhtiniana e cinematograficamente, como “apelo” que os discursos fílmicos fazem aos públicos, esperando a sua “reação responsiva” – elemento intrínseco ao dialogismo discursivo que fundamenta essas mesmas narrativas. Além disso, a *pergunta* também pode ser considerada como o elemento discursivo que

22 A “narratividade” a qual Rüsen se reporta corresponde ao que propõe Ricoeur (1994), frequentemente, citado em seus trabalhos. Ver o debate em Rüsen (2015, p. 162-166).

promove os saltos cognitivos na mente dos seres humanos que, assim, alcançam a “zona de desenvolvimento proximal” (ZDP) *vigotskiana* e passam a operar com os “processos cognitivos superiores” (Vigotski, 2010) por meio da indagação.

Observe-se que se todas essas noções e reflexões forem tomadas de forma articulada e complementar, pode-se formular uma *semiótica da cultura*, uma vez que o conjunto de elementos considerados não é conflitante e tampouco concorrente, mesmo porque cada campo de conhecimento tem seu *objeto* e está em buscar de apreendê-lo nos seus respectivos limites disciplinares. Assim, é se justifica a opção pela interdisciplinaridade e o foco nos processos socioculturais e a abordagem antropológica. Afinal, há o reconhecimento de que é no interior da cultura que todos os teóricos e suas abordagens consideram possível apreender seus *objetos* e que são as obras de linguagem que operam as diversas formas de interação que os seres humanos empregam nos processos que lhes interessa estudar. Nesse contexto também é que emerge a categoria *narrativa* como articuladora de todos esses campos de conhecimento e a possibilidade de defender as teses bakhtinianas como ferramentas – *cultural tools* de Wertsch – ideias para investigar as operações que lidam com obras de linguagem que denomino *semiótica bakhtiniana da cultura*.

Reflexões sobre História em *Meia noite em Paris*

As emoções da arte são emoções inteligentes (L. S. Vigotski)²³

Um cenário monumental!

Meia noite em Paris tem início com uma longa série de tomadas da “Cidade Luz”. Ao som de Sidney Bechet – *Si tu vois ma mère*²⁴ – pontos turísticos e cenas cotidianas parisienses são exibidas na tela por quase quatro minutos. O “cenário” monumental que Paris representa, no interior do qual a “trama” vai se desenrolar, nos é apresentado como uma paisagem a ser desfrutada, pois as imagens-movimento da cidade são, paradoxalmente, despidas da pressa da metrópole. A câmera é mais “documental” – faz registros “etnográficos” de Paris, manipulando-os de forma a não deixar a aceleração urbanística destacada. Assim como outras

23 Vigotski (1999, p. 267).

24 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=njFgl_dGz54.

obras de arte, o filme apresenta ao público do cinema a “mágica” Paris. Explora uma memória que não há mais na atualidade, ou porque só pode existir no e para os personagens do filme, nas diversas vezes que foram a Paris e no reconhecimento de o quanto a cidade é cheia de “lugares encantadores” (MEIA; 4’:43”).

Metaforicamente, a Paris dos anos 2010 é “revelada” pelas câmeras de Allen. As câmeras e os olhos por trás delas modulam o que de “mais interessante” há para “ver” naquela que foi a capital cultural do século XIX. Mas, ao contrário de outras obras de arte similares, logo perceberemos que a Paris do filme é mais protagonista que cenário. As ruas, monumentos, feiras, carros; a arquitetura e a vida de Paris são-nos, enfim, apresentados como o “lugar” no qual nossa – “nossa”, no sentido de a obra ser algo partilhado entre realizadores, artistas e público – história/história vai se dar. Uma ficção que toma a monumental capital francesa como cenário para apresentar um enredo prosaico, “ordinário”, onde real e ficcional vão se entrelaçar e interrogar mutuamente.²⁵

O termo *lugar* também tem um significado estrito quando se refere à Paris. Segundo explicou Nora²⁶ nos anos 1980, três elementos compõem os *lugares de memória*: a dimensão material, como um arquivo; a funcional, como um manual de aula, e/ou o simbólico, como uma cerimônia comemorativa. A capital francesa é, sem dúvida, um dos “lugares de memória” *universais* da cultura ocidental, em que essas três dimensões coexistem de forma orgânica. Mais do que Nova Iorque, cidade mais frequente nos filmes de Allen, a Paris que nos é *revelada* na tela representa um passado que é, a um só tempo, tradicional e moderno; passado e presente; ruptura e continuidade.

O caráter emblemático de Paris para a cultura ocidental assenta-se em elementos como a experiência empírica de urbanidade moderna que materializou-se, como lembra Benjamin (1986), na capital francesa, mas é também *lugar* – material e simbólico – onde consolidaram-se os valores iluministas universais do século da Revolução Francesa. A exuberante beleza de Paris se confunde, se entrelaça, está imbricada com a dimensão universal dos valores humanos, erigida pelas lutas sociais que tiveram lugar na cidade e seus arredores, dos quais somos todos devedores.

25 Merece atenção a obra do renomado documentarista brasileiro, Eduardo Coutinho, sobre o tema: *Jogo de cena* (2007).

26 Nora (1993, p. 1-28).

No entanto, o nova-iorquino Allen vai além, e nos apresenta, cinematograficamente, a Paris histórica que Hemingway, entre outros de sua geração de artistas, frequentou e saldou: a cidade das artes, da Grande Arte. O filme faz menção a arte dos anos 1920, também da *Belle Époque* e suas feiras, lembra a herança renascentista e, por extensão, indica a importância de toda a tradição artística ocidental que a cidade representa em ruas, bulevares, pontes e catedrais, mas também em museus, cafés e restaurantes.

