

***Midnight in Paris* e o conto de E. T. A. Hoffmann ‘Der goldne Topf’: a herança romântica de Woody Allen¹**

Ana Maria Delgado

Universidades de Hamburgo e de Rostock/Camões I.P./CLEPUL

“Gil: The past is not dead, in fact it is not even past!”²
Woody Allen, *Midnight in Paris* (2011)

A cena de abertura de *Manhattan*, o inesquecível filme que Woody Allen em 1979 dedicou a Nova Iorque, mostra-nos uma série de imagens da cidade que o realizador considera sua, a preto e branco e acompanhadas pela “Rhapsody in Blue” de George Gershwin. A personagem de Isaac Davis, *alter ego* de Allen no filme, liga esta descrição da cidade, vista a uma certa distância, à designação de “romantic”: “Chapter One: He adored New York City. He idolized it all out of proportion. Uh, no, make that, he-he... he romanticized it all out of proportion (...) He was too romantic about New York city, as he was about everything else.” A percepção de Isaac de Nova Iorque como “a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin” contrasta com a sua observação final nesta sequência, apresentando a cidade como “a

¹ Este texto foi apresentado como comunicação ao Congresso da Sociedade de E. T. A. Hoffmann a 20 de Abril de 2013 em Bamberg. Gostaria de o dedicar a Marina Ramos Themudo, como reconhecimento do diálogo sempre inspirador que mantemos desde o período de preparação e escrita da minha dissertação sobre E. T. A. Hoffmann e o Romantismo alemão.

² Woody Allen cita William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1950): “The past is never dead. It’s not even past.”

metaphor for the decay of contemporary culture”, mostrando a consciência crítica que tem o narrador da idealização de Nova Iorque “all out of proportion”. Toda a beleza visual do filme não encontra equivalência na qualidade moral das personagens (excluindo a adolescente Tracy), e a dinâmica essencial do filme consiste nesse contraste³. A palavra e noção de “romântico” aparecem, neste contexto, associadas à idealização, à produção de imagens belas, sumptuosas, perfeitas, que vão servir de pano de fundo contrastivo às personagens do filme e à época contemporânea, caracterizada pela decadência cultural e moral.

Algumas décadas depois, em 2011, Woody Allen dedica mais um filme a uma cidade, desta vez Paris, abrindo o filme com imagens da cidade-luz, acompanhadas por um tema musical de Sidney Bechet, “Si tu vois ma mère”. Em ambos os filmes a sofisticada sensibilidade musical do realizador, aliás também músico de *jazz*, ligou esses temas musicais às duas cidades não só por condizerem com elas atmosféricamente, mas também pela profunda relação de Gershwin com Nova Iorque e de Bechet com Paris, respectivamente. O filme *Midnight in Paris* vai encenar a relação de Allen com a Europa, os anos 1920, o surrealismo, a Belle Époque e, finalmente, com o romantismo, afinal com a herança cultural europeia. O herói do filme, outro *alter ego* de Woody Allen, Gil Pender, é também profundamente romântico, sensível, idealizando atmosferas, capaz de respirar a densidade e sentido históricos de um lugar urbano, a cidade de Paris, vista e vivenciada sempre através da música e da arte.

Tal como Isaac Davis em *Manhattan*, também Gil, guionista de profissão, quer, apesar do sucesso que tem na indústria filmica, escrever um romance e tornar-se escritor. Logo na cena inicial a seguir às imagens de uma Paris turística mas também à chuva, e ainda sobre o fundo negro do genérico do filme, ouve-se um diálogo que torna bem evidente o desencontro básico entre Gil (Owen Williams) e a noiva, Inez (Rachel McAdams): Gil está fascinado pela cidade, pela chuva, pelos anos 1920, pela vida cultural e artística de escritores, pintores e músicos que pulsa então em Paris. Gil declara que abandonaria a casa com piscina em Beverly Hills se pudesse escrever

³ Vd. BAILEY, Peter J., *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001, cap. 4, “Art and Idealization – I’ll Fake Manhattan”, p. 47 ss.

