

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

UM “CINEASTA-HISTORIADOR”
ENTRE A CIDADE REAL E A CIDADE IDEAL:
Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen
(1977 – 2009)

Roberta do Carmo Ribeiro

Porto Alegre - RS
Julho/2020

Roberta do Carmo Ribeiro

**UM “CINEASTA-HISTORIADOR” ENTRE A CIDADE REAL E A CIDADE IDEAL:
Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen
(1977 – 2009)**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Linha de pesquisa: Cultura e Representações

Orientador: Dr. Anderson Zalewski Vargas

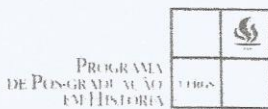
Porto Alegre - RS
Julho/2020

CIP - Catalogação na Publicação

Ribeiro, Roberta do Carmo
Um "cineasta-historiador" entre a cidade real e a cidade ideal: utopia, catástrofe e silêncio na construção da Nova York de Woody Allen (1977 - 2009) / Roberta do Carmo Ribeiro. -- 2020.
260 f.
Orientador: Anderson Zalewski Vargas.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Woody Allen. 2. Cineasta-Historiador. 3. Utopia. 4. Cidade. 5. Nova York. I. Vargas, Anderson Zalewski, orient. II. Título.



ATA PARA ASSINATURA Nº _____

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História
HISTÓRIA - Doutorado
Ata de defesa de Tese

Aluno: Roberta Do Carmo Ribeiro, com ingresso em 29/02/2016
Título: UM "CINEASTA-HISTORIADOR" ENTRE A CIDADE REAL E A CIDADE IDEAL: Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen (1977 - 2009)
Orientador: Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas

Data: 03/07/2020
Horário: 14:30
Local: IFCH

Banca Examinadora	Origem
Cybele Crossetti de Almeida	UFRGS
Rafael Hansen Quinsani	SME-Guaíba
Eliézer Cardoso de Oliveira	UEG
Bruno Tadeu Salles	UFOP

Porto Alegre, 03 de julho de 2020

Membros	Assinatura	Conceito
Cybele Crossetti de Almeida	<i>Cybele Crossetti de Almeida</i>	A
Rafael Hansen Quinsani	<i>Rafael Hansen Quinsani</i>	A
Eliézer Cardoso de Oliveira	<i>Eliézer Cardoso de Oliveira</i>	A
Bruno Tadeu Salles	<i>Bruno Tadeu Salles</i>	A

Conceito Geral da Banca: (A) Correções solicitadas: () Sim (X) Não

Observação: Esta Ata não pode ser considerada como instrumento final do processo de concessão de título ao aluno.

Roberta do Carmo Ribeiro
Aluno

Anderson Zalewski Vargas
Orientador

Programa de Pós-Graduação em História
Av. Bento Gonçalves, 9500 Prédio 43322 - 205D - Bairro Agronomia - Telefone 33088220
Porto Alegre - RS

OBS: Por unanimidade, a banca recomendou a publicação da tese.
Cybele Crossetti de Almeida Eliézer Cardoso de Oliveira Bruno Tadeu Salles Rafael Hansen Quinsani

Para Ademir Luiz

Agradecimentos

Este trabalho encerra uma importante fase de minha trajetória acadêmica e também pessoal. Recordo-me que ainda no início da graduação já vislumbrava percorrer os caminhos da construção do conhecimento que a universidade proporciona. Desde cedo concebi a fundamental importância da pesquisa e busca contínua para nos aperfeiçoar naquilo que acreditamos e defendemos. E nesse sentido específico, a pós-graduação *stricto sensu* é um elemento de grande importância.

Assim sendo, meu primeiro agradecimento é para o Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Sinto-me honrada por ter realizado essa pesquisa em uma instituição pública e comprometida com o presente e o futuro da sociedade. Conhecer e posteriormente fazer parte do corpo discente do programa só foi possível graças ao apoio e orientação do professor Dr. Anderson Zalewski Vargas. Devo dizer que fui muito bem recebida por todos e todas. A iniciação e finalização da pesquisa foram viáveis mediante o acolhimento que tive por parte de meu orientador. Muito gentilmente se disponibilizou para conhecer a minha proposta de projeto para o doutorado. Uma moça do cerrado buscando novas descobertas no Sul do Brasil! Agradeço as leituras e observações sempre atentas que contribuíram para o trabalho. Quero destacar aqui a calma, serenidade, respeito e profissionalismo que o professor Dr. Anderson sempre teve comigo. Obrigada!

Agradeço a Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior (Capes) pelo período de financiamento da pesquisa.

Ao mencionar o auxílio que recebi por parte da Capes é impossível ignorar minha memória e não lembrar as viagens que foram necessárias para a integralização dos créditos e demais atividades necessárias que fazem parte do curso de doutorado. Foi um grande desafio sair com frequência de Goiânia para Porto Alegre. Por diversas vezes cheguei a ficar mais de 24 horas acordada, em meio a trajeto e estudos para cumprir horários e outras obrigações fundamentais que adquirimos na vida adulta. Mesmo sendo um desafio, para mim foi uma grande experiência. Isso nos torna mais fortes!

Nas chegadas e partidas de madrugada sempre houve uma pessoa para me esperar e acompanhar: Ademir Luiz. Foi ele quem me apresentou Woody Allen. E com ele nasceu meu interesse pelo cinema. A ideia inicial de transformar em pesquisa minha admiração pelo cineasta partiu dele. Seus conhecimentos sobre literatura, teatro, cinema, quadrinhos, artes e História me fez despertar um novo olhar para a sétima arte. É importante registrar que quase

todo o material bibliográfico utilizado para a pesquisa compõe o acervo de sua biblioteca cujo nome é Jorge Luis Borges. E muitos dos filmes citados fazem parte do acervo de sua Cinemateca Kubrick. Obrigada por fazer parte de minha vida. São onze anos de muitas histórias...

Não poderia deixar de mencionar aqueles que talvez sejam o real motivo e razão da finalidade desse trabalho. Obrigada à minha família. Quero agradecer em especial a minha mãe Sebastiana do Carmo Romeiro da Silva, meu pai Roberto Ribeiro da Silva, meu irmão Rafton do Carmo Ribeiro, minha irmã Regiane Dias Ribeiro Pereira e meus sobrinhos queridos Davi Ribeiro Pereira e Emanuely Ribeiro Pereira.

Nunca fui uma pessoa cercada de muitos amigos. A quantidade sempre foi pequena, mas o valor de cada uma é enorme. Obrigada aos amigos que torceram por mim durante essa caminhada de forma direta e indiretamente: Ariane Nogueira, Leila Rodrigues, Vanessa & Edilson, Roseli Araújo, Hugo Albuquerque, Maria Cristina, César Luiz, Roseli Baldoíno (in memoriam), Ézio, Ordália & Marcus. Também agradeço aos meus colegas de profissão da Universidade Estadual de Goiás (Câmpus Pires do Rio) em especial a todos os professores do curso de História. Adalberto de Queiroz pela gentileza de sempre e a ótima lembrança que me trouxe de sua viagem pelos Estados Unidos: um livro sobre Woody Allen, obrigada! A José Eduardo Umbelino pelo auxílio na revisão do trabalho e boas colocações acerca da pesquisa, meus agradecimentos.

Tenho profundo respeito pelos mestres que tive a oportunidade de conhecer e que fizeram parte de minha formação. Lembro com afeto de todos os professores que tive desde minha fase de alfabetização.

Aqui cabe destacar a contribuição da professora Dr^a. Cybele Crosseti de Almeida nessa fase do curso de doutorado. Com sua experiência e leituras aprofundadas, em especial sobre um tema que percorre a pesquisa, ampliaram o meu olhar sobre o povo judeu. Suas considerações no decorrer da disciplina Cultura e Representações: velhos problemas, abordagens e fontes (turma 2017/1) auxiliaram em muito a pesquisa. Agradeço também pela participação e leitura criteriosa na ocasião do exame de qualificação.

Ao professor Dr. Rafael Hansen Quinsani meus sinceros agradecimentos pela disponibilidade em participar do exame de qualificação. Seus conhecimentos sobre cinema e considerações realizadas no texto, além de sugestões de leitura, contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa. Obrigada!

Ao professor Dr. Eliézer Cardoso de Oliveira. Sua pesquisa sobre a estética da catástrofe foi fundamental para o desenvolvimento do presente trabalho. Aproveito para agradecer o aceite para participar da banca de defesa. Obrigada!

Agradeço ao professor Dr. Bruno Tadeu Salles pela disponibilidade em compor a banca e compartilhar suas leituras e experiências na área de cinema.

Ao Woody Allen, por retratar os problemas e ao mesmo tempo a beleza da vida humana nas telas. Sua obra tem muito a dizer sobre a sociedade e para a sociedade. Esse trabalho é apenas uma humilde tentativa de apresentar parte disso. Um cineasta talentoso e também polêmico que me fez alcançar um conhecimento e gosto pela sétima arte como nunca imaginei. Obrigada por me proporcionar momentos de alegria, tristeza, angústia, dúvidas, incertezas, amor, ódio, paixão e tantos outros sentimentos. O mais importante é o que com certeza ficará para sempre, além de seus filmes: o conhecimento que adquiri ao longo dos últimos anos de pesquisa acadêmica envolvendo a sétima arte.

“A história é a realização da ideia de liberdade”.

Hegel

“O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.

Marc Ferro

“Vivemos numa caixa de espaço e tempo. Os filmes são as janelas para o mundo”.

Roger Ebert

Lista de imagens

Imagem 01: Woody Allen e Godard no livro <i>Paris vs. Nova York</i>	15
Imagem 02: Woody Allen e Robert B. Weide	24
Imagem 03: Capa de <i>Woody Allen: o documentário</i>	25
Imagem 04: Cena de <i>Cidadão Kane</i>	30
Imagem 05: Capa de <i>Woody Allen, um documentário</i>	30
Imagem 06: Cena de <i>Woody Allen, um documentário</i> . Brooklyn	34
Imagem 07: Cena de <i>Woody Allen, um documentário</i> . Fotógrafa.	35
Imagem 08: <i>Contos de Nova York</i>	71
Imagem 09: <i>Annie Hall</i>	80
Imagem 10: Logo de <i>Manhattan</i>	94
Imagens de 11 a 18: Sequência de abertura de <i>Manhattan</i>	99
Imagens 19 a 28: <i>Hannah e Suas Irmãs</i>	118
Imagem 29: Ponte do Brooklyn em <i>Crimes e Pecados</i>	135
Imagem 30: Capa de <i>Manhattan</i>	135
Imagem 31: <i>A Luz é Para Todos</i>	137
Imagem 32: Teaser de <i>Homem-Aranha</i>	155
Imagem 33: <i>Dirigindo no Escuro</i>	195
Imagem 34: <i>Poderosa Afrodite</i>	214
Imagens 35 e 36: <i>Todos Dizem Eu Te Amo</i>	215
Imagens 37 a 39: <i>Match Point</i>	217
Imagem 40: <i>Scoop – O Grande Furo</i>	218
Imagem 41: <i>O Sonho de Cassandra</i>	219
Imagem 42 a 45: <i>Vicky Cristina Barcelona</i>	221
Imagem 46 a 55: <i>Meia Noite em Paris</i>	223
Imagens 56 a 60: <i>Para Roma com Amor</i>	225
Imagem 61: <i>Igual a Tudo na Vida</i>	230
Imagem 62: <i>Tudo Pode Dar Certo</i>	234

Índice

Resumo	12
Apresentação	14
Capítulo I - Woody Allen e a cidade de Nova York	
1.1. Cidadão Allen: Nova York na construção da figura pública de Woody Allen	23
1.2. O cinema de Woody Allen antes de Nova York	37
1.3. Woody Allen, a Nova Hollywood e os cineastas de Nova York	46
1.4. Allen & Scorsese: dois contos de uma cidade em <i>Contos de Nova York</i>	59
Capítulo II - Nova York entre a cidade real e a cidade ideal	
2.1. <i>Annie Hall</i> : Nova York como negação de Los Angeles / Hollywood	77
2.2. <i>Manhattan</i> e a sinfonia da cidade	92
2.3. Arquitetura, arte e as artes do fazer em <i>Hannah e suas irmãs</i>	108
2.4. O submundo urbano em <i>Crimes e Pecados</i>	123
Capítulo III - Nova York e a estética da catástrofe	
3.1. A estetização da catástrofe no cinema de Woody Allen	144
3.2. Cinzas no paraíso: a política de Tolerância Zero e o 11 de Setembro no cinema	153
3.3. Woody Allen e o discurso do Oscar	165
3.4. Nova York (re)descoberta: <i>As Torres Gêmeas</i> e o 11 de setembro como tema	174
Capítulo IV - A superação pelo silêncio	
4.1. Nada vejo, nada falo, nada escuto em <i>Dirigindo no Escuro</i>	189
4.2. <i>Sex and the city</i> : “nada a declarar sobre o escândalo”	198
4.3. As cidades invisíveis de Woody Allen: o autoexílio na Europa	211
4.4. O otimismo cínico de <i>Igual a Tudo Na Vida e Tudo Pode Dar Certo</i>	226
Considerações finais	239
Referências	244
Lista de filmes citados	255

Resumo

UM “CINEASTA-HISTORIADOR” ENTRE A CIDADE REAL E A CIDADE IDEAL: Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen (1977 – 2009)

Essa tese de doutoramento pretende analisar a visão que o cineasta americano Woody Allen construiu de Nova York, sua cidade natal, transformando-a em símbolo de sua obra e personagem de seus filmes, até ver-se diante do impacto representado pelos atentados de 11 de setembro de 2001. Usando o conceito de “cineasta historiador”, cunhado por Robert A. Rosenstone, analisamos sua postura artística ao longo desse processo. O caminho percorrido pela tese parte de um primeiro capítulo em que se procura estabelecer o contexto geral da formação do artista na cidade e sua relação com outros cineastas contemporâneos, destacando seu afastamento de Nova York no início da carreira e retorno na fase madura. O segundo capítulo trabalha a evolução das representações de Nova York no cinema de Woody Allen, destacando o que chamo de Tetralogia de Nova York, uma série de longas-metragens que formam um conjunto coerente onde a cidade é usada como cenário para se discutir determinadas concepções de narrativa, visão de história e perspectiva de memória. O terceiro capítulo mostra o confronto do artista com o episódio catastrófico do 11 de setembro de 2001, que colocou em prova sua visão de mundo, demonstrando até que ponto ele está disposto a mantê-la, sobretudo quando se compara sua produção posterior ao 11 de setembro com a obra de outros cineastas e com a realidade sócio-política imediata. O quarto capítulo mostra como Woody Allen optou pelo silêncio quanto ao 11 de setembro, seguindo uma tendência que sempre o acompanhou, mesmo em episódios extremos de sua vida particular, preferindo elaborar obras que defendam a superação dos fatos históricos trágicos, retomando uma coerência temática e narrativa que norteou sua produção desde os primeiros filmes, sustentada e justificada por sua formação judaica.

Palavras-chave: Woody Allen, cineasta historiador, utopia, catástrofe, silêncio.

Abstract

A "HISTORIAN-FILMMAKER" BETWEEN THE REAL CITY AND THE IDEAL CITY::

Utopia, Catastrophe and Silence in Woody Allen's New York Construction (1977 – 2009)

This doctoral thesis aims to analyze the vision that the American filmmaker Woody Allen built of New York, his hometown, making it both a symbol of his work and a character in his films, until he finds himself facing the impact of September 11, 2001 attacks. Through the concept of “historian filmmaker”, coined by Robert A. Rosenstone, we analyzed his artistic attitude throughout this process. The path taken by this thesis starts from a first chapter in which the following points are sought: the general context of the artist's training in the city and his relationship with other contemporary filmmakers, also highlighting his distancing from New York at the beginning of his career and his return to it in his mature phase. Next, the second chapter deals with the evolution of New York's representations in Woody Allen's cinema, highlighting what I call New York's Tetralogy, that is, a series of feature films that form a coherent set where the city is used as scenario to deal with certain conceptions of narrative, views on history and perspectives of memory. The third chapter presents the artist's confrontation with the episode of September 11, 2001. This catastrophic event put his worldview to the test, demonstrating the extent to which he is willing to maintain it, especially when a comparison is made between what he produced after 9/11 with the work of other filmmakers and also with the immediate socio-political reality. Finally, the fourth chapter shows how Woody Allen opted for silence regarding 9/11, following a trend that has always followed him, even in the most extreme episodes of his private life, preferring to create works that advocate overcoming tragic historical facts. Thus, he resumes both thematic and narrative coherence that has guided his production since the first films, and which is also sustained and justified by his Jewish background.

Keywords: Woody Allen, historian-filmmaker, utopia, city, New York.

Apresentação

Até o início da década de 1990, o cineasta americano Woody Allen era uma espécie de unanimidade. Uma cena do filme canadense *Declínio do Império Americano* (1986), de Denys Arcand, exemplifica essa afirmação. Alguns personagens, apresentados como intelectuais sofisticados e antenados, descrevem os assuntos que não podem faltar em uma paquera nas boates frequentadas por pessoas descoladas. Um dos requisitos obrigatórios é destacar que “adora os filmes de Woody Allen”.

Outro exemplo interessante está na seleção que o jornal *The Times* apresentou do que seria, segundo seus critérios, os “1000 que Fizeram o Século 20”, lista publicada no Brasil na forma de fascículos colecionáveis pela revista semanal *Isto É*. Ao lado de figuras como Nelson Mandela, Bill Gates, Madre Teresa de Calcutá, Hitler, João Paulo II e Margaret Thatcher, uma das personalidades destacadas é Woody Allen. A ordem de aparição é alfabética por sobrenome. Para se ter uma ideia, o verbete anterior a Allen é dedicado ao lendário boxeador Muhammad Ali, enquanto o verbete posterior enfoca o presidente derrubado do Chile, Salvador Allende. A matéria informa que “desde a década de 60, Woody Allen domina as comédias dos filmes americanos escrevendo, atuando e dirigindo apenas o seu próprio trabalho. Depois de Buster Keaton, é o mais original e o mais criativo dos humoristas cinematográficos” (s/d, p. 13). Embora a descrição contenha imprecisões, como a inverdade de que Allen trabalhava apenas em projetos próprios¹, o mais importante, e instigante, é sua inclusão em um grupo tão seletivo.

Ao mesmo tempo, ao longo da carreira, Woody Allen foi se tornando cada vez mais um símbolo da cidade de Nova York. Essa relação artista / cidade tornou-se quase um clichê turístico, do mesmo nível que Beatles e Liverpool ou o papa e o Vaticano. Uma cena de poucos segundos da comédia romântica *Tootsie* (1982), estrelada por Dustin Hoffman, justamente o ator judeu que antecedeu Allen na condição de “astro étnico”², representa a força que essa identificação possui no imaginário coletivo. Nela, o personagem de Hoffman, na primeira vez em que aparece travestido de mulher, pronto para conquistar a cidade, vai tomar

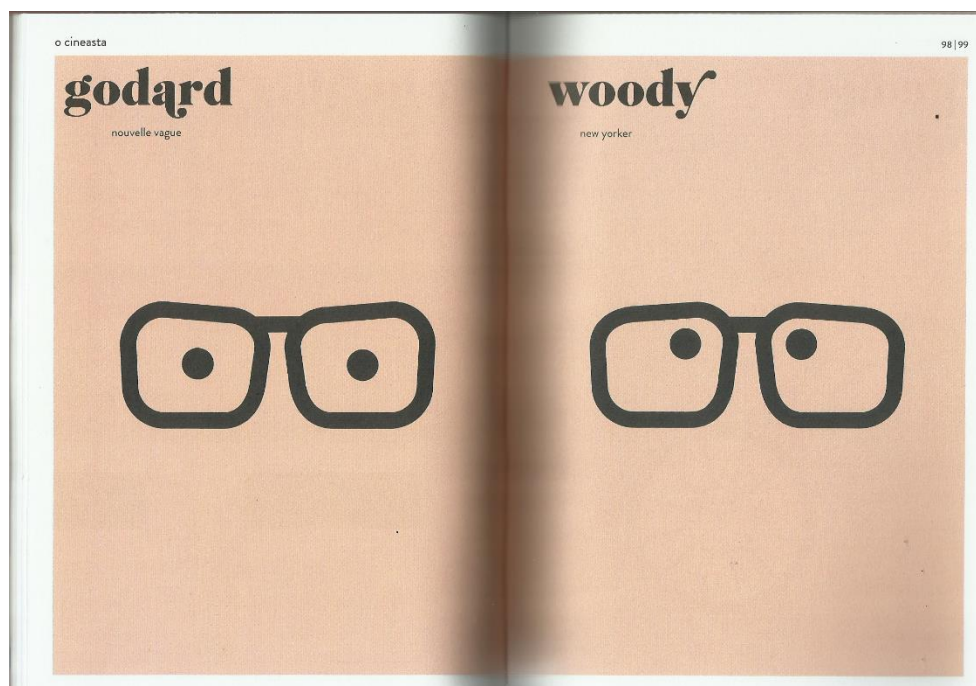
¹ A imagem que ilustra o verbete já é prova disto. Trata-se de uma sequência do filme *Cenas em um Shopping* (1991), escrito e dirigido por Paul Mazursky, no qual Allen contribui apenas como ator, estrelando a produção ao lado da atriz Betty Midler.

² No capítulo 1 será discutido o fato de Dustin Hoffman ter sido o primeiro ator da transformação que tornou possível para intérpretes com características étnicas marcantes se tornarem astros referendados pela indústria do cinema.

um dos famosos táxis amarelos de Nova York quando um homenzinho franzino e de óculos tenta passar em sua frente. Trata-se de um sócia de Allen. Hoffman comicamente o espanca e o expulsa do veículo. Essa cena, apesar ou justamente por conta da violência pastelão, é uma nítida homenagem.

Ainda outro exemplo. No divertido livro ilustrado *Paris versus New York*, em que o autor Vahram Muratyan apresenta graficamente símbolos das duas cidades, o quesito “cineasta” colocou lado a lado os óculos característicos de Jean-Luc Godard representando Paris e os de Woody Allen representando Nova York. Um detalhe interessante, que mostra a familiaridade que cada artista carrega junto aos espectadores em sua persona pública, é o fato de o cineasta francês ter sido identificado pelo sobrenome, enquanto o americano é chamado simplesmente, de modo casual e íntimo, de “Woody”. “Woody”, como se fosse um amigo que se encontra sempre, e sempre com prazer.

Imagem 01: Página do livro *Paris versus New York*



Essa familiaridade, e unanimidade, viram-se abalada, nas palavras do *The Times*, quando Woody Allen “em 1992, protagonizou na ‘vida real’ uma de suas histórias: abandonou a mulher, a atriz Mia Farrow, para viver com a jovem sul-coreana Soon Yi, de 20 anos. Que era filha adotiva da própria Mia” (s/d, p. 13). A reação do cineasta ao escândalo, e a seus desdobramentos posteriores, mostrou muito de sua visão de mundo: ele, que já era discreto na vida particular, procurou se afastar ao máximo possível do epicentro das

acusações, mantendo o mais profundo e abnegado silêncio sempre que possível. Para ele é quase como se não houvesse acontecido. Ao contrário de muitos artistas, que costumam exorcizar o passado, transformando em arte seus fantasmas particulares, Woody Allen não tocou no assunto em sua obra. Pelo menos não abertamente.

Quase o mesmo aconteceu em relação à maior catástrofe ocorrida em Nova York, os atentados de 11 de setembro de 2001. Teríamos aqui um padrão artístico baseado na negação? O que justifica que um artista popularmente identificado com uma cidade, que se tornou uma espécie de “cineasta-historiador” de sua contemporaneidade, não se pronuncie artisticamente sobre o maior trauma dessa mesma cidade? Não queria manchar seu ideal de cidade? Conspurar a proposta de utopia urbana que ergueu ao longo da carreira? Esse é o tema principal da tese “Um ‘cineasta-historiador’ entre a cidade real e a cidade ideal: Utopia, Catástrofe e Silêncio na Construção da Nova York de Woody Allen (1977 – 2009)”.

Mas o que seria um “cineasta-historiador”? Esse conceito, chave para compreender o presente trabalho, foi cunhado por Robert A. Rosenstone, autor do livro *A história nos filmes / Os filmes na história*. Segundo Rosenstone, existem seis regras para se analisar filmes historicamente: 1) Filme como narrativa; 2) Indivíduos no centro do processo histórico; 3) O filme como história fechada; 4) A história como experiência; 5) A história como processo; 6) Imagem óbvia do passado. Portanto,

o filme dramático conta a história como história, um conto com começo, meio e fim. Um conto que te deixa uma lição de moral (...). Filmes insistem em que a história é a história dos indivíduos. Podem ser homens ou mulheres que já são renomados (geralmente homens) ou indivíduos para parecer importantes porque foram singularizados pela câmera (...). O filme nos oferece história como história fechada, simples e completa do passado (...). O filme mostra a história como experiência. Ele emociona e dramatiza o passado, nos dá a história como triunfo, angústia, alegria, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo (...). O filme mostra história como processo. O mundo na tela traz um conjunto de coisas que, para propósitos analíticos ou estruturais, a história escrita muitas vezes tem de separar. Economia, política, raça, classe e gênero vêm todos juntos nas vidas e momentos dos indivíduos, grupos e raças (...). Filmes nos dão uma imagem tão óbvia do passado – de prédios, paisagens e artefatos – que talvez não vejamos o que isso faz com o nosso senso de história. Os filmes certamente nos dão uma noção de como eram usados os objetos comuns (2009. p. 396 – 398).

Ao seguir esse mapa de condução da obra cinematográfica, consciente ou inconscientemente, os cineastas-historiadores “diferem dos cineastas que, ao longo da carreira, se voltam uma ou duas vezes para o passado em busca de uma ambientação histórica para um filme. O que esses diretores têm em comum é uma espécie de interesse pessoal pela

história” (Rosenstone, 2010, p. 174 - 175). Woody Allen demonstrou esse interesse em obras tão dispares como *Bananas* (1971), que satiriza a Revolução Cubana, *A Última Noite de Boris Gruschenko* (1975), que se passa na Rússia durante a invasão napoleônica, ou *A Era do Rádio* (1987), que relembra com nostalgia a década de 1940. Mas foi, sobretudo, um cronista da América contemporânea. Um cronista que não tratou do grande tema de sua era.

A tese está dividida em quatro capítulos, cada um com quatro tópicos.

No primeiro capítulo, “Woody Allen e a cidade de Nova York”, trabalhamos a figura-título sob a perspectiva teórica de “cineasta-historiador”, desenvolvida por Robert Rosenstone, de modo a estabelecer as origens de sua formação artística. No primeiro tópico, “Cidadão Allen: Nova York na construção da biografia pública de Woody Allen”, usamos o filme *Woody Allen: um Documentário* (2012), de Robert B. Weide, além de filmes de inspiração autobiográfica como *A Era do Rádio* (1987) e *Annie Hall* (1977), em que a infância dos personagens alter ego de Allen é apresentada como espelho da própria infância do cineasta, para analisar de que modo ele representa sua trajetória como sendo fruto do ambiente em que foi formado: a comunidade judaica de Nova York.

No tópico seguinte, “O cinema de Woody Allen antes de Nova York”, mostrarei que a opção por transformar Nova York em um personagem de seus filmes foi uma decisão artística tardia. Só aconteceu no sétimo filme que dirigiu, *Annie Hall*, de 1977. Seu primeiro filme como diretor *O que há, tigresa*, de 1966, é uma aventura de espionagem japonesa redublada em inglês. O segundo, *Um assaltante bem trabalhão*, de 1969, começa em Nova Jersey e depois se torna um *Road Movie*, percorrendo vários estados americanos. Nos filmes seguintes, como em *Bananas*, de 1971, e *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar*, de 1972, Nova York aparece de modo circunstancial.

Em seguida, no tópico “Woody Allen, a Nova Hollywood e os cineastas de Nova York”, pretendi colocar Woody Allen em perspectiva com relação a sua geração artística, que produziu diretores como Martin Scorsese e Sidney Lumet, que se apresentavam como sendo avessos à Hollywood, produzindo filmes de caráter realista e urbano, fortemente identificados com a cidade de Nova York, e não o cinema massificado produzido na Costa Oeste. A partir dessa pretensão de “realismo”, o conceito de “cineasta-historiador” surge de modo a colocar Woody Allen e seu cinema por vezes alegórico, irônico, mas também marcado pela representação de certo estrato social nova-iorquino contemporâneo, como encaixado nessa categoria de artistas que registram, e pensam, seu tempo, cristalizando-o para o futuro. Acredito que Woody Allen é uma espécie de pária nessa geração chamada de Nova

Hollywood, pois optou por produzir um cinema fortemente influenciado pela Hollywood dos anos dourados, renovando-o, ao mesmo tempo em que dialogava com o seu tempo, falando da perspectiva não das ruas, mas da classe média letrada nova-iorquina, envolvida não com o submundo, mas com suas neuroses pessoais.

Como complemento deste tópico, apresento o seguinte, “Allen & Scorsese: dois contos de uma cidade em *Contos de Nova York*”, em que comparo os dois capítulos que os cineastas citados apresentaram no filme *Contos de Nova York* (1989), que contou ainda com um terceiro colaborador: Coppola. Nesse tópico, pretendo confrontar a sensibilidade judaica de Allen com a perspectiva católica de Scorsese. No segmento de Allen temos uma calamidade pessoal que é compartilhada e, por fim, se banaliza. Em contrapartida, no capítulo de Scorsese temos um episódio de autocomiseração totalmente pessoal, fundamentado no ideal romântico cunhado pelo Ocidente Cristão. Importante perceber que neste capítulo já estamos desenhando a perspectiva de Allen quanto às catástrofes: elas ocorrem, mas se banalizam com o passar do tempo, e é preciso aprender a conviver com elas, suas memórias, suas consequências, sem autocomiseração.

No segundo capítulo, “A Tetralogia de Nova York: entre a cidade real e a cidade ideal” mostraremos de que forma Woody Allen transformou Nova York em personagem de seus filmes. Primeiro de modo relativamente realista, tornando-a posteriormente uma cidade perfeita, ideal e utópica; mas lentamente apresentando-a em tons mais sombrios. O conceito de “cidade real e cidade ideal” de Giulio Carlo Argan, baseado na ideia de que a cidade ideal é o elemento de medida para se pensar e projetar a cidade real, guiará teoricamente esse capítulo. No primeiro tópico, “*Annie Hall*: Nova York como negação de Los Angeles / Hollywood” apresentarei de que modo Allen contrasta a vida cosmopolita e intelectualizada de Nova York com o que considera uma existência banal e puramente física vivida na Califórnia, em Los Angeles, em Hollywood. Seu personagem nesse filme se recusa a se mudar para Los Angeles, cidade onde acaba por se separar da personagem-título. Evento que é “modificado” em uma peça encenada dentro do filme. Portanto, uma proposta de mudança dos fatos, visando uma melhor aceitação da história. Ironicamente, foi por esse filme que a academia de Hollywood acabou por reconhecer o talento de Allen, concedendo-lhe o Oscar de melhor filme, direção e roteiro.

Na sequência, em “*Manhattan* e a sinfonia da cidade”, mostrarei que Allen fez uma apologia à Nova York, justamente na época em que o cinema começou a discutir de maneira mais séria a degradação urbana da cidade, em filmes como *Taxi Driver* (1976), de Martin

Scorsese, e *Serpico* (1973), de Sidney Lumet. Não por acaso o filme é em preto e branco, lembrando os velhos clássicos do cinema, e os personagens só transitam por ruas limpas, pacificadas, restaurantes elegantes e galerias de arte. Os cartões-postais da cidade, como a ponte do Brooklyn e o Central Parque são valorizados. Uma recuperação deliberada da Nova York dos chamados Anos Dourados, uma Era de Ouro que se contrapõe às mudanças urbanas verificadas na história real da cidade.

O tópico “Arquitetura, arte e as artes do fazer em *Hannah e suas irmãs*” mostra que algo começou a mudar em sua perspectiva da cidade. Nova York continua bela e fascinante, mas a arte que abunda em suas ruas é fruto do caos da vida urbana e das relações humanas que se passam nesse cenário. Como observou Lewis Mumford, “a cidade é a própria arte”, mas a cidade se faz por múltiplas camadas, não podendo ser a cidade planejada e perfeita do ideal renascentista. Uma cidade vazia, sem pessoas, seria bela e calma, mas estaria morta. As “artes do fazer” (a força dos gestos cotidianos), de Michael de Certeau serão o centro teórico aqui. Mas se é do conflito que nasce a beleza e o futuro, Allen optou por apresentar um final conservador, em que os conflitos desenvolvidos ao longo do filme são literalmente escamoteados ou ignorados, como forma de manter o *status quo*. Em *Hannah e suas irmãs* (1986) as cenas de cartões-postais não são importantes, estão quase ausentes. O que vemos são ruas que possuem tanto prédios velhos com paredes descascadas quanto fachadas lindamente preservadas, numa mostra da diversidade urbana de Nova York.

Por fim, no tópico “O submundo urbano em *Crimes e Pecados*”, analisarei de que modo Woody Allen mostrou que em sua cidade ideal existe também um submundo, onde o crime e a morte estão presentes. Aqui sua Nova York se aproxima da cidade suja e decadente apresentada no cinema de Scorsese e Lumet. Não se trata de uma crítica moralizante, inclusive retomada em outros filmes, destacadamente *Match Point* (2005), mas da colocação em perspectiva dos retratos idealizadores realizados anteriormente.

No terceiro capítulo, “Nova York e a estética da catástrofe”, destacamos o choque entre o universo ideal criado por Allen e a realidade histórica em si. A teoria da “estética da catástrofe”, do historiador Eliézer Cardoso de Oliveira, forma a base teórica. Num primeiro momento, no tópico “A estetização da catástrofe no cinema de Woody Allen”, mostramos que são recorrentes as referências a idas de personagens de Allen ao cinema para assistir filmes sobre o Holocausto, guerras, assassinatos e outras catástrofes. Essa estetização das catástrofes é mostrada como uma forma de superação do sentimento de perda, mas também problematiza a maneira com que as catástrofes foram transformadas em objetos de entretenimento

pasteurizado. Discute-se sobre o Holocausto ou sobre o assassinato de Kennedy como se fossem anedotas históricas, com distanciamento, e muitas vezes com humor cínico e ironia, não por acaso uma perspectiva do fato histórico tematizada no filme *Crimes e Pecados* (1989).

No tópico “Cinzas no paraíso: a política de Tolerância Zero e o 11 de Setembro no cinema” discutimos de que modo o amplo registro midiático dos atentados de 11 de setembro colaborou na construção de sua memória. Sobretudo, como esse evento foi representado no cinema. Há exemplos como o documentário *11/9* (2002), dos irmãos Jules e Gédéon Naudet e de James Hanlon, que registrou a única imagem conhecida do primeiro avião atingindo a primeira torre. Também se fez ficção como os dramas *WTC – por trás do 11 de setembro* (2004), de Antonia Bird, e *Voo 93* (2006), de Paul Greengrass. Em seguida, relacionamos esse debate com a ação do prefeito Rudolph William Louis Giuliani ao limpar as ruas de Nova York do crime e da pobreza, numa política batizada de “Tolerância Zero”. O objetivo é aproximar o resultado dessa abordagem, quase sempre extremista e xenófoba, com o ideal de cidade almejado por Woody Allen, apresentado no capítulo II da tese. Mostraremos como esse ideal de construir uma cidade artificialmente utópica foi estremecido pelos atentados de 11 de setembro, ao mesmo tempo em que essa mesma catástrofe serviu de justificativa para que o poder público reforçasse a política de “Tolerância Zero”, fortalecendo o aparato urbano de segurança em nome da guerra contra o terrorismo, o que afetou diversos grupos étnicos de origem semita que habitam Nova York, tornando-os alvo de preconceito, como é amplamente trabalhado em filmes como *Nova York, Eu Te Amo* (2009) e *Nova York Sitiada* (1998). Ou seja, a Nova York aparentemente perfeita, feita para que turistas andem tranquilamente por suas ruas, também possui, logo abaixo dessa superfície pacificada, seu aspecto de “estado policial”.

No tópico “Woody Allen e o discurso do Oscar” analisamos o discurso que, de surpresa, Woody Allen pronunciou no Oscar em 2002, a primeira cerimônia após os atentados. Seu foco foi o apelo para que os cineastas não abandonassem Nova York e, sobretudo, a necessidade de superar a tragédia. Notem, não avaliar, estetizar ou usar a catástrofe como ferramenta, mas superar.

Para encerrar o capítulo, no tópico “Nova York (re)descoberta: *As Torres Gêmeas* e o 11 de setembro como tema”, usando o conceito de “cineasta-historiador”, vamos comparar a postura distante de Woody Allen com o cinema feito por Oliver Stone, chamado por Rosenstone de “historiador da América recente”. Oliver Stone foi um dos cineastas que

produziram filmes sobre o tema. Destacamos como foco central do tópico a análise do filme *As Torres Gêmeas*, que Oliver Stone lançou em 2006. Aqui observamos uma narrativa heroica de superação e união, focando homens comuns e, o que é muito significativo, de diferentes origens étnicas, explicitando uma característica que Nova York sempre teve: o de ser um porto para receber imigrantes que pretendem prosperar em solo americano.

No capítulo quatro, intitulado “A superação pelo silêncio”, trabalharemos o fato de que Woody Allen, até então, não tratou em nenhum de seus filmes do 11 de Setembro. Sequer como pano de fundo, ou mencionado de passagem em algum diálogo. No tópico “Nada vejo, nada falo, nada escuto em *Dirigindo no Escuro*” abordamos seu primeiro filme cronologicamente realizado após as catástrofes do 11 de setembro, no qual ele cumpre a promessa feita no discurso do Oscar, de voltar a filmar em Nova York como forma de confirmar a beleza inerente à cidade, para além dos impactos dos atentados. Segue o tópico “Sex and the city: ‘nada a declarar sobre o escândalo’”, no qual mostraremos que tradicionalmente Woody Allen se utiliza da tática do “silêncio” para superar as vicissitudes. Usaremos o exemplo de sua atitude diante do escândalo sexual pelo qual passou no início da década de 1990.

No tópico “As cidades invisíveis de Woody Allen: o autoexílio na Europa”, mostraremos que no primeiro filme que Allen realizou após o 11 de setembro, *Dirigindo no escuro* (2002), na cena final, o personagem interpretado pelo cineasta parte para a Europa em autoexílio. Algo parecido ocorreu na realidade, pois alguns anos depois Allen passa a produzir filmes em cidades como Londres, Paris, Roma e Barcelona. Uma pergunta surge: o próprio Woody Allen desprezou seu conselho de não abandonar a cidade de Nova York? Ou, ao contrário, assim como no livro “As cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino todas as cidades visitadas por Marco Polo são Veneza, todas as cidades filmadas por Allen são diferentes modos de se ver Nova York?

No tópico “O otimismo cínico de *Igual a Tudo Na Vida e Tudo Pode Dar Certo*”, analisaremos o filme *Igual a Tudo Na Vida* (2003) como uma parábola sobre a necessidade de aceitar que as tragédias fazem parte da existência, espelhando a questão do 11 de Setembro com os problemas passados pelo protagonista do filme. Esse longa dialoga diretamente com o filme *Tudo Pode Dar Certo*, no qual, desde o título até o sentido da narrativa, temos mais uma vez a defesa da tese de que o trágico pode e deve ser superado. Com o silêncio, se necessário. O protagonista desse filme lançado em 2010 é um físico. Profissional que compreende que o

universo é caótico, composto por choque entre estrelas, explosões de supernovas e fenômenos de tal magnitude que tornam a existência humana, posta em perspectiva, pueril.

Não pretendemos que esse trabalho seja apenas um comentário cinematográfico. Seu sentido último deve ser compreendido dentro de determinada sensibilidade histórica, particularmente a sensibilidade judaica em suas diferentes estratégias para lidar com as tragédias que se sucederam ao longo de sua trajetória histórica. Mais do que um artista americano, Woody Allen é um artista judeu nova-iorquino americano. Em sua família, sua geração é a primeira a construir uma noção arraigada de pertencimento, na falta de palavra melhor, “patriótico” a determinado país, e, sobretudo, cidade. Sua visão de história parte necessariamente de sua visão de cidade.

Apesar disso, cabe ressaltar que esse trabalho não é uma pesquisa em história das cidades, embora dialogue com tal campo e seus autores, mas um estudo acerca da perspectiva de um artista, um “cineasta-historiador”, sobre uma cidade. Analisamos como esse artista, ao longo da construção de sua obra, idealizando-a, criticando-a ou mesmo negando-se a discutir um tema em tese fundamental, transformou suas reflexões sobre a cidade em documentos da história contemporânea da América.

Uma seleção de seus filmes em longa-metragem, descrita ao longo dessa apresentação, contém nossos principais documentos. Extraímos as imagens trabalhadas na tese diretamente das cópias em DVD comercializadas no Brasil pela distribuidora oficial, bem como a faixa de legendas em língua portuguesa dessas mídias, transcrevendo-as e informando o tempo em que aparecem na narrativa. Imprecisões em relação ao texto em inglês precisaram ser corrigidas. Na prática, um novo trabalho de tradução foi necessário ser feito. Essa prática, por uma questão de recorte temático, priorizou seus filmes de ficção, em detrimento dos documentários em que aparece, uma vez que foram editados e dirigidos por outros cineastas. Consideramos essas obras materiais de referência, não objetos de pesquisa. Mantivemos os diálogos na língua original em notas de rodapé, para garantir aos leitores a possibilidade de comparação. Considerando as características idiossincráticas do texto escrito por Woody Allen, é possível que algo tenha se perdido na tradução, mas procuramos minimizar esse risco no limite de nossa capacidade.

Capítulo I

Woody Allen e a cidade de Nova York

1.1. Cidadão Allen: Nova York na construção da figura pública de Woody Allen

O que é *Cidadão Kane* de verdade? A Pauline Kael disse que é “uma obra-prima rasa”. Você pode ver a história de um barão da mídia subindo ao poder – ou de qualquer pessoa subindo ao poder – contada de maneira realista, e pode gostar do filme ou não. Mas *Cidadão Kane* é contada com uma tal classe que a mesma história, apenas uma espécie de biografia cintilante, se transforma numa obra-prima. (Woody Allen, em *Conversas com Woody Allen*, p. 45)

Foram feitas muitas biografias sobre o cineasta norte-americano Woody Allen, por autores vindos de todas as partes do mundo. O número é impreciso, mas certamente supera uma centena. Algumas são breves e didáticas, como as escritas pela francesa Florence Colombani (2007), pelo italiano Giannalberto Bendazzi (1989) e pelo português Lauro Antônio (s/d), outras de fôlego, como o trabalho do inglês John Baxter (1998). A maioria explora os aspectos mais polêmicos de sua personalidade e trajetória, misturando homem e artista, vida privada e obra. Talvez como reação posterior a tal sensacionalismo, mas certamente como opção pessoal, Woody Allen sempre procurou manter sua vida particular longe dos holofotes da imprensa. O resultado é que quase todas essas biografias se constituem em obras não-autorizadas, com duas exceções.

A primeira é o livro *Woody Allen, uma biografia*, de 1991, escrito pelo crítico de cinema Eric Lax, também conhecido por biografar Paul Newman e Humphrey Bogart, não por acaso um dos ídolos de Allen, que chegou a incluí-lo como personagem de sua peça *Sonhos de Um Sedutor*, transformada em filme em 1972, sob a direção de Herbert Ross. A obra de Lax gerou um trabalho bônus: uma coleção de entrevistas realizadas entre junho de 1974 e fevereiro de 2009, lançadas como *Conversas com Woody Allen*. Os dois livros possuem a característica em comum de praticamente ignorarem a vida particular de Woody Allen. O foco é em sua obra e processo criativo, possivelmente uma exigência do biografado para concordar em atribuir a esses trabalhos o rótulo de “oficiais”.

Segundo o jornalista e biógrafo brasileiro Ruy Castro, o livro de Lax conta a “história que Woody gostaria que fosse a oficial: a de um gênio tímido, inseguro, neurótico, mas decente e adorável, mais ou menos como o personagem de seus filmes” (2006, p. 359 – 360). Talvez esse seja um diagnóstico severo, em todo caso, parece ser fato que certas amarras

contratuais deixaram o autor impossibilitado de investigar a fundo a personalidade complexa de seu biografado. Ou talvez o tenha feito, mas precisou deixar de fora do livro. Nesse sentido, a crítica de cinema Isabela Boscov lembra que “segundo revela uma biografia do diretor recentemente lançada nos Estados Unidos, *The Unruly Life of Woody Allen*, ele corteja os críticos de cinema com bilhetinhos, almoços e sessões especiais” (2000, p. 222). O mesmo se percebe em *Conversas com Woody Allen*. As perguntas da série de entrevistas são sempre interessantes e polidas, mas nunca contundentes.

A segunda exceção não é um livro, mas um filme. Trata-se de *Woody Allen: um documentário*, lançado em 2012 e dirigido pelo cineasta Robert B. Weide. Curiosamente, no documentário, Woody Allen, então um senhor de setenta e sete anos, foi muito menos discreto em relação a sua vida particular, permitindo que parentes fossem entrevistados, reveladas imagens fotográficas raras e deixando-se filmar no interior de seu apartamento, em seu quarto e no escritório, algo até então impensável. O filme não deixa de ser uma obra oficial e, por isso mesmo, apologética, mas é inegável que não ignora passagens polêmicas da vida de Allen, tentando colocá-las em perspectiva. O exemplo mais notável é o escândalo sexual envolvendo sua ex-esposa Mia Farrow e sua enteada Soon-Yi, aspecto que abordaremos mais detidamente adiante no trabalho.

Também chama atenção o fato de Allen haver se dedicado ao processo de lançamento do filme, chegando a posar para fotografias de divulgação ao lado do diretor Robert B. Weide. Algo que não fez com Eric Lax. Tal atitude, somada às liberdades que concedeu à câmera de Weide, permitem estabelecer que *Woody Allen: um documentário* é o estudo biográfico mais completo sobre o cineasta até o momento.

Imagem 02: Woody Allen e o diretor Robert B. Weide ³

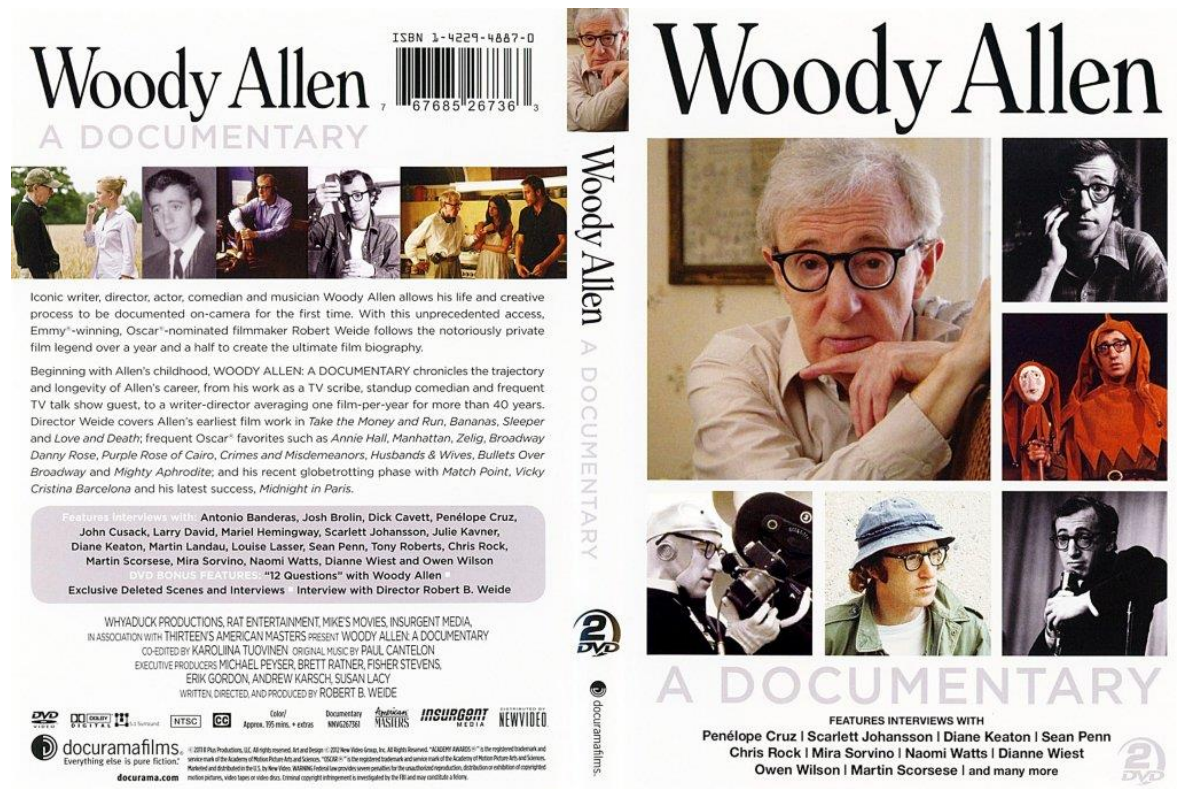


³ Fonte: <http://collider.com/robert-weide-woody-allen-documentary-interview/> acesso: 27 de outubro de 2016.

Acredito que essa disponibilidade esteja relacionada a um projeto de Allen de redefinir sua figura pública. Projeto que ele tem desenvolvido, em diferentes momentos e com diferentes intensidades ao longo de sua carreira, dependendo do estágio na qual ela se encontra.

O cartaz do filme, que inspiraria a capa oficial do DVD, é representativo nesse sentido. Cada foto foi cuidadosamente selecionada para representar uma fase de sua carreira, mostrando seu processo de amadurecimento pessoal e artístico.

Imagem 03: Capa da versão comercial do DVD norte-americano de *Woody Allen: um documentário*⁴



No filme, o crítico F. X. Feeney diz:

Pense em fazer um documentário sobre Woody Allen. Que Woody Allen? Há tantos. Você tem o comediante. O autor de textos casuais para o *The New Yorker*, na tradição de S. J. Perelman. Você tem o clarinetista. Você tem o dramaturgo. Ele foi muita coisa antes de se tornar um cineasta. O cinema tornou-se inevitável porque permitiu que ele reunisse todas as coisas em que ele se destacava (Woody Allen: um documentário, 2012, 00:02:31).

⁴ Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt2397619/> acesso: 27 de outubro de 2016.

Esse trecho final do depoimento refere-se à noção do cinema como sétima arte. Essa definição começou a tomar forma na Europa durante o século XVIII, quando surgiu o conceito de belas-artes – artes preocupadas com a criação do belo, sem utilidade prática a não ser representar a própria beleza. Uma noção que dialogava diretamente com o movimento Romântico. No final do século XIX, após o cinema ser inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, os críticos passaram a considerá-lo um tipo mais recente de arte. No século XX, Ricciotto Canudo, intelectual italiano radicado na França, escreveu o *Manifesto das Sete Artes* em que defendia que o cinema seria a sétima arte por ser não apenas uma versão das artes plásticas em movimento, mas um tipo de expressão artística que conseguia congrega todas as outras em uma só: a atuação, o texto, a direção de cena, a música na trilha sonora e a arquitetura e escultura na construção dos cenários. A construção da imagem de Allen como um tipo de multiartista representa com perfeição essa somatória de diversas manifestações artísticas que vão se encontrar, e culminar, no cinema.

Examinando a referida imagem do DVD vemos, na frente da capa, seis fotos. A maior, em destaque, é o Woody Allen maduro, senhor de si, homem sábio e discreto que se esforça pouco para parecer divertido. Trata-se de uma fotografia *still* da produção do documentário⁵. Não por acaso é a foto que se encontra na lombada da mídia, sendo o que o consumidor vai ver quando colocá-la na estante. Imagem distante do homem inseguro, hipocondríaco e neurótico que vendia no início da carreira. Período representado pela imagem à direita, em preto e branco, possivelmente capturada entre o final da década de 1970 e início de 1980. A opção pela exclusão das cores é significativa, indicando que se trata de um tempo pretérito, que passou, embora seja de boa lembrança. Alguns detalhes corporais e de composição fotográfica chamam a atenção, com destaque para as mãos e os olhos. Na imagem em destaque a luz é direta e o olhar é confiante, encara a câmera, com certa dureza, mas com simpatia. As mãos, com um dos dedos apontando para a esquerda, indicam uma certeza de futuro, independentemente da idade avançada. Trata-se do artista que sabe que será lembrado. Na segunda imagem a iluminação é dúbia, metade do rosto está iluminado, metade está na penumbra. Os olhos fogem do confronto com a câmera, olham para cima, indicando insegurança. Postura possivelmente simulada, mas era o que se desejava comunicar então. A mão funciona como escudo, ao mesmo tempo escondendo e protegendo o rosto.

⁵ Imagens produzidas para divulgação da produção, sendo distribuídas para imprensa ou utilizadas na confecção de cartazes oficiais, banners, convites entre outras coisas. Captam cenas dos bastidores ou dos indivíduos envolvidos nas filmagens posando.

Logo abaixo da segunda imagem há uma foto *still* da produção do filme *Tudo o Que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo, Mas Tinha Medo de Perguntar* (1972), retirada da famosa cena em que Allen interpreta o bobo da corte que flerta com a rainha. É um tributo ao seu início de carreira, marcado por um humor mais físico, que explorava sua aparência frágil. Em paralelo, a imagem da extrema direita mostra-o dirigindo, paramentado como androide, no filme *O Dorminhoco* (1973), seu filme seguinte, indicando que, já nessa época, a despeito da imagem de fracassado e fraco que cultivava, era o articulador artístico de sua carreira de humorista. Confirmando isso, a imagem da sequência mostra-o vestido de modo descolado ao estilo setentista, de chapéu e jaqueta militar. Ao lado, toca clarineta elegantemente vestido a rigor. Portanto, somente nesse mosaico, temos o artista maduro, o iniciante inseguro, o palhaço, o cineasta, o homem de seu tempo e o músico.

A contracapa privilegia, assim como o cerne narrativo do documentário, o aspecto de cineasta de Woody Allen, mostrando-o dirigindo *Match Point* (2006), sentado na cadeira de diretor com fones de ouvido, analisando uma sequência de fotogramas e dirigindo *Vicky Cristina Barcelona* (2008). No meio dessas poses artísticas, de alguma forma deslocada, uma foto do jovem Woody Allen, talvez com menos de vinte anos. O que chama atenção nessa foto é sua postura: demonstra tanta segurança quanto na foto em destaque, denunciando que a imagem popularizada de Woody Allen no começo da carreira foi de fato uma construção metodicamente elaborada.

Woody Allen admite que “quase todo meu trabalho é autobiográfico, mas tão exagerado e distorcido que me parece ficção” (Lax, 2009, p. 28). O biógrafo Eric Lax reflete sobre essa questão, afirmando que

o personagem Woody Allen – no início um sujeito desajeitado de aptidões duvidosas, nenhuma delas propiciando um enfrentamento bem-sucedido com a vida diária, mais recentemente um desajustado obstinadamente sensato, que persevera apesar dos medos e neuroses – é uma criação hilariante, jornada a partir de uma base pessoal extremamente exagerada (Lax, 1991, p. 21).

A imprensa popular transformou o ator Woody Allen, não sem alguma ajuda inicial do próprio, em um personagem bidimensional. Para comprovar esse fato, basta verificar algumas reportagens e citações sobre ele. Um bom exemplo está no fascículo 26 do suplemento cultural *O Mundo do Cinema*, lançado como encarte especial no número 192 da revista *Caras*, uma publicação centrada na vida de celebridades. É fundamental percebermos a importância desse tipo de periódico, quase sempre superficial e esquemático, para a construção da imagem

dos artistas junto ao grande público. Segundo o suplemento, “ele é baixo e já quis ser jogador de basquete na infância. Anos depois, mesmo com a sua magreza sonhou empunhar luvas de boxe. Sua terceira deficiência, a miopia, o revelou ao mundo como um gênio do cinema e um dos maiores cronistas da vida nova-iorquina do século XX” (1992, p. 4). Notemos que o começo do texto o apresenta por suas excentricidades, passando rapidamente para seu status de ícone cultural de Nova York. Algo semelhante ocorre na edição de 04 de outubro de 2000 da revista *Veja*, na crítica do filme *Celebridades* (1998). A autora do artigo, Isabela Boscov, apresenta Allen como uma figura bizarra, afirmando que ele

não varia de cardápio do almoço há mais ou menos 45 anos: todos os dias, come um sanduíche de atum no pão branco (...) O diretor converteu o terraço de sua cobertura dupla num prédio da 5ª avenida, em Nova York, em um luxuoso jardim. Mas nunca o frequenta, com medo de encontrar insetos. Pior: quando ia a uma casa de campo visitar seus filhos adotivos, fazia questão de circular protegido por um traje de apicultor (2000, p. 222).

Essa mitificação acerca da personalidade de Allen era uma constante entre as décadas de 1970 e 1990, bem como seu aparente desdém pela condição de celebridade e símbolo de sua cidade natal que o acompanha. A partir de meados da década de 1990 a imagem de Woody Allen passa por uma transformação. A figura pública do homem neurótico e frágil fica cada vez mais desligada do criador, o multiartista de cinema, enfatizando-se cada vez mais que se trata de um ator interpretando um personagem. A noção de alter ego permanece, mas cada vez mais distanciada, assim como o simplório Carlitos era do intelectualizado e politizado Charles Chaplin.

