



Entre imagens e recordações: A nostalgia cinematográfica em La belle époque

Maximiano Duval da Silva Cirne



<https://doi.org/10.36557/2009-3578.2025v11n2p1563-1584>

Artigo recebido em 12 de Julho e publicado em 22 de Agosto de 2025

ARTIGO ORIGINAL

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo refletir acerca das relações entre cinema, imagem e memória a partir do longa-metragem *La belle époque* (2019), analisando de que modo a obra emula lembranças por meio de escolhas técnicas e narrativas da produção audiovisual. Ao emular a reconstrução de uma memória, trazendo-a para ser novamente experienciada, a narrativa do filme promove uma valorização do passado e evidencia sua permanência no presente. Busca-se discutir como essa reconstrução memorialística engendra aspectos subjetivos relativos à afecção. A metodologia de pesquisa baseia-se, principalmente, no procedimento da dissecação, organizado por KILPP (2010; 2015) enquanto um mecanismo para a análise profunda das imagens. A abordagem realizada também privilegia o aporte teórico de Henri Bergson, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman para investigar os sentidos conscritos de uma memória nostálgica presente na experiência cinematográfica. Os resultados apontam para um poderoso efeito em que as imagens enquanto virtualidade são capazes de evocar diferentes tempos e intensidades.

Palavras-chave: nostalgia, cinema, memória, imagem, La belle époque



Between images and memories: Cinematographic nostalgia in La belle époque

ABSTRACT

This article aims to reflect on the relationships between cinema, image, and memory based on the feature film *La belle époque* (2019), analyzing how the work emulates memories through technical and narrative choices in its audiovisual production. By emulating the reconstruction of a memory, bringing it to be experienced anew, the film's narrative promotes an appreciation of the past and highlights its permanence in the present. The aim is to discuss how this memorialistic reconstruction engenders subjective aspects related to the affect. The research methodology is based primarily on the dissection procedure, organized by KILPP (2010; 2015) as a mechanism for the in-depth analysis of images. The approach also emphasizes the theoretical contributions of Henri Bergson, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman to investigate the conscripted meanings of a nostalgic memory present in the cinematic experience. The results point to a powerful effect in which images, as virtualities, are capable of evoking different times and intensities.

Keywords: nostalgia, cinema, memory, image, La belle époque

Instituição afiliada – UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS (UNISINOS)

Autor correspondente: Maximiano Duval da Silva Cirne maxcirne2@gmail.com

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).





INTRODUÇÃO

Este artigo reflete sobre o cinema como uma experiência estética e subjetiva atravessada por memórias. A fim de entender melhor essa relação, utilizamos o longa-metragem francês *La belle époque* (Nicolas Bedos, 2019) para demonstrar como essa dinâmica se instala a partir de uma produção cinematográfica. Ao operar a reconstrução de uma memória do protagonista, o filme promove uma reflexão crítica acerca da valorização do passado e da persistência de seus desdobramentos no presente. Tal discussão se alinha às questões da nostalgia, a qual articula com um passado idealizado, cujas lentes nostálgicas são capazes de romantizar as lembranças.

La belle époque foi escolhido como objeto empírico porque sua narrativa se apresenta como uma síntese do fenômeno nostálgico instalado na cultura contemporânea. A relação das memórias apresentadas pelo filme mobilizam o debate sobre o estatuto do passado e a extensão de sua permanência no tempo presente. Para comprovar esse viés, começamos com a análise de seu título, que muitas vezes é o primeiro contato com uma obra artística. Este, especificamente, remete a um período histórico, ou melhor, uma construção midiática que promoveu certo recorte a partir de uma força imagética e também de um imaginário associado a uma fase de glamourosa efervescência artística, principalmente em Paris. Porém, a narrativa não se relaciona diretamente ao interstício entre 1871 e 1914 na Europa. Na prática, a proposta do filme se desvincula do retorno a um período pré-determinado, estimulando que cada pessoa escolha a sua “bela época” para ser novamente experienciada.

A pergunta “E se você pudesse reviver o dia mais feliz da sua vida?”, destacada no cartaz da produção, volta para quem assiste ao longa-metragem, podendo se questionar, entre os principais momentos da vida, qual merece receber a oportunidade de ser, mais uma vez, vivenciado. Na tela, temos a escolha do protagonista e o seu desenrolar ficcional. Entretanto, fica latente essa provocação para o público. A trama acompanha o protagonista Victor, um desiludido cartunista de 60 anos, que se submete a um novo tipo de atração intitulada Os Viajantes do Tempo. A proposta da empresa une reconstrução histórica e recursos teatrais, para promover a imersão em uma época do passado.



Com a possibilidade de escolher qualquer período histórico, como a Idade Média, o Império Romano, a corte de Maria Antonieta ou a Segunda Guerra Mundial, Victor prefere resgatar uma memória pessoal: o dia 16 de maio de 1974. Foi nesta data que ele conheceu sua atual esposa, Marianne, em uma charmosa cafeteria na cidade de Lyon. Após passar todos os detalhes para a empresa, muitos deles através de desenhos que funcionam como um *storyboard*, ele retorna ao local para reviver o seu passado escolhido. Victor, então, é levado a um estúdio de cinema, onde se depara com a reconstrução dos anos 1970, tendo como núcleo o quarteirão da cafeteria de Lyon, rodeada com diversas lojas e ruas movimentadas pela circulação de pedestres, bicicletas e automóveis. Uma equipe de atores confere vida àquela emulação memorialística, tendo entre eles Margot, que interpreta a jovem Marianne em sua interação com Victor. Além de estudar um roteiro, os atores incorporam o figurino e os hábitos da época, tendo também um ponto de comunicação instalado no ouvido, a fim de receber instruções da equipe técnica.