romances em Paris. Nesta altura a tela mostra-nos um cenário nos arredores de Paris representando o conhecido quadro de Monet com um lago e nenúfares e uma ponte. O cenário idílico acentua por antítese a discussão entre os dois, e Inez comenta: “You’re in love with a phantasy.” Embora Gil responda “I’m in love with you”, a música revela a verdade dos dois noivos e a situação real de Gil na relação com Inez, com o tema “Je suis seul ce soir (avec mes rêves)”. A verdade é que o desencontro entre os dois está contido na resposta dada explicitamente por Inez à pergunta de Gil na cena inicial, apelando à imaginação dela e do espectador simultaneamente: “Can you picture how drop dead gorgeous this city is in the rain? Imagine this city in the 20’s”⁴, ao que Inez observa: “Why does every city have to be in the rain? What’s wonderful about getting wet?” Gil insiste: “I mean could you ever picture us maybe moving here after we’re married?”, mas Inez replica no seu jeito pragmático: “Oh God no! I could never live out of the US.”, mostrando a falta de sintonia entre os dois.

Esta situação de desencontro fundamental acentua-se na cena seguinte, o jantar no hotel com os pais de Inez. O pai dela está feliz com o negócio de fusão de empresas que o levou a Paris, mas diz não gostar da política francesa, ao que Gil comenta que, em sua opinião, não se pode censurar os franceses por não quererem participar na Guerra do Iraque, o que provoca grande irritação nos pais de Inez e nela própria. Também na política se encontram em áreas distintas, republicanos mais tradicionais *versus* democratas, e ao comentário de Gil, acentuando que em democracia se deve respeitar a opinião contrária, os futuros sogros fazem uma cara de desagrado. O conflito prolonga-se no quarto de hotel todo em tons de dourado e amarelo de Gil e Inez, quando ela tenta convencê-lo a continuar a bem-sucedida carreira de guionista de Hollywood e largar mão da tentativa de escrever um romance.

Apesar de Gil desejar continuar a ver Paris no dia seguinte, Inez impõe uma visita turística a Versalhes com os amigos Paul e a mulher, Carol. Fora do Palácio, frente aos jardins franceses de Versalhes, Paul comenta a arquitectura do monumento e fala do estilo classicista do Palácio,

⁴ A expressão “drop dead gorgeous”, aqui usada por Gil e entretanto muito popular no mundo do cinema, foi cunhada em 1985 pelo crítico de cinema e editor da revista *Time* Richard Nelson Corliss para descrever o desempenho de Michelle Pfeiffer no filme *Into the Night*.

embora numa cena posterior com uma guia (interpretada por Carla Bruni) fiquemos convencidos de que as informações veiculadas por Paul não são fidedignas, já que ele afirma peremptoriamente que Camille Claudel era a mulher de Rodin. Inez comenta que conseguiria viver ali: “I could get used to a summer house like this”, e a seguir quer discutir o romance de Gil com o casal amigo. Gil tenta defender a privacidade da sua escrita, mas Inez continua a explicar que a personagem principal tem uma “nostalgia shop”, e tenta ridicularizar essa personagem que, em sua opinião, tal como Gil vive no passado, bem como as pessoas que julgam que seriam mais felizes numa outra época do que naquela em que vivem, no caso de Gil a Paris dos anos 1920, sem a chuva ácida dos nossos dias, o aquecimento global, a TV, os atentados bombistas, armas atômicas, cartéis de droga, etc. Paul disserta sobre o tema: “Nostalgia is denial, denial of the painful present”, e Inez desenvolve logo a ideia: “Gil is a complete Romantic. He would be more than happy in a complete state of perpetual denial.” Paul conclui: “And the name for this fallacy is called ‘Golden Age thinking’, the erroneous notion that a different time period is better than the one one’s living in. It’s a flaw in the romantic imagination of those people who find it difficult to cope with the present.” Inez assumirá numa das cenas finais do filme, em que Gil rompe o noivado, ter passado algumas noites com Paul por ele ser “romantic”, mostrando a superficialidade com que contempla a traição a Gil e usa a palavra “romantic” (na vulgar acepção de “sentimental”, dizendo respeito a um caso amoroso).

