

O Urbano Escrito pelos Personagens-Viajantes: Uma Análise do Filme Meia-Noite em Paris

Revista Rosa dos Ventos –

Turismo e Hospitalidade

6(3) 374-389, jul-set, 2014

© O(s) Autor(es) 2014

ISSN: 2178-9061

Associada ao:

Programa de Mestrado em Turismo

Hospedada em:

<http://ucs.br/revistarosadosventos>



Lucas Gamonal Barra de Almeida¹

RESUMO

Em busca de analisar as representações dos viajantes e sua interação com o urbano em meio às narrativas, o filme *Meia-Noite em Paris* é colocado como elemento central das discussões aqui propostas. Construindo o referencial teórico acerca do ritual transformador das viagens e de suas representações midiáticas, que permitem ao espectador um deslocamento simbólico, abordamos os personagens-viajantes, bem como a construção da trama e os elementos de sua engenharia. Em sequência, é apresentada a escrita da cidade-texto pelas mãos de seus diversos produtores. Concluímos que, a partir da interação entre sujeito e palimpsesto, decorre mútua resignificação desses elementos. Na estruturação desse cenário considera-se a orientação artístico-autoral, que direciona a obra também a partir de sua bagagem acumulada, porém ponderando a influência decorrente dos interesses envolvidos no processo de produção da obra; que acaba por ser, nessa construção, elemento motivacional ao turista. Para tanto, a metodologia utilizada seguiu a pesquisa teórica e documental, chegando ao momento da prática, ainda considerando a análise do discurso e do conteúdo como influências reflexivas na apreensão do objeto de estudo.

Palavras-chave: Viagem. Cidade. Cinema. Imaginário. Meia-Noite em Paris.

ABSTRACT

The urban written by characters/travelers: an analysis of the film *Midnight in Paris* - Seeking to analyze the representations of travelers and their interaction with the urban environment through the narratives, the film *Midnight in Paris* is displayed as a central

¹ Lucas Gamonal Barra de Almeida - Mestrando em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora.

E-mail: lucasgamonal@hotmail.com

element of the discussions proposed here. Building the theoretical reference about the travels' transformative ritual and its media representations, which allow the viewer a symbolic displacement, we approach the characters/travelers as well as the construction of the plot and elements of its engineering. Then, the writing of the city/text is shown by the hands of its various producers. In conclusion, based on the interaction between subject and palimpsest, follows a mutual reframing of these elements. The structuring of this scenario considers the artistic and authorial orientation, which also guides the work based on his accumulated baggage, but pondering the influence derived from interests involved in the process of production, which turns out to be, in this construction, a motivational element to the tourist. Therefore, the methodology followed the theoretical and documentary research, reaching the moment of practice, considering critical reading of discourses in the object interpretation from an essayistic perspective.

Keywords: Travel. City. Cinema. Imaginary. *Midnight in Paris*.

INTRODUÇÃO

A associação entre cinema e Turismo é feita a partir das imagens e tramas apresentadas ao espectador. Pode se pensar, a partir daí, em duas principais categorias em meio a esse cenário: o espectador-viajante, como aquele que se desloca simbolicamente através da produção midiática, e o personagem-viajante, como aquele que se desloca e tem suas histórias narradas. Considerando o contexto de identificação do espectador com o personagem-viajante, é recorrente que o Turismo busque se apropriar da indústria cinematográfica para promover a imagem de determinado destino. Acompanhando o sujeito em viagem e o decorrer de suas ações, é possível analisar o personagem-turista e suas relações ao longo das experiências vividas, bem como a constante ressignificação do urbano enquanto palimpsesto escrito por diversos agentes.

Tratando mais especificamente da temática que envolverá esse trabalho, não só a indústria cinematográfica é foco de atenção, mas também a arte do diretor que a orienta e a dispersa geograficamente, a partir da base imagética que obteve nas diversas experiências formadoras de seu imaginário. Dessa forma, o objetivo principal será o de discutir as relações entre os personagens-viajantes e o espaço urbano no filme *Meia-Noite em Paris* (Allen, 2011), do diretor Woody Allen. Tentar-se-á entender como se dá a construção das narrativas que determinam imaginários urbanos. Mais especificamente, será compreendido como o urbano se torna um dos elementos motivacionais para o turista, utilizando-se da bagagem cultural do artista que conduz as narrativas cinematográficas e, em consequência, a criação dos personagens-viajantes. O cinema é colocado como elemento central da discussão por ser ferramenta da apresentação das imagens e dos personagens-viajantes que serão, então, responsáveis por inclinar os indivíduos a manifestar interesses pela(s) localidade(s) apresentada(s) ou, em alguns casos, pela forma com que a viagem foi realizada.

Há um grande número de pesquisas que analisam a utilização das imagens do cinema pelo Turismo, porém. o diferencial aqui proposto está em procurar compreender o caráter artístico-autoral da obra, que traz elementos motivacionais a partir das imagens e da trama exposta para o espectador. A fim de atender aos objetivos propostos, inicia-se por abordar a inquietude dos sujeitos e o ritual transformador da viagem, descritos a partir da construção de

tramas que representam os movimentos desses deslocamentos. Com a ajuda dos argumentos de Bauman (1999), de Botton (2012), Krippendorf (2001), Pellegrino (2007), Buonanno (2004) e outros, serão tratados, ainda, os deslocamentos simbólicos e a arquitetura dos elementos narrativos componentes das representações midiáticas.

Dando continuidade à proposta, embasados, principalmente, por Gomes (2008), Lynch (2007), Urry (2001), Gastal (2005) e Milan (2012), falar-se-á sobre a formação da cidade-labirinto a partir da interação entre os diversos agentes produtores da constante ressignificação em que o urbano se apresenta. Já o último item, enquanto seção documental e empírica, aborda o contexto de produção da obra em análise e confronta as teorias discutidas com as imagens e discursos apresentados em *Meia-Noite em Paris*.

Para a realização da investigação, a metodologia seguiu três fases: após a pesquisa teórica, direcionou-se o olhar para o objeto proposto, aproximando-nos via pesquisa documental e, finalmente, infiltrando-nos na pesquisa empírica. Para cada uma dessas fases, leituras críticas serão empregadas, como forma de melhor apreender o objeto de estudo. A arte, aqui analisada sob seu viés cinematográfico, se coloca como forma de representar as experiências e transformações ocorridas com o sujeito em viagem e sua apreciação é que o se deseja refletir, crendo que os deslocamentos físicos e simbólicos são elementos dialéticos.