O experimento possibilita que o protagonista usufrua de diferentes temporalidades e intensidades. Para investigá-las, utilizamos o procedimento metodológico da dissecação, baseado na estruturação de Kilpp (2010; 2015) para realizar a análise cinematográfica, buscando desvendar as construções de sentido derivadas de uma memória nostálgica no contexto do cinema. Por meio desse viés, o artigo tem como objetivo refletir sobre as relações entre cinema, memória e nostalgia a partir do filme *La belle époque*, analisando de que modo a obra emula lembranças por meio de escolhas técnicas e narrativas. Busca-se discutir como essa reconstrução memorialística promove uma valorização do passado e evidencia sua permanência no presente, bem como examinar as construções de sentidos derivadas de uma memória nostálgica no contexto da experiência cinematográfica.

NOSTALGIA E SUAS DIFERENTES INTERPRETAÇÕES

Para adentrar à discussão, é preciso realizar uma breve revisão de literatura sobre o conceito de nostalgia e as transformações que recebeu ao longo dos séculos. Surgiu como um termo médico, no ano de 1688, cunhado pelo estudante suíço de Medicina Johannes Hofer em sua tese de doutorado (BOTELHO, 2022). A referência seria



a uma doença recorrente no Exército, conhecida como “saudade de casa”. Segundo Boym (2002), os soldados que lutavam no exterior, muitas vezes, eram acometidos de uma melancolia profunda, dotados de olhar perdido, sonolência constante, apatia, crises de choro e indiferença frente às situações. Somente apresentavam melhoras ao observarem fotos da família ou receberem a notícia de que voltariam para sua pátria.

Esta definição perdura até o começo do século 19, quando se passa a associar nostalgia a um viés psicológico, principalmente enquanto uma dor provocada pela passagem do tempo (Starobinski, 2016). O transtorno nostálgico poderia ser suscitado, por exemplo, pelo falecimento de um ente querido ou pela transformação irreparável de um lugar conhecido. Para Natali (2006, p. 28), “o que o sujeito lamenta, nesses casos, é a transformação do presente em passado”. Percebe-se, assim, uma inconformidade com o avanço da vida ou até mesmo um desejo de fuga de uma realidade desconfortável.

A partir do século 20, a palavra ganha contornos mais suaves e começa a se referir a um sentimento de saudade idealizado, geralmente associado a recordações de uma época em que se era feliz. Nesta perspectiva, Katharina Niemeyer (2018) define a sensação nostálgica como o desejo agri-doce por tempos e espaços do passado. Nostalgia deixa de simbolizar a tristeza pela separação física ou temporal e se torna uma outra forma de se relacionar com a memória. Desta forma, a temática da nostalgia adquire diferentes dimensões na área da Comunicação: argumento de uma estratégia publicitária, principalmente na área do marketing; força simbólica presente em objetos culturais; e elemento intertextual capaz de conectar narrativas de diferentes tempos.

Svetlana Boym (2002) aborda a dicotomia entre nostalgia restauradora e nostalgia reflexiva. A primeira categoria busca restaurar uma ordem mais antiga, variando da intransigência pelas coisas modernas para o apoio aos esforços militares. Tende a ser grande na pompa, no folclore e no nacionalismo ao reforçar os contos de glória do passado. Esse pensamento acaba por fabricar mitos antimodernos, promover o retorno de símbolos nacionais e investir em teorias de conspiração. Por outro lado, a nostalgia reflexiva é pessoal, investe no devaneio e exalta a si mesma através da arte, da literatura e da música. Entende que o passado é irrecuperável e deleita-se com sua distância enevoada.



A reinterpretção da definição original da palavra coloca em evidência um caráter ambivalente a respeito da nostalgia, suscitado a partir de características temporais estimuladas pelo audiovisual. Nesse sentido, as imagens cinematográficas fazem parte do fenômeno cultural da nostalgia, promovendo convites para que se jogue com o passado, numa relação inscrita em imagens, entretenimento e representação. Para fundamentar essa concepção, abordaremos a seguir a nostalgia agindo exclusivamente no cinema, observando-o como um dispositivo de memória e afecção.

O CINEMA E A MEMÓRIA

Aparentemente, desde o surgimento da mais famosa criação dos irmãos Lumière, em 1895, estamos inseridos numa ambiência de imagens alimentadas pelo dispositivo cinematográfico. Junto à fotografia, à televisão e à imagem informática, consideradas as “últimas tecnologias” na dimensão maquínica, o cinema apresenta uma força inovadora enquanto máquina de imagens (DUBOIS, 2004). Sua técnica em reproduzir 24 frames por segundo confere a ideia de movimento, algo que foi revolucionário na história das mídias, mantendo o cinema relevante há cerca de 130 anos.