Paul fala em tom de *Magister dixit* sem admitir réplica (mais tarde será classificado pela guia turística como “intelectual pedante”), e a cena muda para um grande plano de uma montra de joalheria onde Inez e a mãe contemplam apreciativamente uma aliança com brilhantes, perfeita para o casamento, já que poria toda a gente a olhar para a noiva na cena da troca de alianças no altar. Os valores estão assim definidos desde o início do filme, imaginação, sonho e herança cultural do lado de Gil, *versus* pragmatismo, sucesso mundano e dinheiro do lado de Inez e dos pais dela. As personagens do mundo contemporâneo americano são planas e caricaturadas em comparação com as personagens do mundo alternativo, mais desenvolvidas.

Assim, pouco nos admiramos quando Gil não alinha com o casal amigo e Inez numa ida à discoteca, e decide em vez disso divagar sozinho por Paris. Ao soar das doze badaladas da meia-noite, porta para o mundo de sonho e fantasia, aparece-lhe um Peugeot amarelo antigo, da época

que ele admira, e os ocupantes, em clima de festa, convidam-no a entrar e a festejar com eles. Este automóvel que evoca uma época, bem como a memória do cinema, é o instrumento para a viagem nocturna de Gil através do tempo. Em breve se encontra numa sala em clima festivo com Zelda e F. Scott Fitzgerald, ao som da música de Cole Porter “Let’s Do it (Let’s Fall in Love)”, interpretada pelo próprio compositor ao piano. Neste mundo alternativo que se desenvolve em ambiente de quase *science-fiction* (aliás cultivado por Woody Allen noutros filmes), Gil vai encontrar os seus semelhantes, personagens que o compreendem, aconselham e com quem se sente à vontade para conversar sobre os temas que lhe são queridos, sem a constante censura e correcção de Inez – Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dali, Man Ray, Gertrude Stein, que vai ler o romance de Gil e fazer-lhe sugestões, e Adriana (interpretada por Marion Cotillard). Desenvolve com Adriana uma relação especial de grande afinidade, e uma noite, passeando pela Paris dos anos 20, são abordados por uma carruagem que os convida a entrar e os transporta à Belle Époque, Chez Maxim’s, um dos sítios preferidos de Adriana. No Moulin Rouge encontram Toulouse-Lautrec, Gauguin e Degas, e Adriana deseja permanecer naquela época que considera a ideal. Nisto residirá o desencontro entre Gil e Adriana, já que desejam viver em Idades de Ouro diferentes, ela a Belle Époque e ele os anos 1920. Nesta discussão com Adriana, Gil ganha consciência do que pode significar um conceito como o de *Golden Age*: “Adriana, if you stay here, if this becomes your present, pretty soon you’ll start imagining another time was really the Golden Time. That’s what the present is, it’s a little unsatisfying, because life is a little unsatisfying”.

De novo na sua *Golden Age*, Gil reencontra Gertrude Stein, que tem a boa notícia de que o romance dele, após a reescrita do primeiro capítulo, está agora no bom caminho. Mas previne-o de que Hemingway também o leu e gostaria de o avisar da traição da noiva, que está a ter um caso mesmo à frente dos olhos dele. Regressando ao presente, Gil confronta Inez com este facto, ao que ela reage como de costume, atribuindo tudo a um tumor dele no cérebro, já que as pessoas com quem ele julga dialogar estão mortas há muito tempo, ao que Gil responde: “The past is not dead, in fact it is not even past!”

Esta frase de Gil podia bem ser o mote de *Midnight in Paris*: os filmes de Woody Allen sempre tiveram uma qualidade musical que os aproxima dos filmes musicais. A música da

filmografia do realizador são *standards* de jazz clássico que pontuam, comentam e acompanham a acção do filme e as personagens, tendo assim função semelhante à banda sonora dos *musicals*. Neste caso, a música de Sidney Bechet transporta-nos para uma Paris do passado, mesmo antes de aparecer a Gil o automóvel amarelo antigo (provavelmente uma homenagem de Allen ao cinema, através da citação do filme *The Yellow Rolls-Royce*, de 1964) que o conduz, e os espectadores com ele, à Paris dos anos 1920 (Gil, tentando explicar a Inez o que lhe acontece à noite: “I get into a car and I slide through time”). Muito mais do que uma questão de nostalgia ou de desejo de fuga para um mundo alternativo idealizado, trata-se aqui de uma revisitação do passado cultural e artístico centrado na Paris dos anos 1920. Gil sente toda a densidade histórica e sentido de Paris, tudo aquilo que se cruza nesse lugar urbano, o passado histórico visto através da arte e da música.