A TRAMA E SEUS PERSONAGENS EM VIAGEM

Como demonstram os registros da mobilidade, desde os primórdios de nossa existência a necessidade por se deslocar é necessária às pessoas. Hoje, o desejo em se mover permanece cada vez mais intenso. Conforme Bauman (1999), somos seres inquietos, fadados ao movimento, principalmente por estarmos envolvidos na sociedade de consumo, criadora dos grandes alvos de nosso desejo: os espetáculos-produtos. Ainda seguindo Bauman (1996), ao afirmar que “todas as pessoas podem agora ser andarilhas, de fato ou em sonho” (p. 96), perceber-se a quase obrigatoriedade da mobilidade em que o meio nos insere. Há números crescentes a cada ano, de chegadas e partidas, em todo o globo. Os deslocamentos simbólicos, apesar de imensuráveis, também podem ser analisados como realidade de grandes proporções, tendo o contexto midiático como possibilitador, a exemplo do que faz com as possibilidades de motivações aos deslocamentos espaciais. Mesmo quando fisicamente parados nas poltronas, surfamos pelos canais de televisão ou mergulhamos nas grandes telas dos cinemas, por exemplo. Esse cenário permite a realização de viagens sem que de fato tenhamos nos deslocado fisicamente.

Pellegrino (2007) menciona um interessante exemplo de ocorrência de viagens simbólicas, datando-o do século XVIII, quando galerias de arte tinham sua curadoria voltada para a representação de obras já consagradas instaladas em outros museus e que, dessa forma, jamais seriam vistas por aquela comunidade. Essas montagens tornavam-se, então, para quem frequentava o local, forma de deslocar-se para outra localidade. A mesma autora destaca a literatura de viagem e seus escritores viajantes, descritos como aqueles que cumpriam a ruptura de vínculos com seus locais de origem e deixavam que o desejo por aventura e liberdade fossem mais fortes. Nesse sentido, Martinez (2012) relata que Homero teria sido um dos pioneiros na literatura de viagem, com a obra *Ilíada*, refletindo o pensamento da época sobre os deslocamentos.

Em sequência, na contemporaneidade temos a televisão e o cinema como espaços de grande expansão das possibilidades para os deslocamentos simbólicos, principalmente levando-se em consideração o *boom* de seus produtos midiáticos, com amplo alcance e circulação mundial. Através da apresentação das imagens em movimento, aliando as diferentes estratégias estéticas e de decupagem, esses suportes trouxeram significativas alterações nas apresentações das narrativas de viagem. Tais viagens sem partida, enquanto narrativas, surgem como representações das sociedades e espaços que apresentam, e funcionam como recursos para ampliar nossas geografias imaginárias, nos colocando em encontro cultural com o diverso e com a alteridade, permitindo que possamos nos familiarizar com o distante, protegidos pela experiência mediada (Tomilinson, 1994; Buonanno, 1999 *apud* Buonanno, 2004). Todavia, devemos ressaltar que esta ‘proteção mediada’ possui seu caráter negativo, pois demonstra a construção de uma zona de conforto onde o espectador-viajante se posiciona para dialogar com a alteridade a partir de uma visão às vezes etnocêntrica.

Conforme coloca Buonanno (2004), em meio às atuais discussões no que se refere às dimensões culturais da cidadania, o direito à experiência se apresenta como um interessante ponto no debate, demonstrando como as ficções têm forte relação com a vida cotidiana. Nesse sentido, ainda ocorre crítica quanto à concentração da mediação advinda de apenas uma origem – o que se denomina como imperialismo da mídia – que restringe a hibridização e o que pode surgir através do contato com outra(s) cultura(s) e suas obras. Tal crítica não se refere apenas aos produtos midiáticos estrangeiros, mas também com relação aos que são produzidos internamente, pois não só a necessidade de reconhecimento se dá em importância, mas também deve ser feito com que se conheça o distante.

Assim, os produtos midiáticos deveriam ser plurais em sua representação da alteridade. Com isso, mais do que uma única leitura hegemônica, tais produtos deveriam permitir deslocamentos múltiplos, pois quanto mais diversas forem as vozes e suas territorialidades representadas, maiores serão as possibilidades de o público viajar pelos planos narrativos, construindo seu próprio roteiro de leitura midiática. Afinal, como menciona Pellegrino (2007), “no solo se viaja físicamente, ni solo gracias a la literatura; hay una forma virtual hecha de imágenes, que plasman el resultado o despiertan las emociones del viajar” (p.282). Consequentemente, pensando na repercussão dos relatos de viagem, há de se considerar não só o cenário daquele que os produzem, mas também a variação quanto à sua interpretação, considerando as épocas e as críticas (Todorov, 1976 *apud* MARTINEZ, 2012). Além da importância que se deve ao contexto do receptor do produto, o narrador da trama possui elevado valor para a abordagem, por ser essencial à atração desses espectadores.

Nesse trabalho é dado foco às narrativas de viagens com seus sujeitos narradores e personagens-viajantes, além do olhar daquele que orienta toda essa construção: seu autor/diretor. De forma ainda mais específica, serão analisadas as histórias contadas a partir do cinema, meio propagador de forte alcance ao mais variado público na contemporaneidade. Dessa maneira, na abordagem sobre as viagens que nos são narradas e que permitem nosso deslocamento conjunto, devemos falar, ainda, de importante objeto componente dessa estrutura: o personagem-viajante. Enquanto ser turista que representa e por ora é, a figura dramática possui essa inquietude e liberdade salientadas em seus movimentos, bem como constrói uma forte identificação (ou repulsa) para aquele que o acompanha, então no papel de espectador. Segundo afirma Buonanno (2004, p. 343), citando Meyrowitz (1985), a proximidade entre o espectador e o sujeito midiático carrega forte carga emotiva:

[...] são as interações que os membros das audiências entretêm – distantes e sem reciprocidade – com as personalidades das mídias, os apresentadores, artistas, personagens; portadores

seculares da onipresença, adquiridos graças à presença da televisão inserida em milhões de residências, eles dão a ilusão de estar com cada espectador, numa íntima proximidade, quase “face a face”. Essas reuniões assíduas, não raramente diárias, entre um espaço simbolicamente compartilhado podem produzir nos espectadores um sentimento de familiaridade e até mesmo apego afetivo com os personagens televisivos; tem-se a impressão de conhecê-los intimamente, de conversar com eles com o pensamento e de consultá-los em voz alta; alguns acabam sendo percebidos como amigos reais, ‘os amigos mediados’.