Não que Woody Allen tenha feito campanhas para mudar sua imagem ou tenha renegado o passado. Ele simplesmente deixou de fomentá-la em seus filmes ou raras aparições públicas. Saído do escândalo representado pela superexposição vivida durante o processo de separação de Mia Farrow, Woody Allen passou a fomentar a imagem de cineasta *cult*, aproximando-se da Europa, onde possui um público considerável e fiel. Para esse público, o Woody Allen “artista completo”, que atua, dirige, escreve e escolhe pessoalmente as trilhas sonoras dos filmes, é mais importante do que o Woody Allen “comediante sofisticado embora popular” vendido nas décadas passadas. Essa faceta é plenamente estabelecida em outro documentário em que Allen, mostrando certa tendência, expõe sua vida particular como jamais fez antes: *Um Retrato de Woody Allen* (1996), de Barbara Kopple. A cineasta o acompanhou durante 23 dias em uma turnê que realizou com sua banda de jazz pela Europa. O público era primeiramente atraído pela presença de Allen cineasta e ator, não

necessariamente pelo músico, embora sua performance no clarinete acabasse sempre agradando e fortalecendo o aspecto de talento múltiplo que se tornou vital para sua figura pública no século XXI.

Desde seus primeiros trabalhos Woody Allen incluiu cenas que se passavam em sua cidade natal. Primeiro discretamente, mas, a partir da segunda metade da década de 1970, começou um ciclo de produção em que procurou personalizar Nova York. O marco inicial desse período foi o filme *Annie Hall*⁶, de 1977, vencedor do Oscar de melhor filme e melhor diretor. Em *Manhattan*, de 1979, essa relação tornou-se explícita, figurando inclusive no título da obra, uma vez que ali “Nova York é uma personagem do filme” (Björkman, s/d, p. 114). Seguiram-se trabalhos como *Hannah e suas irmãs*, de 1986, *Crimes e Pecados*, de 1989, e seu episódio na coletânea *Contos de Nova York*, também de 1989, sedimentando essa percepção.

Por isso é compreensível que “quase todo mundo associa a infância de Woody Allen ao Brooklyn e seus filmes à cidade de Nova York” (Lax, 1991, p. 21). Com o documentário de Robert B. Weide não é diferente.

O filme começa com cenas diversas de Nova York, estabelecendo desde o início a relação entre o biografado e a cidade. Significativamente, a primeira imagem é da ponte do Brooklyn, em evidente referência à cena icônica da ponte no filme *Manhattan*, e ele se inicia com o mesmo recurso estético de usar cartões-postais da cidade como abertura. A trilha sonora é jazz, como tradicionalmente se ouve nos filmes de Woody Allen. Um detalhe interessante é que a fonte dos créditos é a mesma usada por Allen, com a diferença de que, enquanto ele os usa sobre fundo preto, aqui os letreiros estão sobrepostos a imagens de Nova York. O passeio pela cidade termina exatamente na fachada do prédio onde mora o personagem-título. Em seguida aparece Allen sobre a cama, escrevendo à mão.

A imagem se abre, num plano médio, mostrando o ambiente geral, e descobrimos que estamos, pela primeira vez, tendo acesso ao quarto de Allen. Esse elemento estabelece o caráter oficial do filme. Ele diz em voz *off*: “Escrever é o melhor da vida. Você acorda de manhã e escreve no seu quarto. E no quarto tudo é grandioso porque você não tem que entregar. Então você escreve e imagina que é *Cidadão Kane*” (00:00:25). Essa referência não é gratuita. São estabelecidas aqui duas relações fílmicas com o clássico de Orson Welles. A primeira é de caráter estilístico: *Cidadão Kane*, filme de 1941, também começa com um passeio pelo mundo do personagem-título até entrar na intimidade de seu quarto. Aqui se estabelece a diferença, levando à segunda relação, de caráter temático. Kane e Allen estão na

⁶ As referências completas dos filmes citados encontram-se ao final do trabalho.

cama. Kane está morrendo. Allen, ao contrário, celebra a vida, afirmando que o melhor da vida é escrever.

Imagem 04: Cena de *Cidadão Kane* (1941) (00:02:57)



Imagem 05: Cena de *Woody Allen: um documentário* (00:00:44)



Cidadão Kane, pensando de um modo global e generalista seu tema-chave, reflete sobre a impossibilidade de se conhecer verdadeiramente um homem. Não por acaso, a primeira cena de *Cidadão Kane* é um *close* numa placa afixada na entrada de uma grande propriedade, que saberemos depois chamar-se Xanadu, em que se lê “proibida a entrada”. Na sequência, o espectador é apresentado ao personagem-título, o milionário da imprensa e do ouro, Charles Foster Kane, interpretado pelo próprio Orson Welles, em seu leito de morte. Antes de fenecer pronuncia a palavra “*Rosebud*”. Embora tenha flertado com a política, Kane é, sobretudo, um homem de imprensa. As palavras o definem. Ao longo de todo o filme se

tentará desvendar a personalidade do protagonista por meio da palavra “*Rosebud*”, como se ela fosse a peça final de um quebra-cabeças.

Em *Woody Allen: Um documentário* o que se insinua é que não há apenas uma palavra, mas várias delas. A força da palavra, escrita e falada, é o elemento definidor da personalidade de Allen. Escrever é o seu “*Rosebud*”. Ao longo do filme essa questão se reforça inúmeras vezes, estabelecendo que Allen vê a si mesmo, antes de tudo, como um escritor / roteirista. Exatamente por isso consideramos seus contos, peças e, principalmente, roteiros vitais para refletir sobre sua personalidade pessoal e, sobretudo, artística. O que Allen escreveu, mas também o que não escreveu, serão considerados. Para Lax, “seus temas e o modo preciso e claro como foi escrito, são também chaves para uma melhor compreensão de sua complexidade pessoal e artística” (Lax, 1991, p. 16).

Nesse sentido, como parte integrante dessa teia de relações cinéfilas, outro jogo se impõe: *Cidadão Kane* é um filme realizado para compreender a vida de um personagem público que faleceu, enquanto *Woody Allen: Um documentário* é uma obra realizada para celebrar a vida de uma personalidade pública ainda em vida, conforme ela deseja que sua vida seja apresentada.

O personagem Woody Allen surgiu ao mesmo tempo da necessidade de se expressar e de se esconder de seu criador.

Woody Allen nasceu no Brooklyn, Nova York, na primavera de 1952, quando Allan Stewart Koningsberg, que nasceu no Bronx a 1º de dezembro de 1935, o escolheu como nome artístico. Allan, que foi criado no Brooklyn, decidiu naquela primavera tornar-se um escritor de comédias e mandou piadas e tiradas curtas para diversos colunistas sociais de jornais nova-iorquinos, cujas notícias eram assunto para milhões de leitores. Sendo tímido, não queria que seus colegas de turma pegassem os jornais e vissem seu nome (Lax, 1991, p. 19).

A atividade de comediante *freelancer* também não representava um ideal de carreira para uma pessoa advinda da comunidade judaica de Nova York. Seu pai, Martin Koningsberg (1990 – 2001), foi livreiro e restaurador. Sua mãe, Nettie “Cherry” (1908 – 2002), que dá depoimento no documentário, esperava que o filho fosse médico ou farmacêutico. Sua irmã, Letty Aronson, trabalha com Allen como produtora de seus filmes.

No documentário, Allen afirma que “minha mãe sempre disse que eu era um garoto muito meigo e feliz, desde muito pequeno. Por volta dos cinco anos fiquei mal-humorado e azedo. Acho que quando me dei conta de minha mortalidade eu não gostei dessa ideia” (00:03:40). A questão da mortalidade seria um de seus temas recorrentes no futuro. Inclusive

no filme *Annie Hall*. É justamente um trecho dessa obra que vemos na sequência, revelando-se como uma representação assumidamente biográfica. Trata-se de uma das cenas mais famosas do longa-metragem. Um menino, que representa o alter ego de Allen, é levado ao médico porque não faz mais suas tarefas escolares justificando que o universo está se expandindo e um dia tudo vai se acabar. O que há aqui é a negação do que Woody Allen sempre afirmou no que se refere a seus filmes não serem biográficos, mas apenas levemente inspirados em sua vida. Quanto Robert B. Weide opta por usá-las como ilustração, e, o mais importante, quando obtêm permissão para incluí-las no filme, o efeito de realidade se produz, ou, no mínimo, é sugerido para o espectador. Portanto, uma vez que tais cenas são mostradas para ilustrar histórias supostamente reais narradas no documentário, o que se tem é a elevação dessas cenas a um status de recriação biográfica oficial, que elas não tinham anteriormente.

Jacques Le Goff (2003) destaca que a ciência histórica costuma se ocupar mais da memória coletiva do que da individual. Contudo, não é raro que personagens populares, como é o caso de Woody Allen, universalize suas impressões na forma de memórias que, eventualmente, representam experiências coletivas. Essa perspectiva se evidencia no tópico “A Memória Étnica”, do livro *História e Memória*, quando Le Goff trata de sociedades orais que gradativamente assumem formas escritas de registro. Seus membros mais proeminentes são aqueles que costumam assumir essa tarefa de transição. Nesse sentido, Woody Allen, antes de se tornar uma celebridade artística, foi um judeu nova-iorquino comum, com vivências comuns e, ao descrevê-las, ambiciona falar em nome de uma geração. Allen diz:

Enquanto eu cresci, o Brooklyn era um ótimo lugar para se viver. Havia pouco trânsito e podíamos ficar o dia todo na rua jogando bola. E não se andava dois quarteirões sem passar por um cinema. A 15 minutos de bonde até Coney Island e da praia. Era seguro para crianças. Saía de casa as oito e voltava às 19. E como eu lembro de como era ser um garoto nos anos 40: era sensacional. Nós sempre moramos com parentes. Eu morava com primos, tios e tias. Quase nunca vivemos sozinhos. Isso era consequência da Depressão. As famílias foram ficando juntas. Por isso era sempre muito animado. Pessoas fazendo coisas, gritando com as outras, muita atividade. Era um hospício o tempo todo (00:05:06).

Ilustrando essa declaração, primeiramente vê-se imagens reais, tanto fotográficas quanto filmadas, da Nova York da década de 1940, seguidas de cenas do filme *A Era do Rádio* (1987), em que se narra episódios da vida de uma família judia nova-iorquina no período entreguerras. O que se percebe é a intenção de nivelar o grau de “realidade” dos dois tipos de registros, as fotos “reais” e a ficção cinematográfica, inspirada em episódios reais,

reconstruídos mediante a memória pessoal. Em *A Era do Rádio*, obra em que o próprio Allen faz a voz *off* que conduz a ação episódica do filme, a inspiração autobiográfica é explícita. O cineasta encena episódios de infância, passada nas décadas de 1930 e 1940. Outro filme de Fellini é modelo: *Amarcord* (1973). A memória afetiva é o combustível da narrativa. Aspecto que também surge em *Woody Allen: Um documentário*.

Propomos que as representações da cidade de Nova York realizadas por Woody Allen devem ser interpretadas, conforme apregoa Roger Chartier, a partir da “análise das formas que lhe dão existência e ao exame das apropriações que lhe conferem sentido” (2011, p. 258).

Chartier não acredita na noção de que a História possa ser uma tradução da realidade, pois nenhum texto é capaz de apreender a totalidade do real. Para ele, só é possível produzir representações dessa realidade como construções formuladas por certos grupos e indivíduos sobre suas próprias práticas, que tampouco podem ser representadas em sua plenitude. Ao assumir essa perspectiva, Chartier não coloca em conflito a relação entre verdade e criação ficcional, o que ele faz é estabelecer que o real assuma um novo sentido dentro dessa relação complexa. Porém, o real, não sendo apreensível em sua totalidade, ainda assim pode ser representado, existindo conforme é representado. É nessa dualidade que o conceito de representação deve ser compreendido. E deve-se evitar polarizar seus aspectos, fomentando o máximo possível sua junção. O real, se existir, está situado em algum ponto entre as práticas do grupo que o realiza e as representações dessas mesmas práticas (Chartier, 1990).

Seguindo essa proposta teórica, podemos analisar a visita que Allen faz à casa onde passou parte de sua infância. Essa visita ocorre alguns minutos após o início do filme. Woody Allen aparece andando casualmente pelo Midwood District, no bairro do Brooklyn, em Nova York. Caminha sobriamente, sem demonstrar grandes emoções. Ele está consciente de que seu ato é performático, uma ação realizada dentro do contexto da produção do documentário. Nesse momento, seguindo Chartier, sua memória não é uma tradução completa da realidade vivida, mas uma representação da mesma, inserida dentro do sentido da narrativa do filme, conforme proposta pelo diretor que segue seus passos com a câmera.

Interrompendo a caminhada de Allen, surge na tela uma foto antiga, em preto e branco, da casa onde Allen viveu na infância. Após alguns segundos essa imagem se funde com a filmagem da mesma casa em 2012. Allen explica:

Esta é a casa em que nasci. Nós ficávamos no andar de cima. O proprietário morava no andar inferior. Lembro que quando era criança enfurecia o senhorio porque a jardineira ali costuma ter grandes gerânios vermelhos e eu arrancava todos para poder esconder meus soldados. Eu costumava me

sentar na varanda o tempo todo e aqui nos entrincheirávamos contra os nazistas. Aqui eu fui pela primeira vez à escola, no jardim da infância. Não parece grande coisa. E não era (00:07:40).

Com a frase final, “E não era”, Woody Allen quebra a expectativa da nostalgia. Ele gostou de sua infância, considerava a Nova York de seus primeiros anos uma boa cidade, mas de modo algum é um nostálgico. Para ele, o passado não é necessariamente melhor. Conceito que ele trabalhará com precisão em *Meia-noite em Paris* (2011), lançado um ano antes do documentário de Weide. Para Allen, o importante é sempre seguir em frente, seja depois de um período bom ou depois de uma tragédia. Norma que ele vai obedecer tanto em relação a uma catástrofe coletiva, o 11 de setembro, quanto a um problema pessoal de repercussões internacionais, o escândalo de sua separação de Mia Farrow por conta de seu envolvimento amoroso com a filha adotiva de sua ex-esposa.

Imagem 06: Cena de *Woody Allen: um documentário* (00:07:47)



Na mesma sequência, Woody Allen faz um convite:

Vou te levar na esquina onde ficava o Midwood Theatre. Quando penso na quantidade de filmes que vi aqui. Esse era um lugar muito luxuoso na época. Um teatro muito bonito, com tapetes de pelúcia e arandelas e vitrais muito bonitos. Filas de pessoas de classe média, meninas atraentes e rapazes bonitos. Todos indo ver o que hoje consideramos filmes clássicos. Era tudo aqui. Agora quando você olha para ele, não é tão agradável (00:08:38).

A expressão “não é tão agradável” é dita de modo expressivo, mas não piegas. Allen reconhece que a passagem do tempo e as mudanças são inevitáveis. Não dá sinais de

saudosismo. O antigo cinema tornou-se uma galeria. Embora calcada em uma realidade objetiva, esse destaque no filme configura uma crítica aos rumos que o cinema comercial tomou nas últimas décadas. Tornou-se cada vez mais comercial.

Um detalhe importante, embora quase imperceptível, aparece. Enquanto Allen fala das “filas de pessoas de classe média, meninas atraentes e rapazes bonitos. Todos indo ver o que hoje consideramos filmes clássicos”, no *timer* de 00:09:09, logo depois que um casal WASP⁷ compra os ingressos, vemos duas moças afro-americanas também comprando. Estão vestidas dignamente e, em princípio, são tão clientes quanto quaisquer outras pessoas. Pode ser interpretado como uma referência às críticas que alguns fazem em relação à posição neutra de Allen quanto ao racismo que existe na sociedade americana. Ele, na condição de judeu, também, em tese, deveria sofrer discriminação naquele espaço do cinema, mas não se importava. Simplesmente ia.

Durante a Grande Depressão, o cinema servia como válvula de escape para que muitas pessoas suportassem seus problemas cotidianos. Allen trabalhou essa questão em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985). No filme, uma dessas pessoas é a garçonete Cecília, interpretada por Mia Farrow. Quando Cecília assiste pela quinta vez um filme de aventuras com o mesmo título da película de Allen, magicamente um dos personagens sai da tela, para encontrá-la na realidade. O choque entre o mundo real e o imaginário é o mote principal da comédia, com o personagem de ficção andando pelas ruas de Nova York, entre fascinado e perdido.

Imagem 07: Cena de *Woody Allen: um documentário* (01:40:47)



⁷ A sigla significa “*White, anglo-saxon and protestant*” ou “Branco, anglo-saxão e protestante”, uma expressão usada comumente para se referir aos americanos da classe média urbana.

Numa sequência do documentário de Robert B. Weide, o próprio Woody Allen é retratado como esse personagem de cinema caminhando pelas ruas de Nova York. Com a diferença de que essas ruas representam sua zona de conforto. Ao invés de se encantar com elas, sua figura conhecida é que provoca o encantamento no público. É o efeito da celebridade, que Allen analisou em seu filme de 1998.

A intenção é parecer uma caminhada casual. Contudo, todos olham e apontam para ele. Em determinado momento, uma jovem o fotografa, sorrindo e visivelmente animada. Sua máquina fotográfica é profissional, portanto, podemos imaginar que não é apenas uma turista. Certamente também não é uma *paparazza*. Talvez seja da equipe do filme, responsável em fazer as fotografias *still* da produção, mas se o for o mais provável é que tivesse ordem para não se colocar em destaque na cena, salvo se o tom do documentário permitisse essa ousadia estética, o que não é o caso. Nada impede que seja uma fotógrafa profissional que andava pelas ruas e calhou de encontrar um ícone da cidade e não se furtou em registrar. Afinal, Nova York é uma cidade com forte mercado audiovisual. Profissionais do ramo circulam pelas ruas em quantidade razoável. Essa opção parece a mais provável.

Allen está indo até a sala de edição de seu novo filme. Em termos dramáticos e narrativos, a cena se encaixa na estrutura geral do documentário como uma forma de humanizar Allen. Mostrar que ele realmente mora e trabalha na cidade. Toca clarineta com sua banda de jazz em um conhecido restaurante da cidade. Para vê-lo, bastaria fazer reserva. Embora preserve sua privacidade, não está cercado de seguranças, como regularmente ocorre com ídolos da música pop ou mesmo com muitos dos atores que trabalharam com Allen. Simbolicamente, não enverga uma placa de “entrada proibida”. Em suma, a cena defende que Allen não é apenas um personagem ou um ícone afastado da realidade, um “Cidadão Allen” inalcançável de tão idolatrado, blindado pela aura de “clássico”.

Em um olhar atento, talvez o discreto mas evidente frisson que sua presença provoca nos transeuntes da cidade acabe por desconstruir essa intenção inicial e reforce o mito. Por coincidência ou ironia, o filme em que Allen vai trabalhar na edição tem o título de *Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos* (2010). Seja como for, essa Nova York por onde Woody Allen caminha, embora mistificada em parte considerável de sua obra, da mesma forma que o próprio artista, precisa lidar com os pequenos problemas e grandes catástrofes do mundo real. Ainda que seja para escolher esquecer-los ou ocultá-los, como uma forma possível de superação dos traumas que deixaram.

1.2. O cinema de Woody Allen antes de Nova York

É comum encontrarmos na fortuna crítica de Woody Allen a observação acusatória de que ele repete continuamente os temas de seus filmes. Os mais radicais chegam a afirmar que o mesmo filme é refeito ano após ano. Obviamente, essa é uma observação grosseira e preguiçosa que não resiste a uma análise mais apurada, embora seja inegável a existência de certa coerência autoral em sua obra. Para esses críticos, a cidade de Nova York é o eixo norteador dessa obra. Porém, atualmente, com a base de sua filmografia estabelecida, é notável perceber que a sua cidade natal, embora figure como cenário em grande parte dos filmes, não é exatamente uma constante absoluta. Nesse sentido, o que mais se destaca é o fato de que, em seus primeiros seis filmes, Nova York, quando aparece, o faz de modo circunstancial. Não é, de forma alguma, destaque. Lembrando que, em casos como os dos cineastas Andrei Tarkovski e Terrence Malick, seis longas-metragens representam a totalidade da obra ou grande parte dela.

Passaremos a analisar, obra por obra, esses primeiros trabalhos. Longe de significar mera lista de comentários cinematográficos estanque ao discurso principal da tese, esse esforço coaduna com a necessidade de superação do que Fernão Pessoa Ramos, organizador do livro *Teoria Contemporânea do Cinema*, chama de “império da franja do presente” (2005, p. 22) que ainda domina os estudos sobre cinema. Existem processos que precisam ser descritos e decodificados para que se chegue no sentido último do objeto de pesquisa. No caso em particular, essa análise cronológica mostra-se importante para estabelecermos de que forma a cidade de Nova York foi pouco a pouco sendo inserida em sua produção artística, desconstruindo o senso comum, geralmente reproduzido até mesmo na historiografia especializada, de que Woody Allen sempre foi sinônimo de Nova York.

O fato é que Allen, da mesma forma que muitos outros artistas americanos, após fazerem sucesso local ou em nichos com interesse definidos, rumam para a Califórnia, sede do *show business*, em busca de oportunidades de financiamento ou simplesmente de fama e fortuna. Depois de ganhar respeito em apresentações de *stand up comedy* em teatros, casas noturnas e apresentações na TV realizadas em Nova York e no circuito universitário norte-americano, ele buscou seu espaço profissional em Hollywood. Segundo o biógrafo Eric Lax, essa “marcha para o Oeste” foi fruto de um plano estabelecido desde muito cedo em sua carreira. O então jovem comediante Woody Allen “redigiu uma lista daquilo que almejava para sua carreira, que terminava como escritor e diretor de filmes dramáticos originais. (...) O

que parecia ser o melhor caminho era, primeiro, obter uma reputação; depois, escrever roteiros para outros dirigirem; e, por fim, ele mesmo redigir os roteiros e dirigir seus próprios filmes” (Lax, 1991, p. 184).

O primeiro filme em que Woody Allen teve participação foi *O que há, gatinha?*, lançado em 1965, com direção de Clive Donner. Trata-se de um exemplar do que se convencionou chamar em Hollywood de “comédia maluca”, ou seja, uma narrativa cômica em que elementos inusitados ou sem sentido lógico são introduzidos em meio a um enredo relativamente coerente, com começo, meio e fim. O estilo “comédia maluca”, originalmente “screwball comedy”, foi batizado a partir da expressão relacionada ao beisebol “screwball” que seria uma jogada na qual a bola gira ao contrário do normal, enganando o adversário. Os maiores clássicos do gênero são *Aconteceu Naquela Noite*, de 1934, dirigido por Frank Capra, e *A Levada da Breca*, de 1938, dirigido por Howard Hawks, e estrelada por Katherine Hepburn e Cary Grant.

Woody Allen foi inicialmente contratado como roteirista do filme. Os produtores, após assistirem a uma de suas apresentações ao vivo e ficarem impressionados com o ritmo e a inteligência de suas piadas, desejavam testá-lo escrevendo para cinema. Com o desenvolvimento do projeto, Allen acabou escrevendo um pequeno papel para si mesmo. O elenco de *O que há, gatinha?* era estelar, composto por Peter O’Toole, que havia ficado famoso interpretando Lawrence da Arábia, Peter Sellers, considerado então um dos maiores comediantes da indústria, a diva Romy Schneider e a mais célebre bond girl Ursula Andress.

Inicialmente não havia muitas pretensões para o filme:

O que há, gatinha? foi lançado em dois cinemas nova-iorquinos para uma temporada de seis meses, mas o público adorou o filme e a propaganda boca a boca fez com que as pessoas enchessem os cinemas (...). Mais surpreendente que o dinheiro, porém, foi a atenção dada a Woody. As pessoas que adoraram o filme gostavam de o prestigiar pelo roteiro, muito embora ele preferisse recusar tal prestígio (Lax, 1991, p. 223).

A recusa se dava porque, aparentemente, o roteiro original foi muito modificado pelo diretor e produtores, sobretudo visando atender às exigências de Peter Sellers, que sentia que seu personagem estava sendo obscurecido pelo charme do galã Peter O’Toole. O ator, produtor e diretor Warren Beatty, que inicialmente estrelaria o filme, contou ao pesquisador de cinema Peter Biskind que “Woody ficou muito desapontado com o resultado do filme”, Beatty acrescentou: “E eu estava ainda mais triste, porque eu teria me tornado um homem rico com ele. Depois daquele episódio, Woody tomou cuidado para sempre ter o controle de

qualquer projeto que fizesse. E eu também” (Biskind, 2009, p. 26). Em entrevista para Stig Björkman, o próprio Allen confirma que “transformaram-no num filme que me deixou muito infeliz. Não gostei de jeito nenhum, e jurei, naquela época, que nunca mais escreveria outro roteiro a não ser que eu fosse o diretor do filme” (s/d. p. 24).

Apesar do descontentamento, o sucesso popular do filme possibilitou que Woody Allen entrasse na indústria do entretenimento. Escreveu uma peça intitulada *Don't Drink The Water*, que seria filmada em 1969 com direção de Howard Morris, tendo como título brasileiro *Quase um Sequestro Aéreo*. Começou a escrever contos e artigos para a revista *The New Yorker*, algo que lhe deu prestígio, pois, como Allen lembra: “fiquei muito emocionado quando publicaram os meus trabalhos por se tratar de uma revista literária de alto nível” (Björkman, s/d. p. 27 – 28).

Ao mesmo tempo, passou a ser convidado a participar de projetos de grande orçamento, tais como *Cassino Royale*, lançado em 1967, sendo uma das mais conturbadas produções da história do cinema. O longa-metragem teve diversos roteiristas e nada menos que cinco diretores creditados: Ken Hughes, John Huston, Val Guest, Robert Parrish e Joseph McGrath. *Cassino Royale*, filmado como mais uma “comédia maluca”, pretendia ser ao mesmo tempo uma adaptação do primeiro romance de espionagem de Ian Fleming, o criador de 007, e uma sátira aos filmes que faziam sucesso na época, tendo então Sean Connery como intérprete de James Bond. Desta vez o espião com “licença para matar” foi vivido por David Niven, curiosamente uma das figuras que inspirou Fleming na criação do personagem. Woody Allen, de certa forma repetindo seu papel de gênio incompreendido e irrequieto de *O que há, gatinha?*, contra todas as expectativas, interpreta o vilão do filme, Jimmy Bond, também conhecido como Dr. Noah, sobrinho do protagonista. Seu plano maléfico é deliberadamente absurdo: complexado por não ser um sedutor irresistível como o tio, Jimmy Bond decide liberar um bacilo mortífero que afeta apenas homens com mais de um metro e sessenta de altura. Seu objetivo é se tornar o novo padrão de beleza máscula.

O filme em si, talvez pelos percalços de produção, não é muito competente em realizar sua proposta. Woody Allen, mesmo tendo poucos minutos em cena, é uma das poucas coisas que se salvam na tela. Apesar disso, raramente esse trabalho é citado por Allen em suas entrevistas e biografias autorizadas. Claramente o considerou apenas mais um passo para se consolidar como um nome viável e conhecido do público, buscando cacife para bancar seus projetos pessoais.

Foi o que aconteceu ainda em 1966, quando lançou seu primeiro filme como diretor, o experimental *O Que Há, Tigresa?*, também um filme de espionagem, mas com registro estético completamente diferente de *Cassino Royale*.

O jornalista, pesquisador e especialista na obra de Woody Allen, Marco Antônio Barbosa, editor do site Telhado de Vidro, produziu uma interessante lista comentada de todos os filmes dirigidos pelo cineasta. Nessa lista, Barbosa escreveu:

O Que Há, Tigresa? (What'sup Tiger Lily, 1966)

Confesso que não sabia qual era o título traduzido do primeiro filme “dirigido” por Allen. Assisti-o em uma mostra no CCBB, em 1990, sem legendas. Como em todos os longas da fase inicial do diretor, a prioridade era manter um ritmo acelerado de piadas farsescas. Aqui, o estilo era levado às últimas consequências. Allen pegou dois filmes japoneses de espionagem, reeditou-os e botou uma dublagem por cima, transformando a trama numa história sem pé nem cabeça (em vez de um microfilme ultrassecreto os espíões brigam por uma receita de salada de ovos). A ideia sequer foi do cineasta. O estúdio AIP comprou os longas orientais com a intenção de lançá-los nos EUA, mas achou a história confusa demais; um executivo então sugeriu entregar tudo a Allen, que estava na crista da onda como roteirista e comediante. Menos um longa-metragem do que um experimento em nonsense, ainda tem a participação da banda riponga *Lovin' Spoonful*, em cenas enxertadas sem a autorização do diretor (para esticar a duração do filme). Hoje é uma mera relíquia, um passatempo para completistas — e nem tão engraçado assim, se não me falha a memória depois quase 20 anos. (Barbosa, 2018)

Portanto, o primeiro filme dirigido por Woody Allen não apenas não se passa em Nova York como simplesmente não foi sequer filmado nos Estados Unidos, salvo em algumas poucas sequências em que Allen aparece na tela, fazendo o papel de um tipo de mestre de cerimônias, de certo modo explicando para o público seus objetivos com a experiência. *O que Há, Tigresa?*, até por sua proposta, não foi um sucesso popular, mas tampouco, considerando o orçamento baixíssimo, pode ser considerado um fracasso. Em todo caso, a próxima oportunidade de Woody Allen como diretor só viria três anos depois, com *Um Assaltante Bem Trapalhão*. Para Marco Antônio Barbosa:

Um Assaltante bem Trapalhão (Take the Money and Run, 1969)

Eis, afinal, a estreia de fato de Allen como diretor. Na mesma tacada, ele estabelece sua persona cinematográfica inicial — tímido, atrapalhado, autodepreciativo, caricatural e intrinsecamente judaico — e um modus operandi estilístico que seguiria, com variações, até 1977. Há pouco roteiro *per se*. Em vez de uma história coerente, temos uma metralhadora de esquetes com níveis variados de comicidade (minha piada favorita: “Os prisioneiros tinham direito a uma refeição quente por dia: um prato de

vapor”.) A fórmula de metadocumentário seria retomada, com muito mais brilhantismo, em “Zelig” (Barbosa, 2018).

Novamente, não temos Nova York como locação, embora o enredo do filme estabeleça como cenário inicial a vizinha cidade de Nova Jersey, considerada por muitos nova-iorquinos como um subúrbio secundário. No decorrer do longa-metragem, o protagonista, interpretado por Allen, muda-se para diversos estados, como resultado de sua vida criminosa, mas nenhum recebe destaque. Portanto, o personagem é o centro da narrativa, não o lugar ou o simbolismo em torno do lugar onde o protagonista transita.

Não é o que acontece no filme seguinte dirigido por Allen, a comédia política *Bananas*. Em *Bananas* o lugar é importante, embora se atenha a um elemento estereotípico: uma república da América Central aleatória, trazendo como mensagem explícita de que todas são eventualmente iguais. Para Barbosa,

Bananas (*Bananas*, 1971)

Inspirado no (bom) livro “Dom Quixote Americano”, de Richard Powell, é o mais político dos filmes de Allen, junto ao mais metafórico “Neblinas e Sombras”. Claro que o confuso cenário “revolucionário” na América Central só serve como pano de fundo para o humor anárquico. Em termos de ritmo e de piadas, é um retrocesso em comparação com “Um Assaltante”. Allen perde um pouco a mão na segunda metade (quando seu personagem retorna aos EUA). Irregular, mas exemplo importante de uma fase menos “cabeça” e despretensiosa do cineasta (Barbosa, 2018).

Bananas possui duas características importantes dentro do conjunto da obra de Woody Allen. O primeiro é ser baseado em um livro. Em nenhum outro momento tal estratégia narrativa seria repetida, salvo de maneira bastante livre em *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo (Mas tinha medo de perguntar)*, (1972). Mesmo quando se inspirou em tradições literárias, como a russa, para escrever o roteiro de filmes tão dispares como *A Última Noite de Boris Gruschenko*, de 1975, *Crimes e Pecados*, de 1989, e *Match Point*, de 2005, em nenhum outro momento tratou-se de uma adaptação, mesmo que bastante modificada, da história original.

O segundo aspecto é que *Bananas* traria pela primeira vez a cidade de Nova York como cenário de seus filmes. Não há ainda destaque, certamente a história poderia se passar em outro lugar, Los Angeles ou Miami por exemplo, sem prejuízos para a narrativa, mas é inegável que uma certa visão de Nova York começou a ser esboçada ali. Temos presente a sociabilidade nova-iorquina marcada pela formalidade, assim como a competitividade profissional e alguns vestígios da crescente criminalidade. Esse aspecto se destaca sobretudo

em uma cena que se passa dentro do metrô, onde o personagem interpretado por Woody Allen confronta dois jovens valentões ítalo-americanos que estavam incomodando os passageiros. Um deles é vivido por Sylvester Stallone em começo de carreira. Os dois voltariam a trabalhar juntos gravando as vozes na animação *Formiguinha Z*, de 1998. A cena é construída a partir do humor físico, com expressivo acompanhamento musical, ao estilo das antigas comédias da década de 1950.

A cena do metrô chama atenção por apresentar uma Nova York não totalmente segura, mas, ao mesmo tempo, longe da cidade violenta que seu conterrâneo e contemporâneo Martin Scorsese consagraria nos anos seguintes. Os dois ítalo-americanos estão vestindo jaquetas pretas ao estilo de Marlon Brando em *O Selvagem* (1953), e com os cabelos cheios de brilhantina. Apesar de quererem parecer perigosos, certamente não são criminosos profissionais. Provavelmente, são jovens que saíram do Bronx, onde pertencem a famílias bastante rígidas, em busca de alguma aventura e emoção. São desagradáveis e inconvenientes com os passageiros, sobretudo com uma senhora idosa que chegam a confrontar fisicamente, gerando a reação do personagem de Woody Allen, mas não parecem dispostos a atos extremos. O que se torna evidente quando estão encarando de forma ameaçadora o protagonista. Em vez de atacá-lo, limitam-se a rosnar e fazer caretas. Sequer sacam o indefectível canivete, como seria de se esperar de um rebelde sem causa estilo década de 1950. Demoram-se tanto na intimidação que dão a chance para sua pretensa presa fugir sem maiores consequências, além de uma perseguição pelos vagões que mais lembra uma comédia-pastelão. Ou seja, a Nova York de Woody Allen, em sua primeira aparição de destaque, pode até esboçar situações violentas, mas elas jamais se concretizam.

Entre *Bananas* e seu trabalho seguinte na direção, Woody Allen atuou como ator e roteirista no filme *Sonhos de um Sedutor*, lançado em 1972, com direção de Herbert Ross. O longa-metragem é baseado em sua peça *Play It Again, Sam*, cujo título é uma homenagem à célebre frase de Humphrey Bogart pronunciada no clássico *Casablanca*, de 1942, um dos filmes preferidos de Allen. O escritor Gore Vidal (1987) defende, no artigo “Quem faz o Cinema?”, que o verdadeiro criador de um filme é o roteirista e não o diretor – numa postura de combate à chamada Política dos Autores desenvolvida pela crítica francesa, sobretudo na revista *Cahiers du Cinéma*, segundo a qual todo e qualquer filme possui a assinatura de seu diretor, não importando se é um gênio da cinematografia ou um medíocre funcionário dos estúdios. Considero a postura de Vidal, bem como a da Política dos Autores, excessivamente radical; seria necessário buscar um meio termo, ou mesmo analisar os filmes caso a caso. Seja

como for, o fato é que *Sonhos de um Sedutor* se passa inteiramente em Nova York, assim como na peça original, mas apesar da clara influência de Woody Allen na concepção e desenvolvimento do projeto, o registro primordial ainda pertence ao diretor Ross. Para ser justo, a Nova York que vemos na tela possui o espírito de Allen, mas foi registrada por Ross.

O filme seguinte de Allen, lançado no mesmo ano, foi o aclamado pela crítica *Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo (Mas Tinha Medo de Perguntar)*, uma coletânea de contos cômicos livremente inspirados no estudo científico sobre sexualidade do pesquisador David Reuben, publicado com o mesmo e longo título do filme. Não há no livro, que se tornou best-seller, uma narrativa em si. Toda a estrutura da obra está baseada em perguntas e respostas que se pretendem muito sérias e urgentes. É verdade que Reuben não intentava ser sisudo em suas colocações, embora genuinamente tivesse pretensões de fazer divulgação científica com o livro. Mas frases como “em quase todos os pacientes, vejo um indivíduo que vive na Era Espacial e que deixou seus órgãos sexuais na Idade da Pedra (...) Um piloto de avião a jato que dirige uma nave a 980 quilômetros por hora é incapaz de dirigir seu pênis 18 centímetros dentro de uma vagina” (Reuben, s/d. p. 11) ou “a despeito das insistentes negativas dos moralistas profissionais, é óbvio que o Criador fez os seres humanos para que copulassem” (Reuben, [s/d]. p. 13), possuíam evidente potencial cômico, pensando-as a partir de uma perspectiva satírica. Ou seja, modulando a interpretação de uma frase eminentemente científica tem-se um chiste com um dos temas mais populares da tradição humorística: a piada com tema erótico. Woody Allen percebeu isto.

Sobre o filme, Barbosa escreveu que:

Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo (Mas Tinha Medo de Perguntar), 1972

Woody voltava a basear-se mais uma vez num livro (o clássico homônimo, e seríssimo, de David Reuben). Para Allen, um obcecado com o sexo e suas questões correlatas, o revolucionário livro de Reuben era um prato transbordando. “TOQVSQSSS (MTMDP)” é um filme mais ambicioso que seus predecessores. O diretor usou sete dos tópicos abordados no livro (afrodisíacos, sodomia, dificuldades do orgasmo feminino, travestismo, perversão, pesquisas sexuais e ejaculação) para criar um longa em episódios. Contou com um elenco recheado de talentos cômicos (Tony Randall, Lou Jacobi, Gene Wilder) e exibiu notável tino para brincadeiras estilísticas. Exemplos são o episódio sobre o orgasmo feminino, parodiando o cinema italiano dos anos 60 (com direito a diálogos em italiano) e o game show retrô feito para ilustrar o capítulo sobre perversão. E chega a esbarrar no surrealismo no episódio sobre as pesquisas — que culmina com um seio gigante fora de controle, correndo pelos campos — e no epílogo, no qual o próprio Woody interpreta um espermatozoide. O resultado, até mesmo pelo

formato, é o mais divertido e “satisfatório” (cinematograficamente falando) dos filmes da fase inicial de Allen (2018).

Por ser episódico, *Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo (Mas Tinha Medo de Perguntar)* não possui um cenário único ou mesmo está focado em uma única temporalidade. Há cenas em Nova York, mas também há na Europa medieval. De certo modo, não exatamente no espírito de *O que há, Tigresa?*, trata-se de uma obra experimental, mas que leva em consideração a possibilidade de alcançar o público médio. Embora nem todas as sequências possuam a mesma qualidade, o conjunto agradou e já no ano seguinte Woody Allen retornou com um projeto mais ambicioso, uma ficção científica: *O Dorminhoco*. De acordo com a crítica de cinema Pauline Kael, trata-se de “um clássico da comédia-pastelão moderna, dirigida e estrelada por Woody Allen. Passada duzentos anos à frente, é a mais segura e equilibrada de suas comédias, de estilo visual claro e elegante padrão” (1994, p. 148).

A crítica de Barbosa não é tão favorável.

O Dorminhoco (Sleeper, 1973)

Continuando a inspiração surreal que marcou o longa anterior, aqui Allen se aventura pela ficção científica. Apropriando-se de/referenciando-se em Kubrick, George Orwell e H. G. Wells, é uma sátira distópica. Mas, como em “Bananas”, o subtexto é mera formalidade. O roteiro volta a apoiar-se na persona fílmica de Woody para extrair a maior parte de sua graça. Visualmente, é mais refinado e impactante, usando sets elaborados e efeitos especiais (como na cena em que Woody flutua usando uma roupa inflável). Só que ainda é claramente a obra de um cineasta procurando sua própria voz, e ainda usando gêneros e trabalhos alheios como base para o humor. Curiosidade extraída do IMDb: a ideia original era rodar o longa em Brasília, aproveitando o visual futurista da capital (2018).

O simples fato de Woody Allen ter planejado filmar em Brasília estabelece que sua cidade futurista não é necessariamente Nova York no futuro. Aqui, como em *Bananas*, o tema era mais importante do que a ambientação.

A mesma coisa aconteceu em seu próximo trabalho como cineasta, uma sátira dos épicos literários russos. Segundo Barbosa,

A Última Noite de Boris Gruschenko (Love and Death, 1975)

Bergman, Chaplin, Dostoiévski e Tolstói irmanam-se nesse sexto filme, que pode ser considerado o “Rubber Soul” de Allen — o primeiro salto que possibilitou voos maiores. O método de paródias e/ou referências a obras alheias persiste. Mas aqui Woody já aborda assuntos que seriam martelados ao longo de sua carreira — a angústia diante da morte, o sentido da vida, a

infidelidade. Talvez rebatendo os críticos que ainda o viam como um mero piadista, exibe uma intenção explicitamente mais intelectualizada, enchendo o roteiro de referências à literatura russa e a filmes de Ingmar Bergman (em especial “O Sétimo Selo”). Só que isso tudo ainda vem embaralhado com passagens de nonsense radical e discussões pseudofilosóficas — que, no entanto, refletiam temas bastante importantes para o diretor, como se veria mais tarde. Como diretor de atores e roteirista, Allen mostra evolução, aplicando nuances aos personagens (em especial ao de Diane Keaton, mas também ao seu protagonista, apesar do tom caricatural) (2018).

Não é gratuitamente que Barbosa estabelece, numa comparação com a discografia dos Beatles, o filme *A Última Noite de Boris Gruschenko* como o “*Rubber Soul*’ de Allen”. A partir dele, da mesma forma que a banda inglesa sofisticou suas letras e harmonias, Allen tornou-se cada vez mais cerebral, afastando-se paulatinamente do humor físico e da estrutura de roteiro baseada em esquetes intercalados. Seus filmes seguintes passaram a ser cada vez mais consistentes narrativamente, abordando temas artísticos e filosóficos complexos ou realizando estudos de personagem. Em uma entrevista de 1974, concedida após o lançamento de *O Dorminhoco*, de 1973, Woody Allen aponta seus caminhos futuros:

Quero fazer um filme que seja uma virada. Quando me propus a fazer o meu filme seguinte, queria fazer com gente de verdade – uma comédia, mas com gente de verdade. Não um cara que acorda no futuro, ou que é ladrão de banco, ou que domine um país da América Latina. Queria fazer um filme em que eu representasse a mim mesmo, que a Diane Keaton fizesse ela mesma; e que a gente morasse em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma ideia muito extravagante (Allen, 2009, p. 143).

Esse filme, obviamente, após muitas modificações no projeto, é *Annie Hall*, lançado em 1976.

Curiosamente, o título original de *A Última Noite de Boris Gruschenko* é *Love and Dead*, ou “amor e morte”. De fato, o caricato personagem de Woody Allen ama e morre no filme, sendo levado por uma Morte encarnada que nada mais é do que uma sátira à representação da Morte que o cineasta sueco Ingmar Bergman colocou em *O Sétimo Selo*. Aquele tipo histriônico que Woody Allen vinha apresentando ao público do cinema desde 1965 morreu, mas morreu para renascer como um realista homem contemporâneo na nova fase de sua carreira, em que passou a se dedicar a ser um cultor do nome da cidade de Nova York.

1.3. Woody Allen, a Nova Hollywood e os cineastas de Nova York

Nascido em 1935, Woody Allen é um pouco anterior à geração *Baby Boomers*, aquela da explosão da taxa de natalidade que ocorreu nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial. Ainda assim, sendo ligeiramente mais velho, testemunhou e participou da revolução de costumes desenvolvida em seu seio, sobretudo no que concerne aos desdobramentos nos meios de comunicação, destacadamente as mudanças ocorridas no modo de assistir e produzir cinema.

O cinema americano anterior à década de 1950 era completamente diferente do que se tornaria após a Segunda Guerra Mundial. Constituía-se, sobretudo, em um negócio. As pretensões artísticas existiam, mas se revelavam mais em comprometimento profissional do que em qualquer desejo explícito de transcendência estética. Essas pretensões pertenciam mais às artes então consideradas “elevadas”, como a literatura, a música erudita e as artes plásticas. Cinema era predominantemente considerado, sem denegrir a atividade, entretenimento de massa.

Embora o criador fundamental do filme típico de Hollywood fosse o escritor, o verdadeiro dono do filme era o produtor (...). Os atores eram objetos santos e valiosos que podiam ser comprados, emprestados e roubados. Os atores eram transportados como ícones, de estúdio de som em estúdio de som, de companhia em companhia, de filme em filme, levando atrás deles ouro e boa sorte. Com uma ou outra exceção (Alfred Hitchcock, por exemplo), os diretores eram, na pior das hipóteses, cunhados; na melhor, técnicos brilhantes. Tudo considerado, era uma turma animada, despretensiosa, e se alguém lhes dissesse que eram *auteurs du cinéma*, poucos teriam correspondido ao conceito, menos ainda em francês. Eles eram técnicos, orgulhosos comerciantes, e sentiam-se felizes em servir ao que era denominado com otimismo, A Indústria (Vidal, 1987. p. 71 - 72).

Essa Indústria, diferentemente do que o senso comum estabeleceu, não era uma atividade concentrada apenas na Costa Oeste, na Califórnia, na cidade de Los Angeles, especificamente em Hollywood, mas um imenso empreendimento, cujas engrenagens estavam espalhadas por todo os Estados Unidos, de costa a costa. Nessa estrutura, em somatória a Los Angeles, realizando um trabalho conjunto e coligado, estava Nova York.

As estratégias de mercado desenvolvidas pela Warner, pela MGM, pela Universal e por Selznick influenciaram, mas não determinaram, as operações de produção e o estilo da casa. O cinema era uma indústria “vertical”, em que a autoridade última pertencia aos proprietários e aos grandes chefes da corporação, em Nova York. O escritório de Nova York, porém, não podia

fazer filmes nem determinar o interesse e o gosto do público. E, apesar dos esforços para regradar a produção e o marketing, a realização cinematográfica continuava sendo um empreendimento competitivo e criativo. No esquema geral, a equipe de direção de Hollywood era a chave para as operações de estúdio, integrando os recursos econômicos e criativos, traduzindo a política econômica em práticas cinematográficas. Isso exigia contato próximo com Nova York e sensibilidade para com a visão de mercado da companhia. (Schatz, 1991. p. 25 – 26).

Portanto, se Los Angeles manufaturava o produto da Indústria, Nova York o pensava, planejava e divulgava. É um equívoco e uma simplificação imaginar que Nova York estava à margem de tal estrutura produtiva, que Nova York, desde o início, não era uma cidade do cinema. O que não significa que não havia, pelo menos no imaginário popular, uma cisão muito definida entre os dois aglomerados urbanos, sobretudo no tocante a quem eram os indivíduos diretamente ligados ao negócio do cinema em cada cidade. O que se dizia era que “Nova York é uma cidade judaica, ao contrário de Los Angeles. Nas décadas de 1940 e 1950, os judeus eram chamados de *kikes*⁸ em Los Angeles” (Kashner, 2010. p. 185).

Livros como *A Cidade das Redes* (1988), de Otto Friedrich, e *O Gênio do Sistema* (1991), de Thomas Schatz, mostram claramente como parte considerável da estrutura de Hollywood foi construída com dinheiro de imigrantes judeus vindos da Europa. Porém, tal origem deveria transparecer o mínimo possível para o espectador médio, uma vez que o antisemitismo na América era um fato incontornável nas primeiras décadas do século XX. Hollywood deveria ser percebida como uma fábrica de sonhos WASP, não como uma terra prometida judaica.

Exatamente por isso, o ator Marlon Brando, um reconhecido ativista dos direitos humanos, percebeu e comentou em sua autobiografia:

Se alguém “parecia judeu”, não conseguia nenhum papel e não podia ganhar a vida. Era preciso parecer-se com Kirk Douglas, Tony Curtis, Paul Muni ou Paulette Godard e mudar de nome. Todos eles eram judeus, mas não “pareciam judeus”, e empregavam como camuflagem nomes não-judeus. Foi assim que Julius Garfinkle passou a ser John Garfield, Marion Levy virou Paulette Godard, Emmanuel Goldenberg passou a ser Edward G. Robinson e Muni Weisenfreund tornou-se Paul Muni (Brando; Lindsey, 1994. p. 72).

Essa realidade perdurou até a década de 1960 e teria praticamente inviabilizado a carreira de Woody Allen, que certamente não se parecia com Kirk Douglas ou Tony Curtis, se

⁸ *Kike*, em tradução livre, seria algo como “bisbilhotar”, “espreitar” ou “espiar”. Portanto, em Los Angeles os judeus eram considerados pessoas que estavam no “lugar errado e em atitude suspeita”.

a estrutura social norte-americana não tivesse sofrido uma profunda modificação durante a era dos *Baby Boomers*, numa série de movimentos de contracultura que desafiariam os padrões vigentes. De maneira muito específica, os jovens rebeldes beats, os espectadores do programa dominical de Ed Sullivan que se encantaram com a revolução musical e comportamental dos Beatles, os pacifistas hippies que viriam depois e mesmo os beligerantes Panteras Negras, e outros movimentos pelos Direitos Civis, moldaram uma nova América, muito diferente daquela anterior à Segunda Guerra Mundial. O cinema precisou acompanhar as mudanças como estratégia de sobrevivência comercial. Os produtores-chefes dos grandes estúdios começaram a dar oportunidades para diretores e roteiristas jovens, desligados da realidade do pré-guerra, que podiam dialogar diretamente com as novas gerações *Baby Boomers*.

Um filme lançado em 1968 começou a esboçar essas mudanças geracionais. Trata-se do sucesso *A Primeira Noite de um Homem*, dirigido por Mike Nichols, baseado em um romance de Charles Webb. Ele conta a história de um jovem universitário recém-formado que, ao retornar para casa, é seduzido por uma mulher mais velha, amiga de seus pais. No romance original, esse personagem, chamado Benjamin Braddock, é apresentado como um típico caucasiano louro da Califórnia. Porém, ao realizar a seleção de elenco, o diretor Mike Nichols decidiu subverter essa indicação inicial e escolheu um talentoso ator de teatro chamado Dustin Hoffman, dono de feições reconhecidamente judias. Essa opção inusitada, o sucesso do filme e a subsequente transformação de Hoffman em estrela mudariam drasticamente o cenário xenófobo e antissemita denunciado por Brando.

Seria possível dizer que o advento de Hoffman como protagonista abriu caminho para muitos outros atores “étnicos”, como Al Pacino e John Travolta e até Woody Allen, que passaria dos patetas cômicos de *Cassino Royale* (1967) e *Um Assaltante Bem Trapalhão* (1969) a papéis verossímeis namorando mulheres não judias, como Diane Keaton e Mariel Hemingway, em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) e *Manhattan* (1979). Depois de Hofmann, as imagens convencionais de boa aparência já não importavam tanto quanto inteligência, firmeza de caráter e sensualidade. (Kashner, 2010. p. 198).

Peter Biskind, autor do livro *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood* (2009), é um dos maiores pesquisadores desse processo pelo qual passou a indústria do cinema. Para Biskind, um filme barato e pouco pretensioso tornou-se o marco de uma implosão do sistema de produção hollywoodiana: *Sem Destino*, lançado em 1969, com direção de um ator até então pouco expressivo, Dennis Hopper. O filme conta a história de uma dupla de motociclistas hippies que percorrem as estradas dos Estados Unidos traficando

drogas, desafiando a moral burguesa WASP por onde passam. Um deles é apelidado de Capitão América. Trata-se de uma dupla ironia. Primeiro pelo nome em si, uma vez que Capitão América evoca o que há de mais puro e patriótico dos ideais dos pais da América. Em segundo lugar, porque o ator que interpreta Capitão América é Peter Fonda, filho de um dos maiores ícones da Era de Ouro de Hollywood, Henry Fonda, que, ao lado de James Stewart, representavam a encarnação máxima do bom americano comum. O pai de família honesto, cordato e trabalhador. Peter Fonda, com seu Capitão América, era um transgressor das leis, da moral e dos bons costumes.

De alguma forma, essa modificação de comportamento de uma geração para outra de uma mesma família representava uma troca de guarda. O fato é que *Sem Destino* foi um imenso sucesso de público e de crítica. O filme foi reconhecido como o manifesto de uma geração. A partir dali os jovens diretores que estavam entrando na Indústria não poderiam se submeter mais às regras arcaicas que a guiavam. Formou-se o que foi chamada de Nova Hollywood. Aqui, os profissionais de cinema, para se tornarem porta-vozes das demandas de sua geração, e claramente influenciados pela noção de Política dos Autores desenvolvida pela crítica de cinema francesa, não se contentavam mais em ser apenas profissionais do entretenimento. Desejavam ser criadores de arte. Não por acaso, diversos cineastas da Nova Hollywood advinham de faculdades de cinema. Possuíam pretensões acadêmicas. “Hollywood sobreviveu, é claro, mas tudo mudou com a decadência dos grandes estúdios. Fazer filmes agora é matéria de universidade” (Friedrich, 1988. p. 11).

Essa noção de pensar o filme academicamente era impensável para o antigo profissional de cinema, acostumado a resolver os problemas da produção no próprio set de filmagens e não em debates teóricos. Mas, se era constrangedor, soando algo pretensioso, para um cineasta da velha guarda se assumir como artista,

Os diretores da Nova Hollywood, pelo contrário, não tinham a menor vergonha – e, em muitos casos, com toda razão – em assumir o manto do artista, e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores. A primeira geração trazia homens brancos nascidos do meio para o fim da década de 30 (ocasionalmente antes disso) e incluía Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen (Biskind, 2009. p. 13).

A lista de nomes apresentada por Biskind segue com mais de uma dezena de outros cineastas. Parei em Woody Allen apenas para fazer um recorte. Vale destacar que, apenas nesta lista inicial, talvez nomeada aleatoriamente, dos sete citados, quatro são nascidos em

Nova York. As exceções são Francis Ford Coppola, de Detroit, Michigan; Warren Beatty, de Richmond, Virgínia, e Dennis Hopper, de Dodge City, Kansas. Os cineastas de Nova York tiveram grande peso na Nova Hollywood, inclusive levando a ação de muitos dos filmes produzidos nesse período para a cidade, como nos casos de Sidney Lumet, que embora seja natural da Filadélfia era fortemente identificado com Nova York, e, sobretudo, Martin Scorsese, para muitos críticos a antípoda estética de Woody Allen.

A estreia de Lumet representou uma espécie de vanguarda da Nova Hollywood. Nascido em 1924, sendo mais velho que a maioria dos cineastas normalmente relacionados com a Nova Hollywood, Lumet começou na Indústria dirigindo o mitológico Henry Fonda no filme *Twelve Angry Men*, de 1957.

Com efeito, o filme foi concebido com uma grande economia de meios, tanto ao nível dramático como no do custo da produção, antecipando-se nisso ao desenvolvimento de um novo polo do cinema, o polo de Nova York, onde se inventava um cinema emancipado do aparelho de Hollywood e que buscava um contato mais direto com o público. (...) A concisa e eficaz encenação de Lumet conforma-se, porém, em *Stage Struck*, juntamente com sua visão de Nova York, que descobrimos sob uma luz diferente da dos estúdios de Hollywood. A precisão de sua direção de atores e a sua paixão por aquela cidade, que é a principal personagem de seu cinema (Veillon, 1985. p. 170 - 172).

Uma das características reconhecidas da Nova Hollywood foi uma abordagem mais cínica e realista dos temas tratados. Não é por acaso que gêneros predominantemente fantasiosos como os musicais praticamente desapareceram na época. Mesmo o faroeste, gênero americano por definição, nas palavras de André Bazin, tornou-se revisionista, desconstruindo a figura do cowboy clássico. Essas tendências temáticas se confirmaram quando os filmes de maior importância e, muitas vezes, bilheteria, passaram a ser os filmes policiais ou que, de alguma forma, enfocavam o submundo e a violência urbana. Nesse período, críticas pesadas aos rumos que as sociedades urbanas tomavam, em termos de superpopulação, poluição e descontrole, tornaram-se sinônimo de realismo e qualidade artística. Não por acaso, o drama sobre drogas e prostituição masculina *Perdidos na Noite* venceu o Oscar de melhor filme de 1970, o policial *Operação França* venceu em 1972, o épico sobre a máfia *O Poderoso Chefão* em 1973, *Golpe de Mestre* em 1974 e *O Poderoso Chefão – Parte 2* em 1975.

Nova York, sendo a maior cidade dos Estados Unidos, tornou-se tema recorrente nos filmes realistas da Nova Hollywood. Houve o desvio do foco dos cartões-postais óbvios,

como a Estátua da Liberdade ou o *Empire State*, para o submundo, sempre potencialmente perigoso e violento, e não completamente domado pelas autoridades constituídas (Asbury, 2002, p. 15). No caso de Nova York, essa tendência ao soturno está representada até mesmo em seu apelido⁹ *Gotham*,¹⁰ “a cidade gótica” (Talese, 2004, p. 23).

É notável, por exemplo, que a premiada saga de *O Poderoso Chefão*, dirigida por Francis Ford Coppola, se passe na cidade, ainda que seja em um período pretérito. O filme *Serpico*, de 1973, dirigido por Sidney Lumet, que recria a trajetória real de Frank Serpico, um idealista policial de Nova York, interpretado por Al Pacino, é uma das obras quintessenciais dessa tendência. Dois anos depois, a mesma dupla Pacino e Lumet faria *Um Dia de Cão* (1975), filme que critica o poder da grande mídia de transformar espetáculos sangrentos em episódios que passariam despercebidos se não tivessem sobre si as câmeras apontadas. Para o pesquisador de cinema da Universidade de Nova York, Rahul Hamid, “o filme tenso de Sidney Lumet sobre a história real de um assalto a banco que se transforma em sequestro é tão profundamente nova-iorquino como qualquer filme de Woody Allen ou Martin Scorsese (...) alterna momentos de completo absurdo com cenas de tragédia” (2008. p. 598). Essa comparação com Scorsese, ou com Allen, não é gratuita.