O cinema foi observado por diversos teóricos e sob diversos prismas, sendo considerado máquina de simulação, aparelho ideológico de dominação, representação da realidade, campo de forças, reproduzidor de sonhos e alucinações, produtor de subjetividades, etc. Percebe-se que um único meio pode oferecer diferentes visões de mundo. Tal potência faz com que Deleuze (2018) encare o cinema como o lugar para estudar percepção, representação, espaço e memória.

As imagens cinematográficas produzem simulações do real, ilusões que mudam sem parar. Por isso, é preciso pensar a imagem “como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (PARENTE, 2007, p. 3). Logo, podemos considerá-la um objeto comunicacional, carregando consigo outros tempos. Para Benjamin (2006, p. 576), “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação”. Ambas interpretações, tanto de André Parente quanto de Walter Benjamin, vão ao encontro da abordagem de Henri Bergson (1990), cuja ideia de



imagem transcende a materialidade e a representação, estando entre a coisa e a nossa percepção sobre ela. Em suma, as imagens extrapolam o dispositivo, numa concepção da ordem do virtual e da memória.

No livro *Matéria e memória* (1990), Bergson concebe o mundo como um fluxo universal de imagens, inclusive imagens que agem umas sobre as outras, as quais, eventualmente, acabam por voltar-se em direção ao nosso corpo. Nesse mesmo estudo, o francês uniu neurociência e filosofia para chamar o corpo de “centro de indeterminação”, sendo um filtro que seleciona criativamente facetas de imagens conforme suas próprias capacidades. Podemos considerar as impressões auditivas, olfativas, visuais, táteis e gustativas como imagens, uma vez que são sentidas e vividas no corpo, tornando-se memórias. O corpo se apresenta como uma fonte de ação sobre o mundo das imagens, subtraindo entre as influências externas aquelas de seu interesse.

Essa relação entre imagens e corpo se desenvolve por meio de afecções. Sendo um dos componentes da subjetividade, a afecção é descrita por Deleuze (2018) como uma modalidade da percepção, um curto-circuito que deixa de produzir uma ação e gera uma expressão. Torna-se a capacidade do corpo em experienciar a si mesmo, implantando seu poder sensório para enquadrar informações e criar imagens. Na perspectiva bergsoniana, o corpo enquadra, recorta e capta certas dimensões das imagens que constituem o mundo. É o processador seletivo que, a partir de processos sensoriais afetivos, gera imagens fundamentadas interiormente, muitas vezes independentes da imagem externa ao qual foi submetido. Ou seja, o corpo reconhece as imagens tanto externamente (percepção), de forma superficial, quanto internamente (afecção), em profundidade.

Aprendemos desde cedo a ver e interpretar o mundo a partir das imagens, nos permitimos compreender tanto as especificidades imagéticas, sua técnica e estética, quanto nos deixar afetar. O corpo atribui sentido para as imagens quando nos relacionamos profundamente com elas. Nessa acepção, Walter Benjamin (1969, p.191-192) destaca a percepção artística ao entender que “tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge”. Sendo assim, a subjetividade do homem integra a percepção das imagens técnicas, fazendo com que o artista (aquele que constrói as



materialidades) e o espectador (aquele que é afetado) contribuam para a formação da imagem cinematográfica. Há entre a imagem e o espectador uma negociação sobre o que é apreendido, o que é afetado, o que é gravado e o que é despertado enquanto memórias no sujeito. O cinema, de acordo com Dubois (2004), produz imagens e distribui afetos, acionados por um pensamento sensorial relacionado a lembranças sensíveis e cognitivas registradas na memória. Entretanto, do mesmo modo que as imagens convocam afetos, projetamos nossas afecções pessoais nas imagens que observamos.

A imagem é mutável, reconfigurando-se a qualquer novo encontro. Por este motivo, retomar o contato com uma obra artística, seja um filme, um livro ou uma pintura, é capaz de oferecer conhecimentos que não foram apreendidos da primeira vez. O sujeito é instável assim como o objeto e, diante disso, o ver não se esgota. A troca entre o observador e o objeto observado não é pacífica. Na esteira de Benjamin, o pensamento de Didi-Huberman (1998) propõe que essa relação ocorre como se fosse um turbilhão em um rio, que perturba o curso normal e faz ressurgir corpos esquecidos, tornando-os visíveis. As imagens podem devolver qualquer pretérito, fazendo-nos visitar nossas memórias, num exercício de escavar esse solo.

A memória é fundamental no momento do olhar, podendo rasgar o presente. Em vista disso, Bergson (2019, p. 52) diz que “procuramos, no mais profundo de nós mesmos, o ponto em que nos sentimos mais interiores à nossa própria vida. É na pura duração que o passado, sempre em andamento, se avoluma sem cessar de um presente absolutamente novo”. A memória se constitui através desse passado que cresce e se conserva constantemente, produzindo um acúmulo de imagens. É através da memória que nosso passado inteiro nos segue. O passado está inclinado sobre o presente, a partir de uma seleção de recordações para agirmos sobre os objetos do mundo. Conforme Bergson (2019), há um esforço que empurra a maior parte possível do passado para o presente, sendo a memória a responsável por nos auxiliar a entender o presente, trazendo um futuro que não aconteceu, mas já está. Em outras palavras, vive-se o presente com a memória do passado e a antecipação do futuro. Faz-se uma coalescência de tempos.