A relação entre personagens e espectadores na televisão se dá em uma experiência privada, de maneira diária e mais natural, tendo em vista o conforto do lar, que também garante essa maior familiaridade, por estarem inseridos no cotidiano dos sujeitos. Já com os personagens do cinema, podemos dizer que a interação possui sua força na eventualidade e no recorte temporal, que garantem maior imersão à trama apresentada. O espectador, em uma sala de cinema, concentrado no intervalo de apresentação da narração, se coloca em forte possibilidade de afeição ou recusa às figuras dramáticas que lhe são expostas.

Para Aumont (2012), o espectador possui papel ativo em sua recepção. Atua de forma a se reconhecer onde é representado, bem como dá conta de “restituir as partes omissas ou ocultas de objetos representados (particularmente os personagens)” (p.87), projetando uma imagem completa. Esse trabalho de projeção é o que lhe permite assumir tal relação de familiaridade, manter em constante construção a percepção que possui, além de ser capaz de alterá-la quando da permanência em contato com as representações e imagens em propagação. Todos os elementos da narrativa compõem o espetáculo de apresentação dos deslocamentos, garantindo a difusão da mensagem que desejam transmitir, bem como posicionamento de seus discursos. Enredo, personagens, tempo, espaço e narrador são itens da engenharia de emoções que as narrativas lançam aos indivíduos.

A personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinados indivíduos (Gancho, 2008, p.17).

Dessa forma, personagens são figuras centrais da representação e a partir deles pode ser obtido um reflexo de seu espectador, bem como daquele que os cria e conduz. Salientamos, então, que não apenas o público é referência na construção desse personagem, mas principalmente aquele que o formata, seguindo sua própria bagagem cultural e psicológica. E nesse papel, muitas vezes, identificamos a figura do narrador da trama, outro elemento central no que se refere à condução de toda a narrativa e à produção de sua identificação para seu espectador.

A viagem, em meio a esse contexto, nos traz a ideia do ritual transformador, que permite aos indivíduos que se lancem de forma ainda mais forte à magia da inquietude. Embora não permita uma exclusão total, é capaz de fazer com que o corpo social que cada indivíduo carrega torne-se fluido e as ações e movimentos se deem de forma mais natural e despreocupada. O viajante, quando do seu retorno ou mesmo quando não volta à sua origem, mas por vezes no próprio percurso, se apresenta como sujeito transformado. Os contrastes, as universalidades e as reflexões provocadas são o que lhe permite uma hibridização, o ultrapassar e recriar de barreiras. Nesse contexto, podemos citar o gênero cinematográfico dos *road movies*, que a partir dos elementos de seu *mise-en-scène*, como a estrada, os veículos e os postos de gasolina, constroem uma metáfora sobre o autoconhecimento. A referência aos

road movies não exclui as demais configurações das narrativas de viagem, onde também se percebem os processos de transformação do sujeito. “El viaje es la mejor metáfora de la vida humana, recorrido lineal y progresivo. Según la creencia cristiana, fuertemente teleológica, es solo un lugar de paso: el hombre es un viator” (Pellegrino, 2007, p 250).

Seguindo as ideias apresentadas nessa construção, temos que todo o trajeto de uma viagem, ainda que anterior à partida, já representa movimento ao processo de transformação do indivíduo. Em continuidade, temos que as experiências vividas ao longo de todo o percurso, bem como a interação com os espaços de trânsito, conferem alterações em todos os agentes envolvidos. Ao ser transformado, o sujeito viajante também altera a configuração do que lhe fora apresentado e aqui podemos fazer referência tanto aos indivíduos quanto aos espaços de passagem – elementos componentes do ritual da viagem. Partimos em viagem por conta dos mais variados motivos, mas principalmente pelo desejo de encontrar o outro; aquilo que não vivemos em nosso cotidiano. Esse ousado lançamento permite, também, partir em busca da compreensão de si mesmo, assumindo um papel que não se pode representar no dia-a-dia (Krippendorf, 2001).

Conforme descreve de Botton (2012), na arte – salientando que as narrativas de viagem apresentam-se sob os mais diversos suportes dela, seja através do cinema, da literatura ou da pintura, por exemplo – torna-se mais fácil vivenciar as expectativas, eliminar os períodos de tédio e dar maior atenção aos momentos críticos. Sendo assim, como coloca o autor, “parece que estamos mais capacitados a habitar um lugar quando não enfrentamos o desafio adicional de estarmos mesmo presentes ali” (de Botton, 2012, p. 30). Os deslocamentos simbólicos que nos são narrados trazem, ainda, essas características para maior identificação e encantamento. Ao acompanhar o sujeito que percorre seu trajeto, somos inseridos às suas aventuras de forma ainda mais livre, por permanecermos distantes (fisicamente) do cenário e das ações que ocorrem em seus itinerários, porém imersos e seduzidos por sua representação, realizando um *Turismo imaginário*.

A TEIA URBANA DE UMA CIDADE-LABIRINTO

O cenário urbano se configura como um trabalho coletivo de diversos produtores que mantém constante seu processo de construção. A cidade-labirinto se coloca como um texto que remete ao outro e que, por sua vez, conduz a um terceiro:

A cidade como ambiente construído, como necessidade histórica, é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem que desafia a natureza. Além de continente das experiências humanas com as quais está em permanente tensão, ‘a cidade é também um registro, uma escrita, materialização de sua própria história’ (Gomes, 2008, p.23).

Enquanto *metrópole babélica* temos que a construção da cidade é moldada em tensão, como um quebra-cabeça. Dessa forma, suas peças se apresentam em variedade, com um produto final que não é uniformizado, mas que se mantém como espetáculo de grande representação, ainda que essa representação se coloque em multiplicidade. Nesse sentido, ainda podemos nos apoiar em Debord (2005), que coloca que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (p.9). É posto que todos aqueles que compõem a malha da cidade a estruturam e alteram de alguma forma, vivenciando a cidade e sendo, também, parte dela. Por isso, apresenta-se a ideia de indivíduos

produtores, uma vez que suas ações refletem diretamente na constante transformação do espaço de [con]vivência.

A cidade não é apenas um objeto percebido (e talvez desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixam de modificar sua estrutura. Se, em linhas gerais, ela pode ser estável por algum tempo, por outro lado está sempre se modificando nos detalhes e sua forma. Não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de fases (Lynch, 1997, p.2).