Em 1976, Martin Scorsese lançaria uma de suas obras-primas, *Taxi Driver*, retratando uma Nova York marcada pela corrupção, degradação humana e violência. Sua Quinta Avenida é uma rua tomada por renegados da sociedade, sobretudo nas sequências noturnas, já que pessoas ditas normais só aparecem durante o dia. As fachadas luminosas dos cinemas exibem basicamente títulos pornográficos, traçando um comentário irônico sobre os inofensivos filmes que retratavam Nova York até aquele momento pela Indústria. Essa Nova York escura, suja e superpovoada, é uma cidade muito semelhante à verdadeira na época, se julgarmos pelo testemunho de Richard Sennett, em *Carne e Pedra*: “estima-se que, no centro de Nova York, durante o verão, para cada duzentas pessoas exista uma sem moradia, índice superior ao de Calcutá e abaixo do Cairo” (2001. p. 289).

Portanto, coincidiram-se o início de um processo de precarização da estrutura urbana de Nova York e o surgimento dos artistas da Nova Hollywood que estavam dispostos a realizar a crítica dessa realidade, registrando em seus filmes a Nova York real, que até então o

⁹ Outro apelido bastante popular para Nova York é Grande Maçã (Big Apple). Acredita-se que essa expressão surgiu no jornal *New York Morning Telegraph*, em 1921, na coluna sobre corridas de cavalos do jornalista John J. Fitzgerald. A cidade era conhecida por ser uma grande exportadora de maçãs.

¹⁰ Segundo o *Dossiê Batman*, publicação oficial da editora DC Comics, a cidade fictícia de Gotham City, do universo do personagem Batman, considerada sinônimo de corrupção e violência nas mais diversas mídias, constitui-se de uma mistura entre Detroit e Nova York.

sistema de estúdios escamoteava, e a História do Tempo Presente. Ou seja, um registro audiovisual crítico do que vivenciavam naquele dado momento histórico. Para François Dosse essa noção de História do Tempo Presente pressupõe necessariamente uma escrita de “história alinhada a cada um dos procedimentos das ciências sociais” (1992, p. 256), sendo, portanto, interdisciplinar por definição, incorporando aspectos da sociologia, da antropologia e da filosofia. Cabe incluir o cinema, pensado a partir de seu escopo narrativo? Segundo Dosse, ao analisar o fato histórico sem a segurança da distância, muitas vezes estando no calor dos acontecimentos, o historiador do tempo presente precisa questionar constantemente sua própria operação historiográfica. Um Cineasta Historiador realiza esse questionamento? Acredito que, relacionando a visão de Dosse com a proposta de Rosenstone de pensar acerca da figura do Cineasta Historiador, o registro cinematográfico feito no presente pode tornar-se uma rica fonte documental deste referido tempo presente, ainda que tal prática se configure em mais uma forma de fazer “história em migalhas”. A narrativa histórica do presente, mais do que pronta e acabada, pode ser vista como um ponto de partida para reflexões futuras. A longevidade dos debates sobre os filmes realizados pela Nova Hollywood corrobora essa afirmação.

Nesse sentido, em seu livro de entrevistas com Scorsese, o jornalista Richard Schickel lhe pergunta sobre esse registro e reflexão do cenário urbano que vivenciaram na década de 1970:

Schickel: Bom, até que ponto *Taxi Driver* realmente brota daquele período de Nova York, em que muitos de nós que amamos a cidade e adoramos morar aqui estávamos realmente enojados com a cidade...

Scorsese: Ah, isso foi horrível.

Schickel: Quer dizer, havia uma sensação de que a cidade estava simplesmente descendo em espiral para o inferno naquele momento.

Scorsese: Aquilo foi só o começo. Mas sou de Nova York quando então a cidade começa a cair, parece parte do ciclo. (...) Em *Taxi Driver*, não gostei de filmar naquelas áreas de categoria X. A sensação de chafurdar naquilo era, para mim, sempre cheia de uma tensão e de uma extraordinária depressão (2010, p. 165 – 166).

A Nova York de *Taxi Driver* é uma espécie de zona desmilitarizada, ou talvez mesmo até a terra de ninguém de uma zona de guerra. Não por acaso, seu protagonista, Travis Bickle, interpretado por Robert De Niro, é um veterano da Guerra do Vietnã que claramente retornou com graves sequelas do combate. Em *Taxi Driver*, o ponto de vista do personagem domina a cena. “Quando o táxi atravessa pelas ruas de Manhattan, nós o vemos na velocidade normal, mas as cenas referentes ao ponto de vista de Travis têm a sua velocidade reduzida. Nas

calçadas, ele vê prostitutas e cafetões, e a sua percepção fica aguçada por intermédio da câmera lenta” (Ebert, 2004. p. 510). Travis circula pela cidade com o mesmo cuidado paranoico com que avançava pelas selvas do Vietnã, enxergando, e procurando, potenciais inimigos armados em todos os lados. Porém, ele pouco pode fazer. “O emprego de Bickle, cruzando Nova York de um lado para outro – ‘a qualquer hora e qualquer lugar’ – lhe dá uma visão insone das entranhas da cidade, tudo o que ocorre nos becos escuros e que a maioria das pessoas nunca testemunha. Acaba ficando tão acostumado ao mundo em torno dele, contudo, que se sente entorpecido, invisível e, no final das contas, impotente” (Klein, 2008. p. 619). Uma das frases mais célebres de sua narração em off é “Qualquer dia desses, uma chuva de verdade vai varrer toda essa ralé das ruas”.

No ano seguinte, em 1977, Woody Allen lançaria *Annie Hall*, e com ele começaria a desenvolver de maneira sistemática sua visão sobre Nova York. Comparativamente, a chuva desejada por Travis desabou no intervalo de lançamento entre *Taxi Driver* e *Annie Hall*, pois não há “ralé” visível. Não é tão simples, contudo. Woody Allen não foi totalmente insensível ao realismo e pessimismo apregoados como elementos focais da estética urbana da Nova Hollywood, mas trabalhou-os a seu modo, como veremos no segundo capítulo.

Cineastas como Sidney Lumet e Martin Scorsese, ao voltarem suas câmeras para Nova York, pretendiam registrar a cidade tal qual a observavam naquele respectivo momento histórico, tornando seus filmes documentos, registros de um período. De acordo com o conceito de Cineasta Historiador, tal iniciativa, seja voluntária ou involuntária, torna-os “autores de discursos históricos”. Segundo Rosenstone, o cineasta-historiador é um artista que “faz” um discurso sobre a história visando seu consumo por grandes públicos, normalmente públicos consideravelmente mais vastos do que os que têm acesso a um texto de história tradicional no formato escrito. Nesse sentido, os cineastas-historiadores podem adotar diferentes perspectivas acerca da representação histórica via filme, que podem pretender “visualizar” a história, “contestar” a história ou “revisar” o passado¹¹. Mas é sempre fundamental tomar todas as precauções no sentido de manter a verossimilhança narrativa, pois, como alertou Paul Veyne, “nossa conceptualização do passado é tão reduzida e sumária, que o romance histórico mais bem documentado soa inteiramente falso assim que os

¹¹ Um exemplo bem-sucedido de representação e revisão do contexto histórico de Nova York da década de 1970 foi realizado pela série em três temporadas *The Deuce*, produzida pela emissora americana HBO, lançada em 2015 e finalizada em 2018. A série contextualiza o processo de formação da indústria da pornografia audiovisual nos Estados Unidos, mostrando suas relações com a prostituição de rua, financiamento de gangsters, corrupção policial e epidemia do uso de drogas. A série foi protagonizada por Maggie Gyllenhaal e James Franco, que também participaram da produção. Consta que os roteiros foram inspirados em fatos.

personagens abrem a boca ou fazem um gesto” (1998, p. 34). Troque “romance histórico” por “filme histórico” que se evidencia o risco em que o Cineasta Historiador perpetuamente se coloca.

É importante estabelecer que os cineastas com potencial de serem categorizados dentro desse modelo não cumprem a função tradicional de historiador, mas que também produzem representações do passado, ou registram a “história do presente”, utilizando-se de elementos reconhecíveis das narrativas históricas, por meio da linguagem cinematográfica. Para Rosenstone, esses artistas

criam obras que visualizam, contestam e revisam a história. Visualizar a história é pôr carne e osso no passado; mostra-nos indivíduos em situações que parecem reais, dramatizar acontecimentos (...). Contestar a história é fornecer interpretações que contradizem o conhecimento tradicional (...). Revisar a história é nos mostrar o passado de uma maneira nova e inesperada, utilizar uma estética que viola os modos realistas e tradicionais de contar o passado, que não segue uma estrutura dramática normal ou que mistura gêneros e modos (2010, p. 174).

De modo semelhante, embora com proposta estética diversa, ao registrar a Nova York de seu tempo, Woody Allen também pode ser definido como um historiador da cidade, na medida em que seus filmes podem ser interpretados como documentos sobre Nova York e as tipologias de relações sociais travadas por certos estratos sociais de seus moradores.

Se alguns cineastas da Nova Hollywood se interessaram em focar Nova York em seus filmes pelo fato da cidade representar o auge da experiência urbana americana, no que ela possui de deturpada e exagerada, Allen gradualmente reaproximou-se de sua cidade natal por compreender que somente nesse cenário conseguiria produzir uma obra coerente. Uma obra não fragmentada, mas coesa, com um norte estético definido. Nova York poderia se constituir em um elemento cristizador de suas pretensões artísticas. Se, como então era comum, começou sua trajetória artística almejando entrar no circuito de Hollywood, em seguida percebeu que suas raízes nova-iorquinas o tornariam de fato um autor.

Refletindo sobre a carreira de Francis Ford Coppola, o pesquisador Peter Biskind concluiu que

A dura realidade é que muitos diretores não tinham muita coisa a dizer. Contrariando suas percepções de si mesmos, eles não eram autores, não na mesma medida em que Woody Allen é um autor. Poucos dirigiam seus próprios roteiros, eram reféns do material que recebiam. Coppola diz: “mesmo os grandes diretores não são, todos, grandes roteiristas. Scorsese

não é o tipo de cara que fica sozinho numa sala escrevendo sobre alguma coisa. Ele precisa do texto perfeito (Biskind, 2009. p. 435).

Allen é o inverso. Somente seu próprio texto lhe interessa. As peculiaridades de sua carreira, destacadamente o fato de produzir essencialmente filmes de baixo orçamento, permitiu que transformasse a cidade em sua base de operações, o que não aconteceu com a maioria de seus colegas de geração. Em Nova York ficavam os escritórios dos grandes estúdios, não seus galpões, cenários e maioria da infraestrutura. Quem desejasse realizar filmes mais elaborados ou épicos, mesmo no cenário da Nova Hollywood, ainda precisava estar próximo da Califórnia.

Na verdade, houve entre os jovens rebeldes e revolucionários da Nova Hollywood um desejo de retornar às eficientes práticas do Sistema de Estúdios.

Como sempre, os mais bem-sucedidos realizadores da Nova Hollywood eram basicamente os produtores de unidade capazes – como Hitchcock em seus anos de apogeu – de manter a continuidade e a estabilidade numa indústria cada vez mais instável e incerta. Alguns produtores-diretores bem-sucedidos tentaram até criar seus próprios estúdios, na esperança de reproduzir a disciplina, a eficiência e o controle de qualidade do sistema de estúdio: Robert Altman com a Lion's Gate, Francis Ford Coppola com a American Zoetrope, George Lucas com a Lucas Film Limited. Estas não eram simplesmente companhias independentes de produção, mas estúdios em microcosmo. (...) Como observou Coppola ao criar a Zoetrope, era “tempo de retornar ao velho sistema de estúdio dos anos 30 – uma família de profissionais que trabalhavam juntos do início ao fim da produção, sem pacotes adquiridos” (Schatz, 1991. p. 490).

Fazendo a seu modo, em Nova York, Woody Allen também se especializou nesse tipo de produção coletiva. Filmando de forma rápida e barata, fazendo praticamente um filme por ano, usando quase sempre a mesma equipe, o cinema de Woody Allen é realizado com a eficiência, racionalidade e objetividade da produção televisiva, especialidade do segmento nova-iorquino de entretenimento.

De fato, o que se convencionou afirmar é que se em Los Angeles se produzia cinema, em Nova York se fazia televisão. É fato que o advento da televisão foi a maior ameaça enfrentada pela Indústria a partir da década de 1950, mas, aos poucos, a questão foi readequada. “A televisão foi uma faca de dois gumes para Hollywood. Ela revitalizou a produção sediada no estúdio, mas também pôs fim ao sistema de estúdio. Para os grandes talentos da indústria – principalmente produtores, diretores e estrelas famosas -, a contínua

perda de controle por parte do estúdio significou liberdade e oportunidades sem precedentes” (Schatz, 1991. p. 481).

Nesse sentido, é de se destacar que em 1976, após uma boa regularidade, Woody Allen não lançou filmes como diretor. Mas sua presença anual nos cinemas ficou garantida pela participação como protagonista do filme *Testa de Ferro por Acaso*, dirigido por Martin Ritt. Segundo a crítica Pauline Kael, “o roteirista, Walter Bernstein, teve uma ideia esplêndida – fazer um filme sobre a lista negra na indústria de diversões durante a era McCarthy, centrado num inocente político que serve de testa-de-ferro para escritores que se encontram na lista – mas não desempenhou o potencial cômico. Woody Allen dá ao filme sua única fagulha” (1994, p. 468). Note-se que o grupo escolhido para representar esse recorte do Macarthismo não foi composto pelos escritores e realizadores chamados de os “10 de Hollywood”¹², respeitados roteiristas inclusos na Lista Negra de Hollywood, que os impedia de trabalhar, mas sim por um humilde grupo de roteiristas de televisão de Nova York.

Essa proximidade de Woody Allen com o ambiente televisivo foi uma constante em sua produção. O comediante que interpretou em *Annie Hall* (1977), assim como o próprio Allen no começo da carreira, fazia constantes aparições na programação televisiva, o que o tornava “quase famoso” para o público, resultando numa das cenas mais engraçadas da produção: uma sequência em que é reconhecido por algumas pessoas do lado de fora de um cinema. O fato de estar do lado de fora do cinema é significativo. Seu personagem em *Manhattan* (1979) é um roteirista de televisão que abandona o emprego para escrever um romance. Algo parecido acontece com seu personagem em *Hannah e Suas Irmãs* (1986), desta vez um produtor de TV que se demite por acreditar que precisa encontrar um sentido para a vida, após receber um bom diagnóstico médico no que acreditava ser uma doença fatal. Posteriormente, em *Crimes e Pecados* (1989), Woody Allen interpreta um documentarista que sobrevive realizando pequenas produções para canais educativos.

Curiosamente, essa ligação com a TV não resulta em um ranço com relação ao cinema. Trata-se muito mais de uma aproximação do cenário, uma vez que a produção televisiva é algo mais evidente e cotidiano em Nova York, do que revanchismo. Diferente de muitos cineastas da Nova Hollywood, Woody Allen é um reconhecido admirador das realizações da antiga Indústria. É um nostálgico genuíno, não movido apenas pelo culto ao passado como um novo negócio a ser explorado, uma vez que “a nostalgia se tornou negócio

¹² Alvah Bessie, roteirista; Herbert Biberman, roteirista e diretor; Lester Cole, roteirista; Edward Dmytryk, diretor; Ring Lardner Jr., roteirista; John Howard Lawson, roteirista; Albert Maltz, roteirista; Samuel Ornitz, roteirista; Adrian Scott, produtor e roteirista; Dalton Trumbo, roteirista.

muito lucrativo em Hollywood” (Friedrich, 1988. p. 425). Allen de fato cultua e homenageia os mestres do passado, como ficou provado em produções como *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) e *A Era do Rádio* (1987).

Woody Allen não se considera um cineasta particularmente técnico. Em entrevista para Laurent Tirard, publicada no livro *Grandes Diretores de Cinema*, postulou que “o domínio técnico não é o elemento vital para o êxito de um autor. Coisas como o equilíbrio psicológico ou a disciplina seriam mais fundamentais” (2006, p. 83). Sabe-se que prefere filmar com o céu nublado e privilegia planos-sequência mais pelo ganho de tempo do que por preferência estética. Afirmou que “ensaio com o diretor de fotografia, faço a iluminação complicada e aí paramos para almoçar, voltamos e fazemos a cena, eliminando sete páginas em cinco minutos” (Lax, 2009, p. 283). Há testemunhas de sua agilidade. O fotógrafo John Clifford, que realizou as fotografias *still* de muitos de seus filmes, afirma que “ele filma muito rápido. Em geral, um dia de trabalho com ele não dura mais do que seis horas. Em outros sets onde trabalhei, a jornada vai facilmente até umas onze horas seguidas” (Barbosa, 2002, p. 152). Mia Farrow, que atuou em treze filmes do cineasta, contou que:

A maioria dos diretores filma uma cena de vários ângulos: no mínimo há o ângulo principal, dando “cobertura” à cena toda, depois o que pega os atores “dos ombros para cima” e finalmente os close-ups. Quando um ator se desloca durante a cena, a câmera segue, e aí outros atores são “cobertos” a partir da nova perspectiva. Esse processo às vezes é tedioso. Woody trabalhava de maneira totalmente diferente. Sempre dava um jeito de filmar uma cena em um, no máximo, dois posicionamentos. Em geral, filmávamos cenas de seis e sete minutos; a mais longa (em *Maridos e Esposas*) teve nove minutos e meio, e nela quase acabamos com o filme. Movimentando com mestria atores e a câmera, essa abordagem era ao mesmo tempo apavorante e estimulante, como estrear uma peça sem ter ensaiado. (...) O método de trabalho de Woody não permitia erro. Essa era uma das razões por que tantas refilmagens eram necessárias. Outra era porque, à medida que as cenas iam sendo filmadas, iam aparecendo os problemas do roteiro, ou Woody simplesmente via alguma maneira de melhorá-lo (...). Como não havia cobertura, a edição era rápida. Quando o filme estava montado, ele botava a trilha sonora, em geral tirada dos discos de sua coleção. (Farrow, 1997, p. 154 – 155)

Essa descrição técnica, feita por uma atriz experiente, ajuda a estabelecer o que seria o que chamamos de escrita fílmica de Woody Allen. Destaco a comparação que Mia Farrow fez entre a dinâmica das cenas filmadas por Allen e uma peça de teatro. Sua câmera, por ser fluida, disposta a acompanhar a movimentação dos intérpretes pelo set, privilegia planos abertos, tanto nas cenas em locação quanto em ambientes fechados, e planos americanos,

aquele que enquadra os personagens do joelho para cima. Os closes são raros e funcionais, nunca estetizados ou desnecessários, aparecendo apenas para explorar a beleza de um ator ou atriz, como é comum no cinema comercial. Portanto, os enquadramentos de Allen costumam ser teatrais, no sentido de que procuram dar ao espectador uma sensação de profundidade de cena. Ele explora o set seguindo uma lógica de palco. Segundo Allen, “é uma direção que parece um pouco com a do teatro, e o enquadramento que escolhi define de certo modo os parâmetros da cena” (Tirard, 2006, p. 86). Seu registro cinematográfico privilegia o texto e, por conseguinte, o trabalho do ator que interpreta o texto. Contudo:

É bom ter em mente que as relações entre teatro e cinema nem sempre foram assim amistosas. Há paradigmas antiteatrais em alguns momentos do percurso do cinema. Eisenstein (1898 – 1948), por exemplo, ao longo de sua carreira, vale-se de referências ao teatro, concebendo-o como modelo estético e dispositivo técnico que precisa ser ultrapassado. Desse modo, a ampliação das possibilidades do cinema passaria pela ultrapassagem de sua moldura cênica. (Mota, 2009, p. 91 – 92).

Woody Allen não ficou indiferente a essa demanda. Embora eminentemente teatral, sua direção de cena não mantém o espectador no que seria equivalente a uma primeira fila, como em uma produção baseada no “teatro filmado” puro, mas o coloca em cima do palco, dividindo espaço com o elenco. Ao acompanhar, por meio da câmera, os movimentos dos atores pelas locações, quase sempre apartamentos, ruas, restaurantes ou museus reais, o espectador ideal de Allen é um *voyeur* invisível. Não são poucas as vezes que temos a sensação de que vamos esbarrar em algum móvel ou tropeçar em algum objeto de cena.

Woody Allen começou a carreira atuando nos palcos e escrevendo dramaturgia, como a consagrada peça *Sonhos de um Sedutor*. Em muitas ocasiões definiu-se, sobretudo, como um escritor¹³. Afirmou que “a experiência me provou que com um bom roteiro e uma má direção, o resultado podia ser um filme digno, mas com o contrário jamais se produzia” (Tirard, 2006, p. 91). Porém, não se pode defini-lo como um perfeccionista nesse quesito. Na

¹³ A editora nova-iorquina Random House publicou as obras completas de Woody Allen. O catálogo foi composto por *Mere Anarchy, Complete Prose of Woody Allen, Three One – act Plays, Three Films of Woody Allen, Hannah and Her Sisters, Four Films of Woody Allen, Floating Light Bulb, Side Effects, Without Feathers, Getting Even, Don’t Drink the Water* e *Play It Again, Sam*. Informação disponível na área “by the same author” da edição de 2007 de *The Insanity Defense – The Complete Prose of Woody Allen*. Chamo atenção para o fato de que, entre os textos publicados, há roteiros para cinema, com destaque para o de *Hannah e suas Irmãs*, que alcançou a condição de best-seller. O roteiro de *Manhattan*, citado neste trabalho em sua edição brasileira, foi publicado em *Four Films of Woody Allen*. Não é incomum que manuais para roteiristas estabeleçam a premissa de que roteiros não são obras literárias, mas ferramentas técnicas necessárias para composição de um filme. Sua natureza é diferente de peças teatrais, que podem prescindir de serem montadas. Woody Allen, ao incluir roteiros em suas obras completas, nega essa lógica, dando ao roteirista o status de escritor.

longa entrevista que concedeu ao pesquisador de cinema Stig Björkman, Allen admitiu que só reescreve o roteiro uma vez para dar uma redação mais clara. “Depois disso, não olho mais para o roteiro (...) Eu costumava mostrar os roteiros a Mia ou Diane Keaton ou a outra estrela que eu conhecesse. Mas não, com o passar dos anos, tornei-me cada vez mais confiante” (s/d, p. 262). Acabou por se tornar um escritor que atua e dirige para cinema, assim como planejou no começo da carreira. Essas características, é importante lembrar, acabaram por destacá-lo entre seus pares de geração.

Biskind vai além e extrai uma confissão do próprio Francis Ford Coppola:

Coppola se tornaria um diretor de aluguel, descendo até o nível de assinar um filme baseado em John Grisham, *O Homem que Fazia Chover*. Ele também acha que nunca se tornou um cineasta realmente autoral. ‘Woody Allen se senta, escreve um roteiro, sai e faz um filme, um depois do outro. Ele nunca faria um livro de Grisham. A carreira dele é a que eu mais respeito. Sempre desejei ter feito o que ele fez’” (Biskind, 2009. p. 446).

Essa frase define o lugar que Woody Allen, a despeito de suas idiossincrasias e afastamento consciente do centro de decisões de Hollywood, ocupa entre os nomes da Nova Hollywood.

1.4. Allen & Scorsese: dois contos de uma cidade em *Contos de Nova York*

É uma prática recorrente no imaginário cinematográfico, criado por críticos e cinéfilos, estabelecer os cineastas Woody Allen e Martin Scorsese como antípodas estéticos e temáticos, baseando-se em distanciamentos e aproximações. Os dois são nova-iorquinos da mesma geração, reconhecidos como protagonistas do movimento da Nova Hollywood. Por outro lado, um é católico e carrega para sua obra muito da ética inerente a sua formação religiosa, enquanto o outro é judeu e, ainda que não tenha isso como centro de suas preocupações narrativas, tal fato emerge regularmente de seus filmes, seja na forma do chamado “humor judaico” (Rotnemer; Ouaknin, 1997), marcado pela autodepreciação premeditada, seja com referências explícitas ao Holocausto ou a estilo de vida da “tradicional família judia”. Nova York é cenário constante em seus filmes. Martin Scorsese, via de regra, com algumas exceções, interessa-se em retratar seu submundo. É comum que seus personagens sejam criminosos ou policiais. Quando surgem pessoas comuns, trabalhadores comuns de classe média, não é raro que se envolvam em situações que as aproximem dos subterrâneos da cidade. A Nova York de Woody Allen, ao contrário, é a Nova York da classe média alta ou

mesmo explicitamente rica e intelectualizada da cidade. Seus contatos com o submundo podem ocorrer, mas de forma implícita e circunstancial.

Essas diferentes representações urbanas entraram de tal modo no inconsciente coletivo que não é estranho que viajantes, ao chegarem em Nova York, tenham a expectativa de encontrar a cidade de um ou de outro: a Nova York soturna de Scorsese ou a iluminada pela luz fosca do final da tarde de Woody Allen. Nesse sentido, o testemunho de Piza é interessante quando lembra que

o primeiro impacto que tive quando visitei Nova York pela primeira vez se expressou assim: “Mas..., mas Nova York é bonita!”. Os filmes de Scorsese talvez estivessem poluindo minha mente. Nova York tem aquilo que as grandes cidades do mundo têm: apesar de sua grandeza e agitação, cria rapidamente um senso de intimidade. (...) Woody Allen é um sujeito que conhece bem a Nova York por trás do mito, a qual filma brilhantemente. Note que em todo filme dele há um grupo de pessoas ao redor de uma mesa de restaurante, ou turmas de amigos se visitando (Piza, 2007, p. 150 – 160).

Seguindo a continuidade lógica dessa perspectiva, se os personagens de Allen conversam, os de Scorsese discutem. Os personagens. E quanto aos cineastas? Como poderia ser estabelecida uma conexão direta entre obras com propostas conceituais tão diferentes? A resposta poderia estar em uma antiga, embora relativamente pouco utilizada, tradição cinematográfica: a dos filmes temáticos episódicos dirigidos a muitas mãos. Um exemplo clássico desse subgênero é o filme italiano *Boccage 70*, lançado em 1962, realizado por quatro dos maiores cineastas do país: Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti. Cada um dirigiu separadamente um segmento do longa-metragem, protagonizados por estrelas como Anita Ekberg, Sophia Loren e Romy Schneider, tendo como tema direcionador a crítica ao moralismo e aos valores tradicionais da sociedade italiana.

Em Hollywood, um bom exemplo é *Além da Imaginação – O Filme*, de 1983, feito em homenagem ao seriado de televisão homônimo, exibido originalmente nas décadas de 1950 e 1960. A direção de seus quatro segmentos ficou respectivamente a cargo de John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante e George Miller. A temática aqui é o terror e o suspense.

Mais recentemente, houve o lançamento da série *Cities of Loves* que tem como premissa realizar homenagens cinematográficas a grandes cidades do mundo. A ideia é reunir elencos e equipes técnico-criativas multinacionais. Até o momento, foram realizadas três produções. A primeira foi *Paris, Eu Te Amo*, de 2006, sob a coordenação de Emmanuel Benbihy. Conta com vinte e dois segmentos curtos dirigidos por nomes como os americanos Irmãos Coen, o francês Gérard Depardieu, o mexicano Alfonso Cuarón e os brasileiros Walter

Salles e Daniela Thomas. Curiosamente, o filme foi escrito por um único roteirista, Rafael Yglesias, e mistura gêneros, passando pela comédia, drama e até mesmo o terror.

O segundo filme da franquia foi *Nova York, Eu Te Amo*, lançado em 2009, contando com onze segmentos. Desta vez apostaram em cineastas menos experientes e premiados, como Brett Ratner, Yvan Attal e a atriz Scarlett Johansson. O projeto é dominado sobretudo pela atriz Natalie Portman, que atua, dirige e roteiriza, em colaboração com Fatih Akin e o cineasta vencedor do Oscar Anthony Minghella, que desta vez não participou como diretor. O filme, menos bem-sucedido crítica e comercialmente que seu antecessor, aposta basicamente em narrativas dramáticas e românticas, com pouca diversificação.

É o mesmo direcionamento da terceira e até o momento última produção da franquia, *Rio, Eu Te Amo*, lançado em 2014. Desta vez são dez pequenas histórias que se passam na capital carioca, dirigidas por nomes consagrados do cinema brasileiro, como o animador Carlos Saldanha, José Padilha e Fernando Meirelles, além de artistas estrangeiros como o americano John Turturro e o australiano Stephan Elliot.

O intento de homenagear uma cidade também foi o elemento justificador da produção do filme *Contos de Nova York*, lançado em 1989, e dirigido a seis mãos por Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Woody Allen. Cada um responsável por um segmento do longa-metragem. O episódio de Scorsese, o primeiro, é um drama e estudo de personagem intitulado “Lições de Vida”. O segundo capítulo, dirigido por Coppola, é um melodrama infanto juvenil levemente cômico intitulado “A Vida Sem Zoe”. Trata-se do mais fraco e disperso segmento, que chega a se deslocar para Grécia em seus minutos finais, deturpando a proposta inicial do projeto. Woody Allen assina a terceira e última parte, a comédia maluca “Édipo Arrasado”.

Partindo da premissa, já previamente citada, da condição de antípodas estéticos que se estabeleceu entre Scorsese e Allen, a proposta é analisar e comparar seus respectivos segmentos, procurando verificar de que modo cada um representou a cidade de Nova York. Coppola não vai entrar na análise, tanto pela qualidade questionável de sua colaboração neste filme em particular, quanto pelo fato de que a cidade de Nova York não é necessariamente um elemento nodal para o desenvolvimento da narrativa de “A Vida Sem Zoe”, mostrando-se um apêndice potencialmente desnecessário na produção. Literalmente, seu ponto fraco.

Martin Scorsese nasceu em 17 de novembro de 1942, sendo, portanto, sete anos mais jovem que Woody Allen. Ele descende de uma família de sicilianos católicos que migraram para a América e morou no bairro nova-iorquino do Bronx,

Marty cresceu entre padres e gangsteres – e as imagens dançantes na tela (...) Scorsese raramente saía no bairro. Ele era fraco e doentio, um filhinho da mamãe. Era tão alérgico a animais que corria risco de vida toda vez que aflagava um cachorro. (...) Depois de se formar no colégio, Scorsese entrou para o seminário e estudou para ser padre. Mas, movido por uma paixão obsessiva pelo cinema, matriculou-se na New York University em 1960. Era um mundo novo (...) na NYU, Scorsese ficou fascinado com Haig Manoogian. Manoogian ensinava seus alunos a fazer filmes sobre suas próprias vidas, sobre aquilo que conheciam (Biskind, 2009. p. 237).

Dessa forma, após realizar diversos curtas-metragens, Martin Scorsese estreou na direção de longas em 1967 com o filme *Quem Bate à Minha Porta?*, estrelado por Catherine Scorsese e seu colega de faculdade Harvey Keitel, que se tornaria um dos atores mais presentes em sua filmografia. O universo abordado é a vida dos jovens ítalo-americanos de Nova York, seu cotidiano e costumes conservadores. Essa perspectiva realista, com abordagem quase antropológica na retratação dessa comunidade, permanece nos filmes seguinte, como *Sexy e Marginal*, de 1972, e sobretudo com *Caminhos Perigosos*, de 1973, em que foca a relação entre a comunidade da Little Italy de Nova York e o submundo dos mafiosos. Com *Alice Não Mora Mais Aqui*, de 1974, uma espécie de *Road Movie*, o diretor diversifica seu olhar e seu horizonte geográfico, ao retratar as tentativas de uma viúva de meia idade de refazer sua vida, percorrendo ao lado do filho diversas cidades pequenas do interior dos Estados Unidos, alimentando o sonho de se tornar cantora.

Embora seus primeiros trabalhos o tenham tornado uma figura respeitada entre os membros da Nova Hollywood, o verdadeiro ponto de virada de sua carreira veio com a obra-prima cínica *Taxi Driver*, de 1976, justamente seu retorno para Nova York. Concorrendo a diversos prêmios Oscar, incluindo o de melhor filme, que perdeu para o otimista *Rocky, um Lutador* (1976), escrito e estrelado por Sylvester Stallone para ser uma ode ao Sonho Americano, *Taxi Driver* cunhou o cinema de Martin Scorsese, imortalizando sua visão de Nova York: uma cidade escura, suja e violenta. Nesse sentido, é sintomático que, na cerimônia seguinte, o grande vencedor tenha sido a comédia romântica *Annie Hall*, em que Woody Allen transformou a mesma Nova York em uma personagem solar e divertida, uma quase utopia urbana, embora não totalmente desprovida de problemas. Vale ressaltar que nesse mesmo ano de *Annie Hall*, 1977, Scorsese lançou o musical *New York, New York*, uma fábula amarga, em que a grandeza da cidade título esmaga sonhos e talentos.

A partir deste ponto, para muitos espectadores casuais, cinéfilos e estudiosos, estabeleceu-se uma espécie de rivalidade temática, embora amistosa, entre Allen e Scorsese. Entre 1978 e 1986, Woody Allen, bem mais prolífico que o rival, lançou oito filmes, num

ritmo de quase uma obra por ano: o drama inspirado no estilo do diretor sueco Ingmar Bergman *Interiores* (1978), a apologia urbana *Manhattan* (1979), sua agrídoce homenagem ao diretor italiano Federico Fellini *Memórias* (1980), a comédia ligeira *Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão* (1981), o falso documentário experimental *Zelig* (1982), uma singela homenagem aos artistas fracassados de sua cidade em *Broadway Danny Rose* (1984), o brilhante exercício de metalinguagem *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) e seu “romance filmado” *Hannah e Suas Irmãs* (1986).

Martin Scorsese, por sua vez, lançou quatro filmes. Começou com sua segunda obra-prima: *Touro Indomável*, de 1980, biografia do boxeador Jake Lamotta, contando com uma atuação primorosa de Robert De Niro. Três anos depois, lançou a comédia dramática *O Rei da Comédia* (1983), novamente com De Niro e Jerry Lewis. Em 1985 veio o movimentado e divertido pesadelo urbano *Depois de Horas*, no qual Nova York, como se fosse um organismo vivo, simplesmente se volta contra um de seus moradores. No ano seguinte filmou *A Cor do Dinheiro*, continuação de um antigo sucesso de Paul Newman, intitulado *Desafio à Corrupção*, de 1961, sobre o mundo dos jogadores de sinuca.

Em 1987, veio o projeto *Contos de Nova York*, que pretendia justamente reunir três grandes cineastas que estabeleceram seus nomes como notórios intérpretes do que seria a vida nessa cidade. Cada um estaria livre para propor e realizar sua parte do projeto. O segmento de Scorsese, intitulado “Lições de Vida”, é sobre um famoso artista plástico de meia idade chamado Lionel e sua problemática relação com Paullete, sua jovem assistente e ex-amante. O diretor contou em entrevista para o biógrafo Richard Schickel que a ideia o acompanhava há tempos.

Tive essa ideia há anos. No começo dos anos 70, eu tinha um exemplar de *O Jogador*, de Dostoievski. Eu gostava muito de Dostoievski e achei que talvez pudesse fazer uma versão desse livro, mas aquilo não era realmente para mim.

Mas tiramos uma cena direto de *O Jogador* e pusemos ali, quando ele diz: “você não existe para mim”, quando ela está na cozinha. “Posso fazer qualquer coisa porque eu sou o homem invisível para você”. Esse diálogo é de *O Jogador*. (Schickel, 2011. p. 217).

O roteiro do segmento foi escrito por Richard Price. Seu protagonista, interpretado por Nick Nolte, é um altamente reconhecido e, ao mesmo tempo, rebelde, membro desta comunidade, formada por uma elite financeira e intelectual. Claramente, Lionel vê a si mesmo como um artista à moda antiga em choque com as novas tendências artísticas.

Como as noções de sujeito e de indivíduo sofreram um verdadeiro processo de desconstrução ou decomposição, não há lugar para nenhum tipo de excelência artística (...). Toda forma de identidade não deixa de ser questionada e todas as relações processam-se numa espécie de *rede* sempre em movimento, em que nenhum ser possui estabilidade porque destituído de substância. Se todas as coisas parecem privadas de complexidade e algo só existe enquanto faz parte de uma *rede*, a cultura como formação é alienada de qualquer sentido de arte, por consequência, fica despojada de seu papel pedagógico, que é o da educação pelo espírito por meio de uma *mimésis* que, desvirtuada em sua força originária, já não pode atender às expectativas estéticas do homem contemporâneo (Monteiro, 2011. p. 21- 22).

A narrativa propriamente dita começa com o artista indo buscar Paulette, sua jovem ajudante e amante, no aeroporto. Patrícia Arquette interpreta a personagem. A relação entre os dois está abalada. Paulette viajou com outra pessoa, e retorna sozinha.

Lionel: Quem é ele? Quem em sua consciência deixaria você? Eu o conheço, não é?

Paulette: Gregory Stark.

Lionel: Aquele garoto? O comediante?

Paulette: Artista performático.

Lionel: Que diabos é isso? Uma pessoa é um ator, um cantor, dançarino. Você chama um lixeiro de engenheiro sanitário? (Contos de Nova York, 00:04:50)

Essa fala de Lionel é sintomática na maneira como ele compreende a arte de modo fundamentalmente tradicional. Embora seja um pintor abstracionista, portanto um vanguardista por definição se pensarmos no contexto da História da Arte, ele não se sente à vontade com a noção de conceito da Arte Contemporânea, em que a ideia, a proposta, é mais importante do que o objeto resultante. Ele considera que o comércio tomou conta do universo artístico. Tanto que chama “exposição” de “show”. Ou seja, não são mais os aspectos estéticos que estão em evidência, mas o caráter lúdico e espetaculoso do que é apresentado.

É a obra de arte, na medida em que se pode distingui-la do objeto físico, que se faz referência quando se diz que nada fora dela é relevante para seu entendimento crítico e estético. Internalismo na arte é a posição segundo a qual tudo o que é relevante para a sua apreciação está idealmente disponível ao olhar do crítico a qualquer momento, e nada além disso é relevante para experimentar a arte como arte (...) Mas o que se terá perdido nessa transposição imaginária é aquilo de que falei aqui como os significados que dão vida à obra. Pois o significado se baseia na associação entre arte e mundo, e as associações entre design e mundo são históricas (Danto, 2015. p. XI).

Para Lionel, um “artista performático” não é muito diferente do que ele chamaria de “comediante” em outros tempos. Compreende como retórica vazia quando se muda o sentido de uma ação mudando simplesmente seu nome. Por isso, para ele “um lixeiro jamais será um engenheiro sanitário”.

Neste ponto, a compreensão do personagem fatalmente poderia se direcionar para um debate acerca do chamado “politicamente correto”, e seu uso de palavras novas para nominar experiências antigas, mas esse não é o objetivo de Scorsese, e tal debate fica na superfície, basicamente se fixando como um traço de personalidade do protagonista marcadamente retrógrado, embora não reacionário. Para Lionel, não é possível apreciar uma obra de arte desprovida de preconceitos. Para ele, que toma a arte como objeto de sagrada veneração, apenas “o profano se coloca diante de uma obra de arte sem preconceitos, mas esta também é a postura de um orangotango. Sem preconceitos não se pode formar juízos” (Ortega Y Gasset, 2002. p. 22). E Lionel é um homem cheio de preconceitos. Sua intolerância ao novo não o torna um artista ou uma pessoa necessariamente melhor. Apenas o blinda, uma vez que

o problema que todos nós enfrentamos ao deparar com uma obra de arte, é de compreensão. Não importa que você seja um marchand estabelecido, um acadêmico de vanguarda ou um curador de museu: qualquer pessoa pode se sentir um tanto perdida ao encarar uma pintura ou escultura que acaba de sair do ateliê do artista (Gompertz, 2013. p. 15).

Nesse sentido, é importante estabelecer que Lionel não é isentado por Martin Scorsese. O diretor o apresenta como sendo um homem de extremo talento e até certo ponto sábio, mas muito vaidoso, infantil e, sobretudo, egocêntrico. Esses traços de personalidade são mais evidentes em sua relação com Paulette. A beleza e juventude de sua assistente são, para ele, itens a serem tomados para si, como se colecionam obras de arte. Lionel parece acreditar que “Deus pôs a beleza no mundo para que fosse roubada. Afinal de contas, o roubo é um ato de admiração pelo objeto furtado” (Ortega Y Gasset, 2014. p. 129). Em momento algum Lionel imagina que sua insistência junto a Paulette pode ser invasiva ou desagradável. Ele acredita que seu “amor” é uma dádiva que deve ser apreciada, talvez até agradecida.

Paulette: Você me ama?

Lionel: Amar você? Eu já disse que sim.

Paulette: O que faria se eu fosse embora?

Lionel: O que eu faria? Eu subiria no telhado e uivaria como um cachorro ferido.

Paulette: Eu não te amo.

Lionel: E daí? (Contos de Nova York, 00:14:29)

A resposta de Lionel “e daí” é a chave para compreensão da personagem. Lionel, como costuma lembrar, foi casado muitas vezes. Sua relação com o amor é utilitária. Ama enquanto precisa de uma musa, e passa tranquilamente de uma para outra. O desamor de Paulette não é importante não porque Lionel encara o amor em moldes semelhantes ao que o filósofo alemão Nietzsche apresentou no livro *A Gaia Ciência*, em que um dos aforismos declarava que “meu amor é problema meu”, no sentido de que o sentimento amoroso seria um atributo do homem superior, denotando sensibilidade e capacidade de se doar. Um amor cavalheiresco, portanto. Em Lionel, o amor não correspondido serve para alimentar o sofrimento, que é a base de sua inspiração. Lionel cria arte apenas quando sofre. O sofrimento o torna melhor. A realização amorosa transforma-o em um indivíduo domado, tranquilo, e, portanto, sem nada para dizer, incapaz de criar arte. Para Scorsese, “ele gosta do torvelinho emocional, talvez da dor de toda a situação que ele provocou. E em última análise isso alimenta seu trabalho (...) Acho que ele sente que tem de sofrer para trabalhar” (Schickel, 2011. p. 217).

Lionel representa, pensando na concepção cristã que impregna toda a obra de Scorsese, uma figura que nega o amor altruísta, presente no imaginário popular para o que seria o “cristão ideal” arquetípico. Um dos projetos mais antigos do cineasta é a adaptação do livro *Silêncio*, de Shusaku Endo, que aborda a perseguição à missionários cristãos no Japão¹⁴. Segundo Scorsese, “se eu finalmente fizer *Silêncio*, não haverá mulheres no filme, mas é sobre amor. É sobre o amor em si. Empurrando o ego para longe, empurrando o orgulho para longe. É sobre a essência natural do cristianismo” (Schickel, 2011. p. 482). O amor para Lionel é eminentemente carnal.

Paulette, muito jovem, idealista e ingênua, não compreende a complexidade da personalidade de Lionel. Diante de seus avanços diz: “às vezes sinto-me como um sacrifício humano” (Contos de Nova York, 00:39:53). É incapaz de perceber a necessidade do sofrimento como mola impulsora da criação. Ela deseja ser uma artista, para isso foi para Nova York e se empregou com Lionel, mas após algumas negativas, está propensa a ir embora, abandonar o sonho. Lionel, em um vislumbre de sobriedade em meio a sua embriaguez hedonista, dá para sua jovem ajudante uma “lição de vida”:

¹⁴ O filme *Silêncio* foi lançado em 2017, tendo Adan Drive, Andrew Garfield e Liam Neeson encabeçando o elenco.

Lionel: E a sua pintura? Vai fazer um estúdio na garagem da casa de seus pais, cheia de coisas enferrujadas penduradas em pregos, coisas de piscina num canto, um trenó quebrado e ratos? Você trabalha para Lionel Dobie. Você trabalha para o leão. Você faz suas telas. Você faz coisas para mim. Tem seu próprio estúdio, quarto. Dou-lhe lições de vida que não têm preço, além de um salário. Aja agora e receberá um lindo serviço especial por 24 dólares. Olhe, não estou brincando. Você ir embora me mata. É suicídio. É o lugar e a hora certa. Na sua idade, você está no coração do mundo, Paulette. Se desistir agora vai se amaldiçoar pelo resto da vida (Contos de Nova York, 00:08:12).

A questão que se coloca não é abandonar ou não abandonar Lionel, mas abandonar ou não abandonar Nova York. A ligação da iniciante com o artista veterano é um meio; conquistar a cidade, e por extensão, o mundo da arte como um todo, é o fim. Paulette é dedicada e leva seu trabalho a sério, possui habilidade e procura sempre melhorá-las. Porém, tais qualidades, fundamentalmente técnicas, não são o suficiente para revelar verdadeiro talento. “O erro consistia em acreditar que qualidade artística é o mesmo que beleza e que a percepção da qualidade artística consiste na percepção estética da beleza” (Danto, 2015. p. 39).

Esse abismo entre os dois se revela o maior empecilho para a relação. Ela não quer ser para sempre uma “sombra do leão”, apelido de Lionel. A relação entre os dois está fatalmente esgotada e se tornou mutuamente destrutiva. Primeiro, Lionel briga em um bar para, supostamente, numa caricatura de cavalheiro à moda antiga, defender a honra de Paulette. Em seguida, ela, ao observar uma viatura policial, exige que Lionel beije um dos agentes para provar que a ama. Trata-se, claro, de um capricho, mas também de uma resposta. A resposta de Paulette para o assédio igualmente imaturo de Lionel. O artista hesita, mas obedece. Os policiais ficam inquietos com sua aproximação. Para eles, que não participam da confraria do mundo das artes, Lionel não é mais do que um “tipo barbudo estranho” (Contos de Nova York, 00:35:02). Chegam a sacar as armas. Contudo, percebem que ele não representa ameaça real e, após Lionel lhes soprar um beijo, mandam-no circular. Esses episódios demonstram que tudo se tornou um jogo, que pode, inclusive, chegar em um final trágico se não for interrompido.

Eventualmente, após uma briga violenta, Paulette decide voltar para sua pequena cidade natal, abandonando o sonho nova-iorquino. Lionel, inicialmente inconsolável, logo encontra uma nova musa, justamente na abertura da exposição para a qual trabalhou nas telas mostradas ao longo do episódio. Trata-se de uma outra jovem, aparentemente de origem latina, que, trabalhando como garçoneite na festa, para surpresa de Lionel, toca sua mão. Ela

explica: deseja que um pouco de seu talento passe para ela. Esse toque taumaturgo, simbolicamente, poderia proporcionar essa graça. Ela é também uma artista iniciante. Ela também deseja conquistar Nova York. Segue-se um rápido e explícito flerte. Não demora para que Lionel ofereça-lhe um emprego de ajudante, assim como as acomodações desocupadas de Paulette, bem como seu estúdio e material para trabalhar. A mensagem é clara: o ciclo vai recomeçar. Afinal, Lionel precisa amar, e sofrer, para criar.

Para Scorsese, essa aceitação do destino do sofrimento, embora mostre insensatez e, no caso de Lionel, imaturidade, não é necessariamente negativa, uma vez que se opta por sofrer por uma causa maior. No caso, a realização de uma obra artística. Scorsese afirmou em entrevista que “a chave para mim é a seguinte: a ideia de ser um peão, de que os deuses realmente não se importam e de que temos de viver apesar disso. Por isso é que o estoicismo me interessa. Trata-se de aceitar a realidade. Mais do que reclamar dela, nós lidamos com ela. Tentamos viver uma vida moralmente boa com essa base” (Schickel, 2011. p. 217).

Lionel seria um estoico em aceitar seu destino de artista, pulando de amor em amor, de sofrimento em sofrimento, para criar algo que sobreviva a ele mesmo. É sua necessidade. “Toda arte nasce pela diferenciação da necessidade radical de expressão que existe no homem, que é o homem” (Ortega Y Gasset, 2002. p. 30).

Portanto, se “Lições de Vida” é uma narrativa sobre abnegação estoica via sofrimento, em que a cidade de Nova York representa o objeto a ser conquistado mediante trabalho, dedicação e talento, o segmento dirigido por Woody Allen em *Contos de Nova York* é, basicamente, um conto moralista, em que a cidade é o júri e o juiz.

De acordo com Allen, “em *Contos de Nova York*, eu estava trabalhando com o Marty Scorsese e o Francis Coppola, dois grandes cineastas. Fiquei entre eles, que nem um sanduíche, para conseguir aplausos por associação. Ironicamente, é um veículo bom para mim, o filme curto, porque eu escrevi esquetes muitas vezes na vida, e sei escrever coisas curtas” (Lax, 2009, p. 74).

Se “Lições de Vida” foca em personagens que desejam viver de forma independente, a narrativa de “Édipo Arrasado” é, basicamente, uma história de família. Família judia nova-iorquina, para ser mais exata. O protagonista é Sheldon Mils, interpretado pelo próprio Woody Allen, um advogado bem-sucedido que não consegue lidar com a mãe idosa, Sadie Milstein. O título “Édipo Arrasado” não é por acaso. Uma conturbada, embora hilária, relação entre mãe e filho é o foco da história e o que precisa ser resolvido ao longo da projeção. A psicóloga Danit Falbel Pondé anota que

Freud utilizou-se do mito de Édipo para descrever a situação trágica do menino na relação tríade composta por mãe, pai e filho. A mãe, algo primeiro de seu desejo erótico-amoroso, já tem um par, o pai (...). No filme de Woody Allen, o pai faleceu. Nesse caso, o pai existiu, morreu, e a mãe fala dele uma vez (...). Trocando em miúdos: havendo o pai, o menino está salvo (se é que se pode dizer salvo). Não havendo pai, pelo contrário, está tudo perdido, será o menino da mamãe (2015, p. 38 – 42)

Da mesma forma que o romance *O Complexo de Portnoy*, do romancista judeu Philip Roth, a narrativa é pontuada pelo diálogo entre um analista e seu paciente. Em sessões de análise, Sheldon procura fazer o que pode quanto a isto. Cenas no consultório marcam os pontos de virada no roteiro. A primeira delas, logo na abertura do episódio, é de apresentação de personagens e estabelecimento dos conflitos.

Sheldon: Eu tenho 50 anos. Sou sócio de um escritório de advocacia. Tenho muito sucesso e ainda não resolvi meu relacionamento com a minha mãe. (...)

Psicanalista: Você quer mesmo tirá-la da sua vida, não?

Sheldon: Não sei. Esta noite vou levar Lisa para conhecê-la. Andei nervoso com isso o dia todo. Minha mãe me humilha. Ela sempre dá um jeito. Até quando eu era criança, quando eu ia com ela numa loja. Ela falava muito alto. Ela sempre fala gritando. Me fazia passar vergonha. Não acho que será uma noite boa.

Psicanalista: Você ainda reage a ela como um menino. Você precisa manter o senso de humor.

Sheldon: Não posso. Eu tentei, mas não posso. Ela sempre dificulta as coisas, vive me dizendo que estou péssimo. É muito crítica. O que posso dizer? Eu a amo, mas queria que ela sumisse (Contos de Nova York, 01:20:15).¹⁵

Na sequência, Sheldon, na companhia de Lisa, interpretada por Mia Farrow, e seus filhos, levam a idosa para assistir a um espetáculo de ilusionismo apresentado por Shandu, o Grande. Em determinado momento, Sadie é escolhida para participar de um número de

¹⁵ Segue texto original do diálogo. Esse modelo será estabelecido para os próximos trechos apresentados. Sheldon: I'm 50 yers old, I'm a partner in a big law firm. You Know, I'm very sucessful and I still haven't resolved my relationship with my mother, you know. (...)

Psicanalista: You really want her out of your life, don't you?

Sheldon: You know, I don't know what to say. Tonight I'm gonna take Lisa home to meet my mother for the first time and I've been nervous about it all day, you know. Because my mother Always humiliates me. She always finds some way. Even when I was a kid, you know, and I would go out with her shopping to the store she would speak so loudly. You know, she Always speaks at the top of her lungs, and I you know, and I it always made me self-conscious, you know. I'm just not looking forward to a good evening.

Psicanalista: You still react to her like a small boy. You really have to have some sense od humor about it.

Sheldon: I can't. I try, but I can't, you know? I she just gives me a hard time. She always telling me that I look terrible and she's critical, you know? Lister. What can I say? I love her, but I wish she would disappear.

desaparecimento. O fato é que realmente desaparece e não volta a aparecer, como seria de se esperar de acordo com o mecanismo do truque. Ninguém consegue explicar o que aconteceu.

Assistente do mágico: Talvez tenha algo a ver com moléculas.

Sheldon: Como assim com moléculas. Vocês colocam uma velhinha judia em uma caixa, ela desaparece e ela vem me falar de moléculas? (Contos de Nova York, 01:31:40).¹⁶

Desesperado, mas decidido a não chamar atenção, Sheldon não procura a polícia, apenas contrata um detetive particular. Os dias passam e sua mãe não torna a aparecer. Aos poucos, Sheldon começa a se sentir confortável com a situação. Ocorre outra cena no consultório.

Sheldon: Eu me sinto um novo homem. Logo que aconteceu eu entrei em pânico. E então, depois de uma semana, sabe, foi como se eu tivesse me livrado de um grande peso dos ombros. Notei que eu sorrio mais facilmente, estou mais enérgico no trabalho e minha vida sexual nunca esteve tão bem. Digo, a Lisa disse isso. Ela nunca me viu tão relaxado e desinibido na cama.

Psicanalista: O que você acha?

Sheldon: Obviamente, é porque ela se foi, certo? O que mais poderia ser? É impressionante. E não aconteceu nada de terrível. Não foi nada brutal. Nada feio aconteceu. Ela não morreu. Ela simplesmente desapareceu, misteriosa e pacificamente. Você não acha que ela vai voltar, acha? (Contos de Nova York, 01:35:31).¹⁷

Obviamente, ela volta. Não em carne e osso, mas como um imenso rosto pairando sobre a ilha de Manhattan. “Do alto, essa *Yiddish mame*, a conhecida mãe judaica, discute a vida do filho com toda a população de Nova York, repetindo em público todas as opiniões e críticas a respeito das escolhas feitas por ele” (Pondé, 2015. p. 37). Mostra fotos de Sheldon quando era bebê, no que conquista a simpatia de todos, e expõe todos os seus complexos de inferioridade, sobretudo por ser de baixa estatura e sua vergonha de ser ruivo. O filme muda completamente de tom, passando de realista a surreal. Allen explicou que estava “ficando

¹⁶ Magician Assistant: Maybe it has got to do with molecules.

Sheldon: What do you mean molecules? You take a little jewish lady you stuff her in a box and she disappears and she's telling me molecules?

¹⁷ Sheldon: I feel like a new man, you know? I a first when it first happened, I was crushed with, whit panic. Then, after a week passed you know, it was like a great weight has been lifted from my shoulders. I find that I smile more easily and I'm more energetic at work you know. And my sex life has never been better. I mean, Lisa says that, uh, I've she's never seen me so relaxed and uninhibited in bed.

Psicanalista: What do you think?

Sheldon: Well, obviously, it's because she's gone, right? I mean, what else could it be except that she's nota round anymore, and it's astonishing, isn't it how, how much, you know, she's. And nothing terrible happened. It wasn't brutal. No. No ugly thing happened. She didn't die or no. You know, she just sort of mysteriously and peacefully vanished, you know? You don't think that she's gonna come back, do you?

cansado de fazer histórias realistas. Não que o meu curta-metragem seja realista no sentido convencional, embora seja: o personagem vai ao analista; vai ao escritório. Mas a mãe que aparece no céu é surreal” (Lax, 2009, p. 45). Importante lembrar que, no mesmo ano de *Contos de Nova York*, Woody Allen lançou o que talvez seja o filme mais sério, realista e amargo de sua carreira: *Crimes e Pecados*.

Imagem 08: Sheldon observa a mãe pairando sobre Nova York. *Contos de Nova York* (01:41:32)



O tema da matriarca judaica é muito presente na indústria do entretenimento dos Estados Unidos, o que é justificável considerando a forte presença de judeus nesse ramo de empreendimentos, como mostrou o livro *O Gênio do Sistema*, de Thomas Schatz. Um bom exemplo é a personagem interpretada por Barbra Streisand no filme *Minha Mãe é uma Viagem* (2012), dirigido por Anne Fletcher. Também vale a pena citar a comédia dramática francesa *Aqui Entre Nós* (1998), de Jean-Jacques Zilbermann. Mas, possivelmente, a mãe judia mais marcante da produção audiovisual recente é a Sra. Wolowitz, da série *Big Bang, a Teoria*, criada por Chuck Lorre e Bill Praty. Ela é a genitora do engenheiro Howard Wolowitz, um dos quatro protagonistas, interpretado pelo ator Simon Helberg. A Sra. Wolowitz não aparece fisicamente, ouvimos apenas sua voz, sempre aos gritos, interpretada pela atriz Carol Ann Susi.

Sem ser vista, mas muito ouvida no volume máximo, a Sra. Wolowitz vive interrompendo Howard quando: a) ele atende a porta; b) está ao telefone

com um dos outros garotos; c) está se divertindo (geralmente sozinho); ou d) transando com alguma garota em seu quarto. A Srs. Wolowitz, uma judia tradicional, criou Howard sozinha depois de seu marido abandonar a família quando ele tinha apenas 11 anos. (Beahm, 2012, p. 104).

A função cômica das duas personagens, Sadie e a Sra. Wolowitz, é similar: constranger os filhos diante de terceiros. Contudo, uma é vista por, literalmente, todos na cidade, enquanto a outra jamais é vista, constituindo-se em uma espécie de presença implacável na vida do filho, agindo como sua consciência, jamais deixando de comentar suas fraquezas e erros do passado. Howard, o filho, só consegue se desvencilhar quando está à distância, fora do alcance de sua voz, no trabalho ou na casa dos amigos. Ainda assim não toma nenhuma decisão sem levar em consideração sua mãe. A situação de eterno conflito caseiro oculta o mais puro amor filial, além da gratidão pelos sacrifícios que ele sabe que ela teve que fazer para conseguir criá-lo sozinha.

O personagem de Woody Allen demora para adquirir essa consciência. Segundo Allen, a ideia de colocar uma idosa sem travas sociais no céu de Nova York poderia render desdobramentos muito mais comprometedores, mas ele optou por suavizar o entrecho. “Na história original, ela incomodava todo mundo em Nova York. No princípio todos achavam que era uma coisa bonitinha, mas viram o que o meu personagem tinha sofrido durante todos aqueles anos quando tiveram de aturá-la. Mas a coisa funcionou melhor numa outra direção, com ela aborrecendo a mim e a minha garota” (Björkman, s/d. p. 203).