O trabalho do diretor é expressão pungente da sétima arte. O filme brinda o público com uma reverência quase sacra à cultura ocidental, não somente à sua arte e magia, mas a toda a tradição iluminista e revolucionária que, historicamente, Paris representa e que jamais deixou de ser alvo de ataques ao longo do tempo. Não seria exagero afirmar que, como descendente de judeus, Allen nutre uma admiração especial pelo humanismo ilustrado que a cidade viu nascer, acolheu e difundiu pelo mundo, tema que não é objeto da nossa reflexão, mas deve ser lembrado. A cidade que foi *palco* – em diversos sentidos – da *grande revolução*, onde circularam pensadores, ideias e ideais, espaço permanente de libertinos e libertários, nos séculos XVIII, XIX, XX, não permite a qualquer ser humano que conheça história, negligenciar.

As praças, bulevares, ruas, ruas e passagens sentiram o peso de personagens reais da história, famosos e anônimos. Nos *lugares* de Paris ocorreram, reuniões, revoltas e revoluções: a Francesa de 1789, a Comuna de 1871, a revolta de maio de 1968. Nos cafés, restaurantes e bares circularam lideranças políticas, literatos, filósofos, militares e revolucionários de todas as matizes, origens, idades e tempos. A história foi vivida na cidade de forma vibrante, encharcada de sangue, suor e lágrimas... Talvez, nenhuma cidade ocidental do mundo moderno tenha sentido, tão intensamente, a pujança da história como Paris. A cidade, de seu lado, não deixa que o transeunte mais desatento se esqueça de sua saga, nomeando e reverenciando a história que carrega como uma lápide, em castelos, catedrais, monumentos, estátuas, nomes de ruas, praças etc. A cidade de Paris, veladamente, venera a humanidade por meio de lembranças que exhibe ao público que circula por ela, humanizando seu cotidiano prosaico.

A intenção não é avançar sobre essa ode cinematográfica à Paris, das conquistas humanistas da filosofia, artes e ciências. Gostaria de demonstrar como a obra de Allen reflete, de maneira brilhante, sobre possibilidades de todos nós – professores, professoras, historiadores, historiadoras e demais

cientistas sociais, jornalistas, escritores, pessoas comuns etc. – que temos o passado como foco e/ou problema, sermos capazes de investigá-lo e apresentá-lo narrativamente.²⁷ Os problemas ligados às práticas de investigação e/ou conhecimento e/ou representação do passado, como Rüsen (2007, 2014, 2015) insiste em enfatizar, têm origem na ausência de ferramentas teóricas próprias da História como ciência, sobretudo, mas, não somente, do método.

O argumento contrário, ou seja, a pertinência e apuro em obras que se esmeraram em seguir reflexões e recomendações teórico-metodológicas da História são amplamente comprovados em muitas obras da cultura, especialmente do cinema.²⁸ A título de exemplo pode-se citar a bem humorada ficção de *Narradores de Javé* (2004), trazendo questões epistemológicas da História, especialmente sobre a escrita, as versões e os agentes que formulam os discursos sobre o passado; o inclassificável *JFK* (Stone, 1991), debatendo o poder dos agentes sociais, manipulações e/ou falhas na investigação sobre um acontecimento chave e emblemático da História recente dos EUA; os documentários *A batalha de Argel* (1966), narrativa que representa uma História audiovisual da libertação da Argélia.

Cabra marcado para morrer (1984) é outro filme cuja sofisticação na construção do discurso cinematográfico pode ser considerado um trabalho análogo à escrita de um historiador, equivalente a uma “escrita audiovisual” da História do Brasil sobre a luta dos trabalhadores do campo no período entre as décadas de 1960 e 1980.²⁹ *Utopia e barbárie* (2009) noutra proposta, formula um ensaio crítico sobre a história política mundial do século XX, realizado exclusivamente com fontes audiovisuais; um trabalho monumental que merece um estudo como as regras do método histórico orientaram a sua invenção. Mas, sem se dar conta – sem a intenção de realizar essa façanha – a arte de Allen faz e

27 A forma de representação narrativa é aquela que tem sido reconhecida como a mais pertinente para expressar a história como conhecimento e que também permite um diálogo mais estreito com o cinema, também o mais clássico. No pensamento de Rüsen que orienta nosso trabalho, não há qualquer restrição a outras formas de representação. O autor, pelo contrário, recorre frequentemente a quadrinhos e charges etc. Conferir em Rüsen (2001, 2015).

28 Seguindo as orientações das teses da Teoria e Didática da História de Rüsen e semióticas da Filosofia da Linguagem de Bakhtin, em diversos momentos do texto farei menção a denominações que nos fazem pensar e/ou simbolizar a capital francesa como um recurso deliberado à(s) memória(s), com a intenção de demonstrar a ligação intensa, incontornável, mas sobretudo, tensa, entre memória, história/História.

29 Consultar sobre isso, Abdala Junior (2017).

compartilha com o público a exploração de complexas questões históricas, bem como reflete sobre algumas mágicas peripécias historiográficas, respondendo-as com profunda sofisticação. Vejamos, pois, o trabalho diferente realizado por *Meia noite em Paris*.

Início da trama

A câmera de Allen nos apresenta imagens atuais do lago nos arredores de Paris, a cidade de Giverny que inspirava o pintor impressionista, Claude Monet. Ao final dessa sequência nos deparamos com o casal a observá-lo, quando Gil fala à Inez que seria romântico viver por ali, ao que ela retruca: “Você está apaixonado por uma fantasia!” (MEIA; 4’:43” – 4’’:47”). A montagem é importante porque, logo após o público assistir a um conjunto de sequências que apresentam, cinematograficamente, a Paris contemporânea, um diálogo do que seria um clássico “casal romântico” hollywoodiano traz a questão da fantasia, da ficção para o “primeiro plano”, a “performance cinematográfica” do romantismo é, imediatamente, atacada. Noutros termos, as sequências em que o público experimenta audiovisualmente toda a vivacidade da cidade, cujo passado é monumental, é seguida de outras, nas quais a temática é, metaforicamente, um desafio: aquilo com que Pender e o público (?) sonham – o “romantismo” – não passa de “fantasia”, trata-se de uma ficção que fascina, apaixona, deve ser reverenciada, mas não é realizável.