A articulação entre estudos e concepções de Henri Bergson, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, André Parente e Gilles Deleuze sobre imagem e memória nos



demonstram o alcance e a influência social do cinema. Até este ponto, entendemos o cinema enquanto um dispositivo que articula imagens, sendo estas virtualidades, e corpo, enquanto um filtro de afecções, que busca na memória imagens para agir no presente. Essas relações nos serão úteis para pensar as memórias nostálgicas que se fazem presentes nas imagens fílmicas.

METODOLOGIA

Avançamos a investigação a partir de uma metodologia que adotada o procedimento da dissecação para desvendar as qualidades de memória presentes na experiência cinematográfica. A dissecação é um procedimento técnico que visa a análise profunda das imagens. É subsidiária da desconstrução¹ e funciona como uma metáfora para a dissecação de cadáveres, a fim de observar o funcionamento do corpo audiovisual a partir de suas entranhas, revelando as montagens, os enquadramentos e os efeitos de imagens. Ou seja, a partir da imobilidade, desmontar suas peças e engrenagens, revelando o movimento do objeto.

De acordo com Kilpp (2010, p. 28), a dissecação consiste em “matar o fluxo, desnaturalizar a espectação, intervir cirurgicamente nos materiais plásticos e narrativos, cartografar as molduras sobrepostas em cada panorama, e verificar quais são e como elas estão agindo umas sobre as outras, reforçando-se ou produzindo tensões no agenciamento de sentidos”. Ao retirar as imagens do consumo habitual, torna-se possível analisá-las isoladamente em suas paradas, evidenciando elementos outrora discretos que, articulados com os demais, enunciam virtualidades.

Destaca-se, portanto, um trabalho laboratorial com as imagens. Esse processo pode ser realizado a partir de formas que visam desdiscretizar digitalmente o audiovisual, seguido da observação ora isolada ora em conjunto das imagens, comparando-as e combinando-as. Faz-se importante demarcar lugares sonoros,

¹ Oriunda do desconstrucionismo, movimento filosófico concebido na década de 1960, a desconstrução nasce como um termo cunhado por Jacques Derrida para desfazer ideias tradicionais, muitas vezes calcadas em aparências, e considerar as complexidades da linguagem. Se o teórico pensava em termos textuais, da escrita propriamente dita, Kilpp (2015) leva o conceito para o audiovisual, a fim de compor o que chama de metodologia das molduras, um conjunto de procedimentos de análise para as audiovisuais. Neste ambiente, a desconstrução se baseia no esforço de realizar a desmontagem e decomposição dos elementos imagéticos.



audiovisuais e da ordem do roteiro, que colocam um tempo tal ali dentro. Após o processo, estas são devolvidas ao fluxo de maneira a encontrar o sentido global da união dessas imagens. Ao retirá-las do fluxo comunicacional, a metodologia nos coloca em um outro dispositivo que não o cinematográfico, de onde essas obras foram originalmente propostas para circularem, fazendo com que possamos analisar os elementos que estão em jogo.

A análise dissecatória de *La belle époque* desenvolveu-se a partir de algumas sessões do filme:

- tradicional, com a reprodução da obra cinematográfica realizada a partir da plataforma de *streaming* Prime Video mediante áudio e vídeo originais;
- somente imagens, desabilitando o áudio e também as legendas em português;
- somente áudio, colocando para reproduzir o filme em aplicativo no celular e apenas escutando os diálogos e a trilha sonora a partir de fones de ouvido;
- no software VLC, por meio do arquivo digital do filme no computador, pausando as imagens praticamente a cada segundo de exibição.

Em cada uma das sessões tivemos uma experiência diferente, podendo observar o filme de múltiplas formas, com variados enfoques e detalhes a chamarem a atenção. Durante esse processo de dissecação, as imagens de *La belle époque* foram congeladas inúmeras vezes, interrompendo seu fluxo contínuo, gerando frames, que podem ser considerados imagens-médias, ou seja, imagens que servem como síntese de um conjunto (BERGSON, 2005). Para este artigo, trazemos apenas 20 dessas imagens que foram dissecadas durante o objetivo de conseguir dar conta do que está inserido no quadro cinematográfico, sendo este o lugar de experiência e significação que limita o espaço do audiovisual. A partir dos enquadramentos, sem o movimento tão característico do cinema, nos propomos a investigar como as imagens estão agindo umas sobre as outras, produzindo tensões no agenciamento de sentidos.