Como não poderia deixar de ser, o fenômeno sobrenatural chama atenção da mídia e se torna notícia na TV.

Jornalista: A mulher, a senhora Sadie Millstein é viúva e mãe de Sheldon Mills, um advogado de um escritório de Nova York, Bates, Phillips, Tunny e Mills. Pouco se sabe sobre Sheldon Mills, exceto pelo fato de ter trocado de nome e fazia xixi na cama (Contos de Nova York, 01:40:40).¹⁸

Mas com o passar do tempo, a presença mística se torna rotineiro.

Jornalista: Já faz duas semanas que a senhora Sadie Millstein está nesta situação estranha. Tipicamente, os nova-iorquinos aceitam isso como mais um outro fato da vida na cidade (Contos de Nova York, 01:42:28).¹⁹

¹⁸ Journalist: The woman, Mrs. Sadie Millstein, is a widow and the mother of Sheldon Mills, an attorney with the New York firm of Bates, Phillips, Tunny and Mills. Little is known of Sheldon Mills, except for the fact that he changed his name and was a bed wetter.

¹⁹ Journalist: It has been two weeks now since Mrs. Sadie Millstein has been in her strange predicament and, typically, New Yorkers have come to accept it as just another fact of life in the city.

Para o cineasta, a cidade de Nova York, motivada por seu próprio gigantismo e dinamismo, se acostuma com qualquer coisa. Desde fatos mágicos, tragédias humanas até catástrofes naturais.

Mas nada é rotineiro para o principal interessado, Sheldon, que se transforma em uma celebridade perseguido por jornalistas. Sua vida se torna insuportável. Todos os seus traumas particulares passam a ser discutidos na esfera pública, sem nenhum pudor ou constrangimento. Sheldon se torna uma mascote da cidade. Crise que o leva a outra cena no consultório.

Sheldon: O pior é que eu e a Lisa continuamos brigando. Ela pula em cima de mim e eu fujo dela o tempo todo. É horrível. Tenho que suicidar. É o único jeito.

Psicanalista: Senhor Millstein, Mills, vou fazer uma sugestão pouco usual, mas sinto que a situação está pedindo que se use a imaginação. Conheço uma clarividente. Uma paranormal. Uma mulher que lida com o oculto, fenômenos inexplicáveis, mistérios que a ciência não penetra.

Sheldon: Desculpe, não acredito nisto.

Psicanalista: Pode ser a hora de começar (Contos de Nova York, 01:44:42).²⁰

O judeu intelectual e cético é levado, pelo desespero, a procurar ajuda sobrenatural com uma profissional do oculto. Seu nome, curiosamente, é Treva Marx, e diferentemente de Lisa, é também de origem judia. A palavra “treva” não encontra em inglês o mesmo sentido que em línguas de origem latina, mas é provável que Woody Allen tenha consciência de sua etimologia. Da mesma forma, o sobrenome da personagem, Marx, possivelmente não foi adotado por acaso, sendo uma homenagem aos Irmãos Marx. Esses comediantes, particularmente Groucho Marx, foram referências reconhecidas na formação artística de Allen. Ele afirmou que “quando era pequeno, adorava comédia, e adorava o Bob Hope e o Groucho Marx. Cresci com isso” (Lax, 2009, p. 126). Um dos bordões mais célebres de Groucho era “você vai acreditar em mim ou no que seus olhos estão vendo?”. É exatamente esse o tom que rege a personalidade da mística profissional Treva Marx.

²⁰ Sheldon: And the worst is that Lisa and I keep Fighting. You know, she jumps at me and I snap at her all the time. And, you know, it’s just awf I gotta commit suicide. It’s the only way.

Psicanalista: Mr. Millstein, uh, Mills. I’m gonna make na unusual suggestion but I fell the situation calls for imaginative action. I know a clairvoyant, um, a psychic. A woman who delas in the accult. Unexplained phenomena. Mysteries that Science can’t fathom.

Sheldon: I’m sorry. I don’t believe in that.

Psicanalista: It may be time to begin.

Treva declara que é versada nas mais diversas crenças, misturando em seu receituário místico elementos do budismo, de religiões africanas e do tarô. Também toca piado, segundo ela por ter sido pianista em outra vida. O ecletismo místico de Treva é uma tendência de algumas correntes do judaísmo que Jeffrey Salkin chama de “judaísmo da Nova Era”, referindo-se às modificações que as práticas religiosas judaicas sofreram a partir da segunda metade do século XX. Segundo o pesquisador,

O judaísmo da Nova Era continua a lutar com problemas enormes. Como se pode construir uma identidade judaica se ela está enraizada no passado, como essa identidade pode ser criativa e individualista? Como um movimento pode ser autenticamente judeu e ainda ser alimentado por muitas correntes intelectuais e teológicas não-judaicas? Este movimento será fértil, replicando-se na próxima geração? Há muito a criticar no judaísmo da Nova Era. Grande parte da nova espiritualidade judaica americana é anti-intelectual, confiando mais em sentimentos do que em conexão com textos. É altamente personalista, muitas vezes às custas da comunidade. O judaísmo da Nova Era pode tornar-se cada vez mais sincrético, tomando elementos emprestado das religiões da Nova Era, budismo, hinduísmo, sufismo, paganismo antigo e até mesmo do cristianismo. (Sinkal, 2004, p. 368)²¹

Treva amalgama toda essa gama de influências, aparentemente, em um primeiro momento, sem prejuízo para construção de sua identidade individual. De forma alguma nega suas origens, tampouco renega o judaísmo. Seu misticismo é quase um adorno ou uma ferramenta profissional. Exatamente por isso é contratada. Começa a realizar ritos mágicos que façam com que Sadie desça dos céus de Nova York e volte a sua forma humana. Ironicamente, em uma das sessões místicas, Treva espalha ossos de porco moído na casa da mãe de Sheldon. Os dias e semanas passam e não há resultado. Sheldon, obrigado a participar de alguns dos rituais, se cansa.

Sheldon: Como espera que essa idiotice dê certo? Deveria se mudar para Califórnia. Lá você já teria uma piscina e sua própria igreja.

Treva Marx: Sempre tive esperança. Eu sempre achei que havia mais coisas no mundo do que nossos olhos veem. Significados ocultos, mistérios especiais. Mas nada nunca dá certo!

²¹ Tradução da autora. “New Age Judaism continues to struggle with massive issues. How can one construct a Jewish identity that is rooted in the past and yet creative and individualistic? How can a movement be authentically Jewish and yet be nourished by many non-Jewish intellectual and theological streams? Will this movement prove to be fertile, replicating itself into the next generation? There is much to criticize in New Age Judaism. Much of the new American Jewish spirituality is anti-intellectual, relying more on feelings than connection to texts. It is highly personalistic, often at the expense of community. New Age Judaism may become ever more syncretistic, borrowing from New Age religions and also from Buddhism, Hinduism, Sufism, ancient paganism, and even Christianity”.

Sheldon: Talvez tenha razão. Não fique zangada. Afinal, a minha mãe está flutuando por aí lá em cima. Mas você já fez alguma coisa extrassensorial na sua vida?

Treva Marx: Não. Você tinha razão. Não sou nada. Mas é melhor do que ser garçonne.

Sheldon: Você era garçonne?

Treva Marx: Eu queria ser atriz, mas nunca consegui um trabalho, então tive que servir mesas. O que é muito chato. Então eu conheci um astrólogo. Ele me disse que dava para ganhar muito dinheiro com fenômenos paranormais. As pessoas correm para isso porque suas vidas são vazias. Tentei aprender. Li sobre o assunto. Mas acho que é como atuar. Você tem que nascer com o dom (Contos de Nova York, 01:49:53).²²

Esse diálogo desmistificador aproxima os dois, que saem para jantar. Pondé avalia que “se por um lado os dotes mágicos desta mulher são questionáveis após três semanas de rituais malucos e resultados negativos, por outro, os dotes afetivos ganham destaque e culminam num delicioso frango com a mesma receita da mãe” (2015, p. 38). Rapidamente, Sheldon se vê envolvido emocionalmente com Treva, uma mulher com atitudes bastante parecidas com as de sua mãe. Quando pensa em como vai contar para Lisa, recebe providencialmente uma carta da namorada goy terminando o relacionamento. Lisa não suporta ser exposta a todo momento pela mãe de Sheldon, tornando-se uma figura antipatizada pela cidade.

Sem empecilhos, o relacionamento com Treva se oficializa, provocando um efeito inesperado.

Sadie: Sheldon, acorde, já é de manhã.

Sheldon: Mãe! Mãe! Quero que conheça minha nova noiva.

Sadie: O que houve com a outra?

Sheldon: Foi embora. Treva, você não conhecia minha mãe oficialmente.

Treva: Não. Olá! Eu amo seu filho. É claro que ele poderia dar uma engordadinha, mas fora isso é uma graça!

Sadie: Viu! Dessa eu gostei.

Sheldon: Eu também.

Sadie: Ótimo! Agora posso descer.

(Contos de Nova York, 01:56:45).²³

²² Sheldon: How do you expect this stupidity to word? You know, you should move out to California. You know, by now, you would have a swimmig pool and your own church.

Treva Marx: I Always have hpes. I always think that there's more to the world than meets your eye hidden meanings, special mysteries. Nothing ever Works, ever!

Sheldon: Look, maybe you're right. Don't get so upset. You know, after all, my, mother is floating around up there. But have you ever done anything extrasensory in your life?

Treva Marx: No, you were right from the beginning. I'm nothing. It just beats being a waitress.

Sheldon: Is that what you werw, a waitress?

Treva Marx: Well, I wanted to be na actress, but I could never find any work. So I had to waid on tables. It's drudgery. Then I met some astrologer and he told me that there's a lot of Money to bem ade in psychic phenomena, that people flock to it because their lives are so empty. So I tried to learn it I read up, I gress it's like acting. You have to be born with it.

²³ Sadie: Sheldon, wake up. It's. It's morning.

De fato, na cena seguinte, Sadie aparece no sofá do apartamento de Sheldon, sugerindo que talvez a idosa pudesse descer assim que quisesse, e apenas não o fez antes por não estar satisfeita com o relacionamento do filho com uma não judia. Feliz com a nova nora, Sadie começa a mostrar-lhe fotos do filho quando bebê. Ele olha para as duas, ao mesmo tempo aliviado e consciente de que tudo voltou a ser como era antes. O episódio, e o filme como um todo, acaba aqui, mas talvez a próxima cena poderia ser mais uma no consultório do psiquiatra.

Em suma, a Nova York de Martin Scorsese mostrou-se, em *Contos de Nova York*, como uma cidade a ser conquistada, enquanto a de Woody Allen é a testemunha enfadada de um fenômeno místico, que rapidamente deixa de gerar atenção. Em Scorsese temos um ciclo pessoal fadado a se repetir continuamente, sempre com o status de drama isolado e insuportável. Em Allen temos a situação-limite que, mesmo quando se resolve, torna-se mais um esmagador elemento do cotidiano, restando ao indivíduo apenas aceitar e conviver.

Essa visão de Nova York por parte de Woody Allen não permaneceu estanque. Ao longo de sua carreira foram apresentadas diferentes perspectivas acerca da cidade. Quatro desses trabalhos, selecionados por constituírem um conjunto, serão analisados no próximo capítulo.

Sheldon: Mother! Mother! Want you to meet my new fiancée.

Sadie: What happened to the other one?

Sheldon: She's gone. Treva, you never officially me my mother.

Treva: No. Hello! Hi. I love your son! Of course, he could use a little fattening, but otherwise, he's a doll.

Sadie: Uh, see! Now her I like.

Sheldon: Me too.

Sadie: Good! Now I'll come down.

Capítulo II

A Tetralogia de Nova York: entre a cidade real e a cidade ideal

2.1. *Annie Hall*: Nova York como negação de Los Angeles / Hollywood

Com o lançamento do filme *Annie Hall*, em 1977, Woody Allen deixou de usar Nova York apenas como cenário e passou a refletir sobre a cidade. Ela se tornou personagem recorrente em sua filmografia e, o mais importante, um personagem que evoluiu, que mostrou diferentes facetas de filme para filme ao longo dos anos.

O período entre a segunda metade da década de 1970 e o final da década de 1980 costuma ser apontados por críticos de cinema e biógrafos de Woody Allen como o mais criativo e contundente de sua produção. Considero que foi ao longo desse intervalo de pouco mais de dez anos que o cineasta criou o que designo como Tetralogia de Nova York²⁴, composta por *Annie Hall*,²⁵ de 1977, *Manhattan*, de 1979, *Hannah e Suas Irmãs*, de 1986, e *Crimes e Pecados*, de 1989.

Marc Bloch recorda que

o recorte mais exato não é forçosamente o que faz uso da menor unidade de tempo – se assim fosse, seria preciso então preferir não apenas o ano à década, mas também o segundo ao dia. A verdadeira exatidão consiste em se adaptar, a cada vez, à natureza do fenômeno considerado. Pois cada tipo tem sua densidade de medida particular e, por assim dizer, seu decimal específico. (2001, p. 150).

Nesse sentido, é importante lembrar que Woody Allen produziu filmes que se passam em Nova York antes de *Annie Hall*, contudo, é apenas a partir dessa obra que a cidade deixou de ser um cenário, plenamente substituível se fosse o caso, para ser um personagem estrito da narrativa. Da mesma forma, Nova York reaparece na obra de Allen diversas vezes após

²⁴ O uso da expressão Tetralogia de Nova York é uma referência à Trilogia de Nova York escrita pelo autor norte-americano Paul Auster, composta pelos livros *City of Glass*, de 1985, *Ghosts* e *The Locked Room*, ambos lançados em 1986. Os três romances compõem-se de narrativas que misturam elementos de mistério, policial e suspense.

²⁵ O título brasileiro do filme é *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Nós o consideramos esteticamente equivocado e, o que é mais importante, ele induz o espectador ao erro, considerando que os personagens protagonistas em momento algum se tornam noivos. Ao contrário, a instituição do casamento é problematizada pelo filme e há inclusive a recusa de um pedido de casamento. Portanto, optamos, neste caso específico, por usar o título original como forma de referência.

Crimes e Pecados, mas não mais com a mesma força dramática, consistência narrativa e, sobretudo, como parte de uma proposta consciente de reflexão sobre a cidade.

Portanto, se é fato que Woody Allen transformou Nova York em personagem de seus filmes, é preciso considerar que tal representação não foi estanque ou despida de nuances. Se inicialmente ela surge como uma cidade perfeita, ideal e utópica, lentamente vai ganhando tons mais sombrios, numa evolução que dialoga com o conceito de “cidade real e cidade ideal” do crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan (2005), baseado na ideia de que a cidade ideal é o elemento de medida para se pensar e projetar a cidade real.

Conforme demonstrado anteriormente, Woody Allen não começou sua carreira cinematográfica colocando-se essencialmente como um cineasta de Nova York. O início de sua trajetória artística desenvolveu-se segundo as especificidades da indústria do cinema sediada em Hollywood, na costa oeste dos Estados Unidos. Atuou e escreveu o roteiro de alguns filmes de grande orçamento antes de estrear no comando de uma produção pequena. Seu primeiro filme, *O que há, Tigresa?*, de 1966, foi basicamente um exercício estético de montagem a partir de dois longas-metragens japoneses. O segundo, *Um Assaltante Bem Trapalhão*, de 1969, tem Nova Jersey como principal cenário. Como mencionado, apenas em seu terceiro trabalho na direção, *Bananas*, de 1971, Nova York surge como ponto de partida das aventuras do protagonista na América do Sul. A mesma presença circunstancial da cidade é observada em seus filmes subsequentes, até a mudança ocorrida em *Annie Hall*, considerada sua primeira obra de maturidade artística. Em outras palavras, “em 1977, Woody decidiu largar Hollywood e fixar-se na sua querida Manhattan” (Leão, 2006, p. 342).

Significativamente, *Annie Hall* representou o início de um processo de afastamento estratégico de Woody Allen da estrutura corporativa dos grandes estúdios de Hollywood, sediados em sua maioria nos arredores da cidade de Los Angeles. Ao longo de toda a duração de *Annie Hall*, de modo explícito e incorporado à sua narrativa de comédia romântica, há críticas e piadas ao “estilo de vida descolado” californiano. Woody Allen contrasta o espírito cosmopolita e intelectualizado de Nova York com o que considera a existência banal, superficialmente espiritualizada e hedonista amplamente observável e difundida em Hollywood. De certo modo, *Annie Hall* é um retrato comparativo entre as duas cidades. E também um registro irônico das realidades espelhadas de Nova York e Los Angeles.

Essa crítica é tão evidente e recorrente que parece constituir a própria motivação para a feitura do filme. Motivações como essas não são necessariamente incomuns.

Um filme compõe-se de diferentes intenções persuasivas: pode querer emocionar, divertir, convencer do erro, propor uma nova visão da realidade humana. Para obter seus objetivos, um filme prescinde de uma intenção necessária: o espectador/ouvinte não deve abandonar a projeção/comunicação. A retórica está presente no processo de construção do texto fílmico, bem como na análise dos mesmos. (Quinsani, 2015, p. 91).

Nesse sentido, Woody Allen, ao filmar as duas cidades, criou um documento histórico, embora conscientemente partidário, das mesmas. Uma história do tempo presente da América moderna, para traçar uma aproximação com a noção de “Cineasta-Historiador”, conforme apresentada por Rosenstone (2009).

Mas os filmes de Woody Allen são, acima de tudo, narrativas sobre personagens. Isso explica a importância do espaço urbano se tornar reconhecível com o *status* de um personagem. Em *Annie Hall*, logo no começo, o protagonista, um comediante *stand up* chamado Alvy Singer, interpretado pelo próprio diretor, é estabelecido em suas linhas gerais em um longo diálogo com um amigo, Rob, enquanto caminham por Nova York, em uma tomada longa, sem cortes e apenas com um sutil movimento de câmera. A câmera fixa enfoca uma calçada em plano aberto, enquanto no fundo do enquadramento, lentamente se aproximando, a dupla conversa.

Alvy: Eu ouvi bem. Ele murmurou: “judeu”.

Rob: Você é louco.

Alvy: Não sou, não. Saímos da quadra de tênis. Ele, eu e a esposa dele. Ele olhou para ela, os dois olharam para mim... e bem baixinho ele disse: “judeu”.

Rob: Você é um paranoico total.

Alvy: Como sou paranoico? Eu percebo estas coisas. Almocei com os caras da NBC, e eu disse: “já deu?”. Tom Christie disse: “Não. Judeu?” Não “Você já deu?”. Não “já deu?”, disse “judeu”? Entendeu?

Rob: Max...

Alvy: Pare de me chamar de Max.

Rob: Por quê? Soa bem para você. Você vê conspiração em tudo.

Alvy: Eu não. Fui a uma loja de discos. Escute. Tem um cara loiro e alto olhando para mim estranhamente. Ele diz: “Sim, o especial desta semana é Wagner”. Wagner, Max. Eu sei o que quer me dizer. Muito significativamente, Wagner.

Rob: Certo, Max. Califórnia. Sair desta cidade maluca.

Alvy: Esqueça.

Rob: Mudamos para L.A. Onde mora o show business.

Alvy: Eu não quero viver em uma cidade onde a única vantagem cultural é virar à direita no farol vermelho. (*Annie Hall*, 00:05:59)²⁶

²⁶ Alvy: I distinctly heard it. He muttered under his breath “jew”.

Rob: You’re crazy.

Imagem 09: Cena de *Annie Hall* (00:06:45)

Esta cena possui diversos elementos estéticos, simbólicos e narrativos que devem ser analisados. O primeiro é a opção por manter o olhar do espectador durante mais de um minuto em um único cenário. Algo raro no dinâmico cinema americano, marcado por cortes rápidos. Enquanto os personagens caminham, aproximando-se da câmera, é inevitável, considerando a longa duração do plano sequência, observar todos os elementos da vida urbana postos na tela: os transeuntes anônimos, os prédios, as placas, o movimento dos carros, as árvores, os sons. É notável como as falhas do cenário não são escamoteadas: há lixo no chão, a calçada e as pedras da mureta que a delimitam são desiguais, algumas árvores estão com os troncos descascados. Não há, ainda, uma idealização de Nova York. É uma cidade bela em sua imperfeição.

Alvy: No, I'm not. We were walking off the tennis court. He was there and me and his wife. He looked at her, then they both looked at me and under his breath he said "jew".

Rob: You're total paranoid.

Alvy: How am I a paranoid? I pick up on those kind of things. I was having lunch with guys from NBC, so I said, "did you eat yet?". Tom Christie said, "No jew?", Not "did you?". Not "did you eat?" but "jew eat?". You get it?

Rob: Max...

Alvy: Stop calling me Max.

Rob: Why? It's a good name for you. Max, you see conspiracies in everything.

Alvy: No, I don't. I was in a record store. Listen to this. There's this tall, blond crew-cut guy and he's looking at me in a funny way. He's saying, "yes, we have a sale this week on Wagner". Wagner, Max. I know what he's trying to tell me. Very significantly, Wagner.

Rob: Right, Max. California, Max. Get the hell out of this crazy city.

Alvy: Forget it.

Rob: We move to sunny L. A. All of show business is out there.

Alvy: You keep bringing it up, but I don't want to live in a city where the only cultural advantage is you can make a right on a red light.

Annie Hall foi filmado praticamente inteiro em locações reais. “Na época das filmagens, 1976, ainda não era comum como hoje em dia filmar nas ruas de Nova York. Com o tempo, isso se tornou uma verdadeira febre” (Barbosa, 2002. p. 56). Com tanto tempo em tela ganhando a familiaridade do expectador, a Cidade, com C maiúsculo, torna-se algo mais do que cenário: é personagem. E é também tema do diálogo entre Alvy e Rob. Basicamente, decodificando todos os aspectos da conversa no que ela tem de satírica e deliberadamente exagerada, fala-se sobre o que é ser judeu em Nova York pelo ponto de vista de um judeu de Nova York. “Em termos amplos, a identidade judaica pode ser concebida como ‘a consciência de ser judeu’ – consubstanciada na pertinência a uma comunidade judaica e no fato de partilhar alguma coisa junto com outros judeus” (Brumer, 1998. p. 178 – 179). Portanto, o tema da conversa é identidade, mas é também pertencimento. Pertencimento a um grupo social, a uma comunidade urbana reconhecível. A referência a Richard Wagner, por exemplo, é sintomática, em função do reconhecido antissemitismo do compositor e pelo uso político de sua música na Alemanha nazista. A citação a seu nome carrega uma série de implicações simbólicas aos descendentes e parentes dos judeus que passaram pelo Holocausto, e mesmo para aqueles que, assim como Allen e grande parte da população judaica americana, possuem basicamente relação indireta com o tema.

A questão do diálogo é fundamental para compreender o cinema de Woody Allen. Não há trilha sonora na abertura do filme. Apenas letras brancas sob um fundo preto. O primeiro som que se escuta é a voz de Woody Allen interpretando seu alter ego, Alvy. Ao longo da sequência citada tem-se, sobretudo, além do plano fixo e da movimentação progressiva dos personagens, suas falas. Por meio delas o entrecho dramático se apresenta, quebrando assim a expectativa do cinema de entretenimento tradicional, pós-cinema mudo:

Quando comentam um roteiro, *script doctors*, produtores e críticos dizem que para ser cinematográfico um filme não pode fazer uso excessivo do verbal. O cinema fala com imagens, e precisa do silêncio. Personagens e narrativas não podem se apoiar nas falas. O mal cinema é que faz isso, afirmam em uníssono. Essa é a primeira regra que Woody Allen quebra. O cinema dele é falado. Mais que isso, é verborrágico, repleto de redundâncias verbais (Bolognesi, 2009. p. 148).

Em Woody Allen não há restrição ao diálogo. É por meio do diálogo que Alvy é estabelecido como um neurótico judeu de Nova York, o que pode ser considerado como um estereótipo bastante difundido nos Estados Unidos. Estereótipo que mais adiante no filme

também é alvo de ironia²⁷. Não assistimos nada do que ele descreve. Não é possível definir com exatidão se houve ou não antissemitismo nos episódios descritos. Na realidade, essa informação importa pouco. O fundamental é o sentimento constante de perseguição do protagonista, seja real ou imaginário. Rob, interpretado pelo ator Tony Roberts, um WASP típico, sugere uma mudança para a Califórnia para arrefecer a neurose do amigo. Destaca que é em Los Angeles que “mora o *show business*”. Woody Allen sabe muito bem disso, mas a negativa de Alvy espelha e salienta seu projeto artístico de afastar-se da “Meca do cinema” para conseguir fazer seu cinema pessoal.

A resposta do personagem é sintomática: “Eu não quero viver em uma cidade onde a única vantagem cultural é virar à direita no farol vermelho”. Ao mesmo tempo em que se baseia em um dado objetivo do planejamento urbano de Los Angeles, é também uma ironia com relação à situação política da época. O governador da Califórnia era o republicano Ronald Reagan, um conhecido ator da velha guarda de Hollywood, que, na década de 1940, entregou ao FBI uma lista de nomes da comunidade artística composta por, segundo seu juízo, comunistas ou simpatizantes do comunismo. Durante as perseguições do Macarthismo, Reagan se apresentou ao Comitê de Atividades Antiamericanas como um ferrenho anticomunista, um cidadão comprometido com o *american way of life*, o modo de vida americano.

Sublinhando essa passagem, mais adiante no filme, conhecemos uma coleção de *buttons* de Alvy. Resumem sua atuação como ativista político. Trazem os seguintes dizeres: “Destituir Eisenhower”, “Destituir Nixon”, “Destituir Lyndon Johnson” e “Destituir Ronald Reagan”. O republicano Eisenhower foi presidente dos Estados Unidos entre 1953 e 1961, seguido por John Kennedy. O democrata Lyndon Johnson, sucedendo Kennedy, foi presidente entre 1963 e 1969. O republicano Nixon, assumindo em 1969, renunciou em 1974. Assumiu

²⁷Ao conhecer sua primeira esposa, Alvy trava com ela o seguinte diálogo, traduzido para português.

Alvy: Qual é o seu nome?

Allison: Allison.

Alvy: É? Allison de quê?

Allisson: Portchnik.

Alvy: Portchnik? Bonito.

Allison: Obrigada.

Alvy: Você trabalha para Stevenson em tempo integral?

Allison: Não. Estou fazendo minha tese.

Alvy: Em quê?

Allison: Compromisso político na literatura do século 20.

Alvy: Você é tipo judia de Nova York, esquerdista, intelectual... Central Park. Univ. Brandeis, cursos de verão socialistas... e o pai com os desenhos do Ben Shahn... que gosta de greves... não me deixe fazer papel de idiota.

Allison: Maravilha! Adoro ser reduzida a um estereótipo cultural.

Alvy: Certo. Sou fanático, mas de esquerda. (Annie Hall, 00:14:48)

em seu lugar Gerald Ford, permanecendo na Casa Branca até 1977. *Annie Hall* foi escrito e produzido sob o não citado Ford. Portanto, quando fez a referência a necessidade de destituir Ronald Reagan, o ex-ator conservador ainda não havia sido eleito e tampouco empossado presidente, fato que só ocorreria em 1981. Momento histórico em que, pensando livremente uma analogia, os Estados Unidos “viraram à direita” no farol vermelho da Guerra Fria.

Em outro diálogo com Rob, Alvy expõe sua visão sobre a diferença entre Nova York e o restante do país.

Alvy: Voltando ao que estávamos falando. A falha do país de controlar Nova York é antissemitismo.

Rob: Max, a cidade é pessimamente mal administrada.

Alvy: Não falo de política nem economia. Se trata de prepúcio.

Rob: Sempre que algum grupo discorda de você é antissemita.

Alvy: O resto do país pensa que Nova York é de esquerdistas, comunistas, judeus, homossexuais, pornógrafos. Às vezes, eu penso isso de nós.

Rob: Max, se morássemos na Califórnia, jogaríamos ao sol todo dia.

Alvy: O sol faz mal. Tudo que nossos pais disseram que era bom é ruim. Sol, leite, carne, faculdade (*Annie Hall*, 00:23:52).²⁸

Apesar dessas e de outras citações marcadamente políticas, incluindo possíveis conspirações durante a feitura do relatório da Comissão Warren, responsável por investigar o assassinato de John Kennedy, *Annie Hall* não é um filme que se apresenta abertamente como político. Na verdade, com *Annie Hall*, Woody Allen reinventou um dos gêneros mais tradicionais de Hollywood, a comédia romântica. Com títulos como *Aconteceu Naquela Noite* (1934), de Frank Capra, *A Levada da Breca* (1938), de Howard Hawks, e *A Princesa e o Plebeu* (1953), de William Wyler, tendo estabelecido as regras do gênero, Woody Allen produziu uma inversão tanto dos papéis desempenhados pelos personagens quanto do sentido geral da narrativa. Ao invés da narrativa cronológica de encontros e desencontros, usou fartamente *flashbacks*, metalinguagem, com especial utilização de quebra da quarta parede (o ato de conversar com o público, como se estivesse em uma apresentação ao vivo).

Talvez a mudança mais significativa tenha sido no perfil do protagonista masculino, redefinindo-o para caber em sua *persona* artística. No modelo anterior, o personagem

²⁸ Alvy: To get back to what we were discussing. The failure of the country to get behing New York City is anti-semitism.

Rob: Max, the city is terribly run.

Alvy: I'm not discussing politics or economics. This is foreskin.

Rob: That's a convenient out. When some group disagrees with you, it's anti-semitism.

Alvy: The rest of the country looks upon New York like we're left-wing, communist, jewish, homosexual pornographers. I think of us that way sometimes and I live here.

Rob: Max, if we livid in California, we could play outdoors every day in the sun.

Alvy: Sun is bad for you. Everything our parentes said was good is bad. Sun, milk, red meat, college.

interpretado por Allen, um intelectual inseguro e hipocondríaco, seria no máximo o amigo excêntrico do herói romântico. Aqui ocupa o lugar de protagonista²⁹, ficando o WASP típico no papel do amigo, e a personagem feminina não como um objetivo a ser alcançado, com a simbologia de representar a felicidade final e incontestada, mas como um episódio exemplar em sua trajetória. Nota-se que “em quase todos os filmes que têm por título o nome de um personagem, esse personagem é o protagonista (o filme chama-se *Annie Hall* no original). Entretanto, no caso, o personagem central é Alvy e não Annie. Essa é a história da vida dele e seu objetivo é a busca de algum tipo de felicidade” (Howard; Mabley, 2002, p. 373). O protagonismo feminino, que o título indubitavelmente sugere, não se realiza, com a justificativa de que toda a narrativa se dá por meio do ponto de vista de um homem envolvido com uma mulher complexa, que ele tenta, mas não consegue compreender. O que lhe resta é procurar transformá-la em personagem de sua narrativa pessoal, o que se dá no fim do filme, quando descobrimos que Alvy estetizou suas memórias sobre Annie Hall, convertendo-as em uma peça de teatro com um final feliz e banal.

O projeto de comédia realista de Woody Allen teve diversos títulos de trabalho. O primeiro e principal foi *Anhedonia*, em português “Anedonia”, palavra que designa uma situação clínica psicológica que gera no paciente a incapacidade de sentir prazer. Esse título foi abandonado por determinação dos executivos do estúdio United Artists, que não conseguiram criar uma campanha publicitária que conseguisse explicar para o público o significado do termo médico. Foram sugeridos como substitutos “*It had to be a Jew*”, ou “Tinha que ser um judeu”, e “*Me and my Goy*”, ou “Eu e minha góy”, que fortaleciam e sublinhavam desnecessariamente o aspecto étnico do enredo. O filme não é apenas sobre um judeu, é também sobre um judeu. “A identidade judaica já não é dada de forma quase ‘natural’” (Brumer, 1998. p. 183), não constituindo um tema monolítico na arte produzida por judeus na modernidade.

Allen, em consenso com os produtores, acabou optando pela simplicidade de *Annie Hall*. Uma simplicidade que nada tem de simplista, pois “Annie Hall é o nome de uma mulher elevado pelo jogo de palavras ao status de lugar: hall é salão, o lugar nobre de qualquer edificação, o lugar público onde os relacionamentos se expõem” (Bolognesi, 2009. p. 148). Do hall para a cidade. “Allen parece acreditar que alguns desses grandes amores permanecem na memória como uma esquina na cidade grande” (Mendonça Filho, 2009. p. 146).

²⁹ Como resultado, os protagonistas posteriores ficaram estranhos e seus amigos estranhos ficaram ainda mais estranhos, vide *Um Lugar Chamado Notting Hill* (1999) e *Alta Fidelidade* (2000).

Sabe-se que “originalmente, o filme incluía um enredo secundário envolvendo um assassinato, mas foi inteiramente cortado; de uma versão não acabada de 140 minutos, o filme passou para 94 minutos (...) é um filme a respeito de um homem em permanente busca de falhas na perfeição” (Ebert, 2006, p. 371). Essa narrativa paralela colocava em segundo plano a relação amorosa de Alvy e Annie, transformando-os acima de tudo, antes de ser um casal, em parceiros de aventura. “No roteiro, um professor ginásial de filosofia, chamado Dr. Levy³⁰, seria encontrado morto, num aparente suicídio, atirando-se da janela de seu escritório. Annie e Alvy já eram os protagonistas nesta versão. Alvy, conhecedor das teorias do professor sobre a vida, achava que seu suicídio era uma hipótese impossível. Provariam que ele tinha sido assassinado” (Lax, 1991, p. 287).

Durante o desenvolvimento do projeto, estabeleceu-se que *Annie Hall* não deveria ser uma narrativa policiaisca com ecos românticos, mas uma comédia romântica contemporânea.

A “comédia romântica” como gênero cinematográfico ocupa subdivisão importante no mercado, em filmes cuspidos pela máquina industrial a partir de fórmulas matemáticas de um romantismo, em grande parte, mecânico (...) Isso talvez reflita a natureza “pra frentex” (termo daquela época) do filme, cujos traços comportamentais ainda existem nos tons cinza, especialmente se contextualizarmos *Noivo Neurótica*, *Noiva Nervosa* dentro do gênero “comédia romântica”, em que os tons são geralmente cor de rosa-choque (Mendonça Filho, 2009. p. 146).

Annie Hall é cínico, irônico e, embora alguns aspectos de sua dramaturgia sejam surreais, realista. O perfil da protagonista feminina, cujo nome dá título ao filme, é definidor nesse sentido. É uma boa cantora, mas não particularmente talentosa. É cheia de complexos e sentimento de culpa. Sua família é fria e distante, com óbvios problemas sentimentais escamoteados. Gosta de ler poesia, mas não é particularmente culta. Não há idealizações românticas. Em seu pessimismo, para Alvy, sua amada Annie é miserável e deve se sentir feliz por isso.

Explica para ela, em uma livraria:

Alvy: Acho que me obceco pela morte. É um assunto que gosto. Tenho uma visão pessimista da vida. Se vamos sair juntos você precisa saber. A vida é dividida em horrível e miserável. Duas categorias. Horrível seriam casos terminais, gente cega, inválidos. Não sei como eles vivem. Acho incrível. E

³⁰ A história do Dr. Levy seria retomada em *Crimes e Pecados*, de 1989. Não por acaso, o último filme da Tetralogia de Nova York.

miserável é todo o resto. Quando passar pela vida, agradeça por ser miserável. Sorte sua ser miserável (Annie Hall. 00:36:38).³¹

Annie Hall, a personagem, é tão real quanto possível. Inclusive ancorada na persona da atriz que a representa. O nome verdadeiro de Diane Keaton é Diane Hall, sendo seu apelido Annie.

Em sua autobiografia, Diane Keaton lembrou que

Filmar *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* foi tranquilo (...). Ninguém tinha expectativas sérias. Só estávamos nos divertindo, passando pelos pontos turísticos de Nova York (...) A direção de Woody era a mesma. Liberdade nos diálogos. Sem marcação. Mexa-se como uma pessoa de verdade. Não dê tanta importância às palavras e vista o que quiser (Keaton, 2012. p. 117 – 118).

De fato, o figurino da personagem, que se tornaria moda entre as mulheres mais sofisticadas e libertárias, foi retirado do guarda-roupa pessoal da atriz.

Diferente de Alvy, sempre delimitado por sua zona de conforto, Annie anseia por novas experiências. O uso de entorpecentes é uma delas. Durante uma festa, um grupo de amigos mostram uma caixa repleta de cocaína.

Amigo: Coisa boa, Alvy. Um amigo trouxe da Califórnia.

Annie: Não contei. Iremos pra Califórnia na semana que vem.

Alvy: É muito legal. Meu agente me aconselhou a vender e darei uma declaração na TV.

Annie: Não é isso. Alvy entregará um prêmio na TV. Age como se violasse uma questão moral.

Alvy: Que chato. Temos de sair de Nova York no Natal. Eu detesto.

Amigo: Enquanto estiver na Califórnia, pode me arrumar um pozinho?

Alvy: Claro. Colocarei no salto oco da minha bota. (Annie Hall. 01:10:50)³²

A conclusão cômica da cena é uma das mais famosas da filmografia de Woody Allen. Logo após ser informado do alto valor monetário da droga em suas mãos, Alvy espirra na

³¹ Ivy: I'm obsessed with death, I think. It's a big subject with me. I have a pessimistic view of life. You should know this about me if we're going to go out. I feel that life is divided up into the horrible and the miserable. Those are the two categories. The horrible would be like terminal cases and blind people, cripples. I don't know they get through life. It's amazing to me. And the miseries is everyone else. So when you go through life, be thankful that you're miserable. You're very Lucky to me miserable.

³² Friend: It's great stuff, Alvy. A friend just brought in from California.

Annie: I didn't tell you. We're going to California next week.

Alvy: It's really a thrill, as you know. On my agent's advice, I sold out and am going to do a TV appearance.

Annie: That's not it at all. Alvy's giving and award on TV. You act like you're violating a moral issue.

Alvy: It's so phony. We have to leave New York during Christmas. It kills me.

Amigo: Listen, while you're in California, could you score some coke for me?

Alvy: Sure, be glad to. I'll just put it in the hollow heel on my boot.

caixa de cocaína, espalhando pó branco por todo o ambiente. O aspecto de comédia-pastelão da cena não esconde seu sentido subjacente: Woody Allen estabelece uma conexão direta e depreciativa entre o consumo de entorpecentes e a cidade de Los Angeles. Nas entrelinhas, denuncia que a felicidade ensolarada presente na imagem pública da Califórnia é artificial e superficial. O mesmo ocorre em outra sequência em que pede a Annie Hall que não consuma maconha antes de terem relações sexuais, pois os efeitos da droga se sobreporiam ao prazer erótico real, mascarando-o.

Esse artificialismo de Los Angeles é reforçado quando Alvy e Annie vão visitar Rob, que finalmente se mudou para a Costa Oeste. Segundo o historiador inglês Paul Johnson, em seu livro *História dos Judeus*, o povo judeu assumiu ao longo dos milênios a reputação de serem “os exemplos mais perfeitos do ‘estrangeiro e do hóspede temporário’” (1995, p. 622).

É exatamente assim que Alvy se comporta na Califórnia. Contribui o fato de terem chegado às vésperas do Natal. Evidencia-se que os signos tradicionais do período natalino no Hemisfério Norte se apresentam deturpados ou inexistentes. Não há neve, o sol está fortíssimo e um trenó do Papai Noel em tamanho natural foi colocado em um gramado muito verde diante do qual eles passam de carro.

Os amigos conversam.

Rob: Nunca fiquei tão relaxado como depois que me mudei para cá. Venha ver minha casa. Sou vizinho de Hugh Hefner. As mulheres parecem da Playboy, mas mexem os braços e as pernas.

Annie: Não acredito que aqui é Beverly Hills.

Alvy: A arquitetura é uniforme. Estilo francês com espanhol... mais Tudor e japonês.

Annie: É tão limpo aqui.

Alvy: Eles não jogam lixo fora. Transformam em programas de TV.

Rob: Por favor, é Natal.

Alvy: Acredita que é Natal?

Annie: Estava cinzento e nevando em Nova York.

Alvy: Legal. O Papai Noel vai pegar insolação.

Rob: Max, não tem crime, nem assalto.

Alvy: Não há crime econômico..., mas há assassinatos rituais, de cultos religiosos. Há assassinos de germens de trigo aqui (Annie Hall. 01:11:43).³³

³³ Rob: I've never been so relaxed as I have been since I moved out here. I want you to see my house. I live next to Hugh Hefner. And the women are like in Playboy but they can move their arms and legs.

Annie: I can't get over that this is really Beverly Hills.

Alvy: The architecture is really consistent. There's French next to Spanish next to Tudor next to Japanese.

Annie: It's so clean out here.

Alvy: Because they don't throw garbage away. They make it into TV shows.

Rob: Give us break. It's Christmas.

Alvy: Can you believe this is Christmas.

Annie: It was snowing and really gray in New York.

Alvy: Nice. Santa Claus will have sun stroke.

É um diálogo focado em elementos de comparação. Los Angeles é limpa, Nova York é suja. Em Los Angeles não há crime, em Nova York se vive uma crise de segurança. Em Los Angeles as garotas da Playboy estão vivas. As respostas de Alvy, ancoradas visualmente na evidência da artificialidade do natal californiano, centram-se na crítica do que se esconde por trás da aparente perfeição urbana de Los Angeles. A própria arquitetura da cidade é mostrada como esquizofrênica, misturando estilos de forma aleatória. Não se trata de ecletismo estético, mas de ajuntamento de modismos que acabam por se acumular na paisagem criando uma “uniformidade” disforme. Nesse aspecto, ao pensar Los Angeles, Woody Allen desconstrói suas pretensões de ser uma “cidade ideal” reforçando que

Seu informalismo não tem relação alguma com o formalismo pragmático das cidades ideais, se bem que seja significativo o fato de os arquitetos modernos imaginarem como ideal uma cidade “informal”, não no sentido de que não tenha forma, mas no sentido de que teria todas as formas que pode assumir na experiência de quem vive nela (Argan, 2005, p. 76).

Essa é justamente a questão. Allen, independentemente de estar certo ou errado, não aprova o estilo de vida californiano, estendendo a isso sua apreciação das construções resultantes de tal vivência.

Também por isso, a pretensa limpeza da cidade seria produto de sua sociedade pasteurizada e superficial, falsamente espiritualizada, que confunde cultura com entretenimento, o que, segundo Alvy, pode ser constatado no tipo de programação televisiva que é produzida, e consumida, ali.

A aparente inexistência de criminalidade se disfarça pelo fato de que os criminosos não são membros do submundo, mas cidadãos comuns fanatizados, frequentadores de festas e colunas sociais. Daí a indicação de que são “assassinos de germens de trigo”, numa referência ao ambiente de limpeza pasteurizada no qual vivem, difundida em comerciais televisivos de sabonete veiculados largamente nas décadas de 1970 e 1980, que popularizaram a expressão “germens de trigo” para definir ambientes bucólicos e arborizados. Esse trecho se refere aparentemente ao assassinato da atriz Sharon Tate, esposa do cineasta Roman Polanski, por membros da seita mística liderada por Charles Manson no dia 09 de agosto de 1969, no bairro

Rob: Max, there's no crime, there's no mugging.

Alvy: Não há crime econômico..., mas há assassinatos rituais, de cultos religiosos. Há assassinos de germens de trigo aqui. There's no economic crime... but there's ritual, religious cult murders. There's wheat-germ killers out there.

de Bel Air, em Los Angeles. O violentíssimo crime abalou Hollywood. Charles Manson era conhecido como um aspirante a cineasta e compositor, circulando pelos eventos sociais hollywoodianos.

É em um desses eventos, levados por Rob, que Alvy e Annie Hall reencontram Tony, um empresário e produtor musical interpretado pelo cantor e compositor Paul Simon, que anteriormente havia se interessado por uma apresentação feita por Annie Hall em uma boate. Ao chegar ao local do encontro, Alvy ironiza o hábito californiano de somente se locomover de automóvel: “Não me diga que vamos andar do carro até a casa? Meus pés não tocaram o chão desde que cheguei em Los Angeles” (Annie Hall, 01:14:52)³⁴. Depois da festa, conversam com Tony:

Tony: Ainda moram em Nova York?

Alvy: Sim. Eu adoro lá.

Tony: Morei lá muitos anos, mas ficou tão suja.

Alvy: Gosto de lixo. É isso. (Annie Hall. 01:16:59).³⁵

Novamente, a questão da degradação urbana experimentada por Nova York é mencionada, com Alvy justificando sua permanência e defesa da cidade como fruto de uma opção inteiramente pessoal e inevitável, ironicamente porque “gosta de lixo”. Chrisanne Beckner observa que

A mística de Nova York fez dela a metrópole comercial mais conhecida do mundo e um centro de cultura, da liberdade e da intelectualidade do país. É impossível resumir a turbulenta personalidade da cidade, evidenciada por gigantescos arranha-céus, ruas superlotadas, incessante vida noturna e por sua população formada, entre outros, por artistas pop, milionários e intelectuais (2003, p. 164).

Porém, após essa descrição idílica, Beckner não se furta em lembrar que “por volta de 1960, no entanto, altos impostos e um acentuado índice de criminalidade mancharam sua imagem, o que desencadeou a fuga da maior parte das empresas com sede na cidade” (2003, p. 164). A observação de Tony de que Nova York tornou-se “suja demais”, fazendo-o sair, insere-se nesse contexto. Por outro lado, Los Angeles, onde “mora o show business” de

³⁴ Don't tell me we're going to have to walk from the car to the house? My feet haven't touched pavement since I reached Los Angeles.

³⁵ Tony: But you guys are still New Yorkers?

Alvy: Yeah, I love it there.

Tony: I used to live there for yers, but it's dirty now.

Alvy: I'm into garbage. It's my thing.

acordo com Rob, não seduz Alvy. O mesmo não ocorre com Annie Hall. O casal rompe sua relação e ela vai viver na Califórnia, empresariada, e possivelmente vivendo um romance com Tony. Arrependido, Alvy a procura e a pede em casamento. Annie Hall recusa.

Alvy: Por que quer morar aqui? Parece a Terra de Duendes.

Annie: Como assim? Aqui é ótimo. Tony é bonzinho. Conheço gente, vou a festas e jogo tênis. É um grande passo para mim. Curto mais as pessoas.

Alvy: Você não voltará para Nova York?

Annie: O que há em Nova York? É uma cidade morta. Você leu *Morte em Veneza*.

Alvy: Você só leu *Morte em Veneza* quando eu comprei para você.

Annie: Verdade. Você só me dava livros com a palavra “morte” no título.

Alvy: É um assunto importante.

Annie: Você é incapaz de curtir a vida, sabia? É como a cidade de Nova York. É esta pessoa. Como uma ilha em si mesma.

Alvy: Não curto nada se todos não curtirem. (Annie Hall. 01:23:31).³⁶

Alvy é acusado de ser, assim como Nova York, mais precisamente Manhattan, uma ilha. Homem e cidade se tornam uma amálgama. Imagem que, obviamente, estendeu-se à figura pública do cineasta. O crítico de cinema Sérgio Augusto de Andrade comentou que “talvez Woody Allen adore tanto sua cidade porque, como ele, Nova York também é uma ilha – os dois continuam fechados sobre si de uma forma que já deixou de ser sistemática para ser definitivamente obsessiva” (Defanti; Menezes, 2009). De fato, a cidade de Nova York, em sua imagem consagrada e raramente negada por seus cidadãos, apresenta-se como estaque do restante dos Estados Unidos.

Cidade de toda pressa, definitiva e sem amanhã – muito longe de qualquer forma democrática de representação. Em Nova York, as pessoas só representam a si mesmas, e não o resto da sociedade. A cidade só representa a si mesma, e não o resto dos Estados Unidos. É isso que lhe dá sua importância. Detector, captador de prestígio, o charme dessa cidade consiste em ter transformado não só o resto dos Estados Unidos, mas o resto do mundo em província (Baudrillard, 2011, p. 84 – 85).

³⁶ Alvy: Why, you want to live out here? It's like living in Munchlinland.

Annie: What do you mean? It's perfectly fine out here. Tony's very nice. I meet people, go to parties and play tennis. That's a very big step for me. I'm able to enjoy people more.

Alvy: You're not going to come back to New York?

Annie: What's great about New York? It's a dying city. You read *Death in Venice*.

Alvy: You didn't read *Death in Venice* until I bought it for you.

Annie: That's right. You only gave me books with the word “death” in the title.

Alvy: Because it's an important issue.

Annie: You're incapable of enjoying life. You know that? You're like New York City. You're just this person. You're like this island. Unto yourself.

Alvy: I can't enjoy anything unless everybody is.

Voltando para sua cidade-ilha, Alvy escreve uma peça de inspiração autobiográfica em que refaz sua história com Annie Hall de acordo com suas expectativas. O espectador do filme assiste a um ensaio da montagem, em que ocorre um final feliz. Dirigindo-se à câmera, quebrando a chamada “quarta parede”, Alvy se justifica pela falsificação narrativa: “O que você quer? É minha primeira peça. Sabe como sempre tentam fazer tudo sair perfeito em arte... porque na vida real é difícil” (Annie Hall, 01:28:52).³⁷

Na vida real, o filme *Annie Hall* foi muito bem recebido por público e crítica. O DVD comercial lançado no Brasil apresenta na contracapa o trecho de uma crítica da revista *Saturday Review* preconizando que nessa obra Woody Allen havia “completado a jornada de cômico a humorístico, de cineasta inventivo a artista criativo”. Apesar das ironias de Woody Allen à indústria do cinema, a Academia de Hollywood consagrou *Annie Hall* na cerimônia do Oscar³⁸. Indicado em cinco categorias, o longa-metragem ganhou as láureas de melhor filme de 1977, melhor diretor, melhor atriz para Diane Keaton, melhor roteiro original, que Woody Allen dividiu com seu colaborador Marshall Brickman. Perdeu apenas o Oscar de melhor ator para a atuação de Richard Dreyfuss no filme *A Garota do Adeus*, no que pessoalmente considero um resultado questionável.

Em todo caso, tamanha consagração foi uma atitude corajosa da comunidade artística de Hollywood. *Annie Hall* disputava diretamente com o grande sucesso crítico e popular *Guerra nas Estrelas*, dirigido por George Lucas, obra responsável por modificar todo o paramento do cinema de entretenimento jovem. *Guerra nas Estrelas* é um filme de fantasia movimentado e inspirador, ao passo que *Annie Hall*, “contêm mais sutilezas intelectuais e referências culturais do que qualquer outro dos premiados com o Oscar de melhor filme” (Ebert, 2006. p. 368). Algumas são de uma originalidade surpreendente, e surreal, como a cena com a participação especial do pensador da “aldeia global” Marshall McLuhan³⁹. Outras são verdadeiras homenagens a ícones da cidade de Nova York, como o “vencedor do concurso de sócias de Truman Capote”, sendo na verdade o próprio jornalista e romancista Truman Capote fazendo uma participação especial não creditada. Um dos textos mais célebres de Capote, publicado em 1946, é o ensaio intitulado simplesmente “Nova York”, no qual escreveu que:

³⁷ What do you want? It was my first play. You know how you're always trying to get things to come out perfect in art because it's real difficult in live.

³⁸ Em uma das piadas do filme, Woody Allen ironiza o que considera a obsessão de Hollywood por prêmios, dizendo que: “Eles só entregam prêmios. Não acredito! Maior ditador fascista: Adolf Hitler” (Annie hall, 01:25:45).

³⁹ Inicialmente, os convidados para participarem da cena foram os cineastas Federico Fellini e Luis Buñuel.

é um mito, a cidade (...) Essa ilha, flutuante em águas de rio como um iceberg diamante, chame-a Nova York, chame-a como quiser; o nome pouco importa porque, chegando nela da realidade de qualquer outro lugar, o que se procura é só a cidade, um lugar para se esconder, para perder-se ou encontrar-se, para criar um sonho no qual se possa provar que, talvez, você não seja um patinho feio (2010, p. 19).

A descrição parece perfeita demais. Saindo da Califórnia, Woody Allen achou em sua cidade natal o lugar ideal para se esconder da dinâmica massacrante da indústria cultural da Costa Oeste dos Estados Unidos. Encontrou em Nova York o cenário para desenvolver a proposta estética da fase madura de sua carreira. O resultado foi o reconhecimento da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, elevando-se de um ator étnico, viabilizado comercialmente na esteira de Dustin Hoffman, para a condição de um legítimo criador cinematográfico.

Mas, escondendo-se ainda mais em Nova York, Woody Allen não compareceu à cerimônia do Oscar. Atitude que se tornaria um hábito nas décadas seguintes. Sintomaticamente, uma das piadas mais significativas do filme é justamente uma citação ao humorista Groucho Marx, uma das grandes influências de Woody Allen, com Alvy dizendo que sua vida “é como a velha piada atribuída a Groucho Marx... que não quero participar de nenhum clube que me aceite como sócio” (*Annie Hall*, 00:18:01)⁴⁰. Confirmando e ao mesmo tempo expandindo o universo ficcional de *Annie Hall*, seria esse clube Hollywood? O sim parece ser uma resposta crível. A partir daí, definitivamente, Nova York passou a ser sua cidade símbolo e sede criativa.

2.2. *Manhattan* e a sinfonia da cidade

Se Nova York foi transformada por Woody Allen em personagem de sua obra cinematográfica em *Annie Hall*, deixando de ser mero pano de fundo ou cenário, não havia, ainda, um discurso apologético à cidade. Sua defesa, quando em comparação, sobretudo, com Los Angeles, tratava-se de uma preferência, quase uma idiosincrasia, do protagonista, que chega a admitir, ironicamente, que gosta de Nova York porque “gosta de lixo”. A crueza desse comentário revela que mesmo os mais ferrenhos admiradores da cidade não negavam os problemas urbanos vivenciados por seus habitantes. A sujeira, a violência, a má administração

⁴⁰ There's an old joke ins one asually attributed to Groucho Marx... I never want to belong to any club that would someone like me for a member.

são fatos incontornáveis. Mas o amor por Nova York existe apesar deles. Em *Annie Hall*, Nova York é uma cidade real, com defeitos, mas também com qualidades que a tornam digna de admiração.

Essa perspectiva crítica seria deliberadamente escamoteada, embora não completamente evitada, por Woody Allen dois anos depois, no longa-metragem significativamente intitulado *Manhattan*, de 1979. O escritor e acadêmico italiano Umberto Eco afirmou que “um título é, infelizmente, uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às sugestões geradas por *O Vermelho e o Negro* ou por *Guerra e Paz*. Os títulos mais respeitosos para o leitor são os que se reduzem ao nome do herói epônimo, como *David Copperfield* ou *Robinson Crusoe*” (1985, p. 08). Nesse sentido, ter nomeado o filme simplesmente com o nome do distrito de Nova York onde sua ação se desenrola é significativo, elevando-o à condição de protagonismo, mesmo quando em relação aos personagens principais. Salienta tal perspectiva o fato de que, diferentemente de *Annie Hall*, até onde foi possível levantar, não houve controvérsias ou dúvidas, de ordem estética ou comercial, quanto à escolha do título. *Manhattan* teve esse nome ainda na concepção dos primeiros esboços do roteiro⁴¹. Tal certeza estabelece que, desde o começo do projeto, o que se tinha em mente era uma apologia urbana.

O plano de Woody Allen era construir uma sinfonia da cidade. Sobrepor toda e qualquer concepção de cidade real ao peso simbólico da cidade ideal.

Manhattan é uma espécie de mito primordial do cinema de Woody Allen. Um livro do Gênese de seu cinema (...) Quando se fala que o filme é sobre Manhattan, o termo “sobre” deve ser pensado. Embora ele tenha o tom de ode que fica claro na filmagem sempre reverente (...), a cidade existe no filme mais como um espírito, como uma ideologia. O filme anda sobre a cidade, mas não versa sobre ela (Werneck, 2009. p. 161).

De fato, a cidade é mostrada, mas é apenas vagamente problematizada. É importante lembrar que *Manhattan* foi produzido em um contexto de crítica ao processo de agigantamento urbano, a transformação das grandes cidades em metrópoles ou megalópoles cada vez mais complexas e, administrativamente falando, inviáveis. Allen optou por fazer uma apologia à cidade de Nova York justamente na época em que o cinema começou a

⁴¹ O roteiro de *Manhattan* foi publicado em livro, recebendo tradução em português da editora L&PM em 1983. São perceptíveis algumas diferenças entre o texto original e a versão fílmica final. A mais evidente é o nome do protagonista, chamado no roteiro de Ike, rebatizado de Isaac nas filmagens. É notável que Ike é um nome tipicamente WASP, ao passo que Isaac costuma ser relacionado aos judeus. Para efeito de análise, levamos o filme em consideração.

discutir de maneira mais séria sua degradação urbana, em filmes como *Serpico*, de 1974, *Um Dia de Cão*, 1975, e *Taxi Driver*, de 1976.

Enquanto cineastas colegas de geração produziam filmes que se pretendiam realistas e cínicos, na segunda parte de sua Tetralogia de Nova York, Allen desejou realizar uma homenagem deliberada. Esse mito primordial ganhou forma imediata desde a concepção do design de seu cartaz e logo.

Imagem 10: Logo do filme *Manhattan* ⁴²



O político, jornalista e dramaturgo português Rui Tavares, no pós-escrito do livro que traz a publicação do texto de sua peça *O Arquiteto*, que versa sobre Minoru Yamasaki, o arquiteto que projetou o complexo do *World Trade Center*, observou que “em 1979, a imagem das torres foi aproveitada até pelo mais neurótico dos nova-iorquinos, quando Woody Allen estreou *Manhattan*; no cartaz do filme o título era uma silhueta do *skyline* da cidade, com as Torres Gêmeas no centro, representando a letra H” (Tavares, 2008. p. 163). Além do *World Trade Center*, é imediatamente reconhecível o *Empire State Building*, um dos edifícios

⁴² Fonte: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/09/para-hollywood-foi-dificil-encontrar-o-tom-logo-apos-a-queda-das-torres-gemeas-3480947.html> Acesso: 27 de janeiro de 2018.

símbolos da cidade, que sempre evocou uma Torre de Babel que deu certo, colocando-se como um triunfo da engenharia moderna. Desde o século XIX, Nova York tornou-se sinônimo de cidade verticalizada. “A cidade do século XX desafia o céu, não mais num impulso em direção a Deus, mas numa afirmação do homem. Exemplo é o *Empire State Building*, em Nova York” (Le Goff, 1988, p. 126).