Como denomina Schorske (*apud* Gomes, 2008), utilizando-se de Baudelaire, a cidade é “aquela que passa, projetando-se em transitoriedade permanente” (p.32). Ou seja, enquanto texto em constante processo de escrita e adaptação, o urbano se configura como múltiplo e efêmero. Para a realização de uma leitura dessa inscrição, então, deve-se romper com o racional, a fim de potencializar o humano e sua imaginação, condições para que se permita acompanhar as narrativas fantásticas, viajar e, ainda, formar seus imaginários. Imaginários esses que serão [re]formuladores da cidade, que segue em constante processo.

Levando em consideração o que afirma Pellegrino (2007), temos que o imaginário da cidade ideal está na mente de cada indivíduo, sendo construído em silêncio, de forma íntima. Em associação, temos que as percepções com relação ao urbano se configuram em cortes seletivos e não em totalidade. Dessa forma, são realizadas analogias, convergências e divergências que constroem a leitura individual do sujeito, incorporando ao espaço urbano a cartografia afetiva que cada um irá compor, sendo nessa perspectiva do sensível que o imaginário é compreendido, enquanto processo de construção de vínculos com a malha urbana. Como coloca Lynch (1997), a legibilidade – entendida como a capacidade de reconhecimento e organização do urbano através de suas partes – se expõe como arte temporal. E dessa maneira se constrói a mistificação e as surpresas provocadas pelo ambiente. Cabe aqui, ainda, a colocação sobre o papel ativo que os sujeitos possuem nesse processo, uma vez que a participação criativa irá refletir sobre essas imagens em contínuo processo.

Nessa construção de identificações entre o sujeito e o urbano, a interação predomina como ferramenta da engenharia de sentimentos. Nas trocas realizadas ocorre a formação dessa rede de transformação progressiva, marco da modernidade. Como retrata o poema de Carlos Drummond de Andrade, *Elegia Carioca*²: “Nesta cidade vivo há 40 anos / há 40 anos vivo esta cidade / a cidade me vive há 40 anos”. No excerto podemos ver salientada a noção de interação acima tratada, com toda sua complexidade. Temos a colocação do urbano como o local de encontro com a diversidade e motor de ações transformadoras, tanto com relação ao próprio cenário quanto sobre a formação do sujeito, ambas em constante processo de ressignificação. Sujeito e urbano se apresentam como agentes mútuos, refletindo suas ações e perpetuando-as no registro da memória.

Nessa *urbe* das memórias coletivas e individuais, “quem perambula por uma cidade não vê as mesmas coisas quando passa pelo mesmo lugar” (Milan, 2012, p. 43) e é transitando pelas diferentes camadas da cidade que se encontra a inserção capaz de ressignificar os imaginários de ambos os agentes: urbano e sujeito. O contato com esse palimpsesto não apenas atrai e transforma como também inspira novas intervenções, nas mais variadas formas. Como descreve White (2001), um viajante italiano, em 1577, iniciou abordagem sobre o prazer em se

² Poema completo em: Andrade, C.D. de. (1978). *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record.

manter em ócio, vagando pela cidade e acompanhando tudo o que a cerca. Esse “andarilho urbano” típico de Paris seria, então, chamado *flâneur*. Conforme coloca o poeta Baudelaire (1996):

A multidão é seu domínio, como o ar é do pássaro e o mar, do peixe. Ele tem uma paixão e um credo: esposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso prazer fixar residência na multiplicidade, em tudo que se agita e que se move, evanescente e infinito: você não está em casa, mas se sente em toda parte; você vê todo mundo, está no centro do tudo, mas permanece escondido de todos – e esses são apenas alguns pequenos prazeres dessas mentes independentes, apaixonadas e imparciais que a linguagem mal pode definir. O observador é um príncipe disfarçado que colhe prazeres em todos os lugares [...]. O dileitante da vida entra na multidão como num imenso reservatório de eletricidade (p.20).

O *flâneur* não é um turista em busca de conhecer os locais indicados por um guia, mas qualquer sujeito imbuído de uma maior sensibilidade, seja ele morador ou visitante, que procura por sua inserção em meio à cidade e, indo além, a obtenção de experiências. Conforme coloca Walter Benjamim (*apud* White, 2001), para o praticante da *flânerie*, a paisagem se divide em duas partes dialéticas: torna-se um cenário que se abre e uma sala de estar que reclusa. Dessa forma, as experiências obtidas acabam por inspirar e por serem impressas em produtos dessas vivências. Ainda utilizando o que foi proposto por Milan (2012) ao falar de Paris – principal cenário do objeto que aqui será analisado, o filme *Meia-Noite em Paris* – temos que o exílio e a errância são fundamentais ao indivíduo em busca de experiências e inspiração: “como o louco, ele perambula, mas à diferença do louco, passa pelo mesmo lugar para chegar a um sítio inteiramente novo” (Milan, 2012, p. 34). Esse louco, enquanto ser deslocado e errante, nada mais é do que o *flâneur*, personagem típico de uma modernidade parisiense.

Dessa forma, é através da experimentação do urbano e seu labirinto emotivo que o sujeito se coloca em liberdade e abertura para o novo e/ou transformado. Através da contemplação da realidade externa e, em consequência, da imaginação, se é levado, através da cidade, ao olhar em direção a si mesmo. Abordando a obra do escritor Ernest Hemingway e, de forma mais detalhada, tratando o livro *Paris é uma festa*, a autora analisa o processo criativo do artista:

Hemingway se entregava à paisagem e, sob a ação do que via, se transformava no narrador do livro que iria escrever anos depois, mas que já então se fazia. [...] por ter sido uma droga para Hemingway, Paris era uma festa; ela é um vício de escritor, que tanto precisa perambular para mais se afastar da realidade e mais adentrar na sua paisagem imaginária quanto, para não estar só, andar por onde outros escritores anteriormente estiveram (Milan, 2012, p. 31).

É percebido, então, como o que é vivenciado a partir do perder-se, flanando em meio ao labirinto da cidade-texto é capaz de provocar. Ao realizar a leitura desse cenário, o sujeito errante se vê disposto a criar novos escritos, a partir das memórias que agora carrega e que também gravou ao longo de seu percurso. Logo, quando de sua apresentação pelas artes, o urbano possui, ainda, caráter de personificação, com importante *status* em meio à mensagem que se deseja transmitir. A arte possui como uma de suas configurações principais a impressão das características daqueles que a criam e as marcas de suas experiências em seus resultados de forma inerente. É difundido, ainda, que depende de inspiração para que seja produzida e, nesse sentido, aquilo o que se vivencia através dos rituais das viagens e das leituras das imagens que nos são expostas também se coloca como forte estímulo à criação.