A seguir, durante um passeio de Gil e Inez com o casal de amigos da noiva, Paul e Carol por Versalhes, a questão relativa à história/História é apresentada de forma mais explícita. Inez explica a Paul que Gil está escrevendo um livro cujo protagonista trabalha em uma loja de artigos antigos, “loja nostálgica” (MEIA, 10’: 10”) – “talvez como um museu ou um arquivo”, pode pensar o público que foi interpelado pelo “comentário” – e acrescenta que o escritor sonha com a Paris dos anos 1920. O *pedante* Paul explica que esse é o conhecido “Complexo da Era Dourada” que consiste, segundo ele, na ideia errônea de que uma época diferente é melhor do que aquela em que vivemos. No entanto, tudo não passa de “uma negação de um presente doloroso”, conclui o personagem (MEIA; 10’:35”).

As sequências anteriores e outra comentada adiante fazem o público mergulhar num debate histórico rico e instigante: questões simples, apontadas

pelos personagens foram debatidas pelos historiadores da *Escola dos Annales*. Ao contestarem a história que se fazia antes deles, sobretudo quanto ao trabalho do historiador, afirmavam: não se trata de recolher, aleatoriamente, vestígios do passado como um *antiquário* ou como o personagem do livro de Pender. Não! O trabalho do historiador, afinal, é muito mais sofisticado do que recolher vestígios: é fundamental que ele conheça profundamente o passado – detenha um conhecimento propriamente histórico sobre o passado. Mais do que ter *erudição*, é preciso criticar interna e externamente elementos de vestígios/ fontes que indiquem sua veracidade, deve-se interrogá-las de forma metódica, ser capaz de interpretá-las à luz da Teoria da História que ordena toda a operação historiográfica.

Em suma, é preciso conhecer, de forma sofisticada e crítica, a *cultura histórica* de época a historiografia, a sociedade e sua cultura para vislumbrar a *historicidade* que deu lugar àqueles processos e personagens. Entretanto, esse caráter do trabalho histórico ainda é desconhecido para o escritor e para o público do filme. Será, a partir de sua *saga pelo passado* que Pender e o público vão aprender como esse é um trabalho artesanal e intimamente ligado ao *presente* – seguindo o que Paul Bates diz a ele e também ao público. O passado pode iluminar aspectos obscuros do presente e, eventualmente, até mesmo revelar elementos que são dissimulados neste presente, sobretudo para “aqueles que não querem ver” – como lhe dirá Gertrude Stein sobre a trama do livro e o evidente adultério cometido pela personagem – de forma que o comentário que lhe fará inferir sobre o comportamento de Inez no presente da trama (MEIA; 1:24':02" – 1:24":45").

A obra interpela o público de forma sutil e a questão não está posta de forma tão explícita, por enquanto. Análoga ao exercício do historiador, a situação de Pender só vai adquirir significado a partir não de vestígios / “fontes históricas”, mas da questão que é formulada para que se possa “lançar luz” ao passado, “interpretando-o” e representando-o discursivamente por meio de narrativas (Rüsen, 2015). O aspecto epistemológico da História como ciência está implícito nesta narrativa cinematográfica, sobretudo no seu papel de “orientador das ações no presente” que visam à superação de “insatisfações” com a vida prática – seguindo a tradição do papel, antropológico, exercido pela *cultura histórica* como sugerem as teses de Rüsen (2015). O argumento emergirá e se consolidará ao longo do filme, bem ao gosto dos historiadores.

O filme de Allen explora o fascínio que o passado – individual e/ou social – exerce, efetivamente, sobre os seres humanos, pois, argumentariam distintamente Rüsen, Geertz, Vigotski, Bakhtin: recorrer ao repertório compartilhado na cultura é uma característica antropológica fundamental. Noutros termos, trata-se de um fascínio que partilham muitos daqueles que formam os públicos da narrativa – um traço que o cinema divide com outras formas de expressão que visam a colocar a vida em cena, como as demais artes, especialmente, as do espetáculo.³⁰

Colecionar vestígios do passado é uma atividade que pode ser realizada por qualquer pessoa, é uma prática prosaica e pode até mesmo estar submetida à lógica do “mercado” – condição que será devidamente demonstrada na sequência de visita do casal e da sogra à uma “região de antiquários” de Paris para comprar *objetos antigos* (MEIA; 30’:11” – 31’:20”; 41’: 41” – 45’:35”. Grifo meu.). Merece atenção o fato de que visitas aos “antiquários” de Paris indicam que o diretor pretendeu destacar, metaforicamente, esse aspecto entre as possibilidades de *visitarmos*, *conhecermos* e *reverenciarmos* o passado.

Aventuras, entre o presente e o passado

Tememos a morte e questionamos nosso lugar no universo. A tarefa do artista não é sucumbir ao desespero, mas achar um antídoto para o vazio da existência. (Comentário da personagem Gertrude Stein ao livro de Gil Pender).³¹

A história é uma resposta para esse desafio: é uma interpretação da ameaçadora experiência do tempo (Rüsen, 2016).³²

Ao sair de uma cerimônia de degustação de vinhos em uma das primeiras noites na cidade, “numa esquina qualquer de Paris”, Gil experimenta um momento mágico. Ao soarem as badaladas da meia noite, um “Peugeot antigo” para na rua em frente onde o escritor está e alguém de dentro do carro o convida a *embarcar* (MEIA: 17’:25”, grifo nosso). O protagonista se mostra um pouco confuso, pois está um pouco embriagado – como ele mesmo refletirá em sequências seguintes

30 Sobre o campo das performances consultar Correa (2015), Bauman (1977, 1986, 2000, 2008), Bauman e Briggs (2013), Zumthor (2007) e Abdala Jr. e Lage (2013).

31 MEIA, 2011: 1:02’:00” – 1:02’:51.

32 Rüsen (2016, p. 47).

– e, além do carro, as pessoas do seu interior estão em trajes, curiosamente, do passado e, para um público mais atento, é possível reconhecer que são do início do século XX. As imagens-movimento a seguir fazem com que o público vá tomando conhecimento de que – pela magia do cinema – se abriu uma fresta temporal que permite a Gil (como ao público) viajar para a Paris dos anos 1920.