A Nova York de Woody Allen tornou-se em 1979 essa cidade celeste, muitas vezes vista de cima e por cima, entre fogos de artifício e flocos de neve, uma metrópole quase imaginária. “O processo do imaginário constitui-se da relação entre o sujeito e o objeto que percorre desde o real que aparece ao sujeito figurado em imagens, até a representação possível desse real” (Laplantine; Trindade, 1996, p. 27). Depois da Nova York “lixo” carismática de *Annie Hall*, a nova Nova York de *Manhattan* é uma cidade mágica, bela, idealizada e, pelo menos em sua superfície, limpa. Literalmente, uma espécie de utopia.

No livro *O Fim da Utopia*, Russell Jacoby (2001) refaz o itinerário de sentidos pelo qual passou a noção de “utopia”. Estabelece, a partir de uma análise filológica, que a palavra *utopia* significa, em grego, “lugar que não existe”. Sua popularização moderna se deu a partir de meados do século XVI, quando o filósofo inglês Thomas Morus a utilizou para batizar uma ilha imaginária onde criou as bases teóricas do que seria sua proposta de Estado perfeito. Um lugar de paz, harmonia, bonança, livre dos males da guerra e, sobretudo, da intolerância religiosa. Importante lembrar que Morus escrevia no contexto das disputas religiosas geradas pela criação da Igreja Anglicana na Inglaterra.

Essa proposta de utopia como “lugar que não existe”, mas que deve ser buscado, foi pouco a pouco sendo incorporada ao imaginário coletivo ocidental e não foram poucas as propostas políticas em diferentes versões deste conceito que emergiram ao longo dos séculos, com os mais diversos tipos de repercussão. Porém, de modo sistemático, é quase regra que a ideia de utopia se ampare na noção de lugar. A utopia, para além de um modo de vida, é um lugar em que esse modo de vida se torna factível. O mundo moderno e contemporâneo, salientando uma perspectiva já forte em períodos anteriores, estabelece a cidade como chave nessa equação simbólica. “Utopia, segundo François Laplantine, é a construção matemática da cidade perfeita, uma construção submetida aos imperativos de uma planificação absoluta que tudo prevê e tudo controla” (Laplantine; Trindade, 1996, p. 36), ainda que apenas no plano da fantasia, não na realidade, uma vez que as utopias mostraram-se impraticáveis por definição ao longo da história. De fato, como mostrou Gilbert Durant, “isto equivale a destacar o caráter integralmente ‘simbólico’ do imaginário humano, uma vez que o

‘pensamento simbólico’ é o modelo de um pensamento indireto, isto é, onde existe sempre um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido” (1998, p. 1455).

Woody Allen, como observamos, ao longo da Tetralogia de Nova York, levou em consideração essa diferença entre significado dado e significante sentido. Sua Nova York perfeita é, por definição, uma proposta artística. Seguindo a definição conceitual do historiador da arte Giulio Carlo Argan,

“A cidade favorece a arte, é a própria arte”, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma (...). A concepção da arte como expressão de uma personalidade tinha a sua primeira raiz na concepção de arte na Renascença – justamente o período em que se afirmou, pelo menos em hipótese, que pode existir uma cidade ideal, concebida como uma única obra de arte, por um único artista. Todavia, sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos (1995, p. 73).

O que Argan defende é que, ao mesmo tempo em que houve tentativas efetivas de se construir cidades ideais, paralelamente, artistas e pensadores de diferentes épocas criaram, em livros e telas, cidades ideais, partindo de realidades empíricas. Portanto, por esse clima meticulosamente planejado, a Nova York de Allen se insere na tradição de elaborações intelectuais de utopias urbanas, como a *República* de Platão e a *Utopia* de Thomas Morus. Com a diferença de que sua ferramenta de produção artística é o cinema, a arte da modernidade por definição.

Argan lembra que a “ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos” (2005, p. 73). Inegavelmente, tal idealização de Nova York feita por Allen, uma vez que foi vastamente difundida na mídia durante décadas, ajudou a cristalizar no imaginário popular certa imagem da cidade⁴³. O historiador francês Jacques Le Goff, no clássico *Por Amor às Cidades*, declarou que “o orgulho urbano é feito da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trazem à luz, detentores do poder e artistas” (Le Goff, 1988, p. 119).

De acordo com Giulio Carlo Argan:

⁴³ No livro *A Elegância de Woody Allen*, composto para uma retrospectiva de seus filmes no Centro Cultural Banco do Brasil, encontramos diversos depoimentos e artigos sobre o cineasta. Em um deles, Nelson Motta discute esse aspecto da produção de Allen. Após assistir *Manhattan*, “saindo do cinema e caminhando de volta para casa me dei conta de que a ‘Nova York de Woody Allen’ era uma criação tão poderosa que, no meu imaginário, e até de espectadores nova-iorquinos de Woody Allen, nunca pode ser alcançada pela Nova York real” (2009, p. 50).

ainda que algumas amostras de cidade ideal tenham sido realizadas (...) a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual, pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas (2005, p. 73).

Argan acrescenta ainda que “a hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores” (Argan, 2005, p. 74). O que ocorre quando um cineasta filma tais valores, com a deliberada intenção de que sejam vistos como valores? Segundo Rafael Quinsani,

A ficção cinematográfica pode ser compreendida dentro da instituição da ficção como um todo. É preciso dar conta das diferenças verificadas na apreensão dessa ficção nos diversos meios. Defrontamo-nos com o paradoxo de que no cotidiano algo que nos sensibilize precise ser tomado como real; na ficção deixamo-nos sensibilizar por algo que sabemos que não é real. A saída desse paradoxo está em tomar a ficção como um faz de conta, renunciando à ideia de uma identidade estrutural entre respostas ao ficcional e ao real. (2015, p. 88).

Portanto, ao realizar sua “utopia” cinematográfica, o cineasta precisa estar disposto a defendê-la como tal, como um “faz de conta”, como uma projeção, correndo o risco de ver sua criação ruir sob o próprio peso caso opte por ir além, caso opte por oferecer sua utopia como possibilidade ou proposta. Isso seria extrapolar a esfera artística, passando para a ideológica, que não é objeto dessa análise. Ciente de sua proposta estética, Woody Allen declarou que filmou *Manhattan* porque “eu queria mostrar a cidade do jeito que a sinto” (LAX, 2009, p. 60). O uso das palavras “do jeito que a sinto” denota o caráter pessoal que Allen dá a suas representações da cidade. Mais do que por um cabedal metodológico, sua narrativa histórica da cidade passará pelo filtro de sua crítica individual, que não é de modo algum ingênuo, mas irônico por definição, conforme tal perspectiva teórica da escrita histórica é compreendida por Hayden White (1995, p.51). Para Allen, mesmo uma utopia pode ser alvo de piadas. O que fica explícito na sequência de abertura de *Manhattan*, quando, numa narração em off, o personagem principal Isaac, interpretado por Allen, descreve suas percepções da cidade. Destaco que se trata da representação de uma tentativa literária de descrição de Nova York, mas também sua definição como objeto de análise, pensando-o a partir do ponto de vista de alguém que deseja cristalizar uma imagem histórica de uma cidade.

Essa é sua versão do que seria a Nova York do final da década de 1970. A faceta de cineasta-historiador de Woody Allen, ainda que de modo dúbio e reticente, aparece de forma inequívoca nesta passagem.

Ocorre aqui uma sutil, mas fundamental, modificação entre a abertura de *Annie Hall* e *Manhattan*. Em *Annie Hall* não há música. Os letreiros desfilam na tela em silêncio. Depois ouvimos a voz de Alvy, interpretado por Woody Allen, e em seguida o visualizamos focalizado em plano aproximado, quase um close-up, sobre um fundo neutro. Não há cenário, não há paisagem. Apenas depois de algum tempo, o espectador é informado de que a narrativa se passa em Nova York. Em *Manhattan* a equação se inverte já na sequência de abertura. A primeira imagem é uma vista plenamente reconhecível de um conjunto de prédios nova-iorquinos. Destaca-se entre eles o *Empire State Building*. Aos poucos, delicadamente, introduzem-se as primeiras notas da melodia de “*Rhapsody in Blue*”, de George Gershwin. A música segue em crescente e, no ritmo de seus compassos, a edição do filme mostra uma longa sequência de imagens em preto e branco da cidade. Todas as estações do ano são contempladas. Aparecem inclusive rápidas cenas com montes de lixo e prédios com a pintura descascada, talvez como um sutil contraponto a estética idealizada dominante. Embora seja impossível precisar, algumas cenas parecem registros reais do cotidiano dos habitantes da cidade, como num documentário ou reportagem, enquanto outras são encenadas. Allen rege a combinação entre música e imagens como um maestro rege uma sinfonia.

Em um dos edifícios, vê-se um letreiro em neon, na horizontal, em que se lê “Manhattan”. Ele serve como letreiro de apresentação do título do filme. De modo geral, “as locações mais parecem uma antologia de santuários de Manhattan; os personagens visitam o Guggenheim, o Elaine’s, a delicatessen Zabbar’s” (Ebert, 2004, p. 316). Locais que Allen frequenta na vida real (Boespflug; Boespflug, 2015. p. 12).

É nesse clima hipnótico que o escritor Isaac, que diferentemente de Alvy não aparece na tela, fala:

Capítulo um: Ele adorava Nova York. Ele a idolatrava em excesso. Bem, vamos dizer que... ele a romantizava em excesso. Para ele, não importava a estação, a cidade ainda existia... em preto e branco e pulsava ao som de George Gershwin. Não, deixe-me começar novamente. Capítulo um. Ele era romântico demais em relação a Manhattan como era com tudo mais. Ele adorava estar no meio da multidão e do tráfego. Para ele, Nova York significava mulheres bonitas e homens espertos... que pareciam saber de tudo. Não, ficou melodramático demais para o meu gosto. Vou tentar aprofundar mais. Capítulo um. Ele adorava Nova York. Para ele, a cidade era uma metáfora... da decadência da cultura contemporânea. A mesma falta

de integridade individual... que conduzia as pessoas a procurar a saída mais fácil... rapidamente transformava a cidade de seus sonhos em... Não, vai parecer sermão. Vou querer vender esse livro. Capítulo um. Ele adorava Nova York... embora fosse para ele uma metáfora da decadência da cultura atual. Como era difícil viver numa sociedade anulada... pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo? Muito inflamado, não quero soar inflamado. Capítulo um. Ele era duro e romântico como a cidade que amava. Por trás dos óculos pretos estava a potência sexual de um gato selvagem. Adorei essa. Nova York era a cidade dele. E sempre seria (Manhattan, 00:00:38).⁴⁴

Imagens 11 até 18: Sequência de abertura de *Manhattan* (00:00:18)



⁴⁴ Chapter One. He adored New York City. He idolized it all out of proportion." Uh, no, make that: "He—he . . . romanticized it all out of proportion. Now ... to him ... no matter what the season was, this was still a town that existed in black and white and pulsated to the great tunes of George Gershwin." Ahhh, now let me start this over. "Chapter One. He was too romantic about Manhattan as he was about everything else. He thrived on the hustle . . . bustle of the crowds and the traffic". "To him, New York meant beautiful women and street-smart guys who seemed to know all the angles." Nah, no . . . corny, too corny . . . for . . . my taste... I mean, let me try and make it more profound. "Chapter One. He adored New York City. To him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. The same lack of individual integrity to cause so many people to take the easy way out . . . was rapidly turning the town of his dreams in—" No, it's gonna be too preachy. I mean, you know . . . let's face it, I wanna sell some books here. "Chapter One. He adored New York City, although to him, it was a metaphor for the decay of contemporary culture. How hard it was to exist in a society desensitized by drugs, loud music, television, crime, garbage." Too angry. I don't wanna be angry. "Chapter One. He was as ... tough and romantic as the city he loved. Behind his black-rimmed glasses was the coiled sexual power of a jungle cat." I love this. "New York was his town. And it always would be."



A ironia latente nesses “rascunhos” de texto e a transformação da cidade, ou da imagem da cidade, em produto cultural presentes nessas tentativas de iniciar o livro que o personagem estaria escrevendo não impedem que os sentimentos do artista acerca da cidade sejam legítimos. Na realidade, indicam a consciência plena de que existe uma Nova York “real” que, para ser transformada em tema literário / cinematográfica, precisa ser reavaliada a partir de seus melhores aspectos, convertendo-se assim numa “cidade ideal”. Portanto, essa “cidade ideal” não é resultado apenas de admiração pelo objeto, mas, sobretudo, de crítica a ele.

Essa busca pela frase perfeita é a busca pela descrição perfeita de uma cidade que o narrador admira, mas que sabe não ser perfeita por si só. Por isso a dificuldade em acertar na descrição. O desejo de perfeição é, desta forma, mais do narrador Isaac do que algo intrínseco e inquestionável. É um ponto de vista. Talvez autoimposto, mas é o ponto de vista que o espectador precisar aceitar se deseja embarcar na proposta narrativa e estética do filme.

É interessante perceber que o trecho que é resultado da criação literária do personagem do filme é narrado em terceira pessoa. O personagem é ele, um outro, que não é narrador – ao contrário, separa-se do narrador. São ao menos três camadas de composição: o narrador do filme, o personagem do filme e o narrador do livro. É neste momento que fazemos a pergunta: seria essa divisão uma separação de fato ou apenas uma forma fracionada da mesma pessoa (ou do mesmo narrador)? Nova York era sua cidade, e sempre seria – a quem se refere esse sua? A Woody Allen, a Isaac (o escritor) ou ao personagem do livro escrito por Isaac? (Rosp, 2013. p. 249).

Acredito que a resposta está no fato de que Woody Allen se projeta em seus personagens e, por conseguinte, nos personagens criados por seus personagens, não por acaso muitas vezes apresentados como sendo profissionais do entretenimento. Nesse sentido, o que temos é uma sucessão de camadas. Na primeira delas, a cidade “pertence” ao personagem narrador de Isaac, depois à Isaac e, finalmente e definitivamente, ao próprio roteirista e diretor Woody Allen, que empresta suas percepções a suas criações. Usa a voz deles para dar

ressonância estética a sua. Se Woody Allen simplesmente dissesse o que sente por Nova York, seria mais testemunho e menos arte, mas na medida em que transforma tais opiniões em narrativa, o aspecto artístico se sobrepõe ao testemunhal.

Manhattan é, possivelmente, um dos trabalhos de Woody Allen em que os elementos técnicos da construção cinematográfica foram trabalhados com maior esmero. Via de regra, Woody Allen é um cineasta mais da palavra do que da imagem. Em *Manhattan* há a fusão das duas possibilidades. Em uma entrevista de 1993, Allen conta que “Gordon Willis e eu estávamos jantando uma noite e começamos a pensar sobre como seria divertido fazer um filme em preto e branco, filmar em formato anamórfico, em *widescreen* de verdade. Ficamos falando sobre aqueles filmes épicos de guerra com tanques e aviões e então achamos que seria muito interessante fazer um filme intimista daquela maneira” (2009, p. 161). Deste modo, assim como a linguagem falada dos diálogos, “em *Manhattan*, a fotografia é narradora. Afinal, quando expõe a cidade em preto e branco, opta por fazer um recorte e, portanto, oferecer uma visão do que será narrado. (...) Em *Manhattan*, a fotografia concorda com o personagem e alimenta seu discurso de que Nova York ainda era uma cidade que existia em preto e branco” (Rops, 2013. p. 249). Além da fotografia,

Em *Manhattan*, por fim, a montagem é narradora. Ao longo da cena de abertura há diversos casos em que a montagem “casa” o quadro com o que é dito pelo personagem (unindo o narrador literário ao cinematográfico). Quando ele menciona a *confusão e o alvoroço da multidão*, o quadro mostra uma multidão. O mesmo vale para as *belas mulheres e rapazes com a esperteza das ruas*, quando aparece primeiro uma mulher bonita, depois um grupo de trabalhadores a apreciar uma mulher que passa. Em seguida, quando fala em *uma sociedade desestabilizada por drogas, música alta, televisão, crime e lixo*, o último elemento é de uma pilha de lixo numa calçada. Esses são os casos explícitos em que o quadro corresponde ao que está sendo narrado, há outros que podem ser equivalentes mais sutis (ou mais simbólicos), como quando o narrador fala em *decadência da cultura contemporânea* ou mesmo em *durão e romântico* e mostra pessoas no museu Guggenheim (Rops, 2013. p. 250).

Com *Manhattan*, definitivamente, Woody Allen amalgamou-se à imagem de sua cidade natal. Por que a uma cidade e não a um país? O biógrafo Eric Lax (1991) observa que muitos dos ídolos artísticos de Allen se caracterizam pela ligação estética e artística com suas raízes. Porém, como observa Lax, se Truffaut e Renoir são mais franceses do que meramente parisienses, Fellini é mais italiano do que romano e o sueco Bergman não apresentou nenhuma ligação especial com Estocolmo, “Woody, porém, é arraigado a sua cidade, enquanto os outros o são a seus países” (Lax, 1991, p. 280). É certo que o lugar de

nascimento, seja uma vila, aldeia ou cidade, exerce maior influência sobre um indivíduo do que a vaga noção de nacionalidade, sobretudo em um país de dimensões continentais como os Estados Unidos da América, com cada estado da federação apresentando características culturais e sotaques muito diversos. Ademais, tradicionalmente o povo judeu “sempre se colocou, em princípio, como antípoda do nacionalismo identitário, que, por sinal, o rejeitava” (Messadié, 2003. p. 292). Assim, se vivesse na Antiguidade ou na Idade Média, períodos onde a cidade representava a centralidade da vida cívica, talvez Woody Allen fosse conhecido como Woody de Nova York.

Em linhas gerais, *Manhattan*, assim como *Annie Hall*, é uma comédia romântica agridoce, marcada pelo signo do desencontro. Conta a história de um roteirista de televisão que despreza seu trabalho e, de modo intempestivo, abandona tudo para realizar seu sonho de escrever um romance. Isaac foi deixado pela segunda esposa, que o trocou por uma mulher, com a qual está criando o filho do casal. Em sua crise de meia idade, para se auto afirmar, namora uma jovem estudante e aspirante a atriz, de apenas 17 anos, chamada Tracy, interpretada por Mariel Hemingway. Isaac é amigo e confidente do professor universitário Yale, que, sendo casado com Emily, mantém um caso extraconjugal com Mary, interpretada por Diane Keaton, uma intelectual de formação conservadora que sempre repete que “eu sou da Filadélfia. Acredito em Deus” (*Manhattan*, 0:16:51)⁴⁵, como forma de justificar suas posições políticas, estéticas e sociológicas mediante as nuances de sua formação. Isaac, na condição de judeu secular, vê com estranheza esse apego ao elemento religioso vindo de uma intelectual liberal. “Os judeus, inicialmente, racionalizaram o panteão de ídolos em um Ser Supremo; então, deram início ao processo de negar a Sua existência pela racionalização” (Johnson, 1995, p. 621 – 622). Diferenças à parte, Mary e Isaac se aproximam e, após terminar com Yale, Mary acaba se interessando romanticamente por Isaac e é correspondida, pondo fim ao romance dele com Tracy.

Para Yale, Isaac “não funciona em outro lugar fora Nova York. Você sabe disso. Muito freudiano” (*Manhattan*, 00:09:24)⁴⁶, estabelecendo a relação entre urbanidade e neurose que marcaria a construção da imagem pública de Allen. Neste sentido, Nova York seria uma espécie de útero para o qual Isaac sempre deseja retornar, de acordo com Freud, em função da segurança que sente ali. Mais uma vez, ainda que de forma subliminar, o tema da “mãe judia” aparece na obra de Allen. A cidade / útero é uma entidade que oprime, mas que também protege.

⁴⁵ I'm from Philadelphia. I believe in God.

⁴⁶ He can't function anywhere other than in New York. You know that. Very Freudian.

O mesmo não ocorre em outras cidades. Em determinada cena do filme, ao explicar qual o destino de sua primeira esposa, Isaac conta que ela “era professora primária. Ela se envolveu com drogas, mudou-se para São Francisco... entrou para uma seita e tornou-se fanática. Agora, ela trabalha na Agência William Morris” (Manhattan, 00:57:34)⁴⁷. Tranquilamente se pode substituir Los Angeles por São Francisco para obter o mesmo resultado de negação de uma experiência urbana diferente encontrada em *Annie Hall*. A filiação de Isaac à Nova York, mais do que sentimento de pertencimento, é umbilical.

Desde o começo da narrativa, estabelece-se que a estetização é um dos temas do filme. Em uma das cenas iniciais, passada no restaurante Elaine’s, Tracy nota que Isaac acende um cigarro. Intrigada, a jovem comenta que:

Tracy: Você não fuma.

Isaac: Eu sei que não fumo. Não trago porque dá câncer, mas fico tão bonito como um cigarro na mão que preciso segurar um.

Tracy: Eu sei.

Isaac: Gosta do meu visual?

Tracy: Provocativo. (Manhattan, 00:04:59).⁴⁸

Como ficou estabelecido em diversas entrevistas e mesmo na peça *Sonhos de um Sedutor*, levada para o cinema com direção de Herbert Ross em 1972, um dos ídolos de Woody Allen é o ator Humphrey Bogart, ícone da Era de Ouro de Hollywood, quando saber empunhar, tragar e soltar a fumaça de um cigarro era sinônimo de masculinidade e estilo. Essa concepção estética de remeter-se aos clássicos do cinema justifica a opção por filmar em preto e branco, ainda mais em fins da década de 1970, quando o cinema de entretenimento ganhava cada vez mais força após o triunfo comercial de *Guerra nas Estrelas* em 1977⁴⁹. O próprio Woody Allen admitiu em entrevista a seu biógrafo, Eric Lax, que “fiz o filme em preto e branco porque a maioria daqueles filmes com que eu cresci era em preto e branco” (Lax, 2009, p. 347). O elemento de nostalgia se evidencia.

⁴⁷ My first wife was a kindergarten teacher, you know. She—she got into drugs and she, uh, moved to San Francisco and went into est... She's with the William Morris Agency now

⁴⁸ Tracy: You don't smoke.

Isaac: I know I don't smoke. I don't inhale because it gives you cancer. But (*Exhaling*) I look so incredibly handsome with a cigarette. That I can't *not* hold one. I know this.

Tracy: I know.

Isaac: You like the way I look?

Yale: Provocative.

⁴⁹ Outros diretores da Nova Hollywood também optaram por filmar em preto e branco para homenagear o cinema do passado, sendo um dos casos mais célebres o do filme *A Última Sessão de Cinema*, dirigido por Peter Bogdanovich, lançado em 1971.

Quando abandona seu emprego na televisão para escrever seu livro, Isaac demonstra preocupação com o custo de vida em Nova York.

Yale: Se precisar de dinheiro, eu posso ajudar.

Isaac: Que dinheiro... Tenho o suficiente por um ano, se eu viver como Mahatma Gandhi. O contador diz que a época foi péssima. Minhas ações estão em baixa. Estou com o caixa baixo. Não tenho fluxo de caixa. Não tenho liquidez ou algo não está fluindo. Esses caras têm uma linguagem própria.

Yale: Já falamos disto. É difícil viver nesta cidade sem uma boa renda. (Manhattan. 00:20:11).⁵⁰

Esse é um dos poucos momentos nos quais se observa uma crítica à cidade. Ela não é barata. Toda a beleza que se vê na tela em esplendoroso preto e branco custa dinheiro. A utopia custa caro. Mas não é objetivo do cineasta deter-se nesse aspecto e, em seguida, quando Isaac se encontra com Mary, na cena que se tornou o símbolo e o cartaz do filme, sentados em frente a Ponte do Brooklyn em um amanhecer, comentam comovidos diante da paisagem:

Mary: Não é lindo aqui?

Isaac: É muito bonito quando as luzes se acendem.

Mary: Eu sei, eu adoro.

Isaac: Garoto... Essa é uma bela cidade. Digam o que quiser. Ela é demais, não é? (Manhattan, 00:28: 34).⁵¹

Mais adiante, em um domingo que começa ensolarado, Mary e Isaac marcam um encontro no Central Park. De repente, veem-se no meio de uma tempestade.

Isaac: É uma tempestade elétrica. Quer acabar fulminada?

Mary: O dia estava tão bonito.

Isaac: É, maravilhoso. Nossa! Acho que ouvi um edifício explodir.

Mary: Os trovões me assustam. Tome.

Isaac: Também não é meu som preferido.

⁵⁰ Yale: If you need to borrow any money, I'll take care of it.

Isaac: That's not the point. Money, what's money got to do . . . ? I've got enough for a year. If I—if I, uh, live like Mahatma Gandhi, I'm fine. My accountant says that I did this at a very bad time. My stocks are down. I, uh, I-I-I'm cash-poor or something. I got no cash flow. I'm not liquid or, uh, something's not flowing. I know it. But they got a language all their own, those guys.

Yale: Well, we discussed this. I mean, it's difficult to live in this town without a big income.

⁵¹ Mary: Isn't it beautiful out?

Isaac: Yeah, it's really so pretty when the light starts to come up.

Mary: I know, I love it.

Isaac: Boy... This is really a great city. I don't care what anybody says. It's just so... It's really a knockout, you know?

Mary: Você sabia que, a cada ano uma ou duas pessoas morrem em tempestades no Central Park?

Isaac: Sim, por que eu não vou na frente e nos falamos no final de semana? (Manhattan, 00:36:22).⁵²

No “paraíso” também ocorrem acidentes e somos informados de que “a cada ano uma ou duas pessoas morrem em tempestades no Central Park”. O Central Park não é uma reserva preservada na ilha de Manhattan. Trata-se de uma área verde toda produzida artificialmente com sofisticadas técnicas de paisagismo. Interessante notar que em outra cena, enquanto remam romanticamente em um lago, Isaac coloca a mão na água, mas tem que retirar imediatamente porque nota a camada de lama que há sob a superfície. Essa ironia, que funciona como gag isolada no filme, seria desenvolvida ao longo da Tetralogia de Nova York, sobretudo em sua última parte, *Crimes e Pecados*, que versa exatamente sobre como o submundo nova-iorquino existe de modo paralelo ao seu cotidiano aparentemente higienizado.

Sendo o Central Park uma simulação do campo, um campo sob controle e que não apresenta perigos, há uma sequência em que Mary e Isaac visitam efetivamente a zona rural. O resultado mais uma vez reforça o discurso pró-urbano de Allen.

Mary: Foi maravilhoso.

Isaac: Também achei.

Mary: Adoro estar no campo.

Isaac: É muito relaxante. Os mosquitos já sugaram todo sangue de minha perna esquerda. Fora isso, estou bem (Manhattan, 01:03:37).⁵³

Nova York se caracteriza pelo discurso da renovação. Sua malha urbana, embora acabe por manter diversos edifícios antigos, renova-se constantemente. Caminhando pela cidade, Isaac e Mary observam um prédio antigo sendo demolido. Comentam.

Isaac: Vejam. Aquele prédio está quase todo destruído.

⁵² Isaac: Come on, it's na electrical storm. You wanna wind up in a ashtray?

Mary: It was such a beautiful day out.

Isaac: Yeah, wonderful. I think I heard the Chrysler Building blow up.

Mary: Thunder scares me. Here.

Isaac: It's no t my favority sound either.

Mary: Do you know, every year one or two people get killed during na electrical storn in Central Park?

Isaac: Yeah, why don't I run up ahead na we'll talk later in the week?

⁵³ Mary: That was wonderful.

Isaac: Yeah, I'll say.

Mary: I love being in the country.

Isaac: It's very relaxing. Of course, the mosquitoes have sucked all the blood out of my left leg. Apart from that, I'm in good shape.

Mary: Não podem torná-los históricos?

Isaac: Uma vez, tentei impedir uma demolição fazendo as pessoas se deitarem na frente do prédio. Uns policiais pisaram na minha mão. A cidade está mudando. (Manhattan, 01:07:35).⁵⁴

A percepção de que “a cidade está mudando” não descarta o fato de que “a cidade resulta composta pelo entrelaçamento de temporalidades diversas” (Argan, 2005, p. 83). Ao caminhar por Nova York, os personagens de Allen passam por prédios antigos, com mais de cem anos, mas também com representantes da arquitetura moderna e, cada vez mais, contemporânea, com sua estética baseada em superfícies refratárias de vidro ou, o inverso, completamente foscas, de concreto. Para o nova-iorquino, em sua sociedade marcada pela mudança, os prédios das décadas de 1940, 1950 ou 1960 são relativamente antigos, mas não ainda históricos. Sua destruição e substituição por colossos de vidro e concreto, aparentemente, não representam perdas da identidade visual da cidade. O que é problemático do ponto de vista do cidadão, uma vez que

A cidade moderna contrapõe-se à antiga exatamente na medida em que reflete o conceito de uma cidade que, não tendo uma instituição carismática, pode continuar a mudar sem uma ordem providencial e que, portanto, exatamente a sua mudança contínua é representativa de modo que o que resta do antigo é interpretado, sim, como pertencente à história, mas a um ciclo histórico já encerrado (Argan, 2005, p. 74).

O que não se inclui imediatamente no cenário é que o habitante da cidade, sobretudo em uma cidade de pedestres como Nova York, em função da própria dinâmica do ir e vir cotidiano, acaba por atribuir “carisma” às edificações. Argan (2005) entende esse “carisma” como sendo a capacidade de identificação pessoal que alguns prédios adquirem na mentalidade de certas pessoas ou grupos. Sendo assim, mesmo um prédio que não possui atributos de participação na história pública da cidade pode ser importante na história pessoal de muitos indivíduos.

Nesse sentido é importante insistir que a Nova York de Woody Allen é uma cidade para ser vivenciada em caminhadas. Uma visão negativa acerca do uso de automóveis como meio de transporte principal na cidade já havia tido destaque em *Annie Hall*, sobretudo na cena em que o personagem interpretado por Allen se envolve em um confuso acidente de

⁵⁴ Isaac: Look at that. The Building is almost completely torn down.

Mary: Can't they have those things declared landmarks?

Isaac: I once tried to block a demolition getting some people to lay down in front of a building. Some policeman stepped on my hand. The city's really changing.

trânsito, e é retomada em *Manhattan*. Quando Yale compra um carro esportivo, ele é duramente criticado por Isaac:

Isaac: Por que precisa de um carro? Uma necessidade repentina de um carro.

Emily: Ele quer. O que eu posso dizer?

Isaac: Há algo que posso fazer para dissuadi-lo? É loucura. Deviam banir todos os carros de Manhattan (Manhattan, 01:06:02).⁵⁵

No mesmo plano da sequência de abertura em que se vê o letreiro “Manhattan”, vê-se outro letreiro, também em neon, escrito “parking”, ou estacionamento. Sendo a fotografia do filme extremamente bem cuidada, é certo que as duas palavras não dividem o quadro por acaso. Quando Yale compra o carro esportivo, ele o faz menos por necessidade de agilizar sua locomoção ou por apreciar a beleza do design da máquina do que para se autoafirmar diante do começo da meia-idade. Marshall Berman (1996) mostrou em *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar* que a geração de judeus nova-iorquinos da qual faz parte Woody Allen desenvolveu uma relação complexa com a expansão das pistas de rodagem em alta velocidade estabelecidas pela atuação do construtor judeu Robert Moses, responsável por destruir diversos bairros antigos da cidade em nome da modernidade. “Opor-se às suas pontes, seus túneis, vias expressas, projetos habitacionais, estádios, centros culturais era (ou assim parecia) apor-se ao progresso, à história, à própria modernidade” (1996, p. 330). Isaac, conforme o personagem é construído ao longo do filme, é um homem de ética arcaica, que se arvora em inspirar o melhor, sem, contudo, acreditar na possibilidade que esse melhor se realize.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que a crítica ao automóvel é feita, as sequências nas quais os personagens aparecem dirigindo são belissimamente fotografadas, promovendo uma união estética sublime entre movimento, objetos de cena e paisagem. Assemelham-se muito aos melhores comerciais feitos pela indústria automobilística. Talvez esteja aí a ironia. Não há utopia sem estetização e “o papel dos judeus parece ser o de centrar e dramatizar as experiências comuns à humanidade” (Johnson, 1995. p. 622).

Como mostrou-se inevitável ao longo do filme, Isaac acaba por perder Mary para Yale, que abandona a esposa para assumir definitivamente sua relação com a amante. Isaac vê-se perdido. Em um momento de devaneio, grava em uma fita magnética suas reflexões sobre a vida.

⁵⁵ Isaac: Why does he need a car? A sudden urge to get a car.

Emily: He just wants it. What can I tell you?

Isaac: Is there nothing I can do to dissuade you from this? It's so crazy. They should ban all cars from Manhattan.

Isaac: Uma ideia para uma pequena história sobre as pessoas em Manhattan que estão constantemente criando problemas neuróticos e desnecessários pois isso evita que enfrentem problemas indecifráveis e terríveis sobre o universo. Bem, tem de ser otimista. Por que vale a pena viver? Esta é uma pergunta ótima. Bem, há certas coisas que fazem valer a pena. Como o quê? Para mim eu diria que Groucho Marx, por exemplo, e Willie Mays e o segundo movimento da Sinfonia de Júpiter... e a gravação de “Potato head Blues” de Louis Armstrong... filmes suecos, naturalmente, *Educação Sentimental* de Flaubert... Marlon Brando, Frank Sinatra, aquelas incríveis maçãs e peras de Cezanne, os siris de Sam Wo's... O rosto de Tracy (Manhattan, 01:23:56).⁵⁶

Numa espécie de epifania, Isaac percebe que jamais deveria ter terminado com a jovem, porém madura, Tracy para se aventurar numa relação instável com Mary. Tentando recuperar o tempo perdido, após não conseguir um táxi, corre pelas ruas de Nova York até o apartamento onde Tracy vive com os pais. Ela está embarcando em uma viagem de estudos para Londres. Isaac pede que ela fique, mas já não é mais possível. Tudo está arranjado na Europa, ela não pode perder essa oportunidade. Tracy promete que retornará em seis meses, quando poderão continuar juntos. Isaac, marcado pelo pessimismo judaico, duvida que isso acontecerá, tendo em vista todas as experiências e descobertas que Tracy poderá fazer ao longo desses seis meses. Voltará uma outra pessoa.

Manhattan termina como uma obra aberta. Não sabemos o que aconteceu entre Tracy e Isaac após seu retorno. Só sabemos que, antes de partir, Tracy pediu para Isaac ser mais otimista, para “acreditar mais nas pessoas”. Essa é a última fala do filme. Certamente, o filme seguinte da Tetralogia de Nova York, *Hannah e Suas Irmãs*, foi, sobretudo, um filme sobre pessoas. Pessoas e sua relação com os hábitos e costumes da vida urbana.

2.3. Arquitetura, arte e as artes do fazer em *Hannah e Suas Irmãs*

Um antigo dito popular medieval preconizava que “o ar da cidade liberta”. Para o homem ou para mulher medieval, sobretudo aqueles que tinham origem em feudos ou pequenas comunidades rurais, essa referida “liberdade” urbana significava acima de tudo

⁵⁶ Isaac: An idea for a short story. About, people in Manhattan, who are constantly creating these real, uh, unnecessary neurotic problems for themselves 'cause it keeps them from dealing with, uh, more unsolvable, terrifying problems about, uh, the universe. It's, well, it has to be optimistic. Well, all right, why is life worth living? That's a very good question. Well, there are certain things I—I guess that make it worthwhile. Like what? Okay. Um, for me... oh, I would say... what, Groucho Marx, to name one thing... and Willie Mays, and um, uh, the second movement of the Jupiter Symphony, and Louie Armstrong's recording of "Potatohead Blues"... Swedish movies, naturally... *Sentimental Education* by Flaubert. Marlon Brando, Frank Sinatra... those incredible apples and pears by Cezanne..., the crabs at Sam Wo's... Tracy's face...

acesso a experiências múltiplas, tanto do ponto de vista da sociabilidade quanto da cultura, “a cidade medieval, centro ativo de produção econômica, é também um centro intenso de produção cultural” (Le Goff, 1992, p. 193). Woody Allen, que representou um bobo da corte decidido a romper um cinto de castidade em *Tudo o que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo (Mas Tinha Medo de Perguntar)*, de 1972, recuperou esse espírito na terceira parte de sua Tetralogia de Nova York, *Hannah e Suas Irmãs*, de 1986.

De cidade-personagem em *Annie Hall* à utopia urbana em *Manhattan*, Nova York passou a ser representada como mosaico em *Hannah e Suas Irmãs*. Devemos entender mosaico aqui como um conjunto de pequenas e diferentes experiências que, ordenadas e colocadas juntas, compõem um painel coerente. Marc Bloch anotou que “uma sociedade, a bem da verdade, raramente é una” (2001, p. 151). Essa multiplicidade está contemplada na obra, é seu motor. Se *Manhattan* é, como foi definido por alguns críticos, um filme sobre estar apaixonado em Nova York e por Nova York, *Hannah e Suas Irmãs* abre um leque muito mais amplo de sentimentos e ações: é sobre estar apaixonado, sobre encontros, mas também sobre desencontros, traições, arrependimentos, culpa, amizades, inimizades, integridade artística, dividir gostos e ter gostos diferentes, sobre perdoar e sobre não saber de nada.

Nesse filme, Nova York continua bela e fascinante, mas a arte que abunda em suas ruas é fruto do caos da vida urbana e das relações humanas que se passam nesse cenário. Como observou Lewis Mumford (1965), a cidade se faz por múltiplas camadas, e não por ser a cidade planejada e perfeita do ideal renascentista, conforme esboçado em *Manhattan*. Uma cidade vazia, sem pessoas, seria bela e calma, mas estaria morta. A Nova York de *Hannah e Suas Irmãs* é a versão mais ocupada por personagens e figurantes caminhando, e trombando, pelas ruas ou dentro de apartamentos. O conviver com o outro é a grande questão a ser resolvida. A noção de “artes do fazer”, a força dos gestos cotidianos, de Michael de Certeau estabelecem o caminho para pensar essa dicotomia. Essa noção reafirma a perspectiva geral de Argan, que compreende que o carisma atribuído a uma cidade provém de toda sua comunidade de habitantes, e não necessariamente dos valores urbanísticos atemporais apriorísticos (2005). Ou seja: a Nova York do morador não é a mesma Nova York do turista. Um nova-iorquino provavelmente valorizará a Estátua da Liberdade, mas talvez passe anos sem visitá-la.

Em *Hannah e Suas Irmãs*, as cenas urbanas de cartões-postais não são tão importantes quanto nos filmes anteriores. O que vemos são ruas que possuem tanto prédios velhos, com paredes descascadas, quanto edifícios imponentes, clássicos, modernos ou contemporâneos,

com fachadas lindamente preservadas, numa mostra da diversidade urbana de Nova York. Em uma entrevista de 1993, Allen afirmou que “depois que fiz *Manhattan* não tinha mais a necessidade de mostrar a cidade de Nova York de um jeito pronunciadamente glamouroso. Agora, quando mostro a cidade, mostro de um jeito legal. Mas estritamente em função da trama” (2009, p. 225).

A trama de *Hannah e Suas Irmãs* é, comparativamente, mais complexa e ramificada do que nas produções anteriores da filmografia do diretor. Não por acaso Allen define *Hannah e Suas Irmãs* e *Crimes e Pecados* como seus “romances no cinema” (Lax, 1991, p. 278). A narrativa é dividida em seguimentos indicados por cartazes que estabelecem a cronologia, sugerem ação, contexto, apresentam epígrafes ou comentam os desdobramentos do enredo⁵⁷. Sua principal fonte de inspiração foi a peça *Três Irmãs*, do dramaturgo russo Tchekhov. As personagens-título do filme espelham as da peça.

Hannah é como Olga, a irmã mais velha e onipresente, que dá apoio a toda a família, figurando como uma espécie de estandarte moral. Lee é como Masha, a irmã do meio, casada com um homem bem mais velho do que ela, mas o que era uma profunda admiração intelectual cede lugar a uma traição extraconjugal. Holly é como Irina, a irmã mais nova, sonhadora e sem sorte no amor (...). As três irmãs de Tchekhov, como as de Allen, são parte de uma família aristocrata decadente, que sonha em recuperar sua glória. No caso de Hannah e de suas irmãs, elas são filhas de um casal de artistas, que há muito tempo deixou os palcos (Sztutman, 2009. p. 231).

Hannah, interpretada por Mia Farrow, embora talvez seja a figura com menos tempo de tela, é o elemento-chave da narrativa. É uma atriz respeitada, tendo recentemente participado de uma bem-sucedida montagem de *Casa de Bonecas*, de Ibsen, mas jamais a vemos no palco. Somos informados de seus sucessos pela fala de terceiros.

Todo o círculo gira em torno de Hannah, a irmã que é dominadora em todas as relações que estabelece, embora aparentemente frágil. É incrível como ela parece intimidar as pessoas com seu aspecto sofrido, humilde, sempre

⁵⁷ São eles: God, she’s beautiful... (Nossa, como ela é bonita...) em 0:01:52; We all had a terrific time. (Nós nos divertimos muito) as 0:08:57; The hypochondriac (O hipocondríaco) em 0:11:26; The Stanislavski Catering Company in action. (Bufê Stanislavski em ação) em 0:18:29; “... nobody, not even the rain, has such small hands.” (“... ninguém, nem mesmo a chuva tem mãos tão pequenas.”) em 0:23:58; “The anxiety of the man in the booth”. (A ansiedade do homem na cabine) em 0:29:00; Dusty Just bought this huge house in Southampton. (Dusty comprou uma casa enorme em Southampton) em 0:36:48; The abyss. (O abismo) em 0:47:44; The only absolute knowledge attainable by man is that life is meaningless – Tolstoy. (A única certeza absoluta que o homem possui é que a vida não faz sentido) em (0:59:40); Afternoons. (Tardes) em 01:04:49; The audition. (O teste) as 01:07:56; The big leap. (O grande salto) em 01:12:43; Summer in New York. (Verão em Nova York) em 01:19:53; Autumn chill. (A friagem do outono) em 01:22:05; Lucky I ran into you. (Que sorte ter topado com você) em 01:30:31; e One year later. (Um ano depois) em 01:39:37.

generoso. (...) É por isso que seu marido, Elliot, sente a força desse domínio e age de forma covarde e resignada, preferindo o conforto ao confronto após a breve pulada de cerca com a irmã mais jovem e vital de Hannah, Lee. Esta, por sua vez, sabe fazer do momento de dor uma oportunidade de mudança e afirmação que lhe permite dar fim a uma relação já devastada com um homem mais velho. Holly, a irmã mais instável e ao mesmo tempo mais livre e curiosa, com o passar dos anos aprende a domar o próprio temperamento e a insegurança. (...) Fechando o painel das relações, é no retrato das brigas de casal dos pais já idosos das três irmãs que fica clara a perspectiva que o filme constrói: a de um mundo em que as mulheres são forças devastadoras diante de homens imaturos; e que é um lugar em que, apesar de tudo, é possível apostar na permanência das relações amorosas, desde que haja paciência e compreensão com as falhas do outro (Caetano, 2009. p. 229).

Um dos questionamentos mais recorrentes feitos sobre a obra de Woody Allen se refere a seus personagens, teoricamente “nova-iorquinos típicos”. Costumam lhe perguntar: “quem são essas pessoas? Não conheço nenhuma dessas pessoas. Não são nova-iorquinos feito os nova-iorquinos que eu conheço” (2009. p. 161). Acredito que, de modo geral, salvo notáveis exceções, a estética fílmica de Allen pretende-se realista, ainda que eventualmente use recursos técnicos ou narrativos surreais ou francamente nonsense para estabelecer uma situação cômica específica. A cena com Marshall McLuhan em *Annie Hall* é o exemplo mais célebre. Exatamente por isso os filmes de Allen funcionam como cápsulas do tempo. Pode-se conhecer um lado de Nova York das décadas de 1970, 1980, 1990 e começo dos anos 2000 por seus filmes. Esse é seu registro histórico, digamos, positivo.

Nesse sentido, acredito que o realismo de Allen seja, na verdade, um super-realismo. Parte-se do real, do cotidiano, para se chegar em uma situação que, em sua elaboração final, parece exagerada. Segundo Eric Lax, “durante algum tempo, nos projetos nos quais trabalhou com colaboradores no roteiro, nesses casos, eles descreviam as cenas e trabalhavam diálogos caminhando por Nova York. Duas pessoas conversando mantêm a estrutura de conversação normal, o que é difícil para uma pessoa criar sozinha no escritório” (1991, p. 256). Em sua busca por autenticidade, Allen preocupava-se, por exemplo, com detalhes como o de escolher o apartamento de Mia Farrow para ser usado como locação para o apartamento de Hannah (Lax, 1991, p. 314). O uso naturalizado do espaço, sobretudo nas cenas de festas, onde há diversos atores e figurantes em cena, pretendia emprestar autenticidade às interpretações. As figuras em cena conhecem aquele espaço, aqueles móveis e talheres; e Allen deseja que essa experiência, uma vez que é incorporada, seja transmitida pelos atores.

Segundo Michel de Certeau, “inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo” (2007, p. 201). O autor estabelece que

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de existência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas de ocuparem o mesmo lugar. (...) O espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanista é transformada em espaço pelos pedestres (2007, p. 201 – 202).

Em Woody Allen, essa ocupação de Nova York pelos pedestres se dá tanto no aspecto da presença física dos mesmos pela rua quanto na construção de visões imaginárias da cidade. “O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (Laplantine; Trindade, 1996, p. 24). Por isso, ao estabelecer Nova York como uma utopia, Woody Allen pode estar fugindo de uma percepção mais realista do “lugar”, mas, ao mesmo tempo, constrói nessa dinâmica uma relação de “espaço”, uma vez que seus personagens o ocupam de modo a transmitir a perspectiva do cineasta sobre a cidade. Tal imagem filtrada da Nova York real só se justifica a partir da noção de que

A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. A diferença entre o imaginário e a ideologia é que, embora ambos façam parte do domínio das representações referidas ao processo de abstração, a ideologia está investida por uma concepção de mundo que, ao pretender impor à representação um sentido definido, perverte tanto o real quanto esse outro real perverte o imaginário (Laplantine; Trindade, 1996, p. 24).

Compreendo essa representação específica dos personagens em cena como aquilo que Michel de Certeau chamou de “artes do fazer”. Em suas palavras, “essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (2007, p. 41). Tais “maneiras de fazer” garantiriam certa possibilidade ao “homem ordinário”, o indivíduo comum, de vivenciar certa liberdade no ambiente urbano, apesar de suas regras de conduta controladas pelo Estado.

Em Woody Allen esse “homem ordinário” costuma ser representado a partir do encontro e das relações travadas entre o judeu americano e o WASP de classe média alta. É interessante perceber que, embora muitas dessas figuras sejam artistas ou escritores, não costumam ser apresentados como figuras de grande fama ou importância social. Apesar de economicamente privilegiados, não são, necessariamente, socialmente influentes, constituindo-se em homens ordinários que vivem vidas ordinárias na cidade grande. Formar

elencos que possam representar esse homem comum em suas artes do fazer representa uma das grandes preocupações de Allen ao escolher seus atores, uma vez que “é difícil encontrar homens normais ou que não pareçam pistoleiros” (Lax, 1991, p. 305) na comunidade de atores de Hollywood.

Mia Farrow, em sua autobiografia *O que Fica Pelo Caminho é Para Sempre*, conta que Woody descreveu *Hannah e Suas Irmãs* como “um filme para o público médio. Embora Hannah tenha tido a maioria de suas cenas refilmadas, Woody não encontrou um desfecho que o satisfizesse. O sucesso de bilheteria confirmou seus sentimentos sobre a mediocridade essencial do filme” (1997, p. 158). O perfeccionismo artístico de Allen é compreensível, mas acreditamos que o filme encontrou seu público exatamente porque soube dialogar com ele, colocando na tela a perspectiva do “homem ordinário” de modo coerente e bem realizado.

Em *Hannah e Suas Irmãs*, de modo condizente com as duas partes precedentes da Tetralogia de Nova York, Woody Allen continua sua defesa da caminhada como principal forma de locomoção na cidade. “Nova York, Boston e Filadélfia possuem quatro zonas de transporte e de rendimento: uma zona central (como Manhattan ou Beacon Hill), em que os ricos se deslocam a pé ou por transporte público” (Glaeser, 2011, p. 85). Há uma segunda em que os pobres se deslocam por transporte público e uma terceira em que os ricos se deslocam com automóveis, além das zonas mais afastadas onde as pessoas menos abastadas vivem e usam carros. O filme se passa praticamente inteiro na zona central.

Se o cineasta Stanley Kubrick pode ser apontado como o principal pioneiro em rodar cenas reais nas ruas de Nova York para seu filme *A Morte Passou por Perto*, lançado em 1954, “precedendo *Acossado*, de Godard, em seis anos”⁵⁸ (Ciment, 2017, p. 27), Woody Allen ajudou a popularizar essa tendência a partir da década de 1970. Em *Hannah e Suas Irmãs*, sua cidade não é formada apenas por um casario impecável ao ponto do artificial e figurantes irrealisticamente bem-vestidos; é uma população cheia de nuances, ainda que a maior parte dos personagens com fala represente um grupo social privilegiado muito específico. A despeito das críticas, relevante, mas muitas vezes exageradas, Allen entende que “a cidade não é construída para uma pessoa, mas para um grande número delas, todas com grande diversidade de formação, temperamento, ocupação e classe social” (Lynch, 2011, p. 123). E como lembra Jane Jacobs, em *Morte e Vida das Grandes Cidades*, “não é preciso dizer que as ruas e os bairros que possuem boa combinação de usos principais e têm êxito na geração da

⁵⁸ Jean-Luc Godard é conhecido por começar a mostrar a Paris real no cinema, conforme observa Ciment (2017).

diversidade devem ser admirados e não desprezados por causa dessas mesclas” (Jacobs, 2011, p. 195).

O ator inglês Michael Caine, que certamente não possui aparência de pistoleiro, interpreta o contador Elliot, segundo marido de Hannah e um dos homens imaturos da história. Atraído por Lee, encarnada por Barbara Hershey, Elliot, tal qual um adolescente apaixonado, espera a cunhada, escondido nas estruturas de ferro de um prédio em reforma. Ao vê-la sair do edifício onde mora, o contador corre na direção inversa por diversos quarteirões, aproveitando-se da estrutura urbana nova-iorquina de quarteirões em forma de, para usar a expressão de Richard Sennett, tabuleiro de xadrez (2001), para encontrá-la adiante, simulando um acaso. Nessa cena, Woody Allen mostra que Nova York foi erigida pensando na lógica de que “a linha de movimento deveria ter uma direção clara. O computador humano perturba-se com longas sucessões de desvios ou com curvas graduais e ambíguas que, no fim, acabam produzindo mudanças direcionais de maior vulto” (Lynch, 2011, p. 107). Allen parece sugerir que esse desenho urbanístico facilitou que o caso extraconjugal entre os personagens acontecesse. De fato, “à cidade irregular legada pela Idade Média e pela época clássica, deveriam suceder entidades urbanas concebidas segundo uma geometria rigorosa, destinada a facilitar a circulação dos homens e das mercadorias” (Picon, 2001, p. 70) e, Allen acrescentaria, encontros amorosos.

A essa altura da narrativa, Lee vive com um erudito artista plástico mais velho chamado Frederick, interpretado por Max Von Sydow, ator preferido de Bergman, diretor que em *Manhattan* foi definido como “o único gênio do cinema”. Frederick é bastante avesso aos ritos sociais e não compareceu ao jantar de comemoração ao Dia de Ação de Graças no apartamento de Hannah, mostrado na cena inicial do filme. Ao chegar em casa, já perturbada pela atenção que seu cunhado lhe reserva, Lee conversa com Frederick.

Lee: Por que não foi? Nós nos divertimos muito. Acho que teria gostado.

Frederick: Estou numa fase em que não suporto a companhia das pessoas. Não quero ser grosseiro com ninguém.

Lee: Não ia ser grosseiro. É um amor.

Frederick: Lee, você é a única companhia que eu quero. Com quem anseio ficar.

Lee: Você é muito severo com as pessoas, sabia?

Frederick: Não basta que eu ame você?

Lee: Como é complicado. Tão doce comigo e tão arrogante com os outros.

Frederick: Antigamente, você era feliz estando só comigo. Queria aprender tudo sobre poesia, música... Já lhe ensinei tudo o que sei? Acho que não. (Hannah e Suas Irmãs, 00:09:48).⁵⁹

Fica estabelecido que a relação entre a jovem Lee e o artista plástico de meia idade é também uma “educação sentimental”, ao estilo do romance de Flaubert.

Tentando se aproximar do casal, Elliot leva um de seus clientes milionários, o cantor de música pop Dusty, para conhecer e, se for o caso, comprar peças de arte produzidas por Frederick, que se mostra extremamente incomodado com a situação. Sendo um contador, Elliot só consegue pensar que “o bem-estar moral dos habitantes e a prosperidade da cidade dependiam, sobretudo, da facilidade das comunicações e do volume dos fluxos comerciais” (Picon, 2001, p. 68). Ajudando Frederick, imagina que ganhará a atenção de Lee. Frederick, um artista à moda antiga, como fica claro por seus trabalhos fundamentalmente figurativos expostos pelos cenários, e mesmo por seu modo tradicional de se vestir, possui outros valores.

Acompanhamos o desenrolar das negociações.

Elliot: Lee, Frederick, este aqui é o Dusty Fry.

Lee: Olá, Dusty.

Elliot: Ele comprou uma casa enorme em Southampton e a está decorando.

Dusty: É uma casa estranha. Muitas paredes vazias. E aí, cara?

Elliot: Falei sobre seu trabalho, e ele se entusiasmou.

Dusty: Tenho um quadro de Andy Warhol e um de Frank Stella. Lindo, grande, esquisito. Se olhar muito tempo para ele as cores parecem flutuar. É estranho.

Lee: Está pensando em colecionar?

Dusty: Estou, mas tenho muito a aprender. Não ligava pra arte quando era jovem.

Frederick: Gosta de gravuras?

Dusty: Gosto. Nossa, ela é linda. Mas, na verdade, preciso de algo maior.

Lee: Mostre os óleos a ele.

Frederick: Estão no porão.

Lee: Ele fez uma série nova que você vai adorar.

Dusty: São grandes?

Lee: Alguns são.

Dusty: Tenho muitas paredes vazias.

Frederick: Não vendo meu trabalho por metro. (Hannah e Suas Irmãs, 00:36:51).⁶⁰

⁵⁹ Lee: And why didn't you come? We all had a terrific time.

Frederick: I'm going through a period where I can't be around people. I didn't want to abuse anyone.

Lee: You wouldn't. They're so sweet.

Frederick: Lee, you're the only person I can be with who I look forward to being with.

Lee: You're too harsh with everyone, you know that?

Frederick: Isn't it enough that I can love you?

Lee: You're a puzzle. So sweet with me and so contemptuous of everyone else.

Frederick: There was a time when you were happy to be only with me. You wanted to learn about poetry, about music. Have I taught you everything I can give? I don't think so.

Obviamente, a transação comercial não se consumou, diante de uma explosão de fúria de Frederick, indignado com a ignorância do astro pop, que considera a compra de obras de arte em nada diferente da aquisição de quaisquer outros produtos. Embora retratado como extremamente abnegado artisticamente, é notável que Frederick é, sem dúvida, um artista bastante conservador em sua produção. Os judeus tiveram enorme importância no desenvolvimento da arte moderna e contemporânea, como demonstra o livro *Arte Judaica*, organizado por Cecil Roth como parte da Biblioteca do Conhecimento Judaico. Frederick, sendo interpretado por um ator nórdico, de algum modo é colocado como o oposto desta tendência. Incapaz de dialogar, acaba por perder Lee, seu único elo com o mundo.

A outra irmã de Hannah, Holly, interpretada por Dianne Wiest, também está numa situação afetiva delicada. Separada de um ex-marido viciado em drogas, ela está sempre competindo pela atenção dos interesses amorosos com a melhor amiga, April, interpretada por Carrie Fisher. Assim como Hannah, as duas são atrizes, mas estão sempre desempregadas, participando de incontáveis e malsucedidos testes de elenco. Para garantirem a subsistência, montam o bufê Stanislavski em sociedade. Durante uma festa conhecem o arquiteto David, pelo qual as duas se interessam.

David: Na verdade, vim para cá porque fiquei entediado com a festa.
 Holly: Acha que somos mais interessantes?
 David: Quero ouvir *Aída*, se não for incomodar.
 Holly: Claro que não. Vimos Pavarotti em Ernani. Chorei à beça!
 David: Também choro com óperas.
 April: Eu me derreto na última cena de *La Traviata*.

⁶⁰ Elliot: Lee, Frederick, say hello to Dusty Fry.

Lee: Hi, Dusty.

Elliot: He's bought a house in Southampton. He's decorating it.

Dusty: It's a weird place. A lot of wall space. How you doing, man?

Elliot: I told him about your work. He's excited.

Dusty: I got na Andy Warhol and a Frank Stella. It's very beautiful. Big, weird, you know. If you stare at that Stella the colors seem to float.

Lee: You decided to become a collector?

Dusty: Yeah, I got a lot to learn, though. I wasn't into art as a kid.

Frederick: Do you appreciate drawings?

Dusty: Yeah. Oh, hey, wow, she's beautiful. But, really, I need something, I'm looking for something big.

Lee: Show him the oils.

Frederick: They're in the basement.

Lee: Done this new series you'd love.

Dusty: Are they big?

Lee: Some of them, yeah.

Dusty: I got a lot of wall space.

Frederick: I don't sell my work by the Yard.