Todavia, como sabia Nietzsche, os pintores não se limitam a reproduzir. Seleccionam e destacam, merecendo uma admiração genuína na medida com em que sua versão da realidade parece chamar a atenção para características valiosas. [...] Nossa capacidade de apreciar pode ser transferida da arte para o mundo. É possível encontrarmos numa tela coisas que nos encantem e depois acolhê-las no lugar onde a tela foi pintada (de Botton, 2012, p. 203).

Então, usando-se do que foi exposto por Urry (2001), quando tratamos de “lançar um olhar ou encarar um conjunto de diferentes cenários, paisagens ou vistas de cidades que se situam fora daquilo que, para nós, é comum” (p. 15) nos vemos ainda mais envolvidos e, em muitos casos, motivados a nos mover e experimentar turisticamente aquilo que somente observamos. Como também trata o autor, os olhares são construídos das mais diversas maneiras, através da diferença, não existindo apenas um único olhar que possa ser definido. O contexto em que se enquadra cada indivíduo dará conta de direcionar e formar esse olhar, trazendo seus efeitos turísticos e/ou não-turísticos.

No caso dos produtos culturais, esses funcionam como promotores de imagens e seus imaginários e, nesse sentido, a indústria cinematográfica também se coloca como construtora de olhares e de estratégias de promoção dos destinos. Prova disso são os investimentos realizados pelos poderes, público e privado, com o intuito de atrair produções para suas localidades. A cartilha *Turismo cinematográfico brasileiro* (Brasil, 2008), do Ministério do Turismo, destaca as oportunidades do segmento e traz orientações para que as localidades consigam se tornar locações e, posteriormente, consigam atender com qualidade produtores e futuros visitantes. Atualmente, seja através de Film Commissions, Convention & Visitors Bureau ou outras entidades, as cidades conseguem captar financiamentos para que filmes sejam preparados em suas regiões. Esse cenário competitivo se coloca como realidade recorrente na atualidade, onde as películas produzidas se tornam importante peça no marketing de destinos. Em alguns casos, como o do diretor de *Meia-Noite em Paris*, Woody Allen, podemos ver o fator financeiro interferindo diretamente na criação do autor.

Enquanto sujeitos pós-modernos, praticantes da semiótica, lemos as imagens que nos são expostas a fim de conceder-lhes significados. O cinema, conciliando os reflexos da inspiração de seus criadores e o espetáculo-produto que desejam vender, criam e dão novos significados aos imaginários a partir de seus personagens e cenários, possuindo forte poder de influência sobre o grande público que consegue atingir. A cidade então narrada pelos produtos culturais, conforme colocado por Gastal (2005), se apresenta como ‘marca da pós-modernidade’ e como grande representação da ‘civilização da imagem’ em que vivemos. Cada vez mais a dimensão estética e as sensações obtidas através do olhar ganham grande força em nossa formação como indivíduos, sendo capazes de criar ou alterar valores e pensamentos.

Podemos dizer que há uma “estetização da vida cotidiana” (Gastal, 2005, p.30) e que as inúmeras imagens que nos cercam em nossa paisagem urbana e também pelo contexto midiático formam uma série de imaginários, que, assim como as cidades, estão sempre em reformulação. Além disso, variam, também, conforme o contexto em que cada indivíduo está inserido, de acordo com as ideias apresentadas por Lynch (1997) e Urry (2001). Nesse momento cabe ressaltar, mais uma vez, a importância da arte daquele que capta e imprime seu olhar para as telas, uma vez que o direcionamento dessas imagens influi fortemente na representação mental dos espaços por parte dos indivíduos. As películas, como obras de arte que são, apresentam o reflexo da bagagem cultural seus criadores, formada a partir de suas experiências.

O acompanhamento do sujeito errante e em transformação a partir das tramas apresentadas, bem como o palimpsesto urbano traçado a partir das escritas de seus diversos produtores, coloca-se como a tônica da análise aqui proposta. Assim, também através das obras cinematográficas, temos a construção de um cenário e a sua transformação em elemento mobilizados de curiosidade para o sujeito turista, utilizando-se da direção do artista/autor, dos interesses que perpassam a produção e dos personagens-turistas criados, enquanto representações da inquietude pós-moderna. A fim de analisar um retrato das teorias aqui expostas, será examinada a obra fílmica *Meia-Noite em Paris*, do autor e diretor Woody Allen. Acompanharemos o trajeto do protagonista, Gil Pender, representando o sujeito em transformação a partir dos rituais da viagem. E, indo além, toda a interação desse personagem-viajante com o urbano e, em efeito, a formação de outros imaginários, como os inventados e exibidos por seu criador.

O BRILHO DA CIDADE LUZ DISPERSO PELOS PERSONAGENS DE *MEIA-NOITE EM PARIS*

Habitado a conduzir suas produções nos Estados Unidos, mais especificamente em Nova York, recentemente Woody Allen passou a utilizar outros países e cidades como cenários de seus filmes. Tal mudança, levando em conta questões de produção e infraestrutura, se deu por investimos públicos e privados das localidades, que viram as obras do artista como forte peça de promoção (Istoé Online, 2009³). *Meia-Noite em Paris* é um dos filmes que segue essa nova tendência do cineasta, contando com financiamentos franceses, incentivo principal para que o longa-metragem pudesse ser concretizado (Época Online, 2011⁴).

Sua trajetória extrapolando os limites dos Estados Unidos começa na Inglaterra, com o filme *Ponto Final – Match Point* (2005), seguindo com *Scoop – O Grande Furo* (2006) e *O Sonho de Cassandra* (2007). O diretor, então, parte para mais um grande sucesso, dessa vez filmando na Espanha, com *Vicky Cristina Barcelona* (2008), retorna à Inglaterra com *Você Vai Encontrar o Homem dos Seus Sonhos* (2010), segue para a França com *Meia-Noite em Paris* (2011) e, mais recentemente, filma *Para Roma Com Amor* (2012), na Itália. Essa alteração na filmografia do diretor, como já colocado, se dá em virtude das possibilidades oferecidas pelas entidades públicas e privadas das localidades em exposição, que visam obter grande repercussão com o lançamento dos filmes – o chamado “efeito Woody Allen” (Istoé Online, 2009⁵). Foram oportunidades que viabilizaram a produção do artista, que vinha sendo acometido por um cenário de crise nos Estados Unidos e que, além disso, fizeram com que seu cachê fosse bastante valorizado, mas principalmente trouxeram grandes retornos aos investimentos feitos.