O personagem da aventura, mas também o cineasta e nós – que compomos o público com quem Allen *dialoga* –, enfim, todos os envolvidos com a performance na qual o filme nos lança estamos às voltas com uma loja de antiguidades, cenário do livro de Pender, como colecionadores ou negociadores de “lembranças”. A condição não é outra, senão a de um historiador diante do passado que o instiga, fascina, desafia e é ou poderá ser *objeto* de seu trabalho. A trajetória do escritor se confunde, portanto, com a de qualquer professor de história e/ou historiador diante do passado. Mas, todas essas incertezas, apreensões, angústias diante do passado não estão veladas, como no caso dos profissionais da história, ou são obscurecidas por “discursos” viciados que questionam o conhecimento histórico acadêmico por quimeras teóricas e/ou por pura má fé ideológica.³³ Não! Novamente, essas emoções – incorporadas pelo protagonista – são apresentadas ao público de forma explícita no desenrolar do filme. Vejamos, pois, como *interpretar* a saga *cine-históriográfica* desse “super-herói”, criador de narrativas.

Gil está em Paris na primeira década do século XXI,³⁴ mas, como detentor de educação formal e artística, carrega consigo todos os sonhos quanto ao que era a cidade dos anos 1920; sua sedutora e instigante magia, com a miríade de artistas

33 No Brasil, um país que conta com um dos maiores índices de ignorância histórica do mundo, com baixos índices de escolarização e baixíssimos de letramento político e/ou de outra natureza, uma coleção faz sucesso há mais de uma década, violando e/ou distorcendo tudo o que de mais consagrado temos em nossa historiografia: uma “Coleção do politicamente correto” que reúne diversos campos das “Ciências das Humanas”. Mais recentemente o termo “mentira”, “farsa” ganhou o eufemismo bizarro de “pós-verdade”. Todos esses elementos indicam o risco a que a Civilização Ocidental está submetida atualmente, em relação à preservação da memória, à confiança na História e, sobretudo, com a ameaça quanto a “verdade”.

34 Não há no filme preocupação com precisão histórica no que concerne a fatos e mesmo sobre as possibilidades dos “encontros” terem, efetivamente, ocorrido entre os artistas. No quesito rigor histórico parece que a produção atentou-se mais para lugares e personagens citados nos diálogos e/ou representados na película. Allen usou a possibilidade fabulosa dos artistas se encontrarem na Paris dos anos 1920 como mote para criar. Sabemos que houve uma convergência de artistas à cidade no pós-primeira guerra, mas datas exatas e se as permanências deles permitia e/ou ocasionou os encontros sugeridos por Allen nos pareceu mais um exercício de criação cinematográfica. Porém, para nossa reflexão esses aspectos são o que importam, menos, como veremos a seguir. Na obra memorialista de Hemingway (2017 [1960]) sobre a mesma época em Paris (1921/26) alguns dos artistas são mencionados, mas muitos outros nos são apresentados na tela.

e intelectuais que a visitavam em busca de diálogos, desafios e inspiração. No filme, esse dado não é objetivado. É necessário que o público detenha um repertório sobre as indicações icônicas oferecidas, cinematograficamente, pela narrativa que recorre à “cultura histórica” e artística do público e, tampouco, há alguma preocupação com precisão histórica na obra.

Todos, com formação semelhante à de Pender, sabem que houve um fenômeno interessante, historicamente e rico artisticamente na época: a atração de artistas e intelectuais à Paris nos anos 1920. Mas, as datas exatas das viagens dos artistas e de suas estadias na cidade se, efetivamente, ocorreram os encontros sugeridos por Allen é uma tarefa a ser *pesquisada*. Na obra de Hemingway (2017) que tem por foco a mesma época e parece ter inspirado o cineasta, alguns dos artistas são mencionados. Entretanto, eles não representam nem a terça parte dos personagens que vemos desfilar pela tela. Na verdade, a infinidade de personagens citados cinematograficamente é impressionante e para identificá-los é preciso pesquisar.

A ironia do diretor inverte a “hora da ilusão” dos contos de fada e, à meia noite, envia o protagonista para a Paris dos seus sonhos – e, talvez, de parte do público – para a “cidade encantada dos adultos”. O escritor de “roteiros de Hollywood” sonha e, finalmente, encontra na Paris do século XXI, aquela mágica cidade dos anos 1920 que reunia grandes artistas de todos os cantos do mundo. Gil o público experimenta essa *magia*. Ao acompanharmos, cinematograficamente, o protagonista em seus passeios *mágicos* pela cidade, testemunhamos sua convivência com grandes personagens da cultura ocidental que circularam como Hemingway, Cole Porter, John e Zelda Fitzgerald, T. S. Eliot, Jean Cocteau, Picasso, Dalí, Buñuel, Man Ray, Josephine Baker, Djuna Barnes. São ainda mencionados Modigliani e Braque. Também coexistem na trama a Paris da Belle Époque, de Toulouse-Lautrec, Paul Gauguin e Degas.

Allen não economiza nas referências, pois, exatamente por ser um filme de viés humorístico, não há necessidade de primar pela verossimilhança, mas sim de “contextualizar” – histórica e artisticamente – para o público, a “realidade” na qual se desenrola a trama. Numa palavra, o diretor está sendo “didático” com o público. Lembrando que, ao contrário do professor e/ou historiador, uma narrativa cinematográfica precisa ser mais direta e autoexplicativa, não sendo possível responder perguntas e/ou escrever um pé de página, explicando alguma tomada ou sequência que não tenha ficado esclarecida. Noutros termos, as convenções

que regem elaboração de narrativas das aulas como as dos livros de História são muito distintas das cinematográficas.

Assim, se os chamados “profissionais da história” precisam estar mais atentos às imprecisões e anacronismos históricos do que os cineastas, a preocupação destes últimos, por convenção, é que a trama seja clara e os elementos que a compõem não tragam dificuldades de interpretação para um público mediano, em termos de conhecimento, argumentos ou possibilidades de articulação entre a narrativa e o repertório que este detém. Mas, essas não são, estritamente, as únicas diretrizes que orientam a obra de Allen. *Meia noite em Paris* oferece ao público um “contexto” sociocultural e histórico complexo para o desdobramento de uma narrativa em que muitos artistas famosos estão reunidos, fazendo uma reverência aberta e emocionada à cultura ocidental.