David: Eu também. Tenho um camarote no Metropolitan. Levo um vinho, bebo, assisto e choro. É nojento.
 Holly: Em que trabalha?
 David: Sou arquiteto.
 April: O que você constrói?
 David: Estão mesmo interessadas? A que horas vocês saem? (Hannah e Suas Irmãs, 00:19:43).⁶¹

David é sofisticado, erudito e sensível. Aparentemente, Woody Allen relaciona tais adjetivos com a profissão de arquiteto. É notável que o cineasta costuma colocar arquitetos na tela. Por exemplo, o ex-marido da personagem de Mia Farrow em *Crimes e Pecados* é arquiteto. Em *Para Roma Com Amor*, lançado em 2012, os atores Alec Baldwin e Jesse Eisenberg interpretam respectivamente um famoso arquiteto e um estudante de arquitetura que caminham por Roma apreciando o casario antigo. “Existiram vários arquitetos judeus proeminentes nos séculos XIX e XX, inclusive Erich Mendelsohn, que foi um dos criadores da escola funcional moderna; Oskar Kaufmann, que influenciou a decoração teatral e cinematográfica; Alfred Messel, inovador das plantas das grandes lojas; e Leopold Eidlitz, cujas obras são caracterizadas pelo aspecto monumental” (Roth, 1967, p. 108). É possível que Allen tenha sido exposto à importância dessas figuras em sua formação. Se em *Annie Hall* e, principalmente, *Manhattan*, a paisagem nova-iorquina é exibida numa estética de cartão-postal, em *Hannah e Suas Irmãs* temos uma perspectiva quase técnica da mesma. É quase uma aula inserida no filme. Allen comentou que “consegui mostrar a arquitetura em si naquela cena com a Carrie Fisher e a Dianne Wiest” (Lax, 2009, p. 346).

Saindo da festa, de dentro do carro de David, o trio observa a fachada de um prédio projetado pelo arquiteto.

⁶¹ David: I’ll tell you the truth. I was bored stiff by the party.

Holly: We’re more interesting?

David: I’ll listen to *Aida*, if I’m not in your way.

Holly: Not at all. We saw Pavarotti in *Ernani* at the Met, and I cried.

David: I cry at the opera.

April: I go limp in the last scene in *La Traviata*.

David: Me too. I have a private box at the Met. I bring my bottle of wine, I watch and I cry. Disgusting.

Holly: What do you do?

David: I’m an architect.

April: What do you build?

David: Are you really interested? What time do you get off?

Imagem 19: Fachada do prédio projetado por David em *Hannah e Suas Irmãs* (00:20:24)



Holly: É o vermelho?

April: É divino!

David: Optei por uma estrutura descontextualizada, mas mantive a atmosfera da rua e as proporções. E usei granito vermelho não polido.

April: Tem uma composição orgânica. É quase todo interdependente se é que me entende. Não sei explicar. O importante é que respira.

David: As pessoas passam por estruturas vitais na rua e nunca as apreciam. Mas você está entrosada com seu ambiente.

Holly: É muito importante.

April: Quais são seus prédios preferidos?

David: Quer ver? Vamos lá. (*Hannah e Suas Irmãs*, 00:19:41).⁶²

David é cioso e orgulhoso de seu trabalho. É autoconsciente de seu valor. “Sobre a arquitetura nos Estados Unidos é que lá há maior orgulho por suas próprias realizações do que na Inglaterra” (Pevsner, 2002, p. 468). Parece que David genuinamente deseja contribuir com uma melhor adequação da cidade. Coloca-se como sugeriu Aldo Rossi:

⁶² Holly: It’s the red one?

April: It’s magnificent.

David: The design’s noncontextual. I wanted to keep the street atmosphere on the proportions and the material. That’s unpolished red granite.

April: It has a organic quality. Entirely interdependent, if you know what I mean. I can’t put it into words. The importante things is, it breathes.

David: People pass by vital structures all the time. They never appreciate them. You tune your environment.

Holly: It’s important.

April: What are your favorite buildings?

David: You wanna see some. Well, let’s do it.

Aqui procuro ler essas representações através da sua cena fixa e profunda: a arquitetura. Às vezes pergunto-me por que não se analisou a arquitetura por esse seu valor mais profundo, de coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria de acordo com uma concepção estética. Assim, ela mesma é não apenas o lugar da condição humana, mas uma parte dessa condição, que se representa na cidade e em seus monumentos, nos bairros, nas residências, em todos os fatos urbanos que emergem do espaço habitado (Rossi, 2001, p. 23).

Imagens de 20 até 26: sequência de edifícios visitados em *Hannah e Suas Irmãs* (00:21:07)



Com o “vamos lá”, dito por David, a sequência se prolonga, deixando de ser a exibição de uma obra pessoal para se tornar um verdadeiro ato de *flâneur* pela cidade, tal qual preconizado por Walter Benjamin (1991) a partir da poesia de Baudelaire. Os três se tornam

exploradores urbanos, vagando pelas ruas sem rumo, apenas observando a cidade como se ela fosse um museu em si, um museu a céu aberto, ou, para retomar Mumford, “a própria arte”. “Se a grande cidade é, em grande parte, responsável pela invenção e prolongamento público do museu, há um sentimento no qual uma das suas próprias funções principais é servir de museu” (Mumford, 1965, p. 712). Observam a cidade como uma obra de arte em seu conjunto, viva e em constante processo de modificação, mas também a partir de elementos individuais, como cada pedaço do conjunto se sustenta artisticamente em sua singularidade. “Se, por um lado, a complexidade da cidade moderna exige continuidade, por outro ela também oferece um grande prazer: o contraste e a especialização das características individuais” (Lynch, 2011, p. 122).

Imagens 27 e 28: Fachada “romântica” e fachada “asquerosa” (00:21:51)



Os três observam um prédio, aparentemente do século XIX ou começo do vinte, e comentam:

Holly: É tão romântico! Dá vontade de vestir um longo e ir para a varanda.
 David: É muito romântico. E tem outro prédio lindo bem ao lado. Seus olhos os seguem até que... vejam.
 Holly: Credo! É asqueroso.
 April: Um horror.
 David: É uma tristeza.
 Holly: Estraga a paisagem.
 April: Já vimos muita coisa hoje.
 David: Está na hora de ir para casa. (Hannah e Suas Irmãs, 00:21:48).⁶³

⁶³ Holly: It's just so romantic. I wanna open the french doors
 David: It is. It's romantic. And it's got a handsome partner sitting right beside it. Your eye goes along, lulled into complacency, and then... look at this.
 Holly: That's really terrible.
 April: The horror.
 David: And it ruins everything else.
 Holly: It's does.
 April: We're seen a lot of stuff today.
 David: Yeah, We should think about going home.

É notável que quando Holly comenta que o prédio com belas sacadas é romântico está se referindo a suas intenções amorosas para com David. O arquiteto, por sua vez, embora concorde com Holly, acrescenta uma segunda camada interpretativa: o prédio é romântico também porque foi construído tendo como referência elementos usuais do período conhecido na História da Arte como romantismo. O jogo de sentidos, intelectuais e sensuais, do diálogo dos três representa um bom exemplo das “artes do fazer”, em que os limites do socialmente aceito em um “primeiro encontro” estão sempre sendo testado. Não por acaso, Holly se irrita com a maior capacidade de April de falar o que David deseja ouvir, sem, contudo, sujeitar-se a uma postura francamente submissa. April seduz David, e não o inverso. Para isso utiliza todo um repertório de comentários entre profundos e genéricos. Holly, por sua vez, coloca-se como uma leiga que pela primeira vez foi exposta à consciência da beleza da cidade. É demasiado sincero, mas talvez não seja sedutor.

Como os fatos urbanos são relacionados com as obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o fato de nascerem da vida inconsciente; esse nível é coletivo no primeiro caso, individual no segundo, mas a diferença é secundária, porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público, mas é precisamente o público que lhe fornece um denominador comum (Rossi, 2001, p. 19).

O personagem interpretado por Woody Allen em *Hannah e Suas Irmãs*, embora possua um arco dramático longo e complexo, é o de função mais acessória dentre os quatro que representou na Tetralogia de Nova York. Trata-se de um produtor de TV hipocondríaco, que está sempre correndo de um lado para o outro resolvendo problemas. Em sua primeira cena, observamos uma relação direta com Alvy de *Annie Hall*, tanto numa piada com Ronald Reagan, agora presidente de fato, quanto na citação ao ex-sócio e amigo que se mudou para a Califórnia:

Produtora: Em vez do abuso infantil, por que não repetimos o número musical homossexual sobre o Reagan?

Ronnie: Estou mal, Mickey!

Mickey: Tomou uma farmácia inteira?!

Ronnie: Perdi a voz.

Produtora: Rony, você estará no ar em 25 minutos.

Mickey: Quem tem um antiácido? Minha úlcera está me matando.

Ronnie: Calmante serve?

Mickey: (voz off) Esse programa está arruinando a minha saúde. Meu ex-sócio se mudou para a Califórnia. Todos os programas dele viram sucesso! O que vou fazer da minha vida? (Hannah e Suas Irmãs, 00:12:30).⁶⁴

Os problemas de saúde, reais e imaginários, de Mickey parecem estar relacionados ao *stress* da vida urbana. Porém, ao mesmo tempo, quando recebe a notícia de que, depois de dezenas de alarmes falsos, talvez esteja finalmente com uma doença grave e muito real, Mickey se ancora no fato de estar na cidade, um ambiente conhecido e civilizado, como meio de se acalmar e não entrar em pânico. Ao sair do hospital ocorre o seguinte monólogo em fluxo de consciência, em voz off.

Mickey: Ok, fique calmo. Ele não disse que você tinha nada. Só não gostou da mancha no seu raio-X. Não significa nada. Não tire conclusões precipitadas. Nada vai lhe acontecer. Você está no meio de Nova York. Sua área. Está cercado por pessoas, trânsito e restaurantes. Como pode um dia, do nada, desaparecer? Mantenha a calma. Vai dar tudo certo. (Hannah e Suas Irmãs, 00:30:25).⁶⁵

De fato, dá tudo certo. Mickey descobre que o tumor que pensava ter desenvolvido era, mais uma vez, imaginário. Depois de procurar recuperar a vontade de viver em diversas religiões e mesmo tentar o suicídio em um episódio particularmente hilário, Mickey reencontra a ex-cunhada Holly, que trocou a carreira marginal de atriz pela atividade de escritora de roteiros, e se envolvem romanticamente.

O final de *Hannah e Suas Irmãs* é feliz, embora sutilmente cínico, uma vez que o desconhecimento de Hannah dos fatos é o que possibilita o retorno à normalidade de sua vida de casada. Passa-se em mais um jantar de comemoração de Ação de Graças. A casa está cheia e animada. Diferentemente das outras festas do filme, não há tensão visível. Elliot e Lee terminam o caso extraconjugal. Lee conhece um simpático professor de literatura e se casa com ele. Holly abandona as drogas, começa a ter sucesso profissional e se casa com Mickey,

⁶⁴ Producer: Listen, instead of the molestation sketch, why don't we repeat the Reagan homosexual?

Ronnie: Mickey, dance number? I don't feel good.

Mickey: What did you do, swallow a drugstore?

Ronnie: I lost my voice.

Produtora: Ronnie, you have to go on in 25 minutes.

Mickey: Does anybody got a Tagamet? My ulcer.

Ronnie: You want a Quaalude?

Mickey: (voice off) This show's ruining my health. My ex-partner moves-to California. Every stupid show he produces turns into a big hit. What am I gonna do with my life?

⁶⁵ Mickey: Okay, take it easy. He didn't say you had anything. He just doesn't like the spot on your x-ray. Doesn't mean you have anything. Don't jump to conclusions. Nothing's gonna happen to you. You're in New York City. This is your town. You're surrounded by traffic and restaurants. How can you just, onde day, vanish? Keep calm. You're gonna be okay.

com total aprovação e conhecimento de Hannah. Na verdade, Woody Allen considera esse final demasiado feliz. “Foi para ele um final muito limpo e animado. A vida é mais ambígua, mais desagradável do que isso, e a vida é o que Woody quer fielmente representar” (Lax, 1991, p. 281).

Em todo caso, a cena final guarda uma segunda ironia sutil e cínica. Diante de um espelho, Holly revela à Mickey que está grávida. Ocorre que, ao longo da narrativa, o espectador é informado de que o produtor de TV possui baixa contagem de espermatozoides e não pode ter filhos. As duas crianças que teve com Hannah são fruto da doação de sêmen feita por seu ex-sócio. Mickey se curou milagrosamente ou Holly teve um caso extraconjugal? Entre o improvável e o possível, o espectador não recebe uma resposta. Mas não se trata de uma obra aberta, como *Manhattan*. Mickey opta simplesmente por não pensar no assunto e tentar ser feliz ao lado da esposa. Festejam a novidade com um beijo.

Uma das liberdades fornecidas pela vida urbana é a liberdade de se alienar, de deliberadamente ignorar o que existe de negativo no entorno. O controle do Estado e das regras sociais nem sempre é burlado pelas artes do fazer. O “homem ordinário” muitas vezes opta por sublinhar sua condição ordinária para viver com maior tranquilidade.

2. 4 – O submundo urbano em *Crimes e Pecados*

- Crime? Que crime? – bradou ele subitamente, caindo em repentina fúria – O fato de eu ter matado um piolho nojento, nocivo, uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém? Tem cem anos de perdão o matador de um ladrão que sugava a seiva dos pobres; isso lá é crime? (...) “Crime, crime!”. Só agora vejo com clareza todo o absurdo de minha pusilanimidade, agora que me resolvi assumir essa vergonha desnecessária! É simplesmente por minha baixeza e mediocridade que me resolvo, sim.

Dostoiévski. *Crime e Castigo*

O filme *Crimes e Pecados*, lançado em 1989, é a última parte da Tetralogia de Nova York. Se em *Annie Hall* (1977) Nova York é personalizada pela primeira vez, sendo apresentada como um contraste cosmopolita ao provincianismo pedante de Hollywood, *Manhattan* (1979) trata-se de uma ode apologética à cidade, uma homenagem confessa, romântica e sabidamente acrítica, ao passo que *Hannah e Suas Irmãs* (1986) compõem-se de um mosaico humano e de cenários urbanos que, ainda que de forma otimista, expõe que há conflitos incontornáveis na vida de quem habita uma megalópole, em *Crimes e Pecados* é que, finalmente, essa Nova York idílica e utópica apresentada nos filmes anteriores revela

suas entranhas, seu submundo, mostrando que, parafraseando a célebre frase da peça *Hamlet*, de Shakespeare, “há algo de podre no reino de Woody Allen”.

Nesse sentido, o caminho traçado entre *Annie Hall* e *Crimes e Pecados* mostra, se não um processo de amadurecimento de uma visão artística, pelo menos uma clara trajetória do idealismo para o realismo. Ao final de sua Tetralogia, Allen permitiu-se colocar em perspectiva um modelo de interpretação da cidade de Nova York que ele próprio desenvolveu e popularizou e que galvanizava parte considerável do sucesso e prestígio que alcançou ao longo da carreira. Se nos filmes anteriores Allen varria a “sujeira” das ruas da cidade para debaixo do tapete, uma sujeira fortemente denunciada por cineastas como Martin Scorsese, William Friedkin e Sidney Lumet, em *Crimes e Pecados* ele levantou esse mesmo tapete para dar um vislumbre do que havia se acumulado embaixo.

Questionamentos acerca do *American Way Of Life* sempre estiveram presentes no cinema adulto. Porém, essa visão crítica intensificou-se a partir da década de 1960, com o movimento conhecido como Nova Hollywood, até tornar-se uma tendência de resistência contra o novo modelo de cinema de entretenimento estabelecido em 1977 com o estrondoso sucesso da ficção científica de fantasia *Guerra nas Estrelas*, dirigida por George Lucas, que foi indicada ao Oscar de Melhor Filme, perdendo, significativamente, para *Annie Hall*. O sucesso de crítica do filme *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, no original), lançado em 1986, com direção de David Lynch, tornou-se uma espécie de marco dessa perspectiva.

Veludo Azul combina um certo mistério distorcido com uma sátira irônica à cultura americana. O tom é, ao mesmo tempo, excêntrico, jovial e estilizado (...). Lumberton, onde o filme se passa, é radiante e sombria como qualquer outra cidade americana, com seus gramados bem cuidados e canteiros de flores, um centro industrial e uma lanchonete sem graça (...), mas tudo está fora dos eixos, seja de forma leve ou infame, desde a descoberta de uma orelha humana num jardim (Errigo, 2008, p. 727).

Obras como a canadense *O Declínio do Império Americano* (1986), de Denys Arcand, na qual um grupo de historiadores discute os rumos decadentistas seguidos pelo Império, ou o melodrama violento com traços psicanalíticos sobre a crise do modelo de família tradicional feito em *Atração Fatal* (1987), de Adrian Lyne, ou mesmo o desnudar das tensões raciais que persistem na América pós-Martin Luther King conforme mostrado em *Faça a Coisa Certa* (1989), de Spike Lee, deram força para esse debate na passagem da década de 1980 e 1990. Embora as narrativas sejam individuais, o tema geral dessas obras é sempre o mesmo: a noção

de que o Sonho Americano não advém de um sono tão tranquilo quanto se deseja fazer parecer que é.

Não é por acaso que *Crimes e Pecados* tenha surgido na filmografia de Woody Allen nesse período. Dialogou com seu tempo. Foi inclusive um sucesso de bilheteria: “ficou na lista das maiores bilheterias dos EUA durante quase vinte semanas! Não foi menor o êxito artístico e bilhetérico desse filme na Europa” (Leão, 2006, p. 348). Um surpreendente resultado para um drama com traços de comédia amarga, mostrando que o público estava disposto a pagar para ver obras que questionassem a vida glamourosa da elite política e econômica.

O filme lançado por Woody Allen em 1986, ano de *Veludo Azul*, foi *Hannah e Suas Irmãs*, seguramente um de seus trabalhos mais otimistas e menos cínicos. Embora tenha sido até então seu maior sucesso de público, Allen não ficou plenamente satisfeito com o resultado do longa-metragem. Não no tocante ao aspecto comercial, mas ao conteúdo expresso. Declarou que foi excessivamente condescendente com os personagens, ou, em suas palavras, “muito bonzinho” (Defanti; Menezes, 2009, p. 267) e resolveu escrever *Crimes e Pecados* como uma resposta pessoal a esses sentimentos.

Nos dois filmes, a narrativa principal gira em torno de um adultério. Em *Hannah e Suas Irmãs* esse fato não gera consequências. Parte-se da lógica de que “o que os olhos não veem o coração não sente”. Em *Crimes e Pecados*, a infidelidade provoca consequências trágicas, embora moralmente superadas. Aqui também, “os olhos não veem”, mas o que está em jogo não é o simples ver, mas o saber que aconteceu. O debate é sobre moralidade, ou, por outra, os limites da moralidade, e quando ela se torna amoralidade. “Na realidade, Allen nos faz refletir sobre a ordem moral e ética que envolve a prática de ações ilícitas por ‘pessoas de bem’” (Coelho, 2009, p. 273).

Woody Allen não encarou o projeto de *Crimes e Pecados* como mais um de seus filmes anuais. Em diversas ocasiões ele tornou público seu desejo de escrever um romance literário, bem como sua incapacidade para tanto. Diante disso, acredito que Allen transfere essa pretensão literária para seu trabalho como cineasta. “Allen não filma roteiros, ele escreve filmes” (Duclós, 2014, p. 74). Nesse sentido, o diretor declarou que “há certos filmes meus que eu chamo de ‘romances em película’, e *Crimes e Pecados* é um deles. Alguns personagens são dissecados, e mais de uma história está em andamento ao mesmo tempo. Algumas dessas histórias podem ser mais bem-humoradas, enquanto outras podem ser mais filosóficas” (Allen. APUD: Defanti; Menezes, 2009, p. 267). Ao mesmo tempo, Allen admite

que “meu papel no filme foi para dar um alívio cômico. A verdadeira história de *Crimes e Pecados* é do Martin Landau” (Lax, 2009, p. 170 – 1710).

Realmente, *Crimes e Pecados* é dividido em duas narrativas paralelas - uma trágica e outra com traços amargamente cômicos, e sem ligação direta, salvo os personagens principais fazerem parte da comunidade judaica de Nova York - que se cruzam no final. A sinopse oficial da versão para consumo doméstico do filme, presente no encarte da mídia DVD usada como documento nessa análise, resume o enredo da seguinte forma:

Cliff Stern (Woody Allen) é um cineasta idealista... até que recebe a oferta de um trabalho lucrativo filmando o perfil de um pomposo produtor de TV (Alan Alda). Judah Rosenthal (Martin Landau) é o pilar de sua comunidade... até que descobre que sua amante (Anjelica Huston) planeja revelar a todos suas artimanhas financeiras e extraconjugais. À medida que Cliff escolhe entre ser íntegro ou vender-se por dinheiro, e Judah decide entre a orientação de seu rabino (Sam Waterston) e o conselho assassino de seu irmão mafioso (Jerry Orbach), cada homem precisa examinar sua própria moralidade e tomar uma decisão irrevogável.

Trata-se de uma descrição competente, embora simplista do filme, feita para instigar o espectador a assisti-lo. Como o objetivo desse texto não é comercial, mas de análise do filme, desde já adianto que Cliff Stern opta por não se vender para o sistema e tem um final agri-doce, mantendo sua honra pessoal de forma patética, mas sendo derrotado pelo sistema, reforçando sua imagem de “perdedor” inveterado; enquanto o médico Judah⁶⁶ Rosenthal decide matar sua amante, livrando-se do “problema” imediato, mas se afogando em culpa, até o momento em que ela se dissipa e tudo volta estranhamente ao normal, como se nenhum ato torpe tivesse sido cometido; dessa forma, por meio do crime e da mentira, ele derrota o sistema e se mantém como homem socialmente respeitado.

Diferentemente de sua reação com *Hannah e Suas Irmãs*, Allen mostrou-se, a princípio, bastante satisfeito com *Crimes e Pecados*, minimizando seu entusiasmo apenas quando decidiu repensar a temática em *Match Point*, de 2005. Nesse momento, reavaliando a própria obra, mostrou-se contrariado por sua opção de dividir a narrativa em dois eixos, um trágico e outro tragicômico. Porém, até esse momento, declarava que *Crimes e Pecados* “é um de meus melhores e mais bem-sucedidos filmes; senti que tinha alguma substância para trabalhar e ele

⁶⁶ Observamos na Biblioteca de Cultura Judaica, no volume organizado por Cecil Roth, que o nome Judah, ou Judá, é bastante recorrente entre judeus célebres, da Antiguidade aos dias de hoje. Exemplos que Roth destaca são Judá, o Galileu, um rebelde que ocupou Séforis em 4 a. C.; o pensador Judá Bar Ezequiel, que fundou Academia de Pumbedita em 259; o cabalista Judá Chassid; o poeta e médico Judá Há-Levi, que peregrinou à Palestina na época da Segunda Cruzada, sendo morto por um cavaleiro árabe perto da Muralha Ocidental de Jerusalém.

retratou o interesse filosófico e intelectual que eu tinha nesse assunto” (Allen. In: Defanti; Menezes, 2009, p. 267).

A relação entre filosofia e cinema na obra de Allen é reconhecida. Possivelmente, alcançou seu auge em *Crimes e Pecados*.

O uso do cinema como meio de exemplificações de temas filosóficos permite algumas vezes até mesmo chegar mais fundo, de forma extremamente natural, e devido ao inestimável auxílio que representa relatar casos específicos, sequências de filmes, para, a partir deles, entrar na reflexão filosófica: a qual fica, desse modo, alentada e enriquecida pela atenção prestada aos detalhes (...) a combinação de cinema e filosofia permite evitar tanto a vacuidade quanto a cegueira (Rivera, 2012, p. 11).

No caso de *Crimes e Pecados*, a palavra “cegueira”, evocada por Rivera, pode ser compreendida tanto no sentido real quanto no figurado.

A questão filosófica posta por Woody Allen refere-se principalmente à noção de Teodiceia, ou “Justiça Divina”, termo cunhado por Leibniz a partir das palavras gregas “theós”, Deus, e “díke”, justiça (Schüler, 2002, p. 446). Na obra *Ensaio de Teodiceia*, o filósofo alemão discute o problema da existência do mal, a natureza da bondade de Deus e, sobretudo, indaga-se por que Deus permite a existência do mal. A resposta, invariavelmente, direciona-se para o princípio do livre-arbítrio. O ser humano é livre, mesmo para cometer o mal. Mas o ser humano é dono de uma consciência moral e vai precisar lidar com o mal cometido.

O ato de tirar uma vida humana é uma das decisões mais extremas. “Não Matar” foi, segundo a tradição judaica, uma das “palavras” de Deus para Moisés no Monte Sinai, em seu Decálogo de leis.

Em tempos posteriores, essa lista foi muitas vezes tomada para fornecer o fundamento básico da verdadeira religião e permaneceu de importância central até hoje em algumas variedades de judaísmo e cristianismo. A divisão real do texto em dez “mandamentos” varia nas versões judaica, católica e protestante. A Torá se refere a essa lista como “as dez palavras” (“decálogo”: Deuteronômio 4:13; 10: 4), nunca “os dez mandamentos”. (Goldenberg, 2007, p. 244)⁶⁷.

⁶⁷ Tradução da autora. Texto original: “In later times, this list was often taken to provide the basic foundation of true religion, and has remained of central importance to this day in some varieties of Judaism and Christianity. The actual division of the text into ten ‘commandments’ varies in Jewish, Catholic, and Protestant versions. The Torah refers to this list as ‘the ten words’ (‘decalogue’: Deuteronomy 4:13; 10:4), never ‘the ten commandments’”.

Essa distinção entre “palavra” e “mandamento” é fundamental para se pensar o peso do estatuto teológico e filosófico do livre-arbítrio. Ao mesmo tempo, é importante destacar que, no Decálogo, a ordem divina “não matarás” é mais complexa do que parece. Não é uma proibição absoluta. Mesmo na lei divina, há situações em que tirar uma vida é tido como uma ação permissível, ainda que extrema e sem retorno: seja em legítima defesa, seja em defesa da religião ou do reino ou mesmo em alguns atos de vingança em que a honra se coloca em jogo. O que não se permite é o assassinato, ou seja, a eliminação fria e sem chance de defesa do próximo. E é assassinato que Judah pratica.

No tópico “A culpabilidade moral” do livro *A Memória, A História e o Esquecimento*, Paul Ricoeur escreveu que “com a culpabilidade moral, afastamo-nos um grau da estrutura do processo e nos aproximamos do foco da culpabilidade, a vontade má. Trata-se da massa dos atos individuais, pequenos ou grandes, que contribuem, por sua aquiescência tácita ou expressa, para a culpabilidade criminal” (2007, p. 482). Essa vontade má, vista do ponto de vista religioso, aproxima-se do potencial humano para o mal mediado pela possibilidade concedida via livre-arbítrio.

O tema do filme dialoga com essa perspectiva e a expressa já no título. Diferentemente da tradução brasileira, *Crimes e Pecados*, em que se vislumbram elementos religiosos como complemento à culpabilidade criminal, o título original expressa um comentário irônico sobre diferentes tipos de ação antissocial. Numa tradução livre, *Crimes and Misdemeanors*⁶⁸ seria algo como “*Crimes e Contravenções*”. É compreensível a opção de mudança feita pela distribuidora brasileira, mas algo se perdeu na tradução, uma vez que

O título original deste filme de 1989 refere-se a uma expressão existente em códigos penais, *crime and misdemeanor*, que costuma constituir um capítulo comum nesses diplomas legais e diz respeito à classificação doutrinária do ato ilícito quanto a sua gravidade. (...) Enquanto crime constitui um ilícito grave, contravenção constitui uma ação menos séria. Portanto, Woody adota por título de sua película dois substantivos combinados em expressão consagrada formalmente, o que já nos remete a uma intenção em torno da reflexão sobre o que seria grave como ilícito e como punição (Coelho, 2009, p. 272)

⁶⁸ Segundo Eric Lax, biógrafo de Woody Allen, no livro *Conversas com Woody Allen*, o título original do filme seria “*Brothers*”, ou “*Irmãos*”, mas foi abandonado por não estar disponível para registro. Durante algum tempo ficou sendo “*Anything Else*”, mas foi abandonado e, posteriormente, usado em outro trabalho, de 2003. A opção seguinte foi “*High Crimes and Misdemeanors*”, ou “*Altos Crimes e Contravenções*”, que foi levemente simplificado na versão final.

A principal inspiração para *Crimes e Pecados* é o romance *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Não se trata de uma adaptação ou modernização, mas de inspiração. O que aproxima as duas obras é o tema da culpa. A noção de que um crime grave, uma vez cometido, mesmo que não seja descoberto pelas forças ordenadoras mundanas, notadamente a polícia, ou mesmo o corpo social, vai atormentar a consciência de seu praticamente, ainda que apenas ele saiba. Isso porque, a partir da noção de culpa judaico-cristã, que inspirava o escritor russo nessa fase final de sua produção literária, todo ato criminoso sempre possui pelo menos uma testemunha: Deus. Os olhos acusadores de Deus estarão sempre sobre o criminoso. Como lembra Paul Johnson, em *A História do Povo Judeu*, “a descoberta do monoteísmo, e não apenas do monoteísmo, mas de um Deus único e onipotente impulsionado por princípios éticos e buscando metodicamente impô-los aos seres humanos, é um dos grandes pontos decisivos na história” (1995, p. 41). Porém, embora Allen parta dessa lógica dostoiévskiana, ele não foca nela. Ao contrário, ele a subverte e a joga no domínio do humano.

Uma das principais metáforas presentes em *Crimes e Pecados* se refere aos olhos. Os olhos dos seres humanos, os olhos da Justiça e, principalmente, os olhos de Deus. Segundo Allen,

os olhos são uma metáfora na trama. Judah é um médico oftalmologista que por um lado cura as pessoas, mas por outro está disposto a matar. E ele mesmo não enxerga bem. Quero dizer, sua visão é ótima, mas sua visão emocional, sua visão moral, não é boa. O rabino está cego para outras coisas, para as realidades da vida. Mas ele pode triunfar sobre ela porque tem substância espiritual. *Crimes e Pecados* é sobre pessoas que não enxergam, que não se veem como as outras as veem e não distinguem o certo e o errado das situações (Allen, 2009, p. 268).

O início de *Crimes e Pecados* mostra um evento festivo no qual Judah Rosenthal é homenageado por seus esforços na criação de uma nova ala de oftalmologia na clínica onde trabalha. Estão presentes seus amigos, familiares, pacientes, grande parte da comunidade com a qual convive. Em sua apresentação, fica claro o quanto ele é admirado e respeitado. No volume “O Judeu nos Tempos Modernos”, da Biblioteca do Conhecimento Judaico, encontramos a observação de que

um dos fatores responsáveis por essa extraordinária concentração de judeus na medicina foi o enorme prestígio que a tradição judaica emprestava à profissão médica, prestígio de que nenhuma outra vocação compartilhava, nem o direito, nem o magistério, nem mesmo o rabinado. É impossível,

mesmo para o realismo mais duro, explicar essa idealização da arte de curar sem ir ao postulado básico da tradição religiosa judaica: a santificação da vida. (...) Não se deve entender daí que os médicos judeus atendessem diretamente a uma antiga sanção religiosa; a maioria deles, de fato, como a maioria dos médicos cristãos, era provavelmente irreligiosa. Mas a veneração pela vida perdurara o suficiente na tradição judaica para conferir prestígio e honras especiais ao homem capaz de salvar vidas. (Sachar, 1967, p. 283 – 284).

Essa marca de ação social traria maior peso às decisões que Judah tomaria ao longo do filme. Sobretudo porque a comunidade judaica americana possui a tendência, principalmente em função do senso de proteção mútua, de valorizar a atuação social de seus membros mais proeminentes. Doar e trabalhar em prol do próximo é importante para adquirir prestígio comunitário. “Por exemplo, a Congregação Mishkan Shalom, uma sinagoga reconstrucionista em Haverford, Pensilvânia, foi fundada com base no princípio de que o judaísmo requer ação social e política, e os membros devem fazer um pacto com a sinagoga para ajudar a cumprir a visão da congregação” (Salkin, 2004, p. 358)⁶⁹. Judah é um personagem que, na superfície, encarna esses valores. Em seu discurso de agradecimento ele diz que

A nova ala de oftalmologia se tornou uma realidade não por mérito meu apenas, mas pelo espírito de comunidade, generosidade, preocupação mútua e muitas preces atendidas. É curioso usar o termo “preces atendidas”. Sabe, sou um homem de Ciência. Sempre fui um cético, mas tive formação religiosa. Por mais que a tenha questionado, mesmo enquanto criança algum sentimento religioso deve ter permanecido comigo. Lembro-me do meu pai dizendo: “nada escapa aos olhos de Deus”. Os olhos de Deus. Que conceito para um garoto. Como seriam os olhos de Deus? Incrivelmente penetrantes, intensos, eu supunha. E me pergunto se foi mera coincidência ter me especializado em Oftalmologia (Crimes e Pecados. 00:04:32)

A partir dessa primeira citação ao tema olhos, a questão se repete de diferentes modos ao longo do filme. Desde representar exames oftalmológicos em pacientes, citações à celebre frase “os olhos são o espelho da alma”, até metáforas visuais como o do farol de um automóvel se apagando para refletir a morte da amante de Judah, Dolores, que se torna “uma boneca inerte, sem nada atrás dos olhos”. Ante a visão do cadáver, que morre de olhos abertos, Judah foge, renegando seu primeiro olhar sobre ela, ocorrido dentro do avião em que Dolores trabalhava como aeromoça.

⁶⁹ Tradução da autora. Texto original. “For example, Congregation Mishkan Shalom, a Reconstructionist synagogue in Haverford, Pennsylvania, was founded on the principle that Judaism requires social and political action, and members must make a covenant with the synagogue that they will help fulfill the congregation’s vision.”

Não há menção no roteiro que indique se Dolores é *gói* ou judia. A aeromoça é interpretada pela premiada atriz Anjelica Huston. Ela pertence a uma das mais célebres famílias de Hollywood. Seu pai é o cineasta John Huston e seu avô, o ator Walter Huston. Os Huston costumam ser identificados como artistas-símbolos dos Estados Unidos, não constando em suas biografias oficiais ascendência judaica. Contudo, os traços de Anjelica podem ser identificados como semíticos.

Não foi algo que interessou a Judah de imediato, naquele primeiro olhar dentro do avião. “A escolha do par começa através da atração visual. Nem o olfato, ritmo ou pele; é errado pensar que o olho acaricia a mulher” (Morrison, 1991, p. 90). Esse despir com os olhos, errado ou não, remete à analogia que o “médico” romano Galeno usou para descrever os olhos. Simon Ings, autor do livro *O Olho – Uma História Natural da Visão*, lembra que Galeno afirmava que “as camadas do olho parecem com as camadas de roupas – *tunicae*, ou túnicas. (...) É uma ótima analogia, pois cada camada do olho tem a sua própria forma, não sendo necessariamente feita do mesmo material” (2008, p. 15).

Essa multiplicidade se reflete na fauna de personagens que orbita em torno dos dois protagonistas, colocando em perspectiva suas decisões, sendo que cada um deles representa uma perspectiva para o mesmo tema moral. Em torno de Judah, além de seus familiares, há sobretudo Paul, o irmão envolvido com o submundo de Nova York, e Ben, um rabino moralmente irrepreensível que está perdendo a visão. Cada qual apresenta a Judah uma solução. Paul sugere que se livre violentamente do problema, não levando em questão a culpa que poderia advir dessa decisão. Ben, ao contrário, sugere que Judah confesse seus pecados, esperando que sua família, sobretudo a esposa, possa perdoá-lo, iniciando uma vida nova, sem o peso da culpa.

Na cultura judaica, o rabino é muito mais do que um sacerdote profissional que realiza atividades sacras nas dependências do templo em prol da comunidade. Ele ocupa uma prestigiosa posição professoral. Seus conselhos possuem, mesmo na modernidade cada vez mais secularizada, grande relevo social. Essa autoridade lhes é concedida como honra pela dedicação ao estudo dos livros sagrados.

Os rabinos afirmavam que o domínio da Torá conferia o poder de operar milagres (inclusive usando o “mau olhado”) e lhes daria a possibilidade de desfrutar de longa vida. O domínio da Torá era a única base verdadeira para a liderança judaica. Aos olhos rabínicos, uma vida plena era dedicada a

aprender e ensinar a Torá. Essa vida transformou indivíduos comuns em homens santos. (Goldenberg, 2007, p. 240)⁷⁰

De fato, na narrativa de *Crimes e Pecados*, o rabino Ben é apresentado como um homem extremamente honrado, cioso de suas obrigações e de moral inabalável. Por outro lado, Ben é irmão da esposa de Cliff. O casamento está falido. Seu outro cunhado é Lester, a quem Cliff despreza moral e intelectualmente. Para tentar ajudá-lo, e atendendo a um pedido da irmã, Lester indica Cliff como diretor de um perfil televisivo do qual é o personagem-tema. O programa está sendo produzido por Halley, interpretada por Mia Farrow, uma ex-advogada que desistiu de tentar “fazer justiça” para trabalhar em uma rede educativa de televisão. Notemos que o símbolo universal da Justiça é uma musa segurando uma balança, com uma venda nos olhos, sinal de cega imparcialidade. O último personagem que funciona como “camada” narrativa é o filósofo judeu Louis Levy, a quem Cliff deseja dedicar um documentário, que só pode conseguir financiar se terminar o indesejado trabalho de aluguel sobre seu detestado cunhado.

Precárias gravações em vídeo de discursos de Louis Levy são mostradas por Cliff a Halley, que também se encanta com suas reflexões. Em uma dessas gravações o professor Levy afirma que

O fato único que ocorreu com os primeiros israelitas é que eles conceberam um deus que ama. Ele ama, mas, ao mesmo tempo, exige um comportamento moral. E aí está o paradoxo. Qual é a primeira coisa que esse Deus pede? Esse Deus pede a Abraão que sacrifique seu único filho, seu filho bem-amado. Ou seja, apesar de milênios de tentativas, ainda não logramos criar a imagem de um Deus amoroso e benévolo. Isso está além de nossa capacidade de imaginação. (Crimes e pecados. 00:26:15)⁷¹

Nossa imaginação estaria, portanto, limitada pelo que enxergamos. Uma humanidade acostumada com a prática da crueldade não poderia conceber um Deus completamente benevolente. Não haveria ponto de inspiração para isso. Não que olhos humanos tenham

⁷⁰ Tradução da autora. “Rabbis claimed that mastery of Torah imparted the power to work miracles (including using the “evil eye”) and enjoy long life, and that mastery of Torah was the only true basis for Jewish leadership. In rabbinic eyes, a fulfilled life was one dedicated to learning and teaching Torah; such a life transformed ordinary individuals into holy men”.

⁷¹ Now, the unique thing that happened to the early israelites was that they conceived a God that cares. He cares, but at the same time he also demands that you behave morally. But here comes the paradox. What’s one of the first things that God asks? That God asks Abraham to sacrifice his only son his beloved son to him. In other words, in spite of millennia of efforts we have not succeeded to create a really and entirely loving image of God. This was beyond our capacity to imagine.

visto. “Os olhos estão sintonizados, pela evolução, com nossas necessidades pré-históricas, mas o mundo e nós, seres humanos, passamos por grandes transformações” (Ings, 2008, p. 343). As necessidades primais, de viver, sobreviver e prosperar, não podem se sobrepor à civilidade, pois é ela que nos torna humanos.

É essa necessidade de buscar o bom, o positivo, que dá o tom das falas otimistas e encantadoras de Levy, que são colocadas em contraponto aos pedantes depoimentos gravados para o perfil televisivo de Lester, nos quais também surgem essa noção de conflito fundamental entre o vital e o brutal na natureza humana, mas postos em termos questionáveis. No primeiro depoimento Lester diz:

Adoro Nova York. Nasci naquele prédio ali. Atrás da estátua com pedestal. Adoro Nova York. É como se fosse uma grande comédia em potencial. E o que faz Nova York ser tão engraçada é que aqui tem muita tensão, dor, miséria e loucura. É a primeira parte da comédia. Mas você tem que se distanciar. É bom lembrar que, na comédia, se dobrar, é engraçado, se quebrar não tem graça. É preciso se distanciar da dor. Como me perguntaram lá em Harvard. Um bando de garotos perguntou: “o que é a comédia?”. E é o que quero dizer com “se distanciar”. Eu disse: “comédia é tragédia somada ao tempo”. Tragédia mais tempo. Na noite em que Lincoln foi assassinado, ninguém ia fazer piada. Simplesmente não se podia fazer. Mas, agora, o tempo passou e brincamos com isso. É tragédia mais tempo. (Crimes e Pecados. 00:22:55)⁷²

Essa fala é mostrada de modo ridículo, destacando pelo tom da voz excessivamente autoconfiante e gestual esnobe toda a arrogância e vulgaridade de Lester. Posteriormente, numa edição preliminar do documentário, Cliff vai alternar essa gravação com a imagem de um burro zurrando. Porém, é justamente essa perspectiva de que “se dobrar é engraçado, se quebrar não tem graça” que sinaliza a quebra de expectativa que *Crimes e Pecados* representou dentro da obra de Woody Allen, na qual ele realiza sua mais bem-sucedida obra com influência reconhecida de Ingmar Bergman, abordando inclusive alguns dos temas-chave do cineasta escandinavo: a morte, o silêncio de Deus, a falência das relações humanas, entre outros.

⁷² I love New York. I was born in that building. Behind the statue there on the pedestal. New York is like thousands of straight lines looking for a punch line. What makes New York such a funny place is that there's so much tension, pain and craziness. That's the first part of comedy. But you gotta get some distance. The thing to remember about comedy is, if it bends, it's funny. If it breaks, it's not. You gotta get back from the pain. A bunch of kids up at Harvard asked me “What's comedy?”. This is what. I'm trying to say about getting back from it. I said, “comedy is tragedy plus time”. “Tragedy plus time”. When Lincoln was shot you couldn't joke about it. You just couldn't do it. Now time has gone by, and now it's fair game. It's tragedy plus time.

Crimes e Pecados faz, a princípio, parte de uma série de Woody Allen, dentro da qual estão incluídos seus dois filmes anteriores, *A Outra* (Another Woman, 1988) e *Setembro* (September, 1987), na qual a influência de Ingmar Bergman, sempre assumida, mostra-se ainda mais evidente. Após os dois dramas citados, *Crimes e Pecados*, a partir de sua premissa inicial e sua história principal – o drama de Judah – não parecia um objeto distinto nesse caminho. Com o cinema do diretor sueco, o filme compartilha não apenas o mesmo diretor de fotografia – o grande Sven Nykvist – e procedimentos narrativos similares – como a conversa em família em flashback, inspirada claramente em *Morangos Silvestres* (Smultronstället, 1957), mas o gosto pelo drama moral existencial e a impossibilidade de suas soluções ou, ao contrário, de ser livre estando, citando o próprio filme, preso a seus olhos. Mas *Crimes e Pecados* é, ainda, em certa medida o oposto de Bergman e, por isso mesmo, uma grande afirmação do cinema de Woody (Levis, 2009, p. 270)

Portanto, *Crimes e Pecados* também é um filme sobre filmes. Não por acaso suas mudanças de sequências e passagens de tempo são sublinhadas ou mesmo realizadas a partir da inclusão de breves cenas de filmes obscuros que comentam comicadamente o conteúdo das cenas anteriores. Quase sempre são filmes que Cliff assiste com sua sobrinha, na tentativa de fazer sua educação sentimental cinematográfica. O único filme famoso, e imediatamente reconhecível, que cumpre papel semelhante na narrativa é o musical clássico *Cantando na Chuva* (1952), com direção dividida entre Stanley Donen e o protagonista Gene Kelly. Em determinado momento, Cliff e Halley, que começam a se envolver emocionalmente, assistem-no em um pequeno monitor. Mas, e esse é o detalhe fundamental, apenas os personagens do filme veem as imagens. Ao espectador não é atribuído esse ângulo. Portanto, na narrativa de Allen, nem os olhos dos espectadores podem ver tudo.

Exatamente por isso o espectador não assiste o momento capital do filme, sua cena mais chocante, o momento que vai conduzir todo o desfecho: a morte de Dolores, a amante de Judah, por um assassino profissional. Testemunhamos Judah, hesitante, tramando o assassinato com a ajuda de Paul; testemunhamos o médico encontrando o cadáver quando vai limpar a cena do crime de provas que possam incriminá-lo; testemunhamos até mesmo o assassino seguindo Dolores e tocando a campainha de seu apartamento, anunciando que levava flores; mas não seu ato violento. Segundo Allen: “Não estou interessado no assassinato em si. O assassinato acontece para os caras falarem de culpa e de Deus” (Lax, 2009, p. 184). Embora válida, trata-se de uma explicação redutora do potencial simbólico que essa opção artística revela.

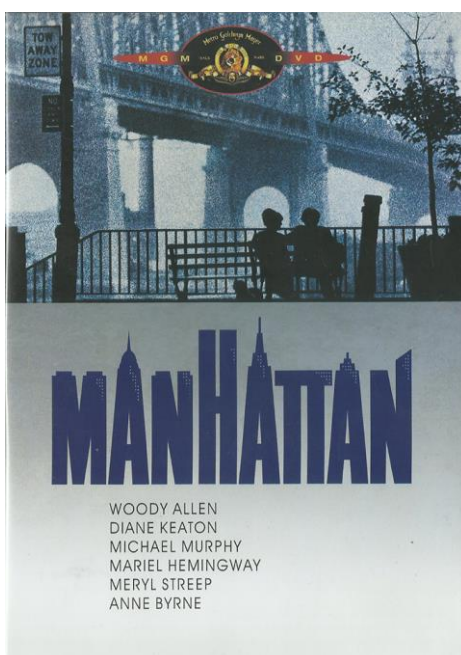
Em rigor, o assassino é praticamente uma figura de fora do filme. Como um anjo exterminador ele chega, realiza sua tarefa e se retira, dos olhos do expectador e da narrativa.

Apenas a repercussão do que ele realizou permanece. Daí o sentido que sua primeira aparição em cena possui como sendo fundamental para o sentido geral do filme, e, sobretudo, no contexto de fechamento da Tetralogia de Nova York. Acontece diante da ponte do Brooklyn, numa rima visual, e ao mesmo tempo desconstrução temática, com a famosa cena romântica do filme *Manhattan*, que gerou uma imagem *still* (foto de produção) que seria utilizada no pôster do filme e, posteriormente, na capa do DVD.

Imagem 29: o assassino contratado para matar Dolores na Ponte do Brooklyn (00:50:39)



Imagem 30: capa do DVD de *Manhattan* (1979). Foto *still* de cena romântica na ponte do Brooklyn.



Se no filme de 1979 a silhueta da ponte é lindamente fotografada em preto e branco, com suas luzes acesas na aurora, e o casal protagonista comentando exatamente como ela é bela naquele momento do dia, em *Crimes e Pecados* a ponte é mostrada sem romantismo, durante um dia frio, provavelmente no final de tarde. A fotografia é granulada e direta. Não há diálogos ou emoção evidente. Representa a frieza do submundo de Nova York. Um submundo profissional, que realiza seus trabalhos de modo rápido e “limpo”. Não por acaso, o ângulo é diferente. Em *Manhattan*, a ponte atravessa a tela da esquerda para direita; em *Crimes e Pecados*, da direita para esquerda, sempre a partir do ponto de fuga da imagem. Pensando numa correlação entre escrita fílmica e “escrita” propriamente dita, lembremos que a escrita do alfabeto latino ocidental se dá da esquerda para direita, enquanto o hebraico é composto e lido da direita para esquerda. Os personagens de *Manhattan*, um judeu secularizado e uma gentia, estão se relacionando em um contexto de flerte romântico burguês, ao passo que o criminoso de *Crimes e Pecados* pertence aos quadros da máfia judaica, tendo sido acionado para resolver de modo extremo uma situação extrema; contratado para eliminar a inoportuna amante góí de um eminente membro da comunidade judaica de Nova York. Importante destacar que não se trata do outro lado da ponte, mas do mesmo lado, embora mostrado de outro ângulo. Portanto, é a mesma Nova York, mas de um outro ponto de vista. Um outro olhar.

Evidentemente, a Ponte do Brooklyn já foi usada como cenário em inúmeros filmes. A primeira cena de *A Dama de Shangai* (*The Lady From Shanghai*, 1947), dirigido e estrelado por Orson Welles, e *Era uma vez na América* (*Once upon a Time in America*, 1984), de Sérgio Leone, são apenas dois exemplos. Porém, é importante separar seu uso circunstancial, na condição de mero acessório de identificação geográfica, como é o caso do filme de Welles, de uma apresentação simbólica, que dialogue com o tom ou o tema da obra. Uma ponte é um signo muito forte para ser interpretado de modo simples.

Woody Allen, como desenvolvido anteriormente, é um grande conhecedor do cinema clássico de Hollywood. Um dos momentos no qual a Ponte do Brooklyn apareceu no cinema com mais força foi no drama de 1947, *A Luz é Para Todos* (*Gentleman's Agreement*), dirigido por Elia Kazan. Foi um filme tematicamente importante por ser o primeiro de um grande estúdio, contando com um elenco estelar e bom orçamento, a discutir a questão do antissemitismo. Conta a história de um jornalista WASP interpretado pelo astro Gregory Peck que resolve fingir que é judeu, pretendendo dessa forma sentir na pele como se dá o

preconceito étnico nos Estados Unidos. O longa-metragem foi sucesso de público e crítica. Tornou-se a maior bilheteria do estúdio 20th Century Fox em 1948 e ganhou o Oscar nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor e Melhor Atriz Coadjuvante, para Celeste Holm.

Conforme trabalhado no primeiro capítulo, Nova York era vista como uma “cidade de judeus” dentro da indústria do cinema americano. Ainda assim, o que *A Luz é Para Todos* mostra, e denuncia, é que certos espaços públicos e mesmo posições profissionais eram fechados aos judeus.

Uma das mais importantes cenas românticas entre Gregory Peck e Dorothy McGuire, a mocinha da história, acontece com a Ponte do Brooklyn ao fundo. Diferentemente de outras cenas em outros filmes, em *A Luz é Para Todos* a ponte é evidenciada, emoldurando os atores. Não tenho dúvidas de que Woody Allen citou essa cena ao construir seu plano cinematográfico mais icônico em *Manhattan*. O lado é o mesmo apresentado em *Manhattan*, da esquerda para direita a partir do ponto de fuga. Notemos também que nas duas obras o casal é composto por um judeu e uma góí. Um falso judeu, no caso de *A Luz é Para Todos*. Discutindo exatamente esse tema, o casal acaba se desentendendo quando fica evidente que ela não é totalmente isenta de preconceitos. Depois de muitos desdobramentos e mal-entendidos, eles reatam no mesmo apartamento ao lado da ponte. A ponte aqui pode significar o elemento unificador entre diferentes. Um caminho para ser percorrido que gerará a união.

Imagem 31: cena romântica de *A luz é para todos* (1947), com ponte do Brooklyn ao fundo (00:41:56)



Em *Manhattan*, ela representa o habitat do protagonista. Ele observa a Ponte do Brooklyn estando em Manhattan, não no Brooklyn. Em *Crimes e Pecados* podemos deduzir que a ponte é uma rota de fuga. O criminoso estava do outro lado e após terminar o trabalho que foi realizar vai voltar a atravessá-la, partindo da cidade para nunca mais ser visto.

O assassino em si não tem nome, passado ou futuro. O rosto é vagamente destacado. Parece, e deve ser assim, um homem comum, até um homem de bem. Se sente culpa ou não, não sabemos. Não vemos. Deixa-se a culpa para o mandante, Judah. O médico, em um delírio, lembra-se de um almoço familiar de sua infância, quando seu pai apregoa que “seja o Velho Testamento ou Shakespeare, o assassino pagará” (*Crimes e Pecados*. 01:12:38)⁷³. Seu pai é um judeu ortodoxo, que usa quipá à mesa. De acordo com o verbete “Mundo-do-Além” presente no segundo volume do *Conhecimento Judaico*, parte da Biblioteca de Cultura Judaica,

os judeus devotos sempre tiveram seus pensamentos voltados para a eternidade; buscavam incansavelmente o absoluto (...). Para os que não conseguiam aceitar a morte como fim da existência, a ideia do mundo-do-além trazia em si a certeza de compensação para todos as faltas e frustrações sofridas em vida. Viam o Céu e a Terra como interdependentes, como uma só unidade. (...) Como a maior parte da humanidade sempre teve dificuldade de compreender ideias abstratas, as recompensas e castigos prometidos para o mundo-do-além precisavam ser traduzidos em termos compreensíveis e concretos através de símbolos acessíveis aos conhecimentos e à experiência de todos (Ausubel, 1967, p. 525 – 526).

Daí o sentido dessa comparação entre o castigo secular, presente em Shakespeare, e o castigo divino, da Torá. Pelo teor da conversa durante o almoço, percebe-se que a família de Judah cultivava a cultura e a erudição, fosse por meio da tradição espiritual ou da cultura erudita secular e profana. Significativamente, “os primitivos hebreus consideravam a morte como sendo o reencontro com seus pais. Embora a morte não fosse um mal em si, a morte prematura era considerada grande infortúnio” (Roth, 1967, p. 885). Nesse sentido, o assassinato de Dolores, impactando na personalidade pretensamente irreligiosa de Judah, o reaproximou da memória de seus pais, reavivando todos os sentimentos reprimidos que guarda em sua psique acerca dessa relação.

Para Judah, seu pai é a encarnação da autoridade moral advinda da tradição monoteísta judaica. Era quem apresentava a Lei, em nome do próprio Deus. Nesse sentido, portanto, tinha o peso simbólico de um Moisés familiar. Um legislador do lar. Cabe aqui uma analogia da

⁷³ Whether it's the Old Testament or Shakespeare, murder will out.

proposta fílmica com a análise que Jan Assmann (1999) fez do texto *Moisés e o Monoteísmo*, de Freud, destacando que essa relação de peso autoritário gerou traumas, repressão e latência, que se viram em destaque antes, durante e após a morte de Dolores. Porém, como afirma Assmann, as implicações traumáticas do monoteísmo vão resultar no confronto com uma questão muito mais elementar do que as provocadas por traumas pessoais advindos da relação entre figuras de autoridade e jovens em formação: o problema da existência ou não de deus, ou, por outra, da existência de deuses falsos ou verdadeiros. Um falso deus não julga e não pode condenar. Um deus verdadeiro tudo pode e, em sua simples possibilidade de existir, esmaga as decisões humanas.

A obra de Woody Allen, seja no cinema, no teatro ou na literatura, dialoga fortemente com a psicanálise. Não cabe a esse texto dissecar tal relação, mas é possível destacar que em *Crimes e Pecados*, Judah, assim como Woody Allen, afastou-se de sua criação religiosa, por meio de mecanismos de análise crítica e secularizada do mundo. No mesmo almoço em família lembrado por Judah em seu delírio, encontramos a figura de uma de suas tias, uma mulher judia atea, intelectualizada, esquerdista, extremamente cínica em relação às explicações totalizantes e morais do pai de Judah. Essa tia foi sua maior influência intelectual, afastando-o da religião e o aproximando da ciência; ação que o levaria à medicina. Tal influência não representa exatamente a retirada de um jovem do caminho correto, pois, na verdade, “entre os autores judeus, a fé é tão enaltecida quanto a dúvida. Uma nova tradição de judaísmo laico marcou nos dois últimos séculos o pensamento judaico” (Shua, 2005, p. 70). Ao se secularizar, Judah afastou-se, nas palavras de Assmann, “da semântica do monoteísmo bíblico” (1999), mas não se converteu em uma pessoa de índole condenável por isso. Tal fenômeno só aconteceu quando cometeu um crime. Para o judeu, duvidar não é um crime, mas um atributo do livre-arbítrio, e um exercício de racionalidade. Conforme Paul Johnson, “os israelitas foram o primeiro povo a fazer sua razão incidir sistematicamente sobre questões religiosas. Do tempo de Moisés em diante, e por toda sua história, o racionalismo foi o elemento central na crença judaica” (1995, p. 48).

Judah e Cliff se encontram na sequência final do filme, que se passa na festa de casamento da filha do rabino Ben, que perdeu a visão progressivamente ao longo da narrativa. Como lembra Schlomo Sand no livro *A Invenção do Povo Judeu*, em Israel não existe o pacto de casamento civil, mas apenas a cerimônia religiosa (2011), amalgamando Estado e Religião na vivência social. Nova York não é Israel, tampouco Sand reconhece o povo judeu como uma única nação espalhada pelo mundo, mas, certamente, a comunidade judaica nova-

iorquina, conforme mostrado no filme, no mínimo simpatiza com essa lógica de um estado confessional, construída sobre o mito do “povo escolhido”, justificando sua prosperidade e autoridade moral. Sobretudo porque na cultura judaica o momento do casamento é particularmente especial, uma vez que “o judaísmo ortodoxo se preocupa muito em incentivar a ‘pureza familiar’” (Rosenberg, 1992, p. 182). Não é por acaso o encontro entre os dois adúlteros, um de fato e outro em intenção, ocorrer justamente nessa festa. A cena fecha o círculo narrativo do filme.

Se *Crimes e Pecados* se inicia no rosto de Landau e termina no rosto de Woody, é este o procedimento que afasta o filme diametralmente do cinema de Bergman. Martin Landau é um típico ator bergmaniano, sério, sisudo, a face contendo dentro de si todos os pecados do mundo; Woody é, na falta de descrição melhor, um comediante. Assim, os dois polos do filme distanciam-se, até necessariamente, durante quase toda a sua existência: de um lado a tragédia, a música clássica, o rigor nos enquadramentos, o peso; de outro, a comédia, o jazz, o improvisado de timing e leveza. De um lado, enfim, Ingmar Bergman, e de outro Woody Allen. E, se diante de um filme tão assumidamente sério, tão pretensamente profundo, tão repleto das grandes questões da humanidade – a moral, a religião, o crime e o pecado - Woody resolveu trazer a tragédia do rosto de Landau para o seu, eis, de certa forma, uma resposta a Bergman e a todas essas questões (Levis, 2009, p. 271).