A Paris dos anos 1920 é especialmente fértil em trocas culturais entre a Europa e a América. Paris é o centro do mundo cultural e artístico de então, e a cidade pulsa e fervilha com músicos, artistas, pintores e escritores, muitos deles “americanos em Paris” - Cole Porter, Scott Fitzgerald, Hemingway, Gertrude Stein, e finalmente até mesmo T. S. Eliot. Trata-se também de uma homenagem de Woody Allen ao cinema, pela evocação do filme musical *An American in Paris* (1951), com música de George Gershwin, realizado por Vincent Minnelli. Esta Paris é o ponto de encontro de várias artes: literatura e música, pintura, cinema (Luis Bunuel), e fotografia (Man Ray). Mas esta riquíssima intertextualidade e intermedialidade do período surrealista francês aponta para mais longe, como poderá indicar a banda sonora quando Gil e Adriana são transportados à Paris da Belle Époque (1890): ao entrar no Maxim’s ouvimos a “Barcarolle” dos *Contos de Hoffmann* de Jacques Offenbach, e quando os dois vão até ao Moulin-Rouge assistem ao “Can-Can” da ópera cómica *Orfeu nos Infernos* do mesmo compositor francês. Como estudiosa do período surrealista francês na sua relação com o romantismo, nomeadamente com o romantismo alemão, não pude deixar de ser sensível a esta indicação, que confirma a relação de *Midnight in Paris* com elementos do romantismo e com a obra do romântico tardio E. T. A. Hoffmann, e que passarei a expor⁵.

⁵ Vd. DELGADO, Ana Maria, *Aragons 'La Mise à mort' und die Rezeption romantischer Motive*, Diss. Humboldt-Universität de Berlim, 1984, bem como *Os motivos do espelho, da sombra e do duplo nos textos de E. T. A.*

Seguindo o mote e reconhecimento de Gil de que o passado não é passado e continua vivo nas nossas vidas, recordemos como ele perspectiva, na última conversa com Adriana, o desejo de viver numa *Golden Age*, que acaba por ser compreendida como representando a herança do passado: “Look at these guys, to them – their Golden Age was the Renaissance, you know, they’d rather trade the Belle Époque to be painting alongside with Tizian and Michelangelo; and those guys imagine life was a lot better when Kubla Khan was around”. Gil inverte aqui a frase “Chaque époque rêve la suivante”, para nos fazer entender que idealizamos sempre a nossa herança, elegendo uma época do passado que transformamos em *Golden Age* e em ponto de referência. Assim o tema romântico da fuga ou evasão no espaço e tempo, causado pelo mal-estar na época em que se vive, seja ela qual for, transforma-se em *Midnight in Paris* no tema da herança: não poderemos compreender adequadamente o presente sem a inclusão do passado. Gil reconhece que se deseja mudar de época porque o presente é “dull” e “That’s what the present is, It’s a little unsatisfying, because life is unsatisfying”. Trata-se de um desenvolvimento do tema, já formulado em *Manhattan*, do carácter insolúvel do universo e da insatisfação humana. *Midnight in Paris* não nos confronta, assim, só com a questão da nostalgia (que pode corresponder ao sentimento romântico de *Sehnsucht*, ânsia): Woody Allen faz-nos repensar a herança europeia através da revisitação de dois dos movimentos artístico-literários que mais influência tiveram na cultura ocidental, o romantismo e o surrealismo, pondo à prova a nossa capacidade hermenêutica de entender o passado para melhor entender o presente. Inez, em contraste com Gil, só vê o passado no seu lado decorativo, como *décor*: veja-se a maneira como ela e o casal amigo olham para o Palácio de Versalhes, e o uso que Inez e a mãe querem dar a umas cadeiras que descobrem numa loja de antiguidades de Paris e querem comprar por um preço exorbitante para a futura casa do jovem casal em Malibu. O contraste fundamental de *Midnight in Paris* perspectiva-se contra o pano de fundo de uma vivência urbana de uma sociedade consumista que perdeu a capacidade de sonhar e de idealizar, marcada por um consumismo desinteressante, incapaz de viver e recordar os momentos históricos de profunda actividade cultural e de euforia espiritual. As figuras prosaicas de *Midnight in Paris* vivem um presente sem alma e sem ideal, que se vai gastando, sem qualquer hipótese de