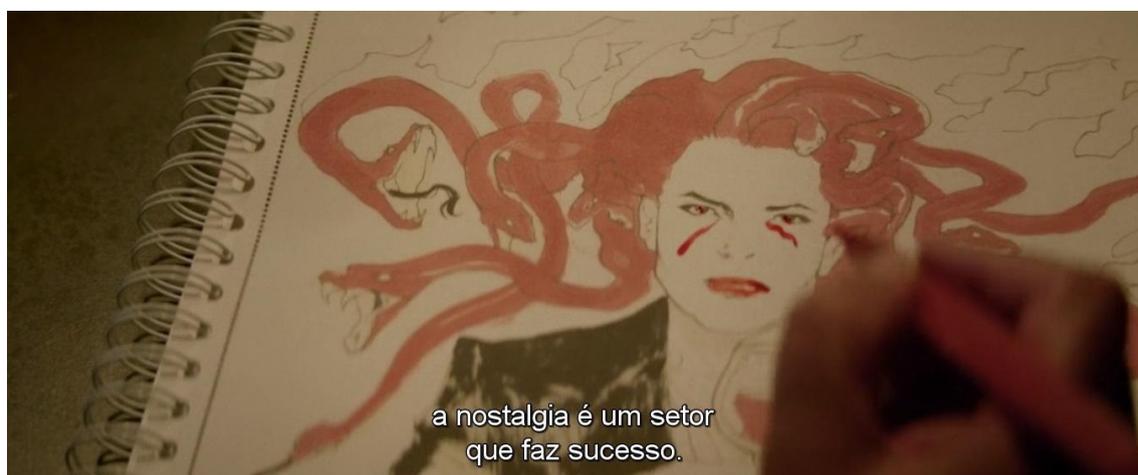
LA BELLE ÉPOQUE: ANÁLISE DO FILME

O filme articula sentidos relacionados ao passado por meio de elementos técnicos e estéticos da ordem cinematográfica. A união de imagens, ou seja, um plano na



sequência de outro, estabelece uma narrativa dotada de significados plurais. Há uma relação entre as imagens que existem no objeto fílmico e as imagens acionadas da nossa memória. São várias imagens que abordam a relação temporal e, conseqüentemente, tendem a evocar memórias durante a exibição. A maior parte delas envolve o experimento realizado pela empresa Os Viajantes do Tempo, em sua tentativa de emular o passado do protagonista no dia 16 de maio de 1974, visto que “a nostalgia é um setor que faz sucesso”, conforme anuncia um dos personagens.

Figura 1 - Roteiro de La belle époque entende que aborda nostalgia



Fonte: Elaborado pelo autor.

Após escolher retornar o momento em que se apaixonou por Marianne, Victor é levado a um estúdio de cinema, onde se depara com cenários que reconstroem os anos 1970, tendo como núcleo o quarteirão da cafeteria de Lyon, rodeada com diversas lojas e ruas movimentadas pela circulação de pedestres, bicicletas e automóveis. Uma equipe de atores confere vida àquela emulação memorialística, tendo entre eles Margot, que interpreta a jovem Marianne em sua interação com Victor. Além de estudar um roteiro, os atores incorporam o figurino e os hábitos da época, tendo também um ponto de comunicação instalado no ouvido, a fim de receber instruções da equipe técnica, como aumentar a música do ambiente, fazer os figurantes acendem os cigarros e até mesmo solicitar que a atriz chore durante o experimento para elevar a dramaticidade.



Figuras 2 e 3 - Ordens são dadas à equipe responsável pela atração em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Logo nos primeiros contatos, ainda desconfiado, Victor faz perguntas aos funcionários e clientes do bistrô, testando-os a respeito de notícias da década retratada. Por vezes, corrige alguma frase que foi proferida diferente do “roteiro” estabelecido. Em um dos momentos, olha para cima e percebe que o cenário tem seu teto vazado, revelando estruturas metálicas e canhões de iluminação que ficam à mostra. Vários fatores poderiam romper com a magia da experiência proporcionada, mas Victor entende que tudo que está na sua frente o faz se sentir jovem novamente. E, assim, sem mais restrições, embarca nessa viagem ao passado, deixando-se encantar por reviver emoções do passado. Mais que a reconstrução de uma época, temos a reconstrução de memórias.

Figuras 4 e 5 - Victor observa os bastidores da recriação de sua memória em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Através de um experimento que se propõe criar uma representação de caráter cinematográfico para uma lembrança, o protagonista usufrui de diferentes temporalidades e intensidades. Logo, coalescem em cena a memória do dia 16 de maio de 1974; o passado emulado pelos cenários, atores e equipe de produção; e o presente da narrativa na qual Victor interage com sua esposa e, posteriormente, com a atriz que



a interpreta. São várias imagens dialéticas que abordam a relação temporal e, consequentemente, tendem a evocar sentimentos nostálgicos durante a exibição. Quando Victor adentra a cafeteria recriada no set de filmagem, os técnicos envolvidos no projeto utilizam de diversos recursos para tentar tornar a experiência mais fidedigna possível às recordações do cliente. É o caso da iluminação, por exemplo, que adota tons quentes, geralmente amarelados, a fim de conferir aconchego e conforto às memórias, ao contrário dos tons frios em ambientes modernos decorados de forma minimalista que aparecem nas imagens fora do contexto do experimento. Tal escolha demonstra o afeto concedido, na maioria das vezes, a lembranças de caráter nostálgico.

Mais uma situação semelhante é quando a atriz que interpreta a jovem Marianne entra pela porta da cafeteria e, prontamente, um canhão de luz é direcionado para que a sua presença obtenha um viés romantizado, conferindo até mesmo um ar angelical. Em outro momento, a conversa entre Victor e Marianne se torna mais íntima, o que faz o diretor do experimento solicitar a redução da iluminação na cafeteria, como se apagasse o contexto dos demais clientes, focalizando apenas na troca entre os dois.