Escrito e dirigido por Allen e lançado no ano de 2011, *Meia-Noite em Paris* contou com um orçamento de cerca de 17 milhões de dólares. Foi seu longa-metragem de maior sucesso em bilheterias no Brasil e no mundo, com um faturamento de US\$ 151 milhões em todo o globo e de US\$ 56 milhões só nos Estados Unidos. Indicado a diversos prêmios, fez com que o norte-americano conquistasse o Oscar de Melhor Roteiro Original, sem mencionar as indicações a

³ Istoé Online. *Quanto vale Woody Allen*. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/18761_QUANTO+VALE+WOODY+ALLEN.

⁴ Época Online. *Um Woody Allen nostálgico*. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI240356-15220,00-UM+WOODY+ALLEN+NOSTALGICO.html>.

⁵ Istoé Online, *ibid.* *Quanto vale Woody Allen*.

outros prêmios da categoria (Istoé Online, 2012⁶). Sucesso nas grandes telas, o filme retrata o protagonista Gil Pender como alter ego do cineasta Woody Allen, apaixonado por Paris até mesmo em dias chuvosos. Gil é um roteirista norte-americano frustrado por escrever textos de pouca relevância, porém bastante apreciados pelo grande público de Hollywood. Durante uma visita à Cidade Luz com a família de sua noiva, Inez, ele começa a se sentir mais inspirado a escrever, principalmente a partir dos encontros que passa a ter com seus grandes ídolos já mortos, como Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Scott e Zelda Fitzgerald, Matisse, Luis Buñuel e alguns outros. Todos esses encontros ocorrem, magicamente, após a meia-noite, e são intensamente proveitosos para o protagonista, que tem até mesmo sua obra revisada pela escritora Gertrude Stein.

No deslocamento retratado, Woody Allen apresenta o anseio de transformação que acompanha o protagonista. Viajando à Paris em companhia da família de sua noiva, Gil vê a oportunidade de obter inspiração para o trabalho no romance que havia começado a escrever, mas que não conseguia finalizar. Durante a viagem, o personagem percebe inquietação e vontade em permanecer naquela cidade, que inicialmente o encanta e, mais tarde, serve como rica fonte para sua criação, com os deslocamentos temporais e o contato com grandes artistas ocorrendo de maneira idílica. De forma metalinguística, Pender viaja para a Paris dos anos 1920 e, mergulhado a essas mágicas vivências, tem suas transformações potencializadas.

Gil é em um *flâneur* romântico, um nostálgico que busca encontrar-se na errância pela cidade-labirinto e no que o passado poderia lhe proporcionar. Vagando pelas ruas e espaços de Paris, convivendo com os artistas que admirava e seus espaços de lazer e inspiração, o personagem-viajante realiza uma viagem interna de autoconhecimento e perpassa um ritual de transformação. O desprezo de Inez retrata a ação de Pender nessa construção: “Ele tem andado por toda Paris. A luz da cidade à noite supostamente o inspira” (*Meia-Noite em Paris*, 2011, 46’19” em diante). Como já levantado, perdendo-se em meio às camadas da cidade, o *flâneur* reflete suas experiências em sua produção. Enquanto artista em busca de inspiração, Gil ganha ânimo para dar continuidade à obra inacabada por conta da sua insegurança, mas, principalmente, por ausência de entusiasmo.

A partida e o início da jornada através da Cidade Luz já podem desenhar o início da ruptura almejada por Gil, mas podemos destacar um momento que marca o processo de movimento do protagonista. Sobre uma escada, símbolo de um ritual de passagem, e após as doze badaladas, anunciando a meia-noite e a abertura do portal para o retorno à sua Idade de Ouro – os anos 1920 –, fica marcada a localização de fronteira em que o personagem está localizado. Em sonho, entre o real e o delírio, o roteirista mergulha para a zona de perturbação em que se encontra nesse entretempo e entre espaço. No flunar pela *urbe* e suas experiências, o urbano se coloca em destaque absoluto. A admiração já existente e a que descobre desvendando as camadas da cidade, potencializam as transformações causadas no protagonista, que consegue creditar Paris como elemento desse movimento justamente pelas experiências que consegue propor:

Às vezes penso como alguém vai criar um livro, um quadro, sinfonia ou escultura que possa competir com uma grande cidade? É impossível, porque você olha à sua volta, cada rua, cada *boulevard* é sua própria forma de arte especial. E quando penso que no universo frio, violento e sem sentido existe Paris, essas luzes... Quero dizer, não tem nada acontecendo em Júpiter ou Netuno. Mas lá do espaço você pode ver essas luzes, os cafés, as pessoas bebendo e... cantando.

⁶ Istoé Online. *Woody Allen vai a Roma*. Disponível em: http://www.istoe.com.br/reportagens/216051_WOODY+ALLEN+VAI+A+ROMA.

Poderíamos dizer que Paris é o lugar mais quente do universo (*Meia-Noite em Paris*, 2011, 50'43" em diante).

Com relação aos diversos personagens que circulam pela Cidade Luz, temos não somente os seus residentes, mas também aqueles visitantes que fazem de Paris 'uma festa', como Inez e sua família, apresentados pela trama de Woody Allen. Os norte-americanos configuram a imagem do sujeito turista que por muitas vezes é criticado, por serem aqueles que buscam consumir a cidade e seus atrativos, permanecendo em distância à realidade do local e jamais deixando de lado a ideia do retorno ao lar. Contrariando os planos de Gil, que já aspirava viver em Paris, sua noiva afirma por diversas vezes que não seria capaz de viver fora dos Estados Unidos.

O professor Paul e sua esposa Carol se colocam da mesma forma, no núcleo dos turistas contemplativos. Ainda que elitizados, visitando atrativos culturais, como museus e outros espaços de arte e lazer, pretendem apenas observar as paisagens da localidade sem que, por conta disso, sintam o desejo em se integrar ao contexto da cidade-texto de que compartilham a leitura. Nesse sentido, também nutrem o mesmo repúdio sobre o sentimento nostálgico de Gil, que pretende absorver as experiências que a cidade lhe propõe, com afeição especial ao passado e aos objetos e sítios que a ele remetem.