Historicidade e o árduo trabalho dos profissionais da história

É prerrogativa de romancistas criar personagens que matam aqueles dos historiadores. A razão é que os historiadores evocam meros fantasmas, enquanto os romancistas criam gente de carne e osso (Alexandre Dumas)³⁵

Ao buscar nas críticas de Gertrude Stein diretrizes para sua literatura incipiente, Pender convive com os personagens do passado que povoam seus e nossos sonhos, mas, eles se apresentam – ao protagonista e ao público – com a arbitrariedade inventada das representações, especialmente as “de massa”, podemos inferir. Hemingway e o casal Fitzgerald são os mais emblemáticos dessa cultura *espetacular* que a tela nos *revela* – não estritamente, no sentido fotográfico, mas, sobretudo, no performático –, a mesma que florescerá, cada vez mais, dessa época em diante. Os personagens, rigorosamente históricos, nos são apresentados na tela de forma explicitamente “esquemática” – seguindo a concepção proposta pela historiografia alemã.³⁶ Nenhum deles, curiosamente, nos parece real, ou melhor, a representação cinematográfica não é percebida

35 Alexandre Dumas, em *Viva Garibaldi! Une odyssée en 1860* (Fayard, 2002) citado por Eco (2013, p. 66).

36 Segundo Rüsen (2015), o conhecimento histórico tende a tornar-se, cada vez mais complexo, de forma que a forma mais sofisticada de consciência, competência e narrativa histórica é a “genética”, cuja composição caracteriza-se pela complexidade propriamente humana e resulta da reflexão crítica acerca de outras interpretações do passado existentes.

como verossímil por um público mais atento, a não ser Adriana – que é ficcional – por quem o herói se enamora e os personagens do presente da trama.

Os personagens dos anos 1920 com quem Pender se encontra, embora tenham existência real no passado, como destacamos, são-nos apresentados como “caricaturas”. A estratégia acontece, por exemplo, quando Pender encontra Hemingway no bar *Polidor* e fala com ele e com o público de forma grosseira, da guerra, demonstra a masculinidade energicamente e chega a chamá-lo para briga (MEIA; 24’: 08” – 24’: 34”); ou quando o escritor conhece Dalí que vê rinocerontes em tudo, ou Buñuel que só vê filme e Man Ray que vê exclusivamente fotografia (MEIA, 54’:40” – 58’: 05”). A sequência é especialmente importante por destacar a busca da narrativa de *interpelar* o público e provocar uma “reação responsiva”, pois, ela transcorre num bar e reúne ao mesmo tempo os personagens.

Os personagens representados pelo filme e que nós, o público “cultivado”, reconhecemos porque serão reverenciados no *futuro* da trama e no *passado* recente do Ocidente, se comportam como *performers* dos artistas – em sentido pejorativo, de representação artificial, sem complexidade humana e/ou histórica, inverossímil mesmo – em que a mídia, a partir dos anos 1920, vai/pode transformá-lo. Allen põe em tela questões angustiantes para todos aqueles que amam a e/ou têm fascínio pela história/História. Mas, parece que não há possibilidade de escapar da situação.³⁷ Afinal, como *representar* o passado real, árido, sofrido, complexo; humano enfim, de seus/nossos “heróis”, sem estereotipá-los? Como expor essa miríade de grandes personagens no cinema (ou em qualquer forma de representação: aulas, livros, exposições etc.) como frutos de experiências humanas relevantes, mas também de trajetórias viscerais, dolorosas, ambíguas e frágeis? Ou melhor seria manter as formas da história mais estereotipadas, espetacularizadas, como são concebidas e difundidas na cultura *massificada*? Afinal, qual é a Paris *real*? A cidade dos anos 2010, 1920 ou a de 1968, 1871, 1789? Uma questão para quem ama cinema, mas sobretudo para aqueles que reconhecem o *monumental* significado desses acontecimentos ocorridos em Paris para a humanidade, ou a importância dos grandes movimentos sociais ocorridos nestas datas.

37 Não há escape porque a representação dos personagens do passado é tão estereotipada que nos fazem rir.

Allen interroga – talvez como sonhou Benjamin – aos que formam os públicos de seu filme sobre essa arte de trazer o passado para o presente, bem como as complexas e intrigantes questões que isso implica e significa. Uma interrogação mais contundente e intrínseca para aqueles/as que têm um compromisso com o passado e que reconhecem o significado de algumas das conquistas ocidentais, sobretudo no que tange aos avanços da democracia e do humanismo.

O que todos eles e suas ideais representaram para a humanidade e os riscos de silenciar elementos de sua herança, caros para o presente e, frequentemente, ameaçados. Afinal, fazer humor não consiste em violar a democracia, ou o humanismo ocidental, ou a arte, arduamente forjados nos últimos dois séculos de história/História. O que destacar e o que abandonar do passado, pois? O que caracteriza, especialmente, a época que se pretende representar, o *zeitgeist* alemão? Quais e que traços desses personagens devem ser destacados para o público da atualidade e como seus papéis sociais podem iluminar as práticas do mundo da vida, no passado e/ou seus desdobramentos ao longo do tempo até o presente – conforme sugerem as teses de Rüsen?

No universo dos públicos do filme, muitos não são capazes de identificar os movimentos artísticos e sociais e o engajamento de muitos desses artistas. Ignoraram, sobretudo, o quão profundo e, às vezes, radical era o inconformismo com a sociedade que alimentou seus respectivos ativismos na política e na cultura de sua época. Afinal, é provável que só uma minoria saiba um pouco mais das biografias dos artistas que contracenam/interagem com o artista ficcional, Pender. Pior ainda, talvez saibam de curiosidades pouco louváveis. Suas “histórias” são desconhecidas, enfim! Toda a história/História de suas lutas pode ser ignorada: a dos personagens históricos, a da cidade e, quem sabe, até mesmo da civilização na qual todos nós estamos imersos e somos devedores, em alguma medida, de suas posições políticas e culturais; o quanto somos herdeiros de suas ações e da arte que criaram. Não sabem, provavelmente, de que histórias pessoais esses personagens emergem e/ou em que experiências históricas estiveram mergulhados. Não têm, frequentemente, ideia das diversas historicidades que caracteriza cada um desses artistas e suas obras.