redenção, no consumismo diário. Neste aspecto essencial, a crítica a esta sociedade burguesa pragmática e sem narrativa, porque a narrativa pressupõe História, remonta à época romântica, toda ela imbuída de um profundo mal-estar dos artistas em relação à sociedade burguesa, cujos valores são meramente prosaicos e pragmáticos (recorde-se neste contexto, por ex., a “Marcha dos ‘Davidsbündler’ contra os Filisteus” de Robert Schumann, o trecho final da peça *Carnaval, Op. 9, Scènes mignonnes sur quatre notes*).

Esta contemporaneidade de uma vivência urbana que está a perder o sentido da História, a compreensão da cidade como o lugar onde a História aconteceu, situa-se na continuidade da época romântica, em que há a consciência dos artistas de perda de uma outra coisa, que não é propriamente a História, mas algo de verdadeiramente fundamental para o homem: a harmonia do ser humano com a Natureza, a capacidade de viver ao mesmo ritmo que essa Mãe-Natureza. O romantismo alemão desenvolveu, nomeadamente com Schelling, uma Filosofia da Natureza que mostra o profundo desenraizamento do homem em relação à sua origem, ao fundo misterioso da Natureza, apelando a que todo o mundo humano integre a Natureza mergulhando nas suas raízes, nesse todo primitivo que é a Natureza telúrica, e recupere a harmonia perdida com essa força maior e originária. Continuando a herança romântica alemã, o filme *Midnight in Paris* apresenta simultaneamente uma diferença: a representação da vivência urbana em Woody Allen lamenta a perda da memória, da capacidade de vivência histórica, perspectivando a herança cultural do passado e valorizando positivamente a capacidade de sonhar e de comunicar com outras épocas históricas.

Não é possível provar que o realizador tenha lido “Der goldne Topf”, mas é muito provável que ele conhecesse este conto. Woody Allen leu Sigmund Freud, e é possível que através dele, nomeadamente do ensaio “Das Unheimliche” (estranho, sobrenatural), baseado em materiais da filosofia de Schelling e em dois contos de E. T. A. Hoffmann (“Der Sandmann” e o romance *Die Elixiere des Teufels*), tenha chegado a ler os contos de Hoffmann. Para além disto, a Literatura Comparada investiga hoje com toda a legitimidade não só textos nos quais um autor cita directa ou indirectamente outro, mas também obras que apresentem paralelos, semelhanças ou afinidades entre

si⁶. E. T. A. Hoffmann estará certamente em boa companhia na evocação de Woody Allen em *Midnight in Paris*: o cineasta é um realizador de culto, e realizou alguns dos filmes que marcam a nossa contemporaneidade (*Manhattan, Annie Hall, Interiors, The Purple Rose of Cairo*, entre outros).

Será altura de começar a recordar o texto de E. T. A. Hoffmann com o qual *Midnight in Paris* apresenta tantos paralelos: trata-se do *Märchen* ou conto fantástico ‘Der goldne Topf’, incluído nos *Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*. São textos escritos sob a égide do sonho, tirados do diário do Viajante Entusiasta ou do Visionário, que não distingue a sua vida interior da vida exterior e trata por tu, como velhos conhecidos, quer o leitor, quer as figuras estranhas do seu texto⁷. Também Gil é um Viajante Entusiasta, descrito como “turista” por Adriana mas também como “poeta”; ele viaja entre épocas e entre domínios – a vida e a arte, realidade e ficção, realidade e sonho, dia e noite. Ao mesmo tempo um outro “promeneur solitaire” através de Paris em várias épocas, Gil é um bom exemplo da continuidade em Woody Allen do interesse dos românticos por outros países e povos (recorde-se a bela composição de Robert Schumann, que tão bem documenta este interesse, “Von fremden Ländern und Menschen”, das *Kinderszenen*, op. 15). Mais do que fuga ou evasão no tempo e espaço, este viajar pelo tempo significa em *Midnight in Paris* mais a memória e a permanência de tempos passados, do que o mal-estar na época presente, provocado pelo seu pragmatismo e consumismo.