Já Adriana, personagem da década de 1920 conhecida por Gil em suas viagens oníricas, apresenta diversas semelhanças com o protagonista. Nascida em Bordeaux, compartilha com o roteirista norte-americano a sensação de que a capital francesa seria inspiradora aos artistas como ele e que, por isso, deveria permanecer ali, como forma de incrementar sua arte. Além disso, a francesa também pensa ter nascido em uma época errada e permanece alimentando um sentimento nostálgico sobre a Paris da *Belle Époque*. Esse sentimento se mostra tão forte para ela que quando estão nessa época de ouro, Adriana decide permanecer vivendo ali para sempre, enquanto Gil resolve encontrar sintonia com a realidade do presente:

Adriana: - É o presente. É... chato.

Gil: - Chato? Bem, não é meu presente. Sou de 2010.

[...]

Gil: - Eu tentava fugir do meu presente como você tenta fugir do seu indo para uma Idade de Ouro.

Adriana: - Certamente não pensa que os anos 20 são uma Idade de Ouro.

Gil: - Sim, para mim eles são.

Adriana: - Mas eu sou dos anos 20 e digo que a Idade de Ouro é a *Belle Époque*.

Gil: - Olhe para esses caras. Para eles, sua Idade de Ouro foi a Renascença. Eles trocariam a *Belle Époque* para pintar com Ticiano e Michelangelo. E eles provavelmente achavam que estariam melhor com Kublai Khan.

[...]

Gil: - Adriana, se você ficar aqui e esse se tornar o seu presente, logo você começará a imaginar que outra época era realmente a Idade de Ouro. O presente é assim. Um pouco insatisfatório porque a vida é insatisfatória.

Adriana: - Esse é o problema dos escritores. Vocês são cheios de palavras. Mas eu sou mais emotiva. Eu vou ficar e viver na época mais gloriosa de Paris (*Meia-Noite em Paris*, 2011, 1h21'06" em diante).

Em meio ao ritual de peregrinação e às peripécias decorrentes desse trajeto, o roteirista consegue reconhecer suas reais necessidades enquanto artista e enquanto sujeito hedonista, decidindo por permanecer no local que o fizera enxergar além, valorizando a rotina que realmente lhe satisfazia: “Se eu quiser escrever algo de valor preciso me livrar das minhas ilusões. E que eu seria mais feliz no passado provavelmente é uma delas” (*Meia-Noite em Paris*, 2011, 1h22’05” em diante). Fechando a apresentação da história de Gil, como importante coadjuvante, temos a personagem Gabrielle. Partilhando gostos e opiniões com o norte-americano, inclusive sobre a beleza de Paris em dias de chuva, a vendedora da loja de discos de vinil surge como marca da aceitação do protagonista com relação à beleza do presente em que vive e, como sugere a cena final do filme, passam a partilhar de uma admiração pelo passado que os inspira, mas que não os torna incompletos e nem lhes alimenta um desejo de fuga. Após ouvir o som dos sinos marcando a meia-noite, Pender permanece em seu presente, decidido a viver o melhor que sua época pode lhe proporcionar.

As aventuras vividas pelos personagens-viajantes, ainda que levando em consideração a influência das articulações para a produção da obra e do produto final que se deseja vender, nos fazem refletir sobre as imagens de Paris que norteiam os pensamentos de Woody Allen sobre a cidade: as luzes, a nostalgia com relação às épocas passadas e todos os tipos de expressões culturais que tiveram aquele centro urbano como base. Dessa forma, como abordado até aqui, a noção autoral do diretor da película apresenta forte influência sobre as imagens e imaginários que serão apresentados ao espectador. Em *Meia-Noite em Paris* a cidade sofre personificação para construção da trama. Augustine (1991) apresenta suas análises sobre essa decorrência, inicialmente tratando que o urbano se coloca como personagem, com características humanas, quando o protagonista está viajando, em trânsito, em fluxo físico e cultural, fora de sua zona doméstica. Em seguida, aborda um momento de incerteza e confusão em que o protagonista se vê acometido, questionando seus valores e, além disso, coloca:

[...] a cidade como personagem está presente quando as características específicas de uma determinada cidade são percebidas por um personagem humano como uma vontade ou força ou pressão incidindo sobre ele ou ela, produzindo uma decisão ou reação que, de outro modo, não teria ocorrido. Então, personagens humanos até mesmo se desenvolvem em uma manifestação da força maior, a cidade, ao invés de desenvolver em eus divergentes ou opostos a ela. [...] A cidade como personagem também é uma cidade que é um fato na ‘vida real’, uma grande cidade realmente existente neste planeta – Paris, Nova York, Londres. Tal cidade não só é grande em tamanho, mas rica em história e estilo idiossincrático – rica porque evoca das vidas individuais de moradores da cidade elementos imprevisíveis que arbitrariamente, inexplicavelmente, moldam esse estilo e o aumentam, da mesma forma que as qualidades pessoais dos indivíduos provocam decisões que moldam o seu estilo pessoal – um processo que se reflete no romance (Augustine, 1991, p. 74, tradução nossa⁷).

⁷ [...] the city as character is present when the particular features of a particular city are perceived by a human character as a will or force or pressure bearing upon him or her, producing a decision or reaction which would not have occurred otherwise. Human characters then even develop into manifestations of the stronger force, the city, instead of developing into selves divergent from or opposed to it. [...] the city as character is also a city which is a fact in 'real life', a great city actually existing on this planet – Paris, New York, London. Such a city is not only large in size but rich in history and idiosyncratic style – rich because it calls forth from individual city dwellers' lives unpredictable elements which arbitrarily, inexplicably, shape that style and augment it, in the same way that individuals' personal qualities provoke decisions which shape their personal style – a process which is mirrored in the novel (Augustine, 1991, p.74).

Como discutimos na segunda parte deste texto, urbano e sujeito atuam como agentes mútuos no processo de ressignificação, e as experiências provocadas pela interação desses atores causam movimentos inspiradores e causadores de transformações. Essa interação entre o homem e a cidade-labirinto – viver a cidade e ser parte dela – é o que garante essa construção dialética, que mantém a produção dos espaços e sentidos em contínua efervescência. Vale ressaltar, ainda, que o palimpsesto urbano apresentado em *Meia-Noite em Paris* não só considera a atual configuração labiríntica da *urbe* parisiense ou a memória das épocas retratadas na película, mas sim, leva em consideração todas as camadas que compõem o urbano da Cidade-Luz. A sequência dada à produção da escrita da memória, pelas mãos dos diversos produtores, é o que garante essa contínua construção.