Os públicos, historiadores e professores de história/História não podem brincar com eles, como Pender o faz, ao sugerir um filme a Buñuel (MEIA; 1:12:56” – 1:13:35”), no qual os personagens não conseguem sair depois de um

jantar, situação que na obra do cineasta, *O anjo exterminador* (Buñuel, 1962), faz o falso verniz civilizatório desaparecer. Não! Isso não seria recomendável, especialmente num época em que se tem atacado muitas biografias por deslizes menores, somente para desqualificar, distorcer, ou apequenar grandes vultos do passado, sobretudo quando as análises não destacam suas lutas sociais e/ou políticas. Muito recentemente tem-se observado nas mídias – especialmente sociais – ataques a suas realizações, em peças de propaganda e/ou manipulação, chegando ao extremos de empregar anacronismos e/ou distorções ideológicas absurdas – discursos toscos, rasteiros e sem fundamentação de qualquer natureza.

O filme de Allen nos faz “ver” – nos diversos sentidos do termo, testemunhar, sobretudo – o quanto pode ser arbitrário e rasteiro um olhar descuidado sobre o passado. Mesmo que ele alimente nossas mais caras ilusões, como as do herói do filme, especialmente, quando experiências verdadeiras e significativas são colocadas de lado, épocas, acontecimentos e personagens deixam de ser considerados importantes, perdem os traços que lhes conferem humanidade, seu vigor existencial e histórico; perde-se, enfim, sua historicidade.

Abandona-se, enfim, qualquer possibilidade de esta obra deter algum significado histórico, no sentido que lhe atribui Rüsen: o de orientar a vida prática. Aliás, pelo contrário, pode servir mais para romper com alguns dos conhecimentos humanos sobre o passado, acumulados pelas investigações históricas nos últimos séculos, abrindo-se à manipulações de toda ordem. Considere-se o quanto um pequeno deslize de interpretação sobre um acontecimento chave do passado, como, por exemplo, aqueles decorrentes da Revolução Francesa poderia ser desastroso para a compreensão da História e dos avanços socioculturais estratégicos que nos legaram.

A luz do passado como orientação para o presente

O livro do autor-personagem, segundo lê “Gertrude Stein” para o séquito que estava em sua residência e o público dos cinemas, começa assim: “Volta ao passado era o nome da loja e seus artigos eram lembranças. O que era prosaico e vulgar para uma geração foi transformado pela mera passagem dos anos, tornando-se, ao mesmo tempo, mágico e simples” (MEIA; 1; 37: 09” – 1; 37:24”).

A descrição poderia muito bem ser tomada como uma definição acadêmica de História. O cineasta faz questão de enfatizar que não se trata de impressões individuais. Lembranças prosaicas e vulgares para uma “geração” – aquele coletivo – que experimenta a passagem do tempo, diríamos, a historicidade de sua época que, ao recordá-la como algo “mágico e simples”, a configura como história/História, mas, não para aqueles que não estiveram presentes.

O filme, metaforicamente, interroga o público: como um historiador e/ou professor de história/História é, ou seria, capaz de apreender esse fenômeno tão abstrato, a historicidade de uma geração tão complexa como aquela que viveu no período entre guerras; que viveu as dores dos destroços materiais e de vidas causados pela Primeira Grande Guerra e presenciou o desmantelamento do mundo que lhe antecedeu? A geração que testemunhou o ataque às ideias e ideais do Iluminismo ou viu ruir os pilares da “Belle Époque” europeia, que acompanhou a ascensão do socialismo, dos fascismos, do nazismo, o avanço da intolerância e das perseguições aos diferentes de toda ordem? A história daqueles homens e mulheres – a “geração perdida” – que experimentou o colapso dos valores iluministas, racionalistas e do humanismo clássico?

Há um contraponto que vai-se estruturando ao longo da trama, entre as temporalidades e as paixões, pois as relações de Pender no passado é que iluminam o quanto ele está “fabulando” no presente. Mais grave, Adriana, a moça do passado é mais *real* e expressa mais humanidade do que Inez, sua consumista e frívola “noiva” do presente. A narrativa vai tecendo essas características em diversas sequências, mas enfatiza essa dimensão para o público em, pelo menos, duas delas. Na primeira quando Stein, ao analisar o livro diz a Pender que:

Hemingway também o leu e crê que será um grande livro, mas sugeriu uma mudança. [Pender.] E qual é? [Stein:] [Ele] Disse que era improvável que o protagonista não note que a noiva está tendo um caso diante de seu nariz. [Pender] Como? [Stein:] Com o outro personagem. O pedante (MEIA; 1;24'; 16" – 1: 24': 33").

A partir desse comentário, o que todos que assistem ao filme desconfiam fica patente: Inez está saindo com seu amigo de faculdade, o pedante Paul. A sequência demonstra, metaforicamente, como o “passado” e seus personagens interferem no presente, fazem Pender reconhecer insatisfações de seu presente na trama e, por fim, orientam sua ação e o levam a resolver sua *vida prática*. Ele rompe definitivamente com a noiva e decide morar em Paris, abrindo a

perspectiva Pender encontrar tempo para se dedicar à literatura, como seus heróis do passado fizeram nos anos 1920. Allen não deixa de fazer um convite – ainda que velado e metafórico – ao público para que abandonem seu mundo de consumo, frívolo, sem graça, sem humanidade ou substância e busquem realizar seus verdadeiros sonhos, como fizeram todos os heróis – os do passado que “conhecemos” por meio do filme que inspiraram o escritor a fazer o mesmo, romper com suas “ilusões”, passando a investir em seus verdadeiros “sonhos”.