Nos contos de E. T. A. Hoffmann, as esferas do mundo burguês quotidiano da Dresden de então e o mundo mítico de Serpentina e do Arquivista Lindhorst, afinal uma Salamandra sobrevivente dos tempos míticos antigos, de união e harmonia entre ser humano e natureza, vão-se sobrepor e confundir. E também a esfera textual e extra-textual, através do leitor, vão confundir-se

⁶ E não só estudando materiais intertextuais, como também intermediais, como é aqui o caso (intertextualidade e intermedialidade entre o cinema e a literatura).

⁷ Cf. HOFFMANN, E. T. A., “Vorwort des Herausgebers”, “Die Abenteuer der Silvesternacht”, in: *Fantasie- und Nachtstücke* (Werke I). Ed. Walter Müller-Seidel. München: Winkler Verlag, 1976, p. 256.

no texto de Hoffmann, com constantes apóstrofes ao leitor. De igual modo em *Midnight in Paris* o mundo real de Inez, família e amigos vai intercalar e contrastar com o mundo sonhado de Gil, acessível quando o relógio bate as badaladas da meia-noite em Paris, que correspondem às Vigílias em ‘Der goldne Topf’. Este cruzamento, sobreposição e interpenetração de mundos, da realidade e da ficção, do mundo vivido e do mundo sonhado, são característicos de muitos dos filmes de Woody Allen – basta pensar no belo *A Rosa Púrpura do Cairo*, no qual esta confusão entre realidade e filme é levada ao extremo. E, tal como em ‘Der goldne Topf’, também aqui o mundo pragmático dos negócios do pai de Inez vai entrar em conflito com o mundo de Gil, que é o mundo da arte, da imaginação e do sonho. De um lado temos o estudante Anselmo, um jovem de ânimo poético, capaz de acreditar no mundo da poesia, dividido entre a noiva burguesa, Veronika, e uma existência sólida, e o mundo de Serpentina e da vida da poesia na Atlântida. Este mundo tem de ser construído através da aprendizagem da escrita e da formação, enquanto Anselmus copia estranhos e misteriosos manuscritos e neles descobre a história da família de Serpentina. Inez, com toda a sua valorização de Gil como futuro marido que ganha bem, e o seu pragmatismo, corresponde a Veronika, que está meramente interessada num casamento burguês com Anselmus. Adriana, que valoriza a emoção e sentimento, corresponde a Serpentina.

O arquivista Lindhorst, mestre de Anselmus nessa aprendizagem do mundo fantástico da poesia, encontra uma correspondência em Gertrude Stein, que lê o manuscrito do romance de Gil e o aconselha sobre a sua escrita: “About your book: it’s very unusual indeed, in a way it’s almost like science-fiction. We all fear death and question our place in the Universe. The artist’s job is not to succumb to despair but to find an antidote to the emptiness of existence. You have a clear and lively voice, don’t be such a defeatist.” Anselmus é um jovem desajeitado, a quem tudo corre mal, Serpentina define-o como “ein kindliches poetisches Gemüt”⁸. É esta simplicidade e ânimo poético infantil que lhe permitem compreender a voz de Serpentina, que é simultaneamente a voz da Natureza. Anselmus vai conseguir copiar o manuscrito de Lindhorst e fazer a sua formação interior através da fé e crença em Serpentina. É nítida a semelhança da figura de Gil com Anselmus (interpretado no filme por Owen Wilson, aliás a interpretar também o duplo de Woody Allen como

⁸ *Id. ibid.*, p. 520.

personagem dos seus próprios filmes). Os ensinamentos de Gertrude Stein são complementados pela teoria da escrita de Hemingway, que afirma: “You never write well if you are afraid of dying. I believe in love that is true and real and creates a rescue from death.” Os conselhos de Stein e de Hemingway sobre escrita coincidem a traços largos com a necessidade de fé, coragem e lealdade para construir o mundo da poesia na Atlântida, recriando o mundo perdido de harmonia do ser humano com a Natureza em ‘Der goldne Topf’.