Figuras 6 e 7 - Canhão de luz é direcionado para a atriz que interpreta a jovem Marianne no experimento de *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nota-se, portanto, que o set de filmagem é um ambiente controlado, cujo manuseio do aparato tecnológico simula acontecimentos, imagens, tempos. Essa característica sucede na cena em que entra na cafeteria uma mulher cantando o tango *Por una cabeza* (1935), de Carlos Gardel. Mais uma vez, o diretor da empresa solicita aumentar o volume da música no estúdio para que todos sejam envolvidos naquela apresentação musical. Outros truques também são realizados, como quando Marianne sacode a perna e todo ambiente treme junto. Foi essa a percepção que Victor teve em



1974 e repassou para a equipe técnica, sendo reproduzida de maneira literal, quase como um terremoto, podendo ser considerada uma interpretação exagerada e até mesmo poética.

Figuras 8 e 9 - Diretor do experimento em *La belle époque* pede que aumente o volume da música interpretada por cantora no set



Fonte: Elaborado pelo autor.

O experimento proposto pelos Viajantes do Tempo não fica restrito apenas à atmosfera da cafeteria. A reconstrução memorialística ainda ocorre em uma festa. No local, Marianne dança em cima de uma mesa e, além das imagens ficarem lentas, cai uma chuva de pétalas de rosas sobre ela, simbolizando o encantamento do protagonista pela moça. Também durante a confraternização, Victor fuma maconha e, com uma certa náusea, deita-se em um dos quartos da casa. No relato desta lembrança à empresa, ele disse ter a sensação de que o quarto estava rodando. Então, a equipe técnica do estúdio possibilita que a cama gire em seu próprio eixo, fazendo com que Victor tenha a mesma impressão.

Figuras 10 e 11 - Sob uma chuva de pétalas de rosas, Victor observa a atriz dançando em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Torna-se evidente uma manipulação visual para tornar essas memórias nostálgicas, uma vez que surgem pétalas de rosas caindo do teto ou uma chuva que não



estava prevista. Todos esses efeitos dignos do cinema visam o envolvimento do protagonista em reafirmar sua afecção pelas memórias, revivendo um tempo passado que dura e se atualiza nesta nova experiência. A partir desses segredos revelados, o filme apresenta uma faceta metalinguística, como se fosse um filme dentro de outro filme, descortinando até mesmo os truques de bastidores. Apesar do cinema costumeiramente buscar ocultar seu aparato de base, a fim de criar uma ilusão, o filme investigado neste artigo revela os bastidores da técnica através do ponto no ouvido dos atores, da presença da equipe de produção escondida atrás de cenários e as manipulações técnicas que alteram os acontecimentos em cena. Tais códigos imagéticos são, de certa forma, revelados, como se oferecessem um *making of* a respeito da constituição da imagem cinematográfica.

Figuras 12 a 14 - Cama começa literalmente a girar para que Victor repita a sensação nauseante do passado em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

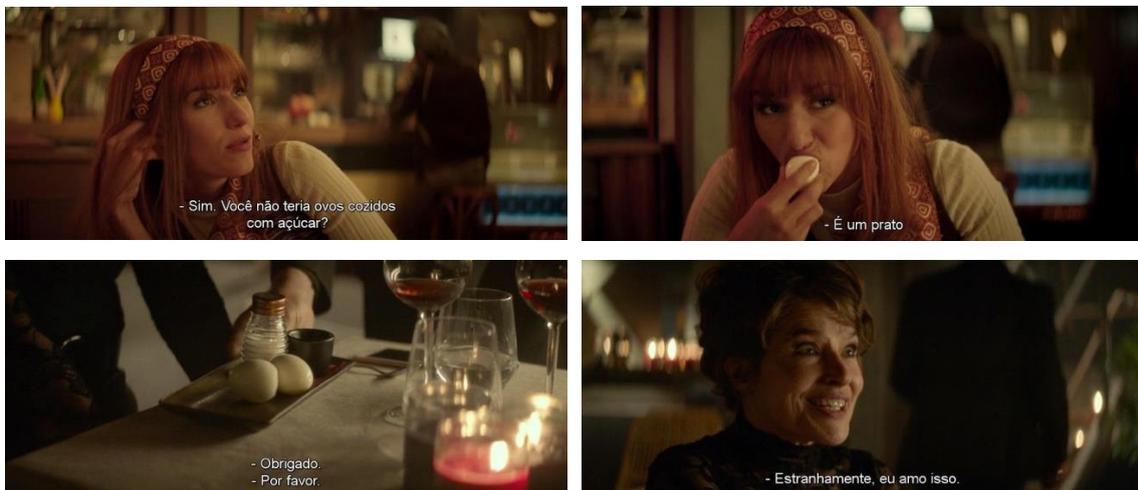
Enquanto produção audiovisual, *La belle époque* também se serve de uma trilha sonora com músicas das décadas de 1940 a 1970, relacionadas à trama, como *The man I love* (1940), de Billie Holiday; *(There's) always something there to remind me* (1964),



de Dionne Warwick; *Honey* (1968), de Bobby Goldsboro; *Me and Bobby McGee* (1971), de Janis Joplin; *J'ai dix ans* (1974), de Alain Souchon; *Baby come back* (1977), de Player; e *Yes sir, I can boogie* (1977), de Baccara. Estão associadas tanto ao romance quanto à rememoração do passado. As canções podem ser consideradas referências nostálgicas para os espectadores que desfrutaram destes clássicos na época de seu lançamento.