Cliff se esconde com um copo de whisky em um canto isolado da festa. Está deprimido porque, embora tenha ridicularizado Lester na edição teste de seu perfil televisivo, incluindo cenas indiscretas e comparando seus ataques de fúria com Mussolini, bem como seus discursos com barulhos de um jumento, foi demitido e preterido por Halley, que se torna noiva justamente de Lester. Judah, que o conhece vagamente como alguém que “faz filmes”, aproxima-se e oferece uma ideia para realizar uma história policial sobre um homem de bem que comete um crime.

Judah: E após cometer esse ato horrível ele começa a ser perseguido por uma culpa profunda. Ecos de sua educação religiosa, que ele sempre rejeitou, começam a surgir. Ele ouve a voz do pai. Imagina que Deus vigia todos os seus passos. De repente, o universo não é mais vazio. Ele é justo e tem uma moral. E ele a violou. Agora, ele está apavorado. Está no limiar de um colapso nervoso. Perto de confessar tudo para a polícia. Então, um dia, ele acorda, o sol está brilhando e sua família está ao seu redor. Misteriosamente, o crime desapareceu. Ele leva a família para a Europa, e descobre, com o tempo, que não foi castigado. Ao contrário, prospera. O crime é atribuído a outro. Um vagabundo que já matou outras pessoas. Uma a mais não importa. Agora, ele está livre. Sua vida volta completamente ao normal. Ao seu mundo de riquezas e privilégios.

Cliff: É, mas ele pode mesmo voltar ao que era?

Judah: Bem, as pessoas carregam seus pecados consigo. Às vezes, o que fez o atormenta, mas passa. E com o tempo tudo acaba.

Cliff: Mas, então, suas piores crenças se realizam.

Judah: Bem, avisei que era uma história mórbida.

Cliff: Não sei. Acho que seria difícil alguém viver com isso. Poucas pessoas poderiam viver com isso na consciência.

Judah: Muitos carregam erros terríveis consigo. O que queria que ele fizesse? Que se entregasse? Isso é realidade. Na realidade, racionalizamos. Nós negamos. Senão, como continuar vivendo?

Cliff: Isto é o que eu faria. Faria com que se entregasse. Assim, a sua história tomaria proporções trágicas. Porque, na ausência de Deus, ele tem de assumir a responsabilidade. Aí, você tem a tragédia.

Judah: Mas aí é ficção. É cinema. Ver filmes demais. Estou falando da realidade. Se quer um final feliz, vá ver um filme de Hollywood.

(Crimes e Pecados. 01:36:05)⁷⁴

O que mais chama atenção nesse longo diálogo que travam é a referência de Cliff à necessidade do “homem de bem” que cometeu o crime se entregar e pagar por seus erros, recebendo a punição que resultaria em redenção. São ecos de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. Judah, acostumado com sua condição de culpado que prospera, rejeita essa possibilidade como simplista, romântica e ingênua. Diz: “se quer um final feliz, vá ver um filme de Hollywood”. Se por um lado *Crimes e Pecados* pode ser categorizado como um filme de Hollywood, na medida em que foi financiado com recursos de um grande estúdio, ao mesmo tempo ele é uma obra anti-Hollywood por definição, considerando que Woody Allen possui controle praticamente absoluto sobre seu trabalho, e, sobretudo, realiza-o em um contexto do “cinema de Nova York”, sem grande presença das marcas registradas da indústria

⁷⁴ Judah: And after the awful deed is done he finds that he's plagued by deep-rooted guilt. Little sparks of his religious background which he'd rejected, are suddenly stirred up. He hears his father's voice. He imagines that God is watching his every move. Suddenly, it's not an empty universe but a just and moral one and he's violated it. Now he's panic-stricken. He's on the verge of a mental collapse. An inch away from confessing the whole thing to the police. And then one morning he awakens and the sun is shining, and his Family is around him. Mysteriously, the crisis is lifted. He takes his Family to Europe and as the months pass he finds he's not punished. In fact, he prospers. The killing's attributed to a drifter who has many murders to his credit. What the hell, one more doesn't matter. Now he's scot-free. His life is completely back to normal, back to his protected world of wealth and privilege.

Cliff: Yes, but can he ever really go back?

Judah: Well, people carry sins around with them, I mean, maybe once in a while he has a bad moment, but it passes. And with time, it all fades.

Cliff: Yeah, but so then, you know, then his worst beliefs are realized.

Judah: Well, I said it was a chilling story, didn't it?

Cliff: I think it'd be tough for somebody to live with that. Very few guys could actually live with something like that.

Judah: People carry awful deeds with them. What should he do? Turn himself in? I mean, this is reality? In reality, we rationalize. We deny, or we couldn't go on living.

Cliff: I would have him turn himself in because then your story assumes tragic proportions. Because in the absence of a God he is forced to assume that responsibility. Then you have tragedy.

Judah: But that's fiction, that's movies. I mean, You see too many movies. I'm talking about reality. If you want a happy ending go see a Hollywood movie.

da Costa Oeste, tradicionalmente sediada na Califórnia. Entre esses dois polos, *Crimes e Pecados* transita como uma possibilidade de cinema autoral.

Nesse sentido, se *Crimes e Pecados* se projeta como um filme anti-Hollywood, e ao mesmo tempo anti-*Crime e Castigo*, no sentido que nega sua ideia de redenção pela religião, ele se aproxima da perspectiva de Dostoiévski na noção de que o futuro pode minimizar o peso do presente, gerado por erros do passado. Isso acontece porque “o final de *Crime e Castigo* se presta a várias interpretações, muitas delas (talvez a maioria) de cunho estritamente religioso. (...) Trata-se de uma conclusão altamente válida, mas não se pode ignorar uma questão de suma importância para Dostoiévski: o tema da Idade do Ouro, na qual o homem encontra sua unidade na história e na cultura e a partir dela projeta seu futuro” (Bezerra, 2016, p. 587).

Exatamente por isso o filme se encerra com um monólogo extremamente positivo do filósofo Louis Levy.

Durante toda a nossa vida, enfrentamos decisões penosas. Escolhas morais. Algumas delas têm grande peso. A maioria não tem tanto valor assim. Mas definimos a nós mesmos pelas escolhas que fizemos. Na verdade, somos feitos da soma total das nossas escolhas. Tudo se dá de maneira tão imprevisível, tão injusta, que a felicidade humana não parece ter sido incluída no projeto da Criação. Somos nós, com nossa capacidade de amar, que atribuímos um sentido a um universo indiferente. Assim mesmo, a maioria dos seres humanos parece ter a habilidade de continuar lutando e até encontrar prazer nas coisas simples, como sua família, seu trabalho, e na esperança de que as futuras gerações alcancem uma compreensão maior. (Crimes e Pecados. 01:39:42)⁷⁵

Essa fala é dita em voz off enquanto o rabino Ben, já completamente cego, dança com sua filha, observado pelos convidados da festa. Ben, que representou a altivez ética, e por extensão a prática religiosa como formadora de moral, ao longo de todo o filme, foi punido com a cegueira. O rabino, aos olhos de todos os convidados que o cercam, todos com seu quinhão de pecados, alguns mais, outros menos, é uma metáfora de Deus: a sensação de sua presença instiga o desejo ou ao menos a simulação de se possuir boas intenções, mas Ele em si é impotente para ver e julgar se essas pessoas realmente são o que parecem ou desejam

⁷⁵ We are all faced throughout our lives with agonizing decisions, moral choices. Some are on a grand scale. Most of these choices are on lesser points. But we define ourselves by the choices we have made. We are, in fact, the sum total of our choices, Events unfold so unpredictably, so unfairly, human happiness does not seem to have been included in the design of Creation. It is only we, with our capacity to love that give meaning to the indifferant universe. And yet, most human beings seem to have the ability to keep trying and even to find joy from simple things, like their family, their work, and from the hope that future generations might understand more.

parecer ser. Para Allen, “você pode cometer um crime e se safar porque o universo não tem Deus. Se você não se polícia, então ninguém vai te policiar” (Lax, 2009, p. 459). Paul Ricouer (2015) não acredita em “esquecimento feliz”, a lembrança do ato criminoso tende a ficar impregnada na memória do indivíduo que o cometeu. É o caso de Judah, que superou, mas não esqueceu seu crime, que designa como “ato horrível”, mas não se furta a confessá-lo para um quase desconhecido, desde que seja numa condição que não represente perigo real de punição. Essa confissão pode ser interpretada como uma válvula de escape, impedindo o colapso moral. A lembrança intermitente é a punição.

Em outro nível de interpretação, acredito que a cegueira de Ben representa uma cegueira autoimposta de Woody Allen para com ele mesmo e sua perspectiva acerca de sua cidade natal. Depois da Tetralogia de Nova York, nunca mais, pelo menos até então, o diretor trabalhou seriamente enredos com crimes e violência que se passassem ali. Os episódios policiais retratados em obras como *Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993), *Tiros na Broadway* (1994), *Trapaceiros* (2000) ou *Scoop – O Grande Furo* (2006) são tratados comicamente, enquanto o crime em *Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos* (2010) é um episódio menor e inconclusivo dentro da narrativa. Os assassinatos de *O Homem Irracional* (2015) ocorrem em Newport, uma pequena cidade universitária, ao passo que *O Sonho de Cassandra* (2007) e *Match Point* (2011) se passam em Londres. Considerando as similaridades temáticas e narrativas entre *Crimes e Pecados* e *Match Point*, essa mudança de cenário se torna ainda mais significativa. Deliberadamente Allen afastou o “submundo” de seu quintal. Diante disso, resta perguntar se nesse caso vale a máxima de que “o pior cego é aquele que não quer ver”?

Capítulo III

Nova York e a estética da catástrofe

3.1. A estetização da catástrofe no cinema de Woody Allen

Com *Crimes e Pecados*, o quarto filme da Tetralogia de Nova York, Woody Allen explicitou a existência de um submundo criminoso e violento em sua proposta de utopia urbana. Contudo, a relação entre a vida na cidade e o crime é algo inerente à experiência contemporânea, sendo inclusive um dos temas fundamentais da cinematografia do movimento estético da Nova Hollywood. Não representa, necessariamente, algo surpreendente. É apenas a constatação do óbvio. O crime está naturalizado ou mesmo incorporado ao cotidiano de uma grande metrópole, como defendeu o escritor ítalo-americano Mario Puzo, autor do romance *O Poderoso Chefão* e um dos roteiristas do filme homônimo, no ensaio “Como o crime contribui para manter a América saudável” (1972).

Contudo, uma coisa é o submundo criminoso de uma cidade e sua atuação estatisticamente esperável, estampada diariamente nas páginas dos jornais. Outra muito diferente é o confronto com episódios eminentemente catastróficos, que provocam reações coletivas de longo prazo, tais como guerras, tragédias naturais, genocídios e massacres. Como podemos entender essa noção de catástrofe? “Partindo das origens etimológicas do termo (do grego: kata + shophé = virado para baixo), definiram catástrofe como evento que provoca trauma e ferimento. O grande mérito dessa definição é não partir da coisa em si, mas da sua percepção por parte dos sujeitos” (Oliveira, 2008, p. 15).

Os personagens de Woody Allen, na condição dos “sujeitos” analisados, geralmente encaram os fatos catastróficos a partir de um filtro estetizado. Leem sobre eles, veem filmes sobre eles, escutam músicas sobre eles. Não é mais o fato em si, mas narrativas sobre ele. Dessa forma, “o conceito básico para análise estética da catástrofe é o sublime. Graças a ele, o medo, o terror, o angustiante, o monumental e o assombroso, o magnífico tornam-se arte” (Oliveira, 2008, p. 22). Grandes livros, grandes óperas, grandes filmes, ou outras formas de arte, podem ser feitos a partir de enredos que relembram tragédias. Além do efeito didático ou emotivo, essas obras podem gerar, e é positivo que gerem, admiração estética. Essa qualidade artística, inclusive, será um dos elementos responsáveis pela longevidade das respectivas obras no imaginário popular ou mesmo no cânone acadêmico e crítico.

A arte cinematográfica possui grande destaque no gênero. “O cinema desenvolveu a mais perfeita estética da catástrofe, pois reúne em si todos os recursos das outras artes: o som da música, as imagens da fotografia ou da pintura, a metáfora e as outras figuras retóricas atribuídas à poesia. Desse modo, é a arte mais apta a reproduzir a dramaticidade de uma situação catástrofe” (Oliveira, 2008, p. 89). O cinema ataca vários sentidos de uma só vez, potencializando reações emocionais diante de representações do catastrófico. É a arte que melhor consegue emular a sensação de viver situações extremas. Por isso, em termos de popularidade, as obras cinematográficas sobre tragédias são mais conhecidas e influentes do que aquelas produzidas em outras artes.

O gênero chamado de “cinema catástrofe” possui seus clássicos em diferentes variantes de tipos de destruição em massa. Vai de prosaicos desastres aéreos como o do filme *Aeroporto* (1970) e incêndios como o de *Inferno na Torre* (1974), até espetaculares tramas com asteroides em rota de colisão com a Terra como as de *Impacto Profundo* (1998) e *Armageddon* (1998). Há aqueles centrados em desastres ambientais de efeito global como *O Dia Depois de Amanhã* (2004) ou mesmo interestelar, como o apagamento prematuro do Sol em *Sunshine* (2007), ou ainda pela interrupção do movimento de rotação do planeta em *O Núcleo* (2008). Invasões alienígenas são muito comuns e vão desde versões cinematográficas de *Guerras dos Mundos* (1953 e 2005), inspiradas no clássico de ficção científica de H. G. Wells, até *Sinais* (2002) e a comédia besteirol *Marte Ataca* (1996). Sem esquecer as explosões vulcânicas de *O Inferno de Dante* (1997) e os naufrágios de navios insubmergíveis como o *Titanic* (1997). Filmes de guerra, com desastres provocados pela ação direta do belicismo humano, também podem ser relacionados, com *A Lista de Schindler* (1993) sendo o maior expoente, justamente por tratar do Holocausto de forma melodramática.

Woody Allen abdicou dessa possibilidade cosmética de dramatizar as catástrofes. Não há explosões, terremotos ou sangue em seus filmes. “O sexo e a morte são evocados por meio de alusões e evasivas. Em mais de quarenta filmes, Woody Allen só mostrou uma cena de sexo e não incluiu nenhuma de assassinato. Não se trata, contudo, de moderação, pois esse pudor se vincula a ousadias formais. Nem esperma, nem sangue, mas um modo de filmar inovador, até mesmo transgressor” (Vartzbed, 2012, p. 13). Numa época marcada por imagens explícitas, a contenção é algo inusitado.

Nos filmes de Allen, quando há mortes, elas são mais comentadas do que mostradas. Seus personagens, quase sempre profissionais liberais ou intelectuais de classe média alta, não vivenciam catástrofes, mas falam com relativa regularidade acerca de fatos catastróficos na

condição de realidades distantes. Demonstram inequívoco interesse por eles, mas, sobretudo, pelo valor enciclopédico desse conhecimento. São, fundamentalmente, informações necessárias a pessoas cultas. Quando assistem filmes sobre catástrofes, podem se comover ou ficar incomodados com elas, mas essas reações denotam mais o sucesso do diretor dos filmes em manipular a audiência do que emoções reais, que permanecem marcadas na memória afetiva do indivíduo. Pelo contrário, são emoções voláteis, esquecíveis e substituíveis. Assim que saem do cinema, essas emoções catárticas são trocadas por outras.

Um exemplo sintomático está em uma sequência do filme *Annie Hall*, significativamente o primeiro volume da Tetralogia de Nova York e a obra em que Allen estabeleceu seu estilo maduro de filmar, atuar e roteirizar. A cena em si é, aparentemente, prosaica. Pode ser resumida da seguinte forma: o protagonista Alvy Singer espera pela namorada Annie Hall na entrada de um cinema. Planejam assistir o drama psicológico *Persona*, de 1966, de Ingmar Bergman. Annie Hall se atrasa. Quando finalmente chega de táxi, os dois correm para bilheteria.

Alvy: O filme começou?

Bilheteira: Faz dois minutos.

Alvy: Pode esquecer. Não posso entrar.

Annie Hall: Dois minutos.

Alvy: Já estragamos. Não posso entrar no meio.

Annie: No meio? Só perdemos as legendas em sueco.

Alvy: Quer tomar café por duas horas?

Annie: Duas horas? Eu vou entrar.

Alvy: Entre. Tchau.

Annie: Já poderíamos estar lá dentro.

Alvy: Não vamos discutir em público. Tenho vergonha.

Annie: Está bem. O que você quer fazer?

Alvy: Não sei. Quer ver outro filme? *The Sorrow and The Pity*.

Annie: Já vimos. Não estou a fim de ver um documentário nazista de 4 horas.

Alvy: Sinto muito. Tenho que ver um filme do começo ao fim. Sou meticoloso.

Annie: Uma palavra educada para o que você é.

(Annie Hall, 00:09:07)⁷⁶

⁷⁶ Alvy: Has the Picture started?

Bilheteira: Two minutes ago.

Alvy: That's it. Forget it. I can't go in.

Annie Hall: Two minutes.

Alvy: We've blown it already. I can't go in, the middle.

Annie: In the middle? We've only missed the titles. They're in Swedish.

Alvy: You want to get coffee for two hours?

Annie: Two hours? No. I'm going in.

Alvy: Go ahead. Good bye.

Annie: We could be inside.

Alvy: Can we not argue in front of everybody? I get embarrassed.

Saem do cinema e se dirigem para outra sala de projeção. Segue a famosa cena de humor nonsense em que, na fila dos bilhetes, o casal, no meio de uma discussão com outro expectador, encontra o famoso teórico da “Aldeia Global” Marshall McLuhan. Há um corte seco para imagens do documentário *The Sorrow and The Pity*, dirigido por Marcel Ophuls, uma obra de 1969 que, usando imagens de noticiários franceses e alemães, reconstrói a ocupação da França pelo exército nazista. O filme recebeu no Brasil o título de *A Tristeza e a Piedade*, e possui quatro horas e vinte e cinco minutos de duração.

(Tela de cinema. Imagem em preto e branco de soldados)

Narrador do documentário: 14 de junho, 1940. A Alemanha invade Paris. O país todo está desesperado por comida.

(Corte para quarto de Alvy e Annie Hall)

Alvy: Os caras da Resistência Francesa foram corajosos. Tendo que ouvir Maurice Chevalier cantar.

Annie Hall: Eu sei. Não sei como eu reagiria diante da tortura.

Alvy: Você? Está brincando? A Gestapo tomaria seu cartão de crédito e você confessaria tudo.

Annie Hall: Esse filme me fez me sentir culpada.

Alvy: Esse é o objetivo.

(Annie Hall, 00:12:47)⁷⁷

Cabe uma análise da dinâmica da sequência completa. Primeiro o casal opta por um filme dramático, psicologicamente pesado, demonstrando que estão abertos para vivenciar experiências estéticas profundas no cinema. Em seguida, por conta de um atraso, desentendem-se na porta do cinema e decidem não mais entrar para assistir ao filme. A opção é substituir o drama pessoal fictício dos personagens de Bergman por um drama coletivo narrado no documentário sobre a ocupação nazista de Paris. A narrativa de Bergman, sendo contemporânea e centrada na psique dos personagens, poderia receber empatia e

Annie: All right. So what do you want to do?

Alvy: I don't know. Go to another movie? *The Sorrow e The Pity*.

Annie: We've seen it. I'm not in the mood to see a four hour documentar on nazis.

Alvy: I'm sorry. I've got to see a Picture exactly from start to finish, cause I'm anal.

Annie: That's a polite word for what you are.

(Annie Hall, 00:09:07)

⁷⁷ Documentary: June 14, 1940. The German army occupies Paris. All over the country, people are desperate for food.

Alvy: Those guys in the Flench Resistance were really brave. To have to listen to Maurice Chavalier sing so much.

Annie Hall: I know. Sometimes i ask myself how I'd stand up under torture.

Alvy: You? You kidding? The Gestapo would take away your change card, and you'd tell'em everything.

Annie Hall: That movie makes me feel guilty.

Alvy: It's supposed to.

(Annie Hall, 00:12:47)

reconhecimento do casal, que se veria em situações similares. Com o documentário de guerra essa possibilidade inexistia. A distância temporal e temática impede esse reconhecimento, tornando a experiência fundamentalmente informativa e moralista.

A culpa sentida por Annie Hall comprova esse caráter moralista. Mas é uma culpa sem peso ou consequência. Não há nada que o casal possa fazer para ajudar os famintos habitantes de Paris. Essa fome ocorreu há décadas e em outro continente. E eles, em seu confortável apartamento em Nova York, só podem pontificar sobre o quanto foi terrível, mas com tamanho distanciamento que anexam uma piada sobre a chatice que deveria ser ouvir um determinado cantor (Maurice Chevalier) naquela situação de conflito. Com isso igualam a fome crônica à música, potencialmente desagradável que ouviam enquanto sentiam fome. Portanto, a maior coragem dos membros da Resistência Francesa não foi combater, mas combater ouvindo Maurice Chevalier.

Essa piada com Maurice Chevalier só é possível em função da passagem do tempo. Para compreender essa afirmação é preciso voltar a *Crimes e Pecados*, analisado no segundo capítulo, quando um dos personagens, palestrando sobre a dinâmica da comédia, afirma que “comédia é tragédia somada ao tempo”. Tragédia mais tempo. Na noite em que Lincoln foi assassinado, ninguém ia fazer piada. Simplesmente não se podia fazer. Mas, agora, o tempo passou e brincamos com isso. É tragédia mais tempo” (*Crimes e Pecados*. 00:22:55). O tempo tornou possível fazer piada com a ocupação nazista de Paris. Permite ao espectador “vivenciar” por algumas horas uma experiência extrema em segurança. Como afirmou Oliveira (2008), dialogando com Peter Burke, a arte tem o poder de nos possibilitar experimentar as infelicidades e misérias, vivenciar o mal e o crime como uma testemunha assustada pelos horrores narrados, sentindo assim todos os medos e pânicos, todas as emoções violentas que a arte possa vir a narrar.

Mas, é preciso sublinhar, fazer uma piada com um fato histórico trágico não representa necessariamente chacota ou desprezo pelo fato histórico em si. A piada é a transmutação do evento em narrativa, que pode ser narrada a partir de diferentes tropos, seja de forma cômica, trágica, dramática ou romanesca, conforme afirmou Hayden White (1995). Woody Allen optou pela narrativa vazada pelo tropo da ironia, cuja sátira é a forma que toma na ficção. Segundo White, a narrativa irônica não é ingênua (1995, p. 51); pode, portanto, ousar na forma, desde que mantenha a essência do enredo histórico pretendido, uma vez que está plenamente estabelecido que se reconheça como uma narrativa. A ocupação nazista de Paris aconteceu, a Resistência Francesa existiu, Maurice Chevalier é uma figura histórica. Era um

mau cantor? Não importa; considerando o sucesso que fazia, talvez não fosse, mas Woody Allen coloca que sim ao criar a imagem dos membros da Resistência Francesa lutando ao som de suas canções românticas. A estranheza da imagem é mais importante do que sua realidade ou falsidade, considerando o contexto em que está inserida: a tragédia da guerra sublinhada com um alegre pano de fundo musical.

Os elementos inusitados servem ao discurso e estão firmemente inseridos na estrutura proposta. Nesse sentido, os comentários de Woody Allen podem ser aproximados do chamado “ensaio histórico”, uma forma de reflexão histórica mais livre e aberta a interpretações, mas nem por isso menos relevante, enquanto proposta e enquanto objeto do pensamento, do que as narrativas históricas mais tradicionais.

Nos filmes de Woody Allen, a História aparece ou por meio de estereótipos conscientes⁷⁸, que buscam servir comicamente à ação do enredo, ou como instâncias da memória, que pode ser falha, incompleta ou influenciada por elementos externos ao indivíduo. Na cena de *Annie Hall* citada, a História surge como elemento de entretenimento de um casal burguês. Assistir Bergman ou a um documentário sobre o nazismo possui peso de interesse comparável. A memória da catástrofe tornou-se arte para consumo.

Pode parecer deletério, mas talvez essa seja a única forma de mantê-la relevante. “Catástrofe aqui não é considerado apenas a perda de vida, mas também da memória coletiva” (Oliveira, 2008, p. 17). Cabe à arte reforçá-la, independentemente dos recursos narrativos utilizados para tanto. Em todos esses casos, por mais estranho que pareça em um primeiro momento a relação entre enredo, ambientação e relação entre personagens, a narrativa proposta parece coerente em si, quando analisada a partir de suas premissas internas (White, 1995). Sobretudo porque, diante da catástrofe, muitas regras são relativizadas. É de sua natureza criar situações de exceção.

As catástrofes derrubam os mitos, desmancham as maquiagens, mostram aquilo que se pretende esconder. Catástrofe é o antípoda da ideologia do progresso, o avesso da modernidade, a materialização do caos, a prova do fracasso em controlar forças do cosmos ou de criar instituições sociais

⁷⁸ O que ele propôs, e de forma declarada, não foi fazer filmes históricos no sentido clássico do termo, como *Ben-hur* (1959) ou *O Nome da Rosa* (1986), mas representações de períodos históricos, seja a partir de exageros cênicos, como em *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975), em que a Rússia czarista é apresentada de modo caricatural, ou em representações diretas da Nova York contemporânea. Nos dois casos, diferentemente de narrativas históricas cronológicas e centradas nos aspectos formais do ato de se narrar “eventos ocorridos no passado”, Woody Allen parte da ambientação histórica, visualmente reconhecível no roteiro e no trabalho de direção de arte de sua equipe de colaboradores, para promover representações desses citados eventos a partir de uma visão surreal, que sustente seu discurso irônico.

adequadas. Ela permite introduzir uma contra-coerência da tradição canônica dos estudos da história (Oliveira, 2008, p. 16)

É essa incoerência, vista pela perspectiva irônica, que permite a possibilidade de se estabelecer uma referência cômica entre a tortura e a retirada de um cartão de crédito. Essa desproporção entre atos e reações é o que define a diferença entre os indivíduos que precisam se esforçar para sobreviver e os indivíduos que, vivendo em tempos pacificados, procuram, artificial e superficialmente, enxergar-se em uma situação-limite para a qual lhes faltam ferramentas cognitivas e de experiência para sequer compreender. Ao assistir um filme sobre fome e tortura, um espectador contemporâneo é levado a se comover com a situação, mas tal comoção, para Allen, é falaciosa. “Na arte tradicional, procurava-se imitar a vida; na arte moderna interpretá-la; já na pós-moderna, procura-se fundir a vida com a arte” (Oliveira, 2008, p. 229). Woody Allen sabe da dificuldade de conseguir realizar essa premissa, por isso se permite ironizá-la.

Desde o *Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, com sua intertextualidade e autodepreciação consciente do protagonista, as formas narrativas evoluíram de modo a questionar a própria posição dos personagens dentro da narrativa, quebrando a solenidade da tradição clássica (Sutherland, 2017). Sabemos que “nas tragédias gregas, o coro periodicamente interrompe os acontecimentos para orientar os sentimentos e contextualizar os atos dos personagens. Ele tende a falar com um respeito solene sobre os protagonistas, quaisquer que sejam os pecados que tenham cometido” (Botton, 2015, p. 169). No filme *Poderosa Afrodite* (1995), Woody Allen subverteu essa lógica, transformando o coro em um agente cômico, mesmo sem modificar necessariamente sua configuração estética e ação cênica.

Mas deve existir algo além de indulgência nessa relação entre público e obra de arte de teor catastrófico. Como afirma Oliveira (2008), se a representação de uma catástrofe por meio da arte é possível e legítima, tem-se assim a necessidade de analisar a especificidade de sua representação. Não se pode simplificar em excesso o interesse popular por essas narrativas, estabelecendo-o simplesmente como válvula de escape da vida cotidiana e higienizada da modernidade.

Não é difícil caracterizar como inútil e de mau gosto o interesse do público por histórias horríveis. Mas, por baixo da banalidade superficial, deveríamos reconhecer que muitas vezes estamos tentando – de maneira confusa e desarticulada – chegar a algo importante. Ao mergulharmos em narrativas banhadas em sangue, nem sempre buscamos apenas entretenimento ou

distração (...). Talvez saíamos em busca desses relatos bárbaros para controlar melhor nosso eu mais civilizado – e em particular para nutrir nossas reservas sempre efêmeras de paciência, autocontrole, perdão e empatia (Botton, 2015, p. 166)

O casal Alvy Singer e Annie Hall faz exatamente esse uso da narrativa trágica da ocupação de Paris. Porém, conforme visto no filme, no caso de Alvy, personagem de origem judaica e alter ego de Woody Allen, a questão é mais complexa do que no caso da góia Annie Hall. Se para Annie Hall a catástrofe é um episódio histórico distante, embora importante, para Alvy o peso da catástrofe é uma marca étnica. Segundo Candau, “o que nos une como judeus, observa Alain Finkielkraut, é a recusa ao esquecimento que, ao mesmo tempo, para alguns é a recusa da assimilação” (2012, p. 153). Marcados pelo Holocausto, a comunidade judaica, seja europeia, seja nos Estados Unidos da América, sempre vai pensar as catástrofes a partir de seus próprios critérios. Quais são eles? Certamente não há uma resposta simples ou única, mas vale lembrar que “Paul Ricouer aponta Auschwitz como um acontecimento fundador negativo. Os judeus herdaram uma ‘memória destrutiva e fundadora ao mesmo tempo’, que, em todos os casos, permanece um ‘referente identitário necessário’” (Candau, 2012, p. 153).

Por outro lado, para um góia, a memória da catástrofe pode ser um momento para mostrar-se empático, escandalizando-se de modo satisfatório diante da consciência da dor do outro. Uma espécie de satisfação diante da própria consciência. Em *Hannah e Suas Irmãs*, Allen coloca na boca no personagem Frederick, um pintor iconoclasta de origem escandinava, significativamente interpretado por Max Von Sydow, uma interessante reflexão. Sua esposa acaba de chegar em casa. Ele faz um lanche noturno, enquanto fala:

Frederick: Perdeu um programa de TV sobre Auschwitz. Mais imagens chocantes. E mais intelectuais perplexos declarando sua mistificação sobre a morte de milhões. Nunca responderão à pergunta: “Como pode ter acontecido?”. Porque é a pergunta errada. Deviam perguntar: “Por que não acontece com mais frequência?” Acontece, mas sutilmente. (Hannah e Suas Irmãs, 00:53:39)⁷⁹

Frederick é o personagem mais introspectivo do filme. Não há traços de humor em sua presença cênica. Sua fala desdobra-se em, pelo menos, quatro níveis. O primeiro é a crítica

⁷⁹ Frederick: You missed a very dull show about Auschwitz. More gruesome film clips. And more intellectuals declaring their mystification over the systematic murder of millions. They can never answer the question: “How could it happen?”. It’s the wrong question. The question is: “Why doesn’t it happen more often?”. Of course, it does.

que faz ao uso abusivo das imagens chocantes do Holocausto, visando ao mesmo tempo impressionar, comover e enojar o espectador. Algo que, como destacamos, Woody Allen recusa-se a fazer. O expediente da violência física não lhe interessa. O segundo nível é sua crítica aos intelectuais que, protegidos atrás de seus livros, apenas pontificam sobre o mal, sem nada realizar para detê-lo, exagerando sua consternação, uma vez que essa postura parece ser mais condizente com que se espera de pessoas letradas e humanistas. De certo modo, essa crítica caberia à postura levemente indignada e repleta de sentimento moralizante de culpa experimentada por Alvy e Annie Hall ao assistirem a um filme com tema similar ao programa de TV citado por Frederick.

A terceira camada refere-se à postura condescendente do pintor ao reconhecer-se como sendo mais consciente do que os intelectuais que critica, apontando onde está o erro em suas dúvidas quanto ao mundo. Esses intelectuais, acreditando no bem, ficam estupefatos diante do mal, que Frederick, em sua posição privilegiada, sabe que é dominante. O fato de tampouco fazer nada não afeta Frederick em sua certeza de estar em uma condição de superioridade moral e intelectual diante daqueles a quem dirige a crítica. Essa camada parece-me ser uma sutil autocrítica por parte de Woody Allen. Sua iconoclastia é conhecida e Frederick, como seu porta-voz, inclusive para expor personagens de filmes anteriores, não “revelou-se mais esperançoso do que certo cronista de Manhattan: ‘O homem continuará desumano. E não gozaremos de um mundo diferente do que ele é hoje, brutal, e terrível’, assim falou outro menino do Bronx, Allan Stewart Konigsberg, conhecido no mundo inteiro como Woody Allen” (Cortez, 2017. p. 15).

Mas tamanha seriedade não pode passar incólume, o que leva ao próximo nível. A quarta camada, mais sutil, é percebida mediante sua ação física de se alimentar fartamente ao mesmo tempo em que fala de multidões que morreram de inanição em campos de concentração. Essa ironia, representada por um sanduíche, mostra que Allen está consciente do tom de condescendência de Frederick. Allen não quer purificar o mundo. Para ele, “é preciso salvar o que pode ser salvo e jamais esquecer a lição” (Lévy, 2018, p. 254).

Ao final, por sua reação de imobilidade intelectual, Frederick não difere muito de Annie Hall em seu ingênuo sentimento de culpa diante do documentário sobre o nazismo. A sutileza com que anuncia as novas encarnações de Auschwitz serve para justificar sua falta de ação e a continuidade despreocupada de seu lanche.

Contudo, com os atentados de 11 de setembro de 2001, a catástrofe deixou de apresentar qualquer sutileza. E Woody Allen teria que lidar com isso de alguma forma.

Afinal, a catástrofe deixou de ser na distante França da década de 1940 e passou a ser no seu quintal e em seu tempo.

3.2. Cinzas no paraíso: a política de Tolerância Zero e o 11 de Setembro no cinema

O processo que culminou nos atentados contra o Pentágono e o conjunto de edifícios conhecido como *World Trade Center* é complexo e, para ser devidamente explanado, necessitaria de uma longa dissertação envolvendo política internacional, Orientalismo, Questão Palestina, deveria remontar a eventos anteriores à Primeira Guerra Mundial, a Guerra Irã – Iraque, o Escândalo Irã – Contras, a invasão do Afeganistão pelos russos, a intervenção da CIA no Afeganistão, e mais uma extensa série de temas, que não correspondem ao corpo de interesse imediato desse trabalho. Desse modo, consideramos que o contexto principal já é suficientemente conhecido, permitindo que nos concentremos apenas nos pontos fundamentais de intersecção entre o 11 de Setembro e nosso objeto de estudo, a obra cinematográfica de Woody Allen.

Os atentados contra os Estados Unidos se tornaram um dos principais marcos de referência para análise da História Recente. O historiador britânico Eric Hobsbawm considerava que a Queda do Muro de Berlim, em 1989, representava o fim de um período histórico que culminou no que ele chamou de “O Breve Século XX”, em função da velocidade da sucessão de acontecimentos. Segundo Hobsbawm:

O Breve Século XX acabou em problemas para os quais ninguém tinha, nem dizia ter, soluções. Enquanto tateavam o caminho para o terceiro milênio em meio ao nevoeiro global que os cercava, os cidadãos do *fin de siècle* só sabiam ao certo que acabara uma era da história. E muito pouco mais. Assim, pela primeira vez em dois séculos, faltava inteiramente ao mundo da década 1990 qualquer sistema ou estrutura internacional (1995, p. 427).

Esse vácuo de ordenamento internacional, no qual o papel das superpotências deixou de ser tão claro, com o fim do império soviético e o flagrante enfraquecimento da influência dos Estados Unidos no cenário político internacional durante a Era Clinton, permitiu que operações de grupos políticos e religiosos, que antes tinham suas atividades circunscritas a suas regiões de origem, se tornassem evidentes.

Agora era possível a grupos bastante pequenos de políticos ou outros dissidentes corroer e destruir em qualquer parte, como mostraram as atividades continentais do IRA na Grã Bretanha e a tentativa de explodir o

World Trade Center em Nova York (1993). Até o fim do Breve Século XX, os custos dessas atividades, a não ser para as companhias de seguro, eram modestos, pois o terrorismo não estatal, ao contrário das crenças comuns, era muito menos indiscriminado que os bombardeios da guerra oficial, inclusive porque seu objetivo (se havia) era sobretudo mais político que militar. Além disso, a não ser por cargas explosivas, geralmente operava com armas manuais mais adequadas a matar em pequena escala do que a assassinatos em massa. Contudo, não havia motivo para que mesmo armas nucleares, além do material e know-how para sua fabricação, todos largamente disponíveis no mercado mundial, não pudessem ser adaptadas para uso por um pequeno grupo (Hobsbawm, 1995, p. 429).

Esse processo acentuou-se, ganhando dimensões operacionais e de recursos humanos cada vez mais sofisticados e destrutivos, ao ponto de fazer com que o pequeno atentado contra o World Trade Center de 1993, que mereceu relativamente pouco destaque na mídia, se multiplicasse em dramaticidade e impacto em 2001, transformando-se no desdobramento mais importante dos eventos que se seguiram à Queda do Muro de Berlim. O filósofo Slavoj Žižek, um pensador político que aprecia fazer analogias entre fatos históricos e cenas de filmes clássicos, ponderou que “não teria sido o avião que atingiu a torre do WTC o borrão hitchcockiano definitivo, a mancha anamórfica que desnaturalizou a idílica paisagem de Nova York?” (2003, p. 29).

Esse borrão citado por Žižek se refere a uma sequência do suspense *Os Pássaros*, de 1963, dirigido por Alfred Hitchcock. No filme, supostamente baseado em acontecimentos reais, a protagonista, interpretada por Tippi Hedren, passeia despreocupada por uma linda paisagem litorânea, onde qualquer tipo de perigo potencial parece inexistir, e, de repente, é atacada por um pássaro que mergulha contra ela, atingindo-a na cabeça loura. Inicialmente, a ave não é mais do que um borrão e nada parece justificar seu ataque, que se revela apenas o prenúncio de algo muito maior. Após muitos desdobramentos e ataques de aves, o filme termina com uma promessa de apocalipse. De certa forma, os pássaros de Hitchcock foram mais bem-sucedidos, uma vez que “os planos da rede terrorista para detonar bombas em Manhattan, em 2009, e de lançar ataques como os de Mumbai na Alemanha, um ano mais tarde, foram todos frustrados. E a Al-Qaeda nunca fez nenhum ataque bem-sucedido contra os Estados Unidos depois de 11 de setembro de 2001” (Bergen, 2012, p. 216)

Contudo, independentemente do alcance das ações terroristas, o estabelecimento de seu aspecto simbólico foi muito bem-sucedido. O próprio Osama Bin Laden tinha plena consciência do impacto midiático de sua ação. Consta que “naquela mesma manhã, Bin Laden disse a Ali al-Bahlul, um guarda-costas que também funcionava como seu especialista em mídia, que era ‘muito importante ver o noticiário hoje’” (Bergen, 2012, p. 19).

O 11 de Setembro entrou para o imaginário ocidental com grande força, interferindo em todos os seus aspectos, destacadamente na cultura e, de modo particular, no cinema. Há dois exemplos sintomáticos. O primeiro e muito esperado filme do super-herói Homem-Aranha, da editora de quadrinhos Marvel, foi lançado em 17 de maio de 2002 nos Estados Unidos. Essa superprodução, dirigida pelo cineasta Sam Raimi, recebeu uma esmerada campanha de marketing, que começou muito tempo antes da estreia. Ainda em 2001, os estúdios Sony Pictures e Columbia Pictures produziram um *teaser* de divulgação para o filme que continha uma narrativa simples e empolgante: após realizarem um assalto, criminosos tentam fugir em um helicóptero. No meio da fuga, a aeronave começa a tremer e perder força, as hélices param de rodar. Percebe-se que o helicóptero está preso em uma teia de aranha gigante, justamente no espaço aberto entre as duas torres principais do World Trade Center. Em seguida surge o Homem-Aranha, que, após salvar o dia, balança-se entre os arranha-céus de Nova York, anunciando o longa-metragem para maio do ano seguinte.

Imagem 32: cenas do 1º teaser de divulgação do filme *Homem-Aranha* (2002)⁸⁰



⁸⁰ Fonte: <https://www.exibidor.com.br/noticias/industria/239-posters-e-trailers-substitutos-do-filme-homem-aranha-ja-estao-em-producao>. 09 de agosto de 2019.

As plateias adoraram o *teaser*, gerando altas expectativas. Contudo, não demorou até que a peça publicitária fosse retirada de circulação. Após os atentados de 11 de setembro, os executivos das produtoras Sony e Columbia preferiram não alimentar a controvérsia e optaram por descartá-la do marketing do filme. Circulou uma versão, que parece pouco plausível, considerando a estrutura narrativa do filme, de que essa sequência fazia parte do roteiro original, sendo também excluída do enredo. O fato é que o longa-metragem lançado não contém nenhuma imagem das Torres Gêmeas do *World Trade Center*. Como parte das filmagens ocorreram antes de setembro de 2001, as torres tiveram que ser apagadas digitalmente da paisagem de Nova York. Mostrá-las, naquele momento, parecia ser um tabu, sobretudo em uma descompromissada aventura juvenil de super-heróis. Somente muito tempo depois, com a popularização de plataformas de compartilhamento de vídeos, a exemplo do Youtube, o *teaser* foi recuperado e pode ser assistido com facilidade.

Outro exemplo aconteceu com o segundo episódio do épico de fantasia *O Senhor dos Anéis*, baseados na trilogia de romances escritos por J. R. R. Tolkien, com direção do cineasta neozelandês Peter Jackson. A primeira parte, *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel*, foi lançada em 1º de setembro de 2002. A continuação deveria ser lançada exatamente um ano depois, em 1º de janeiro de 2003, como *O Senhor dos Anéis: as Duas Torres*, título homônimo do livro no qual seria baseada. Cogitou-se mudar o título para evitar polêmicas. Felizmente, o bom senso prevaleceu e o projeto original foi mantido. Para além de trata-se de uma obra clássica, com um imenso grupo de fãs, que poderiam se irritar com a modificação, esses meses de diferença entre o *Homem-Aranha* e *O Senhor dos Anéis: as Duas Torres* começavam a amainar os ânimos. O tabu começava a ser derrubado. O próprio Woody Allen colaborou com isso ao fazer seu célebre discurso na cerimônia do Oscar de 2002, que será analisado em detalhes em outro momento.

O fato é que os atentados de 11 de setembro se tornaram imagens tão recorrentes na mídia que, pouco a pouco, seu efeito dramático foi se modificando. Seu significado, ou poder simbólico, nas palavras de Bourdieu, ganhou diferentes camadas ao longo do tempo. “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (...). Os símbolos são instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação” (Bourdieu, 2009, p. 09 – 10). Mas o que as imagens dessa tragédia comunicam?

Primeiramente, é fundamental destacar que os atentados ocorrem em um momento histórico no qual a produção de imagens ganhou um novo e amplificado sentido. O roteirista e

teórico de cinema Jean-Claude Carrière observou que “dentro de alguns anos, no futuro, será obviamente muito difícil ensinar história sem recorrer ao cinema e às imagens de televisão. Todo o século foi filmado, por amadores, jornalistas, correspondentes de guerra, espiões (...) tudo foi registrado e mais ou menos bem preservado” (2006, p. 124). O 11 de Setembro foi um dos exemplos mais dramáticos. Praticamente, todos os dias, durante os meses subsequentes, surgiam novas imagens da catástrofe. Feitas por foto jornalistas, amadores, cineastas, câmeras de segurança e até mesmo de satélites.

Quanto maior o efeito espetacular de um evento (real ou artístico), mais difícil se torna sua transformação em relato, isto é, numa narrativa cuja forma discursiva fornece as mediações entre impacto sensível da imagem e suas múltiplas possibilidades (imaginárias ou reais) de vir a significar. Nesse sentido, o atentado de Nova York levou até as últimas consequências a experiência estética moderna, isto é, a estética marcada tanto pela manipulação da memória latente quanto pelo consumo de massa. Esse atentado terrorista não é sui generis somente pelo número elevado de vítimas, mas também pelo aspecto teatral, pela cenografia deliberada e calculada, a qual ofereceu aos expectadores do mundo inteiro um evento com a duração de uma peça de teatro. (Rosenfield, 2002, p. 93).

De fato, todos os ângulos possíveis e imagináveis foram captados. Em grande parte, porque o evento foi testemunhado por praticamente o mundo todo, ao vivo, em tempo real, durante horas seguidas. Muitas pessoas tiveram tempo de sacar suas máquinas fotográficas e câmeras filmadoras para, a despeito do pânico e da incredulidade, apontar para o motivo do pânico e da incredulidade. E é justamente essa inflação de imagens que tornou cada vez mais difícil definir o significado central dessas imagens. “Durante um ou dois dias depois da catástrofe, a própria língua parecia inútil. Ao meio-dia de 12 de setembro, a CNN exibia fotografias silenciosas acima de uma faixa com a legenda: sem comentários, sem comentários, sem comentários (...) A intenção do terror é deixar-nos petrificados. Encontrar palavras para lhe fazer frente é um ato de reconstrução” (Neiman, 2003, p. 310).

O choque foi tamanho que ver e rever as imagens tornou-se um vício. Zizek observou que “quando, dias depois de 11 de setembro de 2001, nosso olhar foi transfixado pelas imagens do avião atingindo uma das torres do WTC, fomos forçados a sentir o que são a ‘compulsão à repetição’ e a *jouissance* além do princípio do prazer: tínhamos que ver tudo aquilo vezes sem conta, as mesmas imagens eram repetidas *ad nauseam*, e a estranha satisfação que elas nos davam era a *jouissance* em estado puro” (Zizek, 2003, p. 26). Essa situação demonstrou uma degradação no próprio sentido de identidade do nova-iorquino, uma

vez que catástrofes causam “além da perda de vidas, dos prejuízos financeiros e materiais, da dor e do sofrimento, produziram profundos abalos na identidade” (Oliveira, 2008, p. 16).

Uma das principais causas do choque provocado pelos atentados em Nova York foi o fato de ele acontecer contra alvos civis. Talvez isso ajude a explicar a comparativamente pequena repercussão do ataque que concomitantemente atingiu o Pentágono, sede do poder militar dos Estados Unidos, o que por si só deveria gerar imensa perplexidade. Afinal, nem os militares de maior patente do país estão protegidos? E o que dizer da Casa Branca, que só não foi atingida por um avião comercial porque seus tripulantes enfrentaram os terroristas e se sacrificaram, derrubando a aeronave em um campo aberto? Certamente há um número muito menor de imagens destes dois casos quando em comparação com os atentados em Nova York, o que também é uma variável importante. Porém, Rosenfield, especialista em terrorismo internacional, explica que:

O novo terror visa também, e sobretudo, uma população civil muito heterogênea – usuários de trens e metrô, turistas, transeuntes quaisquer e não apenas os empresários e empregados que gravitam em torno do World Trade Center. Este coletivo torna-se objeto de ataques simplesmente porque está na proximidade física do Centro que simboliza (pelo menos no entender dos terroristas) o comércio mundial (Rosenfield, 2002, p. 93).

Ou seja, segundo o autor, o cidadão comum do Ocidente, que parecia protegido pelas normas da Convenção de Genebra, que categorizam os crimes de guerra, viu-se como alvo, e talvez alvo preferencial dos terroristas. Esse é um terror pouco compreensível para a experiência de segurança experimentado no Ocidente, destacadamente dentro das fronteiras americanas. “Ver o WTC desmoronar foi a experiência mais próxima do arcaico terror diante da irrupção das forças cósmicas (daimones, instrumentos do destino), que o homem moderno foi capaz de experienciar” (Rosenfield, 2002, p. 94). Em outras palavras:

O pior terror de 11 de Setembro foi o fato de as pessoas no avião que se chocou com o World Trade Center não terem apenas sido arrancadas de suas vidas comuns e levadas à própria morte, mas se terem tornado parte das explosões que mataram milhares de outras. Essa, pelo menos, foi a avaliação de um punhado de passageiros a bordo do quarto avião que rumava para um alvo indefinido em Washington. Ao contrário dos passageiros dos outros voos, eles tinham conhecimento a partir do qual podiam agir (...). Não conseguiram derrotar os terroristas, mas conseguiram garantir que o avião caísse em um descampado. (Neiman, 2003, p. 315)

No começo do filme *Manhattan*, o personagem Isaac, interpretado por Woody Allen, em um jantar com amigos, fala de sua admiração pela coragem física, mesmo sem ser particularmente corajoso. “Talento é sorte. Acho que o mais importante na vida é a coragem (...) Escutem esse exemplo que vou dar. Se nós quatro estivéssemos caminhando sobre uma ponte e uma pessoa estivesse se afogando na água um de nós teria coragem de mergulhar na água gelada e salvar a pessoa se afogando? Essa é a questão. Eu não sei nadar. Assim, nunca teria que enfrentar esse risco” (00:04:24)⁸¹. Essa fala pode ser relacionada com a questão da identidade que se modifica em casos de catástrofes, levantada por Eliézer Oliveira. Os passageiros do voo 93, que lutaram contra os terroristas, eram, na média, cidadãos americanos comuns. Em essência, não diferiam do personagem Isaac e seus amigos. Mas ainda assim, confrontados com uma situação-limite, agiram com extrema coragem física. Isaac faria o mesmo? Sem saber nadar, lançar-se-ia à água para tentar salvar alguém que se afoga?

Sem dúvida, os terroristas não contavam com essa possibilidade. É conhecido o fato de que “Bin Laden tinha a ideia fixa de que os Estados Unidos eram fracos. Nos anos que precederam o 11 de Setembro, ele muitas vezes falava dessa fraqueza a seus seguidores, citando exemplos como a retirada dos EUA do Vietnã nos anos 70, e da Somália duas décadas depois, após o acidente do Black Hawk, no qual dezoito soldados americanos foram mortos” (Bergen, 2012, p. 16). Adiante veremos em uma análise do filme *As Duas Torres* (2006), de Oliver Stone, apontado por Rosenstone como o arquétipo do que seria um “cineasta historiador”, de que forma surgiram muitos “heróis improváveis” durante os desdobramentos dos acontecimentos do dia 11 de setembro. Multiplicaram-se notícias de corajosas ações individuais realizadas por policiais, bombeiros, militares e civis voluntários durante a desocupação do complexo de prédios do World Trade Center e na busca por sobreviventes. Essas notícias tiveram bastante impacto, mas serviram principalmente para criar um espírito de corpo entre os americanos e, sobretudo, entre os nova-iorquinos. “Em geral o noticiário não nos ajuda a aprender com as experiências de nossos semelhantes mais desventurados; não tenta nos poupar, nem poupar nossas sociedades, da plena força do erro a cada nova oportunidade” (Botton, 2015, p. 174).

Mais do que isso, a população de Nova York começou a apresentar uma curiosa forma de salvar vidas por meio de narrativas mais ou menos fictícias, dependendo do caso. “Mesmo

⁸¹ Texto original: Talent is luck. I think the important thing in life is courage. (...) Listen to this example I'm gonna give. If the four of us are walking home over the bridge and then there was a person drowning in the water would one of us have the nerve to dive into the icy water and save the person there from drowning? That's key question. I, of course, can't swim, so I never to face it.

em Nova York, muitas pessoas não conheciam ninguém que estivesse no World Trade Center na hora do ataque, mas todos pareciam conhecer alguém que estivesse então se recuperando de uma ressaca ou levando uma criança ao jardim da infância. Quando não ir ao trabalho se torna um modo de salvar a própria vida, nossa noção de impotência torna-se assombrosa” (Neiman, 2003, p. 309). Ou seja, muitas pessoas passaram a contar que conheciam alguém que se salvou. Relatar que conheceu pessoas que se salvaram tornou-se muito mais importante do que contar que conheceu alguma das vítimas. Esse é um desdobramento interessante da ética do sucesso amplamente presente no imaginário dos americanos.

Um diálogo supostamente verdadeiro travado entre o cineasta de origem judia Stanley Kubrick e o roteirista Frederik Raphael demonstra de forma contundente essa tendência, tomando a relação entre o Holocausto e suas narrativas no cinema.

Stanley Kubrick: O Holocausto, o que você acha?
 Frederik Raphael: O que eu acho? Acho que não temos tempo agora...
 Stanley Kubrick: Como tema de um filme. Será que pode ser feito?
 Frederik Raphael: Já foi feito algumas vezes, não foi?
 Stanley Kubrick: Sério? Não sabia disso. (...)
 Frederik Raphael: Tem o *Nuit et brouillard*, que é uma espécie de documentário, mas...
 Stanley Kubrick: Mais algum?
 Frederik Raphael: (sabendo muito bem o que ele estava sendo levado a dizer). Bem, tem *A Lista de Schindler*. Não tem?
 Stanley Kubrick: Acha que era sobre o Holocausto?
 Frederik Raphael: Não era? Se não era, era sobre o quê?
 Stanley Kubrick: Aquilo era sobre o sucesso, não acha? O Holocausto é sobre seis milhões de pessoas que foram exterminadas. *A Lista de Schindler* é sobre seiscentas pessoas que não foram. (Raphael, 1999, p. 102 – 103).

Como a indústria do audiovisual americana lidou com o 11 de Setembro? A indústria do audiovisual americana, incluindo aqui cinema, televisão aberta e por assinatura, vídeos institucionais, clipes musicais entre outros, é a maior do mundo. Não é possível precisar o número exato de produções realizadas anualmente, tanto por haver variações de ano a ano, quanto pelos limites elásticos de quais os tipos de produtos poderiam ser anexados à lista, mas atualmente cogita-se algo em torno de dez mil⁸². Ainda que impreciso, é um número

⁸² O site de curiosidades Mundo Estranho registra que “segundo o Internet Movie Database (www.imdb.com), em 2006 foram lançadas, em todo o mundo, 21. 847 produções audiovisuais, entre elas 19. 328 filmes (as demais são novelas, séries de TV e outras obras que misturam som e imagem). Em 2005, o número de filmes havia sido maior: 21. 761. E, de janeiro a julho de 2007, 10. 254 títulos foram lançados ao redor do planeta. Contando o total de produções audiovisuais, os países que mais produziram no ano passado foram Estados Unidos, disparados na frente com 10. 863 títulos, seguidos por Reino Unido, com 1. 838; Alemanha, com 1. 252; França, com 979; Canadá, com 966; Espanha, com 664; México, com 631; Japão, com 509; Austrália, com 337; e Itália, com 283. A Índia, conhecida pela promissora Bollywood (mistura de Bombaim com Hollywood), não entrou no

impressionante, e seguiria sendo mesmo que o quantitativo real fosse metade ou um terço do mesmo. Levando em consideração esses cálculos, desde 2001, ano dos atentados contra as Torres Gêmeas, teriam sido realizados cerca de cento e noventa mil obras que misturam som e imagens somente nos Estados Unidos na última década e meia.

Essas milhares de produções estão divididas em diversos gêneros: drama, comédia, ficção científica, aventura, musical entre outros. O cinema americano popularizou e levou ao extremo da perfeição técnica o gênero identificado como Cinema Catástrofe. “A fórmula do *disaster movie* criada por Hollywood inclui três variantes: catástrofes naturais, desastres relacionados à tecnologia, à ciência ou a alterações no meio ambiente, tragédias provocadas por uma ‘força do mal’ (terroristas, inimigos, alienígenas)” (Bergan, 2010, p. 130).

Se tomarmos o 11 de Setembro como tema a ser explorado no cinema, certamente ele se encaixaria no terceiro tipo, com a vantagem de ser um fato histórico. Por isso, em tese, constitui-se em um assunto perfeito para ser explorado nesse filão comercial dos filmes catástrofes. Possui alto potencial dramático, de exploração do suspense e do terror, além de dar margem para a exibição de imagens de impacto elaboradas com a mais avançada tecnologia dos efeitos especiais. Permite inclusive muitas licenças poéticas, uma vez que ser baseado em fatos “não implica dizer que os filmes-catástrofes ficcionais não contenham elementos realistas, nem que os filmes-catástrofes realistas não contenham elementos ficcionais” (Oliveira, 2008, p. 90).

Contudo, levando-se em conta o imenso número de obras audiovisuais anualmente colocadas em cartaz nos cinemas, TV e internet, não deixa de parecer discreto o conjunto de filmes efetivamente feitos e que conseguiram algum destaque. Isso a despeito de que “entre os muitos símbolos e imagens com que Nova York contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e da devastação” (Berman, 1986. p. 325). Mas uma devastação autoinfligida, numa política pública, e privada, de construção, destruição e reconstrução que se tornou símbolo da modernidade urbanística. É inegável que, “de todas as cidades do mundo, Nova York foi a que mais cresceu à custa de demolições; daqui a cem anos, as pessoas terão evidências mais tangíveis da Roma de Adriano do que da grande metrópole de fibra ótica” (Sennett, 2001, p. 292).

Porém, ser conscientemente uma cidade em renovação perene é uma coisa; vê-la de repente numa situação em que a destruição não foi pensada, nem medida, é outra. Por isso,

top 10: produziu “apenas” 276 filmes e séries. O Brasil, segundo o site, registrou 107 produções audiovisuais em 2006, atrás de países como a Argentina (252) e Portugal (108), mas à frente do Chile (35) e do Peru (21)”. Endereço eletrônico: <http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/quantos-filmes-sao-produzidos-no-mundo-a-cada-ano/> Acesso dia 05 de janeiro de 2017.

não é difícil concluir que o 11 de Setembro é um tema tabu para a indústria do audiovisual americano, assim como foi a Guerra do Vietnã durante certo período⁸³. As produções efetivamente feitas não vão muito além do documentário *11/9*, dos irmãos Jules e Gedeon Naudet em parceria com James Hanlon, que registrou a única imagem conhecida do primeiro avião atingindo a primeira torre, e os dramas *WTC – por trás do 11 de setembro* (2004), telefilme dirigido por Antonia Bird, *Voo 93* (2006), de Paul Greengrass, *Tão Forte, Tão Perto* (2011), de Stephen Daldry, e *As Torres Gêmeas*, que Oliver Stone lançou em 2006, tornando-se uma das mais significativas.