Conceitos-chave para os românticos e para o romântico tardio que foi Hoffmann são os conceitos de *Witz*, humor e ironia. Estas noções impedem o autor romântico de se perder no choque entre o sonho e a realidade, o absoluto e o relativo, o infinito e o finito. Mediante elas, consegue superar estas contradições de modo satisfatório. Exemplo disto em *Midnight in Paris* é a confusão cômica entre as esferas de realidade e ficção, por exemplo quando o pai de Inez contrata um detective para seguir Gil e descobrir o que ele faz nas noites em Paris, e o detective se perde no mundo alternativo, por não ter quaisquer referências históricas e culturais sobre o passado. O mundo sonhado interfere no mundo real e vice-versa, interpenetram-se, provocando um efeito cômico.

Falta considerarmos as afinidades no início e no final das duas narrativas. Anselmus tropeça na cesta de maçãs de uma velha vendedora em Dresden, que lhe profecia “Ins Kristall bald dein Fall!”. Ele vai em seguida ouvir uma música num sabugueiro e apaixonar-se por Serpentina, uma das três filhas de Lindhorst, que lhe aparece na forma de uma serpente verde. Esta música é a porta para o mundo maravilhoso do reino da Natureza e da harmonia perdida, que Anselmus irá reconstruir copiando os manuscritos e formando o seu interior e a vida com Serpentina em Atlantis. Em *Midnight in Paris*, o veículo que transporta Gil para o mundo alternativo é o automóvel amarelo antigo, mas também nesse outro mundo de sonho a música é determinante e constitutiva da acção, ele é surpreendido pela composição de Cole Porter “Let’s Do it (Let’s Fall in Love) ”.

Quanto ao final, Allen revela-se um companheiro de viagem de Hoffmann, ao mesmo tempo “der skeptische Humanist und weiser Romantiker”⁹. Num caso como no outro, no final não

⁹ Vd. GERHOLD, Hans, *Woodys Welten: die Filme vom Woody Allen*. Frankfurt a/M: Fischer, 1991, p. 126.

permanecemos nem no mundo quotidiano dos burgueses pragmáticos, nem no mundo sonhado alternativo. O final de ‘Der goldne Topf’ é, tal como o começo novelístico, duplo: afastamo-nos da vida quotidiana burguesa, mas também da vida idealizada na poesia e da visão de Atlantis. O narrador ainda consegue ouvir a pergunta retórica do arquivista Lindhorst no seu quarto esconso, que lhe diz que não se deve queixar, pois esteve na Atlântida e: “Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?”¹⁰ A escrita do manuscrito que Anselmus copiara e no qual tivera a visão maravilhosa da Atlântida equivale à escrita do conto fantástico que estamos a ler, e o leitor é assim incluído no processo da escrita, que implica uma “romantização” do mundo, uma potenciação, que continua no próprio leitor.

Esta função da arte, que antecipa as teorias do texto e a estética da recepção do séc. XX, equivale à noção da arte que encontramos no final de *Manhattan*: Isaac reflecte sobre as coisas que tornam a vida digna de ser vivida, quase todas situadas no domínio da arte. Na sequência final de *Midnight in Paris*, Gil encontra-se numa esplanada e entra numa loja chamada “Shakespeare’s Company” (Shakespeare era o exemplo último de autor genial para os românticos) após ter acabado o noivado com Inez não por causa do *affair* dela com Paul, mas porque reconhece que não são feitos um para o outro. Gil passeia pela cidade ao anoitecer e ao som das doze badaladas da meia-noite aparece a jovem (Léa Seydoux) que Gil já encontrara duas vezes numa loja de antiguidades e com quem conversara sobre Cole Porter. Conta-lhe ter decidido viver em Paris, e ela diz ter pensado nele por causa de um disco de Porter. Gil pergunta-lhe se a pode acompanhar até casa ou convidá-la para um café, e nesta altura começa a chover; Gil faz-lhe notar isso, ao que ela responde “Oh but that’s ok: I don’t mind getting wet.” Neste momento, como se ela tivesse pronunciado uma frase mágica, recomeçamos a ouvir o tema do filme e do genérico, a música de Sidney Bechet, “Si tu vois ma mère”. Gil diz: “Oh really?” (é importante para ele esta afinidade, pois Inez estava sempre a contrariar tudo o que ele dissesse, sem a mínima atenção pelas suas inclinações e gostos, e era especialmente avessa à chuva). A jovem responde: “Actually Paris is the most beautiful in the