Para completar os elementos técnicos, a produção utiliza de sobreposição em sua montagem entre diferentes temporalidades. É o que transcorre na cena em que Margot, a atriz interpretando a jovem Marianne, come um ovo com açúcar, no estúdio de filmagem, e esta passagem é intercalada com a verdadeira Marianne, no auge dos seus 60 anos, também comendo um ovo com açúcar em um restaurante, na companhia do filho. A edição explora o jogo entre o tempo passado, o passado emulado e o presente, a fim de mostrar que estão conectados.

Figuras 15 a 18 - Cenas intercalam as duas Marianne - “passado” e presente - comendo ovo com açúcar em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao acompanhar Victor em sua jornada, a narrativa reforça a permanência do passado, estando inclinado sobre o presente. A partir de uma reciclagem de imagens e tempos, o filme expõe a recriação materializada de diversas memórias, identificando nelas um traço nostálgico. O protagonista romantiza um passado que supostamente seria melhor que o presente. Contudo, é interessante perceber que, em determinada cena, quando Marianne, esposa de Victor, visita o set de filmagem e encontra o marido,



ela comenta que não possui nostalgia dos anos 1970. “Não éramos tão livres. Estávamos sendo estupradas com toda impunidade. Era quase impossível fazer um aborto. Além disso, vivíamos em um cinzeiro gigante”, comenta a personagem, pedindo que os atores no set apaguem seus cigarros. Essa fala demonstra as diferentes visões do passado, sendo, por um lado, interpretado através de um viés nostálgico, nutrido por memórias românticas e fantasiosas, e, por outro, sem a mesma afecção.

Figura 19 - Marianne não possui a mesma nostalgia que Victor em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

La belle époque encontra afinidade com a proposta nostálgica, principalmente, pelo discurso envolvendo a jornada do protagonista em sua interação com o passado e, também, como suas memórias podem ser fabricadas, recriadas, revividas. Victor é apresentado como um homem de 60 anos que teve seu trabalho enquanto cartunista superado pelos meios de comunicação. Está desempregado, com dificuldade frente às transformações tecnológicas e sem energia para se reinventar. Em compensação, sua esposa Marianne, manteve-se atualizada às novidades e está sempre conectada a um dispositivo eletrônico. Ela quer viver o presente e usufruir de suas vantagens. Enquanto isso, o marido busca segurança nos dias vividos, prendendo-se à saudade de quando foi jovem, uma época que considera ter sido melhor. Há, inclusive, a manifestação de uma resistência à passagem do tempo e, conseqüentemente, à finitude.

Uma vez que nostalgia tem relação com “volta para casa”, podemos relacionar, em uma diferente dimensão, esta casa a uma época confortável que se queira regressar,



um lugar que serve de casa, uma memória potente de afecção. A lembrança, segundo Bergson (2019), pode fazer renascer sensações do fundo do inconsciente. Esse poder de sugestão é marca do que não existe mais, do que ainda queria ser. É a partir desse estreitamento, na medida em que temos a negociação entre os indícios na obra fílmica e o repertório do corpo do espectador, que proponho o nascimento da nostalgia. A interpretação dessas memórias pode passar por filtros pessoais e originar uma criação que faz sentido somente para o sujeito, reforçando que toda memória é uma história construída.

Em uma das falas de *La belle époque*, o protagonista chega a remeter a essa idealização: “Quando eu uso a memória, eu embelezo”. O olhar romântico para o passado, na maioria das vezes, não condiz com a experiência vivida. Sobre esse embelezamento, Parente (2007) comenta: “O tempo é puro processo e, enquanto tal, não pára de desdobrar-se, passando por passados não necessariamente verdadeiros”. Nesta perspectiva, Margot comenta a Victor: “Não podemos reescrever as pessoas. É necessário aceitar ser decepcionado, ser criticado, ser previsível, ser menos brilhante, ou o que seja, caso contrário, viveríamos somente os inícios”.

Figura 20 - Victor diz que embeleza as memórias em *La belle époque*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao longo da narrativa, os sentimentos saudosistas por emo  es já vividas são o que movem o protagonista. Tal passado está pulsante toda vez que olha para sua esposa e percebe que a rela  o deles perdeu a intensidade de outrora. Manifesta-se, inclusive,



uma resistência à passagem cronológica do tempo. Por este ângulo, Bergson (2019), enfatiza que toda ação humana tem como ponto de partida uma insatisfação e, por isso, um sentimento de ausência. Ao invés de nos paralisar, pode ser motivação para avançar em objetivos. “Nossa ação procede assim de ‘nada’ para ‘alguma coisa’ e é de sua essência bordar ‘alguma coisa’ sobre o canevás do ‘nada’” (BERGSON, 2019, p. 28). É preciso perceber o tempo e a partir de um passado permanentemente ativo, feito de constantes acessos, sem contrapor-se aos avanços. Bergson (2019) diz que é cômodo não prestar atenção à mudança ininterrupta do tempo e só notá-la quando se torna grande o suficiente para imprimir uma nova atitude ao corpo, assim, neste momento, descobrimos que mudamos de estado. “A verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança” (BERGSON, 2019, p.2). Então, torna-se fundamental compreender que o passado irá continuar a nos acompanhar, estando inclinado sobre o presente, e, mesmo que seja nostálgico, tornar essa relação temporal esclarecedora sobre o passado a ponto de ser encorajadora para novas e desafiadoras experiências.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do filme *La belle époque* reitera a percepção da narrativa cinematográfica enquanto experiência estética e subjetiva, geradora de afetos e atravessada por memórias caracterizadas, aqui, como nostálgicas. Tal sentimento pode ser desencadeado de diversas formas, visto que as mídias são produtoras de memória, mas o que destacamos a partir do filme investigado é a sua abordagem imagética sobre as relações com o passado.