Com relação ao cenário arquitetado, como descreve Aumont (2012), “privilegiamos as imagens produzidas na esfera da arte, porque as consideramos implicitamente mais interessantes (mais originais, mais fortes, mais agradáveis, mais duráveis)” (p.271). Isso porque as imagens constroem realidades discursivas que se aproximam de uma subjetividade tanto autoral quanto do leitor/espectador. E, dessa forma, pode-se compreender a ampla capacidade em se atingir o público, a partir dos recortes selecionados por aquele que direciona a mensagem apresentada. Salientamos aqui que, como pode ser observado no referido filme, os cartões-postais da Cidade Luz não são os elementos centrais na obra cinematográfica. Há uma seleção das imagens que compõem a rotina do parisiense e, também, que formataram o imaginário do roteirista e diretor Woody Allen, por isso sendo enfocadas por ele. Enquanto *flâneur* em busca das experiências que o urbano pode proporcionar, o protagonista flana por ambientes usuais ao morador de Paris, como pequenas ruas, cafés, bares e restaurantes.

Com a trama de *Meia-Noite em Paris*, Allen nos traz seu ponto de vista sobre a capital francesa e as épocas retratadas, mesclando nesse contexto a arte que também o fascinou. Forma e conteúdo da narração se apresentam como resultado daquilo que seu condutor carrega em sua bagagem cultural e artística, sendo expressão do imaginário formatado, que agora será capaz de [re]elaborar uma terceira via em seu receptor. Entretanto, é importante ponderar que, apesar do diretor impregnar seu imaginário na tela, essa transposição não é pura, devido a outras questões que ele deve respeitar: tecnologias possíveis, logísticas de produção e financiamentos – pois se os poderes público e privado de Paris financiam o filme, esperam obter retornos, e por isso as imagens captadas e narradas também vêm ‘contaminadas’ por interesses outros que não são necessariamente os do diretor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partir em viagem traz rupturas, sejam elas com relação ao corpo social que cada um de nós carrega ou com relação à zona de conforto com que estamos habituados. Acompanhando a narração desses deslocamentos, podemos ter representadas as noções de autoconhecimento articuladas nesse percurso. Realizando esses trajetos de forma simbólica, com um distanciamento do real, podemos ter maior liberdade e encantamento no acompanhar desses personagens e espaços representados, ainda que de forma mediada, com vieses positivos e negativos.

Nas construções dessas representações, vemos surgir uma nova escrita com relação à cidade-texto, tanto dentro do universo diegético, quanto sobre os efeitos que podem proporcionar àqueles que recebem os discursos. Nesse processo de hibridização, em que as diversas vias criam um terceiro produto único e polivalente, a [re]significação do urbano permanece em

efervescência, considerando essa interação dos sujeitos e suas ações. Analisando o contexto do longa-metragem em apreciação nesse trabalho, temos financiador, roteirista, diretor, narrador, personagens e receptores como produtores ativos na continuidade da construção do palimpsesto. Enquanto obra artística, a representação da cidade palimpséstica em *Meia-Noite em Paris* considera a diversidade dos sujeitos que por ela circulam, valorizando essa heterogeneidade. Na apresentação de seus diferentes personagens, Woody Allen consegue representar a pluralidade dos sujeitos que escrevem as páginas dessa cidade-texto, de forma a incrementar as camadas desse urbano.

Distanciando-se da visão romântica de uma absoluta liberdade criativa para a produção da película, vale ponderar que a obra, como espetáculo-produto que busca promover a imagem do destino Paris, salienta a pluralidade desses turistas a fim de mostrar a cidade como possível desejo dos mais diversos sujeitos que, enquanto público, se veem representados na narrativa. Essa capacidade de reconhecimento criada com a trama exposta gera interesses turísticos em dialética aos deslocamentos simbólicos. A viabilidade do projeto cinematográfico é possível não somente por conta da direção do artista que a elabora – por maior que seja sua relevância, como discutimos – mas também têm grande importância os investimentos públicos e privados realizados. Portanto, o discurso impregnado na narrativa não só considera a bagagem daquele que a conduz, como também os interesses das instituições que esperam obter retorno do dispêndio realizado.

REFERÊNCIAS

- Allen, W. (2011). *Meia-Noite em Paris*. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Marion Cotillard; Khaty Bates; Michael Sheen e outros. Roteiro: Woody Allen. Espanha; Estados Unidos: Gravier Productions; MediaPro Pictures, 2011. 100 min.
- Augustine, J. (1991). Character and poetry in the city. In: Caws, M.A. (org.). *City Images: perspectives from literature, philosophy, and film*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Aumont, J. (2012). *A imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bauman, Z. (1999). *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Brasil. (2008). Ministério do Turismo. *Turismo cinematográfico brasileiro*. Brasília. Disponível em: www.turismo.gov.br.
- Buonanno, M. (2004). Além da proximidade cultural: não contra a identidade, mas a favor da alteridade – Para uma nova teoria crítica dos fluxos televisivos internacionais. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). *Telenovela: Internacionalização e Interculturalidade*. São Paulo: Loyola.
- Debord, G. (2005). *A sociedade do espetáculo*. Lisboa: Edições Antipáticas.
- De Botton, A. (2012). *A arte de viajar*. Rio de Janeiro: Intrínseca.

- Gancho, C. (2006). *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática.
- Gastal, S. (2005). *Turismo, imagens e imaginários*. São Paulo: Aleph.
- Gomes, R.C. (2008). *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Krippendorf, J. (2001). *Sociologia do Turismo: para uma nova compreensão do lazer e das viagens*. São Paulo: Aleph.
- Lynch, K. (1997). *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Martinez, M. (2012). Narrativas de viagem: escritos autorais que transcendem o tempo e o espaço. *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* [online]. V,35 (1), pp. 34-52.
- Milan, B. (2012). *Paris não acaba nunca*. Rio de Janeiro: BestBolso.
- Morato, D. C. (2012). Cinema. O conforto de viajar sem sair do sítio, através do presente, do desejo e da memória. *Joelho, Estados Unidos, mai*. Disponível em: <http://iduc.uc.pt/index.php/joelho/article/view/444/358>.
- Pellegrino, F. (2007). *Geografía y viajes imaginarios*. Barcelona: Electa.
- Ramos, S.P. (2003). *Hospitalidade e migrações internacionais: o bem receber e o ser bem recebido*. São Paulo: Aleph.
- Urry, J. (1996). *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel.
- White, E. (2001). *O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Cia das Letras.

Recebido: 20 ABR 2014

Revisado: JUL-AGO.

Aprovado: 18 OUT 2014