¹⁰ HOFFMANN, E. T. A., *op. cit.*, p. 315.

rain.” Recomeçam o passeio pelas margens do Sena à chuva, e apresentam-se: “By the way my name is Gabrielle.”¹¹

Herança romântica é em Woody Allen, tal como se mostrou na análise, a predileção por outras épocas, a idealização do urbano, o sonho e a fantasia, a utilização do humor e ironia, sobretudo a construção do filme assente no jogo com a linha que divide o nível da realidade e da fantasia, o mundo real e o mundo sonhado, mundo vivido e mundo imaginado, universo ficcional e mundo do espectador. Mas também a intertextualidade e intermedialidade, aqui entre cinema, música, literatura e arte, são herança romântica da “união das artes”, bem como a reflexão sobre a criação artística, seja ela a literatura ou o cinema.

Ambas as obras possuem uma função meta-poética acentuada, ao reflectir sobre a especificidade do cinema e do “Märchen”, respectivamente. O Vaso de Ouro não é só um espelho mágico, que espelha o passado mítico da família de Serpentina e o futuro utópico de Atlantis; ele é também símbolo do conceito filosófico de reflexão. O Vaso de Ouro é a própria obra enquanto meio de reflexão com função mediadora, a de aproximar o leitor da ideia da Arte. Neste contexto, avizinha-se dos conceitos de “projecto” e “fragmento”, que equivalem ao conceito de “obra de arte” para os primeiros românticos. *Midnight in Paris*, por seu lado, é uma homenagem à arte do cinema, através das referências aos filmes *An American in Paris* (1951), *Singing in the Rain* (1952), e possivelmente a *The Yellow Rolls-Royce* (1962). Tal como em Hoffmann a história de Serpentina, que Anselmus copia e se transforma na escrita do “Märchen” “Der goldne Topf” pelo narrador, também no filme de Woody Allen os vários níveis se misturam e interpenetram. Um exemplo divertido é a cena na qual a mãe de Inez faz a descrição de um filme que viram na noite anterior e que pode muito bem ser lida como a descrição do próprio *Midnight in Paris*: “It was a shame you didn’t come to the movies last night, we saw a wonderfully funny American film. It was moronic and infantile and utterly laughable, but John and I laughed in spite of us.” Esta reflexão sobre a própria criação artística liga afinal também os dois autores.

¹¹ A chuva terá aqui certamente todo o seu significado como símbolo das influências celestes recebidas pela terra, como harmonia do mundo, como agente fecundador, espiritual e materialmente, simbolizando também a luz. Vd. CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982 (1ª edição 1969), p. 765-767.

Filmografia

ALLEN, Woody, *Midnight in Paris*. 2011

ALLEN, Woody, *Manhattan*. 1979

Bibliografia

BAILEY, Peter J. 2001. *The Reluctant Film Art of Woody Allen*. Kentucky: The University Press of Kentucky.

CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain. 1982. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont/Jupiter (1ª edição 1969)

DELGADO, Ana Maria. 1984. *Aragons 'La Mise à mort' und die Rezeption romantischer Motive*, Diss. Humboldt-Universität de Berlim.

DELGADO, Ana Maria. 1994. *Os motivos do espelho, da sombra e do duplo nos textos de E. T. A. Hoffmann 'Der goldne Topf', 'Die Abenteuer der Silvesternacht' e 'Die Elixiere des Teufels'*. Diss. Universidade de Coimbra.

GERHOLD, Hans 1991. *Woody Allens Welten: die Filme Von Woody Allen*. Frankfurt a/M: Fischer.

HOFFMANN, E. T. A. 1976. *Fantasie- und Nachtstücke (Werke I)*. Ed. Walter Müller-Seidel. München: Winkler Verlag.