As máquinas de imagens de modo geral costumam produzir sentimentos nostálgicos. Os efeitos, geralmente, têm como objetivo estabelecer uma sensação de bem-estar. No cinema, a nostalgia aparece, principalmente, por meio de referências na tela, reconstituições históricas, refilmagens, continuações, utilização de trilha sonora e temática do roteiro. A partir do momento que a mídia desenvolve narrativas nostálgicas que estimulam o acesso e a produção de memórias, a nostalgia se torna uma prática comunicativa e, também, um fenômeno cultural.

Além de um sistema de representação do mundo, o cinema também se apresenta como formação discursiva, na qual a construção narrativa se torna potência para evocar as memórias dos personagens – e também dos espectadores. À vista disso, a temática



reflete em quem está assistindo, fazendo com que se analise as questões discutidas na tela em contexto pessoal. Procedimentos de ordem técnica, como trilha sonora, iluminação, montagem, fotografia e efeitos visuais, trabalham para somar ao culto dos momentos saudosos despertados pela história que está sendo contada.

O despertar de uma sensibilidade nos espectadores ocorre porque, durante a experiência, avaliamos nossas imagens e nossas vidas em comparação ao que observamos na tela, inclusive como uma possibilidade de reelaboração de nós mesmos. Essa relação com as obras culturais é feita através do que nos toca, nos afeta, nos atravessa. Assim, as narrativas audiovisuais refletem, em diferentes dimensões e gradientes, as nossas histórias e as nossas conversas. De certa forma, traduzem imageticamente a representação do cotidiano, inclusive as memórias pessoais, na busca que o corpo do espectador interaja por meio da afecção ao lidar com o dispositivo cinema. O mais impressionante é que nos acostumamos com a representação virtual de outros tempos, lembrando épocas como a nossa infância e a adolescência ou até mesmo a relação com produtos culturais.

A nostalgia da obra investigada se manifesta, principalmente, pelo discurso envolvendo a jornada do protagonista em sua interação com o passado e, também, como suas memórias podem ser reencenadas, fabricadas e novamente experimentadas. Deste modo, *La belle époque* explora tempos que coalescem, não somente ao se referir ao experimento da empresa, pelo qual Victor revive materialmente o dia mais nostálgico de sua existência, mas até mesmo o fato de Victor reviver, constantemente, essas lembranças em sua consciência, alimentando-as. Neste contexto, o cinema se mostra como uma forma de arte, que, segundo Benjamin (1986), corresponde aos perigos existenciais mais intensos enfrentados pelo homem contemporâneo.

A análise do filme demonstra o efeito das imagens cinematográficas que, enquanto virtualidade, são capazes de evocar diferentes tempos e intensidades. Seja pelo roteiro, pela montagem, pela trilha sonora ou pela representação, *La belle époque* traduz imageticamente o quanto o cinema pode evocar memórias, em razão de estimular uma comunicação entre espectador e obra, com base no que vemos e no que nos olha de volta, na troca de afecções. Quando a imagem aciona lembranças,



certamente possibilita se enxergue para além de sua materialidade. Somos afetados. E o que seria nostalgia senão a mais pura afecção?

Metaforicamente, *La belle époque* ainda reproduz o que fazemos com as nossas memórias. Em outras palavras, tornamos o ambiente aconchegante, direcionamos holofotes no que julgamos importante, colocamos filtros, aumentamos ou diminuimos intensidades; enfim, embelezamos. Apresenta-se, assim, uma potência audiovisual das memórias, sendo construídas como se fossem cenas de um filme. A obra revela, por fim, a elaboração nostálgica da narrativa de nossas vidas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1969.
- _____. **Passagens**. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOTELHO, Ronan Wielewski. **Nostalgia: Pensando sobre**. Vol. 21. Kindle: 2022.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. NY: Basic Books, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KILPP, Suzana. **A traição das imagens**: Espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows. Porto Alegre: Entremeios, 2010.
- _____. (Org). **Tecnocultura audiovisual**: Temas, metodologias e questões de pesquisa. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- NATALI, Marcos Piason. **A política da nostalgia**: Um estudo das formas do passado. São Paulo: Nankin, 2006.
- NIEMEYER, Katharina. O poder da nostalgia. In: SANTA CRUZ, L.; FERRAZ, T. (Orgs). **Nostalgias e mídia**: No caleidoscópio do tempo. Rio de Janeiro: E-Papers, 2018.
- PARENTE, André. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manoela; MARTINS, Índia Mara. **Estéticas do digital**. Lisboa: LabCom, 2007.
- STAROBINSKI, Jean. **A tinta de melancolia**: Uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.