A “verdade” do passado é confirmada por meio de um registro que também orienta o herói. Ao passear pelas feiras de Paris, Gil encontra um livro antigo no qual há uma menção à Adriana. Segundo o livro, a personagem dos anos 1920 sonhou com o escritor que havia conhecido – Pender – e, depois de receber dele um par de brincos, resolve se entregar, romanticamente, à ele. Sabendo disso, ele – depois de algumas peripécias – compra os brincos e os leva a sua nova amada. Infelizmente, o desfecho da trama não se confirma como previa o vestígio do passado – o livro – encontrado pelo escritor. Adriana, ao viajar para época da “Belle Époque”, resolve ficar na Paris do final do século XIX, tão fascinada ficou com as possibilidades mágicas do passado quanto Pender, no início da narrativa.

Ele tenta argumentar com Adriana que o melhor tempo é o atual – como acabou por se convencer, depois de sua jornada ao passado idílico de suas fantasias – considerando que ir ao passado somente pelo seu fascínio não resolve as questões do presente, mas sua iniciativa é infrutífera. Adriana, como muitos de nós que formamos o público do filme, opta por manter-se no passado que, aparentemente, não lhe apresenta problemas. O nosso herói, ao contrário, retorna à Paris contemporâneo e, enfim, dá sentido à sua vida e ao que pretende realizar e ainda encontra alguém: uma parisiense que vende discos antigos na região dos *antiquários*, mas que, ironicamente, percebe e desfruta da cidade como Pender mesmo o faz.

Epílogo

A obra cinematográfica faz, pois, uma contribuição, significativa aos interessados pelo passado como os profissionais da história/História, sejam historiadores, professores de história, outros cientistas sociais, cineastas etc. O texto destacou algumas dessas contribuições que podem muito bem receber

ricos acréscimos. A importância e o diferencial de as questões históricas serem abordadas por um discurso cinematográfico consiste no fato de que os argumentos apresentados, embora sejam conhecidos e largamente debatidos pelos profissionais ligados à história/História, raramente são expostos com tanta clareza, propriedade e *performatividade* quanto a linguagem audiovisual em movimento. Os esclarecimentos nascem, não dos recursos argumentativos e/ou retóricos comuns aos textos de Teoria da História, mas das características inerentes à linguagem cinematográfica.

A primeira delas é como as temporalidades e suas características podem ser *exibidas* – nos diversos sentidos do termo – aos públicos, diferenciando elementos da arquitetura, da indumentária, das músicas, danças, dos transportes, iluminação, tratamentos de cortesia, costumes, das diversas práticas culturais; enfim, de toda a “cultura histórica” de uma época. Há, claro, um afastamento, uma separação entre as épocas pelas quais Pender circulou. Ele, apesar desse trânsito, não se confunde no tempo, tampouco permite que os públicos se confundam.

Os momentos de ilusão de Pender não o levam e nem aos públicos a cometerem anacronismos e/ou a ignorar diferenças entre as épocas. Na sequência do suicídio de Zelda Fitzgerald (MEIA, 52':30" – 53':27), por exemplo, Pender chega a destacar a separação temporal ao oferecer a ela um *Valium* – uma “pílula do futuro” – ou quando argumenta com Adriana sobre os riscos de viver no passado, exemplificando com o fato de a *penicilina* ainda não ter sido descoberta – “sem antibióticos, anestésicos” (MEIA; 1: 21': 20" – 1: 22': 45"). A obra pode apresentar anacronismos menores, sem importância, mas a narrativa prima por se esmerar em evitá-los, ou permitir que eles comprometam o reconhecimento das diferentes épocas e suas idiossincrasias. Noutros termos, a categoria tempo não é naturalizada, tampouco as relações causais que constituem a história/História.

A estratégia de apresentação dos personagens reais do passado de forma bastante estereotipada, ainda que a pretensão seja humorística, expressa de maneira incontornável sua falta de humanidade, ou se quisermos, as características da “representação” dos personagens do passado os desumaniza, tornando-os caricatos. Assim, o fato dos personagens do passado serem apresentados ao público durante as interações com Pender e por meio de uma narrativa cinematográfica, confere vivacidade a todo o processo, inclusive aos próprios atores/personagens. Mas, ao assistirmos ao filme, a vivacidade e a

“impressão de realidade”³⁸ que caracterizam a linguagem culminam por enfatizar que a representação de personagens criadas pelas diversas mídias, raramente, deixam de ser estereotipadas, apresentando, frequentemente, homens e mulheres do passado sem complexidade e/ou humanidade; “midiáticos”, no sentido mais estreito da expressão.

Allen opera duas críticas ao recorrer a essas estratégias narrativas. Primeiramente, como destacamos, demonstra aos profissionais da área como é fundamental explorar a historicidade destes e de todos os personagens históricos. A narrativa também deixa ver como as mídias preferem, fabricam e reverenciam estereótipos. Assim como a cidade não deve ser naturalizada e reduzida ao seu apelo turístico contemporâneo, ainda que nem todo o significado da cidade possa ser apreendido, nenhum personagem histórico pode ser reduzido a um estereótipo! Afinal, apagar a história de uma cidade ou de um personagem apaga igualmente o horizonte humano que nos assegura agir no presente a fim de transformar o futuro. Há pois uma *metacrítica* ácida, como é comum nos filmes de Allen, a todos o sistema midiático do qual ele e sua obra fazem parte. Nesse aspecto, é necessário uma leitura mais atenta da obra, embora possa não ser fácil identificar todos esses elementos.

Meia noite em Paris faz ainda uma crítica aos romances pasteurizados apresentados pelo cinema, sobretudo o hollywoodiano, ao desconstruir – esta parece a palavra mais acertada – a relação entre Gil Pender – com sobrenome – e Inez. Ao longo da narrativa, o “romance” vai se mostrando mais um contrato entre *interessados* – assim como faz o pai da noiva com os franceses, numa visão liberal – que, como ele, também não é muito reverenciado pela noiva. Não é sem razão que ela “o trai” com o amigo e ainda confessa sem constrangimento, como se isso não fizesse parte do “acordo nupcial” e pudesse ser tolerado pelo noivo.

A sequência é especialmente interessante: Pender confronta a noiva com as opiniões dos artistas do passado sobre ela ter se relacionado com Paul, o

38 Segundo Aumont, a impressão de realidade é resultado da riqueza perceptiva típica do cinema e se deve “igualmente à presença simultânea da imagem e do som [...] dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivados da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento. [...] ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. [...] definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por um baixa de seu limiar de vigilância; consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renuncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras.” (Aumont, 1995, p. 150).

personagem pedante. O diálogo é revelador. Inez responde: “Sim! Todos estão mortos há muitos anos.” (MEIA, 1:25:05). Pender, então, diz: “Não! O passado não está morto. O passado não passou.” – argumento que ele atribui a William Faulkner (MEIA, 1:25:09). O diálogo tematiza, claramente, uma questão chave para todos aqueles que tem o passado como *objeto*. O diálogo torna incontornável que o passado é algo vivo e que se faz presente, iluminando as artimanhas da vida prática. Foi ele que “revelou” ao protagonista aspectos sobre sua vida conjugal e que sua noiva o considerava como “morto”.

Acima de tudo, o diálogo testemunha o quanto Allen estava preocupado com questões que se referem às relações entre passado/presente e defende que o passado está muito atuante no presente, interferindo no mundo cotidiano atual – em qualquer época contemporânea. Assim, ele não deixa que o público se engane: o passado não passou, e mais; não é possível negá-lo e/ou tentar obscurecê-lo, pois ele está muito vivo e basta um pouco mais de atenção para, não somente decifrá-lo, mas para apreender como ele se faz presente cotidianamente.

Finalizo com uma passagem de Rüsen, cujas reflexões sobre Teoria da História são, na atualidade, indispensáveis para pensar os processos históricos, historiográficos e de ensino-aprendizagem – a *Didática da História*. Ao escrever sobre as características da narrativa histórica, o historiador destaca o conceito de “continuidade” que organiza as três dimensões do tempo – passado/presente/futuro – que “ajusta a experiência real do tempo às expectativas humanas”. A operação faz com que as experiências se tornem relevantes para “a vida presente e influencie a construção do futuro.” (Rüsen, 2016, p. 48). Segundo sua avaliação, “um progresso” nesse campo da historiografia ocorreria “se o historiadores apresentassem a história para seus leitores de uma forma que, ao lê-la, eles tivessem de criar por eles mesmos a atribuição de sentido a ideias de continuidade, usando sua própria razão” (Rüsen, 2016, p. 57).

A sugestão de Rüsen aos historiadores serve, igualmente, aos professores de história e a todos que realmente se dedicam a estudar o passado, sobretudo aqueles que estejam a fim de projetar futuros muito mais felizes para toda a humanidade. Talvez os filmes e outras narrativas audiovisuais possam trazer contribuições relevantes para que esse sonho, acalentado por muitos se realize no futuro.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Roberto. História & narrativas cinematográficas: em busca de um letramento. *Interfaces da Educação, Paranaíba*, v. 15, n. 42, p. 106-126, 2024.
- ABDALA JUNIOR, Roberto; LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. **Karpa**: revista de teatralidades e cultura visual, Los Angeles, 2013. Disponível em: <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/abdalapdf.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAUMAN, Richard. **A Poética do Mercado Público**: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em primeira mão / PPGAS. Florianópolis: UFSC, 2008. v. 103. (Tradução de palestra).
- BAUMAN, Richard. **Story, performance and event**: Contextual studies of oral narrative. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Parigi capitale del XIX secolo**. Bréscia: Temperino Rosso, 1986.
- BORRIES, Bodo von. Jovens e consciência histórica. In: SMIDT, M. A., FRONZA, M., NECHI, L. P. (org.). **Jovens e consciência histórica**. Curitiba: W&A Publishers Ltda, 2018.
- BRUNER, Jerome. **La fábrica de historias**: derecho, literatura, vida. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BRUNER, Jerome. **Realidad mental y mundos posibles**: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia. 2. ed. Buenos Aires: Gredisa, 2012.
- BURKE, Peter. **O mundo como teatro**: estudos de antropologia histórica. Trad. Vanda M. Anastácio. Lisboa: Difel, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
- DAMIÃO, Carla Milani. Walter Benjamin: um pensador de imagens. 2015. (Apresentação de Trabalho/ Conferência ou palestra).
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. 23 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.
- JOGO de cena. Direção: Eduardo Coutinho. [S. l.: s. n], 2007. 1 vídeo (2 min).
- Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fk7kLLrVT4>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha**: Revista de Antropologia, [S. l.], v. 8, n.1-2, p. 163-183, 2006.
- MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Intérpretes: Owen Wilson, Ra-

chel McAdams, Marion Cotillard, Khaty Bates, Michael Sheen e outros. Roteiro: Woody Allen. Espanha; Estados Unidos: Gravier Productions; MediaPro Pictures, 2011. 1 DVD (100 min.), son., cor, legendado.

NARRADORES de Javé. Direção: Eliane Café. [S. l.: s. n], 2004. 1 vídeo (102 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Trm-CyhYs8>. Acesso em: 17 jun. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. In: NORA, Pierre. **Projeto História**. São Paulo: PUC, 1993. p. 7-28.

PERFORMANCE. In: ENGLISH DICTIONARY for speakers for portuguese. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da história**: uma teoria da história como ciência. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

SCHVARZMAN, Sheila. Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle. **Revista Tempo**, Niterói, v. 20, p. 1-22, 2014.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert; BUGOYNE, Robert; FITTERMAN-LEWS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoria del cine**: Estruturalismo, semiótica, narratologia, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica a imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TORRENS, Davi Bueno i. **Neurociencia para educadores**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2018.

VIGOTSKI, Lev S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WERTSCH, James V. **La mente en acción**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

WERTSCH, James V. The Narrative Organization of Collective Memory. **Ethos**, [S. l.], v. 36, n. 1, p. 120-135, 2008.

WERTSCH, James V. Narrative Tools of History and Identity. **Culture Psychology**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 5-20, 1997.