Fica evidente na observação dessa lista que, via de regra, os filmes produzidos em torno do 11 de Setembro procuram representar pontes para a redenção do país atacado. Há mortes, há tragédias pessoais e coletivas, mas elas se tornam obstáculos que são superados pela grandeza de espírito dos envolvidos. O objetivo é sempre o mesmo, recuperar a segurança perdida. Voltar ao status anterior à tragédia, se possível ampliando-o no que ele possuía de confortável e estabilizado. O trauma existe, mas ele serve, sobretudo, como aprendizado. Ensinam que não se deve confiar em ninguém e que, como diziam os Pais Fundadores, o “o preço da liberdade é a eterna vigilância”.

Quando Estados modernos alcançaram o direito ao monopólio da força e reduziram a taxa de assassinatos dentro de suas fronteiras, abriram um nicho para o terrorismo (...) No longo prazo, os movimentos terroristas definham porque sua violência em pequena escala não atinge seus objetivos estratégicos, apesar do sofrimento e medo localizado que causa (...) Talvez nunca sejamos capazes de reduzir a zero o número de mortes por terrorismo, mas podemos lembrar que o terror causado pelo terrorismo é um sinal não do quanto nossa sociedade se tornou perigosa, e sim segura. (Pinker, 2018, p. 241 - 242)

Portanto, o efeito psicológico principal do terrorismo, a ideia de que podemos perder o que construímos, nossa família, nossos bens, nossa tranquilidade, advêm da noção de que alcançamos algo em termos de civilidade e o grande perigo é perder esse feito. Nesse sentido, Zizek observa que “não é ironia definitiva o fato de, antes do bombardeio americano, Kabul já estar igual ao sul de Manhattan depois do 11 de setembro?” (2003, p. 51). Ou melhor,

⁸³ O número de produção enfocando a guerra do Vietnã também era relativamente pequeno, levando-se em conta o montante geral de filmes produzidos, até o início da década de 1980. Destacam-se obras como *Amargo Regresso* (1978), *Apocalypse Now* (1979) e *O Franco-Atirador* (1979), obras com cuidadosa produção e tom sério. Os estúdios não se arriscavam em produções mais populares acerca de uma guerra que foi politicamente impopular. O cenário mudou a partir do filme *Rambo – Programado Para Matar* (1982) e, principalmente, sua continuação, *Rambo 2 – A Missão* (1985). O tom sério até então relacionado com a temática da guerra foi substituído por um caráter heroico e nacionalista, em que veteranos do conflito se mostram como verdadeiros exércitos de um homem só.

guardadas as devidas proporções, Kabul estava degradada como a Nova York antes que as ações higienistas se tornassem uma regra de sucessivas administrações da cidade, destacadamente as do prefeito Rudolph William Louis Giuliani, que governou entre janeiro de 1994 e dezembro de 2002.

Usando de bastante liberdade conceitual, proponho que Rudolph Giuliani construiu um pastiche da Nova York apresentada por Woody Allen no final da década de 1970 e começo de 1980. Enquanto os demais cineastas da Nova Hollywood, como Sidney Lumet e Martin Scorsese, retratavam uma cidade suja e tomada pela criminalidade, Allen imaginou-a como uma utopia urbana. Uma metrópole sem crimes, sem pobreza, sem a epidemia de drogas, onde a vida se resume a passeios, conversas, eventos esportivos, visitas ao Central Park ou a museus, sessões de cinema, shows de jazz ou teatro. Obviamente, como mostra a experiência, a utopia de uns é a distopia de outros. A cidade criada por Giuliani é ultravigiada, paranoica e xenófoba. Já era antes do 11 de Setembro e se tornou ainda mais depois dele. A queda das torres gêmeas do *World Trade Center* foi a maior das janelas quebradas.

O mote da administração de Rudolph Giuliani foi a política denominada de “Tolerância Zero” de prevenção ao crime. Procurou, por todos os meios possíveis, de multas até o despejo de cidadãos de certas áreas da cidade, realizar uma espécie de “limpeza” das ruas, expulsando os indivíduos tidos como indesejáveis: mendigos, prostitutas, traficantes e outros. Giuliani adotou como justificativa teórica a “Teoria das Janelas Quebradas”, proposta em 1982 pelo criminologista James Quinn Wilson. De acordo com tal perspectiva, manter a ordem nos ambientes urbanos é essencial para diminuir o crime e o vandalismo. Um cenário limpo e aparentando segurança desencorajaria a prática de crimes graves. “Se você vê uma janela quebrada na rua e não a conserta logo, no outro dia aparecerão mais vidros quebrados e, quando se der conta, a situação fugiu ao controle, porque nada foi feito quando ainda se tratava de um assunto de menor importância” (Giuliani, 2013). O ex-prefeito completa sua tese explicando que,

Tolerância Zero não significa prevenir todos os crimes, mas que é preciso prestar atenção no que ocorre nas ruas. Deve-se prestar atenção no que a polícia considera crime de menor potencial. Quando assumi a prefeitura, a preocupação da polícia se restringia aos homicídios e grandes traficantes. Enquanto isso, não davam atenção à prostituição, aos pequenos traficantes e viciados nas ruas, porque achavam que não teriam tempo para isso. O que mudou foi isso. Todos que cometiam crimes tinham de ser tirados das ruas. Tínhamos de fazer das ruas um lugar seguro para pessoas decentes andarem. Foram necessários dois anos para essa política fazer a diferença. Pode ser aplicada em outras cidades sem maiores problemas. (Giuliani, 2013).

Segundo essa política de “Tolerância Zero”, que ganhou fama mundial e passou a ser referência para diversas cidades do mundo⁸⁴, apesar de receber inúmeras críticas⁸⁵, por ser considerada demasiadamente dura, o que deveria ser feito seria a implementação como elemento legal do provérbio popular que diz: “quem rouba um ovo, rouba um boi”⁸⁶. Nesse sentido, os pequenos delitos tinham que ser combatidos de forma rigorosa, para evitar a formação de futuros marginais profissionais que promovessem uma onda de crimes ainda maior. De acordo com Giuliani,

Nova York era conhecida como a capital do crime nos Estados Unidos. Depois, quando deixei a prefeitura, Nova York era considerada a cidade mais segura dos Estados Unidos. Diminuímos o número de homicídios em 65% e os crimes, de maneira geral, em 60%. O sistema implantado na cidade continuou funcionando após meus mandatos e meus sucessores conseguiram reduzir ainda mais a criminalidade. Alguns tipos de crimes foram reduzidos em 90%. (2013).

Apesar da controvérsia, a “Tolerância Zero” foi um sucesso institucional, atingindo suas metas previstas. Os índices de criminalidade despencaram. Um exemplo é o metrô de Nova York, antes considerado inseguro e um foco de violência, tendo sido assim retratado no filme *Bananas* (1971), em que curiosamente Allen é agredido por um Sylvester Stallone em início de carreira, que se transformou no símbolo da política de segurança da cidade.

Rudolph Giuliani era o prefeito de Nova York na época dos atentados contra o World Trade Center. Sobre o 11 de Setembro, ele afirmou que: “A cidade vai sobreviver, nós vamos passar por isso, e será muito, muito difícil. Eu não acho que saibamos a dor que vamos sentir quando descobrirmos o que perdemos, mas a única coisa na qual temos que focar agora é fazer essa cidade passar por isso, e sobrevivermos e sermos mais fortes por ela”⁸⁷. Podemos interpretar que “tornar-se mais forte” significa aqui fortalecer ainda mais a política do

⁸⁴ Em setembro de 2013 o nova-iorquino Rudolph Giuliani, então com seus 69 anos, foi convidado para palestrar no VI Congresso Internacional de Direito Penal e Criminologia, no Minascentro, em Belo Horizonte, capital de Minas Gerais.

⁸⁵ No livro *Morte e Vida das Grandes Cidades*, de Jane Jacobs, uma obra referencial para se pensar o urbanismo e os problemas urbanos, a autora já afirma que “há males sociais profundos e complexos por trás da delinquência e da criminalidade” (2014, p. 31).

⁸⁶ Essa expressão foi muito usada por Giuliani em entrevistas para justificar a dureza dos métodos de sua política de Tolerância Zero. Para Giuliani, “Realmente, essas pequenas coisas fazem grande diferença, para que as pessoas abracem a ideia de uma sociedade com leis. Em Nova York, tínhamos duas manifestações como essas, que precisaram ser contidas. A primeira foram os pichadores. Passamos a prendê-los por danos a propriedades públicas e privadas, aos pontos de ônibus e metrô. E outra eram aquelas pessoas que entravam na frente dos carros e constrangiam os motoristas pedindo dinheiro para limpar as janelas dos seus carros” (Giuliani, 2013).

⁸⁷ GIULIANI, Rudolph. Site Quem disse? Frases célebres de personagens históricos. <http://www.quemdisse.com.br/frase.asp?frase=95651>. Acesso dia 19 de agosto de 2014.

“Tolerância Zero”, uma vez que “as épocas de crise de um poder serem também aquelas em que se identifica a produção de imaginários sociais concorrentes e antagônicos, e em que as representações de uma nova legitimidade e de um futuro diferente proliferam e ganham difusão e agressividade” (Baczko, 1995, p. 310), sendo que essa nova realidade pode ser usada para justificar posturas repressivas e, ao mesmo tempo, “culmina na fabricação do carisma do grande chefe” (p. 350), como se verificou com a ampliação da fama e prestígio de Rudolph Giuliani após o 11 de Setembro.

Essas foram as palavras de Giuliani, prefeito de Nova York, sobre a catástrofe. Mas qual foram as de sua figura pública ícone? Elas seriam pronunciadas diante de um dos maiores público do planeta, com uma audiência só comparável com o final de uma Copa do Mundo: a festa de entrega da premiação do Oscar 2002.

3.3. Woody Allen e o discurso do Oscar

A ausência de Woody Allen nas cerimônias da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, a popular premiação do Oscar, é, praticamente, uma tradição em Hollywood⁸⁸. Não compareceu nem mesmo quando era o grande favorito, na cerimônia de 1978, quando concorria por seu trabalho em *Annie Hall*. Curiosamente, Allen é um dos grandes vencedores da história da premiação. Ganhou pessoalmente quatro estatuetas: Melhor Diretor e Roteiro Original por *Annie Hall*, em 1978, e melhor Roteiro Original por *Hannah e Suas Irmãs*, em 1987, e *Meia-Noite em Paris*, em 2012. Seus produtores levaram o de Melhor Filme por *Annie Hall* e muitos e atores e atrizes, como Diane Keaton, Kate Blanchet e Michael Caine, foram laureados atuando sob sua direção. Durante muitos anos, a justificativa alegada, que obviamente se tratava mais de uma “desculpa”, para a esnobar uma das mais importantes premiações da indústria do cinema, era a de que as apresentações com sua banda de jazz ocorriam no mesmo horário da festa. Em outras ocasiões, afirmou que não considera a arte cinematográfica como objeto de competição (Lax, 2009).

Contudo, na cerimônia do Oscar de 2002, Woody Allen surpreendeu a todos quando apareceu para homenagear a cidade de Nova York, vítima recente dos atentados de 11 de setembro de 2001. Assumindo seu *status* de ícone da cidade, entrou no palco inesperadamente, sem ninguém saber, salvo a produtora da cerimônia, Laura Ziskin. O

⁸⁸ A ausência de Woody Allen nas cerimônias de entrega do Oscar difere de outras por ser constante. Marlon Brando, por exemplo, ficou marcado por não comparecer à cerimônia onde recebeu o prêmio por sua atuação em *O Poderoso Chefão*, em 1972. Contudo, o ator compareceu em diversas ocasiões anteriormente, inclusive quando foi premiado por *Sindicato de Ladrões*, de 1954.

segredo foi uma das condições de Allen para aceitar o convite. Tanto que ele não passou pelo tapete vermelho, chegou apenas meia hora antes de sua apresentação e foi embora do Teatro Kodak assim que a terminou. Anunciado pela apresentadora, Whoopi Goldberg, recebeu uma grande ovação de pé de todos os presentes. Muitos ali ganharam ou foram indicados ao Oscar trabalhando sob seu comando. Woody Allen, assumindo sua imagem pública, de uma pessoa ao mesmo tempo tímida e espirituosa, discursou nos seguintes termos:

Muito obrigado ... isso compensa a busca por faixas.

Deixe-me dizer-lhes por que estou aqui exatamente. Há quatro semanas, eu estava sentado em casa, no meu apartamento em Nova York, e o telefone tocou e uma voz do outro lado disse: “aqui é a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas”, e entrei em pânico imediatamente, porque pensei que eles queriam meus Oscars de volta. Porque eu ganhei alguns Oscars ao longo dos anos e pensei que eles estavam ligando para recuperá-los e entrei em pânico porque, sabe, a loja de penhores está fechada há anos e eu não tenho nenhuma maneira de recuperar nada. E eles disseram: “não, não é isso” e eu, eu, não consegui descobrir por que meu filme *O Escorpião de Jade* não foi indicado para nada este ano, nada, nenhuma categoria. E então, de repente, me ocorreu, talvez eles estejam ligando para pedir desculpas?

E lembrei-me de que, durante o ano, eu estava andando na Quinta Avenida, em Manhattan, e um homem sem-teto se aproximou de mim e me perguntou se eu poderia comprar o almoço para ele. Eu não lhe comprei o almoço, mas lhe dei cinquenta centavos e pensei que talvez alguns membros da Academia tivessem testemunhado isso, e eles me dariam um Prêmio Humanitário Jean Hersholt, porque é isso que passa pela sua mente. Eu pensei que talvez isso ou um Thalberg ou algo assim, porque você sabe que começa a calcular, eu tenho sessenta e seis anos, um terço da minha vida acabou agora... e, você sabe, você começa a pensar, talvez eles querem me honrar?

Eles disseram que não, eles disseram: “eis a história, tendo em vista os terríveis eventos que ocorreram em Nova York no ano passado, a Academia queria mostrar apoio e fazer um gesto agradável e montar um pequeno filme, prestando homenagem aos filmes que foram filmados em Nova York ao longo dos anos”. E eles queriam que alguém a apresentasse, e eu disse: “Deus, mas vocês conhecem muitas pessoas que podem fazer isso melhor do que eu, por que não chamar Martin Scorsese ou Mike Nichols ou Spike Lee ou Sidney Lumet”? Continuei nomeando nomes, você sabe, e disse “olha, eu te dei quinze nomes de caras que são mais talentosos do que eu, e mais inteligentes e elegantes. Eles disseram: “sim, mas eles não estavam disponíveis”. Então, para a cidade de Nova York, você sabe que eu faço qualquer coisa, peguei meu smoking, vim aqui. É uma ótima cidade cinematográfica. Desde pequeno, vi filmes filmados em Nova York.

Eu vou começar um novo filme em duas semanas pelas ruas de Nova York. Um filme romântico. É sobre um sujeito que tem fetiche em pés e se apaixona por uma bela professora de Harvard. Ela é absolutamente linda e brilhante. E escreveu um artigo sobre filosofia existencialista. Ele fica sexualmente excitado por suas notas de rodapé. Filme em duas semanas em Manhattan. Imploro aos produtores e atores que voltem para Manhattan.

Vocês estão prestes a ver um clip amorosamente feito em homenagem a Nova York pela cineasta Nora Ephron. Coloquem quando quiserem.⁸⁹

Em seguida, em um telão, exibem o curta-metragem *Love Letter to New York in the Movies*⁹⁰, com cerca de quatro minutos de duração, uma compilação de cenas de filmes filmados em Nova York, selecionada pela cineasta Nora Ephron⁹¹, diretora de filmes como *Mensagem para Você*, de 1998, e *Sintonia de Amor*, de 1993, além de roteirista de *Harry & Sally*, dirigido por Rob Reiner em 1989, todas obras com forte influência do estilo de Woody Allen. A inegável respeitabilidade profissional de Nora Ephron é fundamental para se compreender a importância de sua contribuição na concepção de *Love Letter to New York in*

⁸⁹ Disponível em <https://speakola.com/arts/woody-allen-love-letter-to-new-york-2002>. Acesso em 14 de setembro de 2019. Tradução: “Thank you very much ... that makes up for the strip search. Let me tell you why I’m here exactly About four weeks ago I was sitting home in my apartment in New York, and the phone rang, and a voice on the other end said, ‘this is the Motion Picture Academy Arts and Sciences’, and I panicked immediately, because I thought that they wanted their Oscars back. ‘Cause I’ve won a few Oscars over the years, and I thought that, you know, they were calling to get them back, and panicked because, you know, the pawn shop has been out of business for ages, and I have no way of retrieving anything, and they said, ‘no this was not it’ and I, I, couldn’t figure it out because my movie ‘The Curse of the Jade Scorpion’ was not nominated for anything this year, nothing, no category. And then it suddenly hit me, maybe they’re calling to apologise?”

And I remembered during the course of the year, I had been walking on 5th Avenue in Manhattan, and a homeless man came up to me, and asked me if I could buy him lunch. And I didn’t buy him lunch, but I gave him fifty cents, and I thought maybe certain members of the Academy had witnessed this, and they were going to give me a Jean Hersholt Humanitarian Award [laughter] because that’s what goes through your mind. I thought maybe that or a Thalberg or something, because you know you start calculating, I’m sixty six years old, a third of my life is over now... and you know, you start to think, maybe they want to honor me?

They said no, they said, here’s what the story is, in view of the terrible events that have occurred in New York over the last year, the Academy wanted to show support and make a nice gesture and put together a little film, paying tribute to movies that had been shot in New York over the years. And they wanted somebody to introduce it, and I said, ‘god you can do much better than me, you know, why not get Martin Scorsese or Mike Nichols or Spike Lee or Sidney Lumet,’ I kept naming names, you know, and said ‘look I’ve given you fifteen names of guys who are more talented than I am, and smarter and classier. They said, ‘yes, but they were not available’ so, for New York City, you know I’ll do anything, I got my tux, I came out here, it’s a great, great movie town. Ever since I was a little kid, movies that I grew up on in New York, movies that were shot there, it’s been a great romantic and exciting backdrop for movies, New York, and it’s a great place to come and work and make your movies because it’s still a thrilling and very, very exciting city.

In a couple of weeks I’m gonna be starting another movie, on the streets of New York, I’m going to be filming a romantic movie about a foot fetishist interesting movie the guy is a foot fetishist and he falls in love with a beautiful Harvard professor. She’s absolutely beautiful and she’s absolutely brilliant, and, um, she writes this paper on existential philosophy, and he become sexually aroused by her footnotes. You know, I begin this in a few weeks in Manhattan, so I plead with you to please come, make the films there, it is, it remains a great great city. The film that you are about to see now, the clips, were loving put together by a terrific New York filmmaker, Nora Ephron, and you can roll this anytime you want now”.

⁹⁰ O filme é composto por trechos de *Manhattan*, *Poderoso Chefão 2*, um musical não identificado, *Marujos o Amor*, *Sindicato de Ladrões*, *Faça a Coisa Certa*, *Caminhos Perigosos*, *Um Dia de Cão*, filme não identificado com Tony Curtis, *Embalos de Sábado a Noite*, *Melhor é Impossível*, *Perdidos na Noite*, *Tootsie*, *Uma Secretaria de Futuro*, *Shaft*, *Chorus Line*, *Quero Ser Grande*, *Pescador de Ilusões*, *Taxi Driver*, filme com Jane Fonda, *Caça-Fantasmas*, *Muppets*, *King Kong*, *Operação França*, *Annie Hall*, *New York New York*, *Bonequinha de Luxo*, *Querem me Enlouquecer*, *O Pecado Mora ao Lado*, *Homens de Preto*, *Sintonia de Amor*, *Marty*, filme com Shirley MacLaine, *Se Meu Apartamento Falasse*, filme com Cary Grant, *Splash*, *Os Bons Companheiros*, *Annie Hall* e *Manhattan*.

⁹¹ O curta-metragem está disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=LzbGGCFLOeI>

the Movies e, o que é ainda mais importante, a relevância que os membros da Academia pretenderam emprestar ao curta-metragem apresentado na cerimônia.

É muito comum que seleções de filmes sejam apresentadas durante a festa do Oscar. A maioria possui apenas a pretensão de divertir o público presente, além dos telespectadores que acompanham a premiação pela TV, e servir de intervalo entre uma categoria premiada e outra. Via de regra, são compilações genéricas, eventualmente temáticas, providenciadas conjuntamente pela equipe de produção do Oscar. Sequer recebem créditos. Não é o caso de *Love Letter to New York in the Movies*, assinado por uma cineasta proeminente e apresentado por um dos mais premiados artistas da cinematografia mundial. Tudo isso faz de *Love Letter to New York in the Movies* algo muito maior do que um clipe; ele deve ser visto como uma peça artística por si só, com um tema mais do que importante, um tema urgente. O simbolismo de *Love Letter to New York in the Movies* é evidente. “Os sistemas simbólicos distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo” (Bourdieu, 2009, p. 12). Neste sentido, *Love Letter to New York in the Movies* passou a representar a visão oficial de Hollywood acerca de Nova York. Não foi de modo algum arbitrário.

O poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico da mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. (Bourdieu, 2009, p. 14)

A seleção de *Love Letter to New York in the Movies* é multifacetada, contemplando diversas possibilidades estéticas, lembrando de filmes que mostram diferentes escopos de observação sobre a da cidade, indo muito além do drama e da comédia romântica. Há cenas de filmes realistas e violentos da Nova Hollywood, como *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, até exemplares do “*Blacksploitation*” como *Shaft* (2000), de Gordon Parks, centrado na comunidade negra da cidade. Vemos trechos de *Quero ser grande* (1988), de Penny Marshall, uma comédia crítica sobre o “modo de vida americano”, e *Bonequinha de Luxo* (1961), de Blake Edwards, sobre a busca por oportunidades nas grandes metrópoles. Essa riqueza temática não é aleatória e, analisando o efeito que o curta-metragem teria sobre seu público-alvo, os espectadores da festa do Oscar espalhados por todo o mundo, não deve ser

ignorado que todos esses filmes são genericamente considerados “obras de Hollywood”, portanto da indústria do cinema como um todo, e não necessariamente de uma força criativa sediada em Nova York, sendo talvez o próprio Woody Allen a única exceção facilmente reconhecível.

Como foi discutido no primeiro capítulo, a estrutura de estúdios sediada na Costa Oeste dos Estados Unidos era intimamente ligada aos escritórios de Nova York, onde grande parte das decisões econômicas estratégicas eram tomadas.

A relação entre o dinheiro e as artes é sempre ambígua. Não está claro que as grandes realizações das artes na segunda metade do século devam muito a ele; (...) A cultura comum de qualquer país urbanizado de fins do século XX se baseava na indústria da diversão de massa — cinema, rádio, televisão, música popular —, da qual participava a elite, certamente desde o triunfo do rock, e à qual os intelectuais sem dúvida deram um toque cerebral para torná-la adequada ao gosto da elite. (Hobsbawm, 1995, p. 391).

Na segunda metade do século XX, na condição de cineasta crítico e iconoclasta, Woody Allen possuiu um papel fundamental nesse processo de construção de um status de respeitabilidade para o cinema entre o público mais elitizado dos Estados Unidos e, por extensão, do mundo. Seus longas-metragens são sempre considerados “filmes de arte”, mesmo os mais despretensiosos. O mercado de filmes intelectualizados não era um filão que os estúdios podiam desprezar. Ainda citando Hobsbawm:

O filme, que deu muito mais espaço para o talento criador após o colapso do sistema de estúdio ou produção fabril de Hollywood, quando sua plateia de massa se refugiou em seus lares para ver televisão e depois vídeo, tomou o lugar ocupado tanto pelo romance quanto pelo teatro. Para cada amante da cultura que podia citar duas peças de cinco dramaturgos, mesmo vivos, cinquenta podiam relacionar todos os principais filmes de dez ou mais diretores de cinema. Nada era mais natural que isso. Só o status social ligado à “alta cultura” clássica impedia um declínio ainda mais rápido de seus gêneros tradicionais. (Hobsbawm, 1995, p. 393).

A imagem construída por Woody Allen como sendo alguém que, mesmo participando e sendo festejado pela indústria do cinema, está longe de Hollywood, numa distância inclusive geográfica, foi fundamental para torná-lo o símbolo desse cinema artístico produzido por Hollywood. Por exemplo: chama atenção o fato de que o começo e o fim de *Love Letter to New York in the Movies* foram extraídos de *Manhattan*, que, juntamente com *Annie Hall*, são os únicos filmes que se repetem na seleção. Se *Love Letter to New York in the Movies* possui autoria, essa autora é Nora Ephron, mas o espírito do filme é determinado pela presença de

Allen. Hoje, ainda mais do que em 2002, tendo se passado quase vinte anos, assistir *Love Letter to New York in the Movies* sem a apresentação de Woody Allen diminui fortemente seu impacto e sentido. Acredito ainda que não é absurdo defender que *Love Letter to New York in the Movies* só sobrevive como peça artística a partir dessa filiação. Do contrário, seria difícil até mesmo separá-lo de outros infindáveis exemplos de coletâneas de filmes disponíveis na internet.

Como o discurso de Woody Allen pode ser interpretado? A melhor maneira de buscar esse sentido é retomar suas partes e elementos. O primeiro elemento é a presença física de Woody Allen. Como foi trabalhado anteriormente, ela não era esperada e, tendo acontecido, imediatamente ganhou uma dimensão ao mesmo tempo inusitada, inédita e surpreendente. O impacto dos acontecimentos de 11 de Setembro ainda eram muito vívidos, pesavam no ar. Portanto, diante de Woody Allen, a memória do que há de melhor para se dizer acerca de Nova York emergiu com bastante força, eclipsando, pelo menos por um momento, a memória recente da catástrofe. O que acontecia no palco, ainda que de modo não dito e sutil, era um duelo entre o artista Woody Allen e o terrorista Osama Bin Laden. Para usar duas imagens gastas, e espero ser perdoada por elas: a caneta contra a espada ou ainda a criação contra a destruição.

Se Woody Allen, apesar do escândalo pelo qual passou anos antes, era considerado uma referência artística, por outro lado:

Para seus seguidores, Bin Laden era realmente um herói, alguém que eles sabiam que havia aberto mão de uma vida de luxo como filho de um bilionário saudita. Em vez disso, ele vivia uma vida de riscos e pobreza a serviço da guerra santa, e era, pessoalmente, irresistivelmente modesto e profundamente devoto. Membros da Al-Qaeda se calcavam no homem que eles chamavam de “o xeque”, seguindo cada pronunciamento seu, e quando eles se dirigiam a ele, pediam-lhe permissão para falar. Seus seguidores o adoravam. (Bergen, 2012, p. 19)

Considerando o conhecido gosto de Woody Allen por arte sofisticada, atividades mundanas, bem como seu desdém por práticas religiosas, é possível acreditar que ele consideraria a abnegação antissecular de Osama Bin Laden algo, no mínimo, risível. Possivelmente, Woody Allen colocaria Osama Bin Laden no rol de figuras que considera ridículas e até mesmo patéticas, como o pastor Jim Jones, o líder de uma seita que levou dezenas de fiéis ao suicídio coletivo, apesar de perigosas. Mas o alcance do perigo representado por Bin Laden extrapolou todos os limites e, se Jim Jones merece ser alvo de piadas, Bin Laden ganha seu desprezo. Woody Allen não cita o nome do terrorista em seu

discurso. Allen é um homem de mídia, sabe que não há nada pior do que não ser lembrado. Mesmo uma citação negativa pode ter seu valor dentro de certa escala de interesses.

Osama Bin Laden estava ciente disso.

Em uma reunião com um bajulador partidário saudita algumas semanas depois do 11 de Setembro filmada pelo braço de mídia da Al-Qaeda, Bin Laden mostrou que ele entendia bem o valor de propaganda dos ataques quando explicou que os sequestradores “fizeram com ações em Nova York e em Washington, discursos que ofuscaram todos os outros discursos feitos no resto do mundo. Esses discursos foram entendidos tanto por árabes como por não árabes – até por chineses”. Ele acrescentou que o 11 de Setembro até resultou em números sem precedentes de conversões ao islamismo em países como a Holanda. (Bergen, 2012, p. 30).

Parece-me que Woody Allen estava ciente do desejo de Osama Bin Laden e, deliberadamente, negou-lhe o que ele queria: ser lembrado. Limitou-se a dizer: “tendo em vista os terríveis eventos que ocorreram em Nova York no ano passado”. E, dentro do enredo que construiu, nem mesmo foi uma fala diretamente sua, mas a citação do trecho de uma conversa que teria tido com um membro da Academia que lhe telefonou. Ele falou, não Allen. Ao não incluir Bin Laden em sua narrativa, foi como se Allen o apagassem da história.

Tal como na escrita da História, o cinema agrega os elementos subjetivos e emocionais, mas muitas vezes o que é visto na tela é tomado como real, como verdadeiro. O grande poder do cinema está na força do seu efeito de real, na sua representação do real. O fazer científico da História está calcado em uma ideia de racionalidade e, principalmente, de determinados métodos. Entretanto, a história não se limita somente à ciência da História, ela também designa operações elementares e gerais da consciência histórica humana. (Quinsani, 2015, p. 96).

O próprio Woody Allen foi protagonista de seu discurso. Primeiro dando exemplo do humor judaico autodepreciativo quando sugere que precisou empenhar suas estatuetas do Oscar, mas depois aproveitando para reclamar que seu filme mais recente na ocasião, *O Escorpião de Jade* (2001), foi esnobado pelos acadêmicos. Em seguida imaginando se seria homenageado pela Academia, com um Oscar pelo conjunto da obra ou um prêmio humanitário Jean Hersholt. Esse aspecto do discurso é nodal. Ao permitir-se supor que merece um prêmio humanitário, coloca-se numa situação imediatamente oposta ao de um terrorista. Na sequência, aproveita para reconhecer o talento de alguns de seus colegas de profissão, como Spike Lee e Sidney Lumet, mas principalmente Martin Scorsese, a quem muitos, como

foi discutido no primeiro capítulo, veem como seu rival. Depois retoma a suas lembranças pessoais sobre os filmes que assistiu na infância, que tinham Nova York como cenário.

Finalmente, apela para que os membros da indústria do cinema continuem a filmar na cidade, e promete fazer o mesmo. Esboça o enredo de seu suposto próximo filme, uma comédia romântica sobre podolatria. Lembrando que, na verdade, seu próximo filme foi *Dirigindo no Escuro*, sobre um cineasta que perde a visão durante a produção de um filme. Se o projeto sobre o obcecado por pés e a professora de Harvard era real, foi descartado em algum momento.

Em suma, ele deu um tom personalista ao discurso. É possível que Woody Allen quisesse destacar que o que estava sendo tratado era a sua Nova York, não a Nova York destruída de Osama Bin Laden. Nora Ephron reforçou essa perspectiva, tendo o cuidado de não incluir nenhuma imagem das Torres Gêmeas do World Trade Center em *Love Letter to New York in the Movies*. “O ‘agora’ se torna adversário do ‘antes’. O terreno do crescimento lento, da adaptação, do acréscimo, agarra-se sentimentalmente a nós, mas a ruptura é inevitável no moderno ambiente construído” (Sennett, 2018, p. 311 – 312). Não existem mais as Torres Gêmeas no horizonte da cidade. Assim sendo, por que lembrá-las? É preciso retomar sempre uma lembrança negativa, dolorosa?

Ao devolver o mundo ao mundo, a imagem tem a possibilidade de nos afastar sensivelmente, sendo essa experiência sensível ainda distinta de um fim. Ou seja, um segundo problema da distância entre coisa e imagem é que a presença – humana, tecnológica, institucional etc. – não está ali, nessa distância, para determinar os efeitos sobre aqueles a quem o mundo é devolvido. Uma ética da imagem passaria assim por um silêncio, por uma complexificação de mundo que não determina a ação como fim da imagem (...). Devolver o mundo ao mundo é também reconhecer que talvez o mundo dispense essas imagens (Migliorin; Pipano, 2019, p. 130).

Em *Love Letter to New York in the Movies* algumas imagens se tornaram dispensáveis. Certamente essa opção pela exclusão não se tratou de esquecimento, tampouco lapso, mas foi algo consciente, possivelmente encomendado pela organização do Oscar.

As falhas da memória, os esquecimentos e as lembranças carregadas de emoção são sempre vinculados a uma consciência que age no presente. Porque a memória organiza “os traços do passado em função dos engajamentos do presente e logo por demandas do futuro”, devemos ver nela menos “uma função de conservação automática investida por uma consciência sobreposta” do que um modo essencial da consciência mesma, o que caracteriza a interioridade das condutas. (Candau, 2012, p. 63).

Porém, embora tenha participado da homenagem a Nova York no Oscar, como explica Barbosa, “Woody não é patriota nem nacionalista de forma assimilável à primeira vista e isso gera desconfiança em muitos americanos, especialmente em momentos de autoestima nacional sensível, como o pós-ataque de 11 de setembro de 2001” (2002, p. 188). Não foram poucas as vezes em que ele incluiu em seus filmes piadas bastante críticas sobre o *American Way Of Live* ou mesmo sobre intervenções dos Estados Unidos em outros países, em tese o argumento alegado pelos terroristas da Al-Qaeda para justificar os ataques.

Para Russell Jacoby, autor de *Os Últimos Intelectuais*, o intelectual judeu proveniente de Nova York é um tipo diferente e específico de intelectual, quando analisado no contexto do mundo cultural americano. “Envergonhados de suas origens imigrantes e insípidas, os nova-iorquinos voltaram-se furiosamente para a cultura. Eles não queriam discutir o passado de suas famílias, queriam discutir ideias” (1990, p. 113). De fato, a obra de Allen está tão impregnada de temas quanto de personagens: Deus, religião, culpa, arte, amor, antissemitismo, entre outros. Seus personagens parecem ser sempre os mesmos ou serem parecidos, até mesmo alguns nomes se repetem, porque o mais importante é o que “dizem”, seus problemas pessoais e suas visões de mundo. Segundo Talese, Nova York é uma cidade de anônimos (2002, p. 39), dado seu gigantismo. Nesse sentido, os “tipos” de Allen estão colocados ali para servirem de veículo para a discussão de temas maiores e, potencialmente, universais.

Jacoby também recupera a perspectiva de Podhoretz segundo a qual o intelectual judeu, sendo um estrangeiro e um pária, deveria “parar de lamentar a vida como um adolescente petulante” e “enfrentar as responsabilidades da vida adulta o mais rapidamente possível” (1990, p. 98). Essa visão pragmática, que aconselha a não se resignar diante de tragédias, foi perceptível na reação de Allen diante do 11 de Setembro.

Tanto Allen quanto Nora Ephron insistem na ideia de que não apenas é possível, como é desejável e necessário que se continue produzindo filmes após a catástrofe. “Então, o que dizer diante da frase que reverbera por toda parte: ‘Nada será como antes, depois do 11 de setembro’? Significativamente, essa frase nunca é elaborada – é apenas um gesto vazio de dizer uma coisa ‘profunda’ sem realmente saber o que se quer dizer” (Zizek, 2003, p. 63). Essa desistência alarmista quanto ao 11 de Setembro faz eco à famosa frase de Adorno. “No entanto, a citação de Adorno em 1949 de que ‘escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie’ parece contrariar essa afinidade da arte com as catástrofes” (Oliveira, 2008, p. 26).

De fato, há muitos filmes que se tornaram populares que abordam catástrofes como tema. Dentro deste gênero de narrativas cinematográficas, um número considerável de filmes, não exatamente muitos filmes, foram feitos sobre o 11 de setembro. Alguns com grandes pretensões artísticas e até mesmo históricas. Nenhum deles foi realizado por Woody Allen.

3.4. Nova York (re)descoberta: As Torres Gêmeas e o 11 de Setembro como tema

Seria razoável esperar que Woody Allen realizasse o “filme definitivo” sobre o 11 de Setembro, considerando seu interesse artístico pela cidade e, sobretudo, sua capacidade de retratar dramas humanos sofisticados em suas obras dramáticas. Aparentemente, não se interessou pelo tema. Acredito que esse filme ainda não exista, mas quem mais chegou perto foi Oliver Stone, quando lançou *As Torres Gêmeas* em 2006.

Oliver Stone nasceu em Nova York no dia 15 de setembro de 1946, sendo onze anos mais jovem do que Woody Allen. Apesar da diferença de idade, podem ser considerados da mesma geração, uma vez que o primeiro filme dirigido por Stone foi o curta *Last Year in Vietnam*, de 1971, lançado cinco anos depois de *O Que Há, Tigresa?* (1966), a estreia de Allen como cineasta, e apenas dois depois de *Um Assaltante Bem Trapalhão*, de 1969, em que Allen efetivamente registrou a fotografia principal do longa-metragem, além de protagonizar e escrever o roteiro. Curiosamente, em 1971, ano de *Last Year in Vietnam*, Allen lançou *Bananas*, comédia que ironizava a Revolução Cubana. Ambos os filmes são de marcante conotação política e histórica.

Em 2006, Woody Allen ainda aproveitava o sucesso inesperado de crítica e público do drama de suspense *Match Point*, lançado no ano anterior, que representou uma espécie de renascimento de sua carreira. *Match Point* foi gravado em Londres e Allen decidiu fazer de seu projeto seguinte uma comédia ligeira que também se passava na Inglaterra: *Scoop, o Grande Furo* (2006), que acabou se revelando um dos piores e menos politizados de seus trabalhos.

Temas políticos e históricos dominariam a filmografia de Oliver Stone desde seus primeiros projetos, consagrando-o junto à crítica especializada e comunidade artística e, ao mesmo tempo, seriam responsáveis por seus filmes mais criticados. Fazendo um breve recorte cronológico de sua carreira, para fins de demonstração, alguns de seus trabalhos mais representativos são *Salvador: o martírio de um povo* (1986), sobre a guerrilha salvadorenha; *Platoon* (1986), focando suas experiências como combatente na guerra do Vietnã, filme pelo

qual foi laureado com o Oscar de Melhor Diretor; *Wall Street, Poder e Cobiça* (1987), crítica contundente aos barões do sistema financeiro; *Nascido em 04 de junho* (1989), biografia do ex-soldado e militante pacifista Ron Kovic; *JFK* (1991), no qual desenvolve polêmicas teorias sobre o assassinato do presidente Kennedy; *Nixon* (1995), investigação acerca do caso Watergate e seus desdobramentos políticos; *Alexandre* (2004), um épico com tons freudianos sobre o rei macedônico; *W.* (2008), enfocando o presidente George W. Bush, e *Snowden* (2016), sobre ex-funcionário terceirizado da Agência de Segurança dos Estados Unidos que divulgou informações sigilosas, sendo condenado como traidor da pátria. Nota-se que justamente o criticado épico *Alexandre* (2004) destoa do conjunto, por focar locais geograficamente afastados, a Macedônia e a Ásia Antiga, e ter um corte cronológico historicamente distante, o período helenístico. Diferentemente, o filme *As Torres Gêmeas* reafirma uma tendência estética e temática: a história recente dos Estados Unidos vista por um viés dramático realista, centrado em estudos de personagens.

Marc Bloch, no clássico *Apologia da História ou O Ofício do Historiador*, lembra que “mesmo que a história fosse julgada incapaz de outros serviços, restaria dizer, a seu favor, que ela entretém” (2001, p. 2001). Sendo o cinema, mesmo o mais sofisticado, uma forma de expressão intimamente relacionada ao entretenimento, em especial a maior parte de sua produção nos grandes estúdios de Hollywood, não me parece despropositado defender que as narrativas históricas dirigidas por Oliver Stone não possam se beneficiar da defesa feita por Bloch. Sem prejuízo para suas eventuais intenções informativas. Até porque

A produção de um filme também tem início nos dois fatores que delimitam o conhecimento histórico-científico (Interesses e Ideias). Pesquisa, coleta de dados, entrevistas, cotejo de fontes são realizados, com métodos diferentes ou semelhantes aos dos historiadores. A principal diferença está na forma de representação e sua estratégia estética. Ao projetar imagens em movimento de um fato histórico reconstituído, de personagens, de suas emoções e sentimentos, o cinema ultrapassa o grau de subjetividade aceito no meio científico. Recriar, interpretar e emocionar são fatores que estão correlacionados nas formas de apresentação cinematográfica (Quinsani, 2015, p. 95).

O historiador Robert E. Rosenstone considera Oliver Stone “o cineasta contemporâneo mais comprometido em retratar o passado recente da América” (2009, p. 394). Diferentemente de outros “cineastas historiadores” que não necessariamente militam em defesa de uma perspectiva histórica, limitando-se a narrar episódios reconhecíveis do passado,

Oliver Stone possui uma evidente pretensão de produzir história com H maiúsculo, com todos os elementos potencialmente aceitáveis para os historiadores de ofício, e claramente defendendo uma perspectiva ideológica. Mas o processo de assumir essa imagem não foi fácil. Para Rosenstone,

Houve um tempo, é certo, em que ele pensou estar fazendo história no cinema. Até já teve a ousadia de se autoproclamar historiador. Veio então o tempo das críticas de historiadores e de membros da imprensa, que o denunciavam, muitas vezes maliciosamente, por alegar incorreções, por representar erroneamente alguns fatos e, até mesmo, de mentiras em seus filmes. Em réplicas raivosas, ele primeiro se defendeu, para depois desacreditar toda noção de história, alegando que ninguém realmente sabe e nem pode saber o passado. Entretanto, ao mesmo tempo, ele refugiou-se atrás de regras do jogo da academia e aparentemente aceitou a noção (como estratégia de marketing?) de que o passado dramático é diferente do passado acadêmico (2009, p. 395).

Essa noção fica evidente em filmes como *Alexandre*, em função da distância no tempo, mas não é tão clara em filmes com temas contemporâneos ou de não ficção. Por exemplo, apostando no poder de convencimento do gênero documentário, ele dirigiu *Procurando Fidel*, de 2004, e *Ao Sul da Fronteira*, de 2009. Ambos os filmes são apologias à atuação das esquerdas sul-americanas. Não é incomum que “cineastas historiadores”, indo além de apresentar versões audiovisuais das narrativas históricas oficiais, desenvolvam relações de contestação das mesmas. Para Rosenstone, esses artistas

criam obras que visualizam, contestam e revisam a história. Visualizar a história é pôr carne e osso no passado; mostra-nos indivíduos em situações que parecem reais, dramatizar acontecimentos (...). Contestar a história é fornecer interpretações que contradizem o conhecimento tradicional (...). Revisar a história é nos mostrar o passado de uma maneira nova e inesperada, utilizar uma estética que viola os modos realistas e tradicionais de contar o passado, que não segue uma estrutura dramática normal ou que mistura gêneros e modos. (2010, p. 174 - 175).

Oliver Stone levou sua perspectiva contestadora da história para além das fronteiras das telas. Em 2014, lançou em parceria com o historiador Peter Kuznick, diretor do Instituto de Estudos Nucleares da *American University*, fundador do Comitê de Discussão Nacional de História Nuclear e Política, o livro *Secret History*, lançado no Brasil em 2015 com o título *A História Não Contada dos Estados Unidos*. O volume se propõe a rever a história dos Estados Unidos desde meados do século XIX até os primeiros anos do século XXI, sob um prisma questionador do que eventualmente seria considerado como a “versão oficial”. Apesar das

pretensões de seriedade, o senso de espetáculo transparece desde a capa, que mostra a célebre figura do Tio Sam com dois band-aid cruzados tapando sua boca. O conteúdo da obra promete removê-los e revelar toda a “verdade”.

Por suas dimensões relativamente modestas e a infinidade de assuntos que pretende abordar, poucas páginas são dedicadas ao 11 de Setembro. Segundo a dupla de autores,

quando a insatisfação estava crescendo em relação ao governo incompetente de Bush, os terroristas atacaram os Estados Unidos de uma maneira altamente engenhosa e dramática. O nome pelo qual o ataque ficou conhecido: 11 de setembro. Os sequestradores jogaram os aviões contra os símbolos principais do poder imperial norte-americano: Wall Street e Pentágono. Mais de três mil pessoas perderam suas vidas (...). O país assistiu horrorizado quando as Torres Gêmeas do World Trade Center foram engolfadas pelas chamas e, em seguida, desmoronando de modo espetacular (Stone; Kuznick, 2015, p. 321).

O tom usado por Stone e Kuznick explicita certa admiração pela capacidade técnica dos terroristas por terem conseguido efetivar os ataques conforme planejaram. O trecho “mais de três mil pessoas perderam suas vidas” ganha carga dramática mínima, efetivando-se apenas como informação necessária à compreensão do episódio. Talvez por isso, ou apesar disso, o filme que Oliver Stone escolheu realizar sobre o 11 de Setembro não foca nos mortos, mas justamente em alguns dos sobreviventes.

O filme *World Trade Center*, batizado no Brasil como *As Torres Gêmeas*, narra a história de dois membros da Polícia Portuária de Nova York, o sargento John McLoughlin e seu subordinado Will Jimeno, que ficaram horas soterrados sob os escombros das torres que desabaram. Em termos comparativos, esses personagens não possuem o perfil sociocultural dos personagens regulares de Woody Allen. São representantes da classe trabalhadora, não nova-iorquinos da classe alta intelectualizada. McLoughlin é interpretado por Nicolas Cage, ganhador do Oscar de Melhor Ator em 1996 pela atuação no filme *Despedida em Las Vegas*, e Jimeno por Michael Peña, que se tornara conhecido do grande público no ano anterior, em função de sua elogiada participação no filme *Crash – No Limite* (2004), vencedor do Oscar de Melhor Filme. A fórmula dos filmes catástrofes “se concentra nas consequências da tragédia e na luta heroica de pessoas comuns pela sobrevivência – o que requer um enredo recheado de subtramas e personagens, em geral vividos por rostos conhecidos, para obter identificação imediata com a plateia” (Bergan, 2010, p. 130).

No caso dos eventos de 11 de Setembro, em função de terem sido transmitidos praticamente em tempo real para o mundo todo, tendo gerado muitas imagens, análises e

depoimentos, o grande problema não foi conseguir informações suficientes para estruturar um roteiro sólido, mas justamente o contrário. “O grande obstáculo, no caso do 11 de Setembro, não é a falta de informações, mas o excesso delas”. (Sant’Anna, 2006. p. 18). Os eventos daquele dia são resultado de um complexo jogo político, envolvendo os mais diversos interesses internacionais.

A eleição de George Bush filho à Casa Branca, mediante procedimentos até hoje pouco claros, não ajudou nada. Ao contrário. A arrogância desmedida da nova equipe da Casa Branca, sua total incapacidade de discutir diplomaticamente soluções negociadas para a crise, e seu apoio total e incondicional ao primeiro-ministro israelense Ariel Sharon eram justamente os dados que faltavam para causar uma catástrofe. E ela aconteceu, em 11 de setembro de 2001. (Rashid, 2003. p. 14).

Nada disso poderia ser amplamente discutido no filme, sem incorrer no risco do didatismo exagerado. Em todo caso, é próprio da narrativa histórica que “as lacunas da história se fecham espontaneamente a nossos olhos e que só as discernimos com esforço, tanto são vagas as nossas ideias sobre o que devemos, *a priori*, esperar encontrar na história”. (Veyne, 1998. p. 27). Em *As Torres Gêmeas*, o problema a ser vencido na fase de pré-produção e escolha de direcionamento narrativo seria o excesso de dados, que poderiam gerar um roteiro desfocado.

De fato, mesmo aqueles que possuíam acesso a informações privilegiadas tinham dificuldade de estabelecer um discurso coerente sobre os fatos. Richard Clarke, coordenador de segurança do governo Clinton e secretário-assistente de Estado para assuntos político-militares, escreve que

de dentro da Casa Branca, no Departamento de Estado e no Pentágono por trinta anos, eu desdenhava daqueles que saíam do governo e iam correndo escrever sobre ele. (...) Perguntam-me com frequência: “como as coisas funcionaram exatamente em 11 de setembro, o que aconteceu?”. Dando uma olhada no material disponível, descobri que não havia boas fontes, nenhuma narração confiável daquele dia que a história irá registrar por muito tempo como um marco. (Clarke, 2004. p. 11)

Para Paul Veyne, “qualquer fato da vida de todos os dias é indício de algum evento (quer esteja catalogado, quer durma, ainda, na floresta do não-factual)” (1998. p. 32). Essa revalorização dos fatos vividos pelos homens comuns, cotidianos ou não, ganha significância já na primeira imagem do filme, após a vinheta, o nome da produtora e o título do longa-metragem, na qual um letreiro diz “these events are based on the accounts of the surviving

participants” (As Torres Gêmeas, 2006, 00:00:44), ou, traduzindo, “eventos baseados nos relatos dos participantes sobreviventes”. Ou seja, não houve um livro de reportagem ou de ficção histórica no qual foi inspirado. A fonte principal foram os próprios depoimentos dos personagens protagonistas, seus familiares e a equipe que participou do resgate. O filme sintetizou em narrativa as memórias de um grupo. De acordo com Halbwachs, a memória individual “não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outros, e se transporta a pontos de referências que existem fora de si, determinados pela sociedade” (2003, p. 72).

Os debates acadêmicos sobre as relações entre o cinema, a memória e a história demonstram como são múltiplas as possibilidades para se pensar essa influência da “sociedade” sobre as reconstruções e representações audiovisuais de episódios históricos, célebres ou não. Ainda de acordo com Halbwachs,

Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço. Não podemos reunir em um único painel a totalidade dos eventos passados, a não ser tirando-os da memória dos grupos que guardavam sua lembrança, cortar as amarras pelas quais eles participam da vida psicológica dos ambientes sociais em que ocorreram, deles não reter somente o esquema cronológico e espacial. Não se trata mais de revivê-los em sua realidade, mas de recolocá-los nos contextos em que a história dispõe (2003, p. 106 – 107).

Tomando como base a teoria acerca do “cineasta historiador”, esses “contextos” sugeridos na citação podem ser configurados na forma de um filme, como *As Duas Torres*, por exemplo.

Dramaticamente, a ação se inicia às 03:29 da madrugada do dia 11 de setembro de 2001, em Nova Jersey, cidade vizinha a Nova York, mais precisamente no quarto do sargento John McLoughlin, que vai assumir o papel de narrador em alguns trechos pontuais do filme. Ele se levanta para o trabalho, tomando o cuidado de não deixar que o sinal sonoro do despertador toque, o que provavelmente deveria ocorrer às 03:30, no que deveria ser mais uma terça-feira comum e cotidiana. Sua esposa, Donna, interpretada pela atriz Maria Bello, fica na cama, também desperta, mas fingindo que dorme. O casal não se fala ou se toca, estabelecendo que a relação se encontra desgastada. Antes de sair, McLoughlin visita o quarto de cada um dos quatro filhos. Dirige pela ponte George Washington rumo à Nova York. Apenas um boné o identifica como policial.

Em um subúrbio de Nova York, Will Jimeno, um jovem policial de origem latina, também se prepara para o trabalho. Está sozinho, vestido informalmente, com roupas largas e

bermuda. Um olhar descuidado e preconceituoso poderia confundi-lo com um membro de uma gangue. Até esse momento, não sabemos se é casado ou solteiro, se tem ou não filhos.

O trajeto dos dois protagonistas, além de outros membros da força policial, pelas ruas da cidade é usado para mostrar paisagens de Nova York, que vão desde os cartões-postais mais óbvios, como a Estátua da Liberdade, a Ponte do Brooklin, o Empire State, o Touro de Wall Street ou mesmo as próprias Torres Gêmeas do World Trade Center, até estações de metrô ou esquinas comuns. Os policiais são mostrados como trabalhadores comuns, que se misturam com os outros trabalhadores comuns, ouvindo música no rádio ou comentando sobre o jogo da noite anterior.

Apenas quando chegam ao vestiário do Departamento de Polícia se transvestem de “tiras”, de “homens da lei”, como se vestissem um personagem. A câmera de Oliver Stone foca os nomes nos armários: Jimeno, Pezzulo, Rodrigues. Um de origem italiana e dois latino-americanos, convivendo de maneira claramente amistosa e íntima. Richard Sennett observa que “por mais de um século, Nova York tem albergado uma porção de valores, crenças e padrões de comportamento, frequentemente tão discriminados quanto os judeus de Veneza, na Renascença” (2001. p. 290). Certamente, seria no mínimo ingênuo defender que a cidade é um paraíso da alteridade. São muito conhecidos seus bairros ocupados por grupos muito específicos de imigrantes. Essa característica da ocupação da cidade foi amplamente discutida no clássico *As Gangues de Nova York*, de Herbert Asbury, mas é preciso levar em conta que algumas regiões da metrópole sempre se caracterizaram pela maior diversidade e maior tolerância. Sennett nota que “ao contrário do Harlen, ou de South Bronx, pintado por Jane, o Village é um belo quadro de etnias – italianos, judeus e gregos – convivendo em harmonia naquilo que parece à autora uma ágora moderna, no coração de Nova York” (2001, p. 287). A ação inicial do filme se passa na região portuária, onde fica a rodoviária, portanto um local de intenso movimento, de entrada e saída da cidade. Um local de encontro e de passagem.

Essa sensação multiétnica se fortalece em uma sequência posterior, quando o sargento John McLoughlin forma um grupo para atender uma ainda obscura chamada de emergência no World Trade Center. Os sobrenomes denunciam as mais diversas origens do grupo: Polnicki, Colovito, Washington, O’Reilly, Jimeno, Hogart, Bavli, Rodrigues, Giraldi, Pezzulo, Stolzman. A ordem do sargento é que “como sempre, protejam-se! Deem cobertura uns aos outros” (*As Torres Gêmeas*, 2006, 00:07:11).

Apesar dos cuidados, o grupo trabalha às cegas e de forma precária. As primeiras informações sobre o que teria acontecido chegam pela televisão. Nada é oficial. Sequer

possuem veículo próprio para se locomover pela cidade em equipes com aquela quantidade de membros. Requisitam um ônibus comum, retiram seus passageiros, e seguem para o local do acidente. No meio do caminho um dos policiais recebe uma ligação e anuncia para os colegas: “pessoal, minha mulher disse que a outra torre foi atingida” (As Torres Gêmeas, 2006, 00:11:43). Ninguém acredita. É surreal demais. Tudo é uma sombra. Não por acaso, um pouco antes, nos instantes imediatamente anteriores ao primeiro avião atingir a Torre 1, Jimeno, fazendo ronda nas ruas, escuta um zumbido e vê sua sombra passar, muito baixa, baixa demais. Mas não poderia imaginar o que estava para acontecer.

Nessa cena, Oliver Stone realiza uma quebra de expectativa acerca do que se espera de um filme-catástrofe tradicional. Não há imagens mostrando o impacto de forma explícita. Apenas uma sombra, que embora seja representativa, é sutil para os padrões do gênero.

Dirigindo um veículo oficial diante do ônibus, McLoughlin está pouco otimista. Declara para seu oficial: “Estamos preparados para tudo: carro-bomba, armas químicas, biológicas, ataque do alto, mas não para isso. Nada desse tamanho. Não existe plano” (As Torres Gêmeas, 2006, 00:12:06). Apesar disso, McLoughlin se esforça para manter a moral do grupo elevada. Todos confiam nele e em sua experiência, pois trata-se de um veterano do ataque às torres com o carro-bomba em 1993.

A chegada da equipe de policiais ao World Trade Center é cinematograficamente contida, quase toda realizada em planos fechados, com o quadro focalizando fundamentalmente os rostos dos atores, com pouco destaque para os cenários de fundo, não apenas por uma questão de orçamento, mas para estabelecer que eles possuíam um ponto de vista restrito da situação. Com tal opção estética, Oliver Stone procurou aproximar o espectador da percepção dos personagens. Segundo Rafael Quinsani,

A espectralidade cinematográfica é muito mais bem compreendida se pensada como atividade imaginativa. No caso do cinema, juntam-se a essa imaginação os elementos de percepção e sensação, potencializados pelo meio. Nesse caso, o cinema se caracteriza como um dispositivo capaz de induzir percepções e sensações que esperamos experimentar em uma situação ficcional. Filmes de ficção proporcionam complexos cenários narrativos, estimulando nosso envolvimento, mas, também, o espectador pode se revoltar com o que vê na tela e ter diferentes reações. É aqui que na experiência cinematográfica inserem-se os elementos da atenção e concentração. (Quinsani, 2015, p. 89).

Portanto, o espectador testemunha os fatos por meio do ponto de vista dos policiais, concentrando-se nele, o que aumenta a tensão, uma vez que os acontecimentos trágicos podem ser vivenciados a partir de experiências objetivas, não de observações distantes e higienizadas. Na tela, vê-se pouco mais do que uma chuva de folhas de papel, alguns escombros e feridos. As informações que corriam boca a boca não eram seguras. O fato de que a Torre 02 também foi atingida permanecia obscuro, pouco crível. De onde estavam não conseguiam ver que as duas torres ardiam em chamas, tamanha a quantidade de fumaça. Não conseguiam ter a dimensão da tragédia. Podiam apenas especular. Chris, um dos policiais que acompanham o grupo até a Torre 05, diz que “o Pentágono foi atingido. Um míssil ou algo assim. E Israel foi destruído com uma bomba atômica. O mundo vai acabar hoje!” (As Torres Gêmeas, 2006, 00:21:29).

Segundo Paul Veyne, “um acontecimento só tem sentido dentro de uma série, o número de séries é infinito, elas não se ordenam hierarquicamente”. (Veyne, 1998, p. 27). O filme de Stone possui como um de seus pilares justamente a questão de que cada grupo envolvido no 11 de Setembro teve sua experiência muito particular. O citado documentário *11/9* representa um dos relatos mais impactantes, por acompanhar um dos primeiros grupos de bombeiros a chegar ao World Trade Center. O brasileiro Ivan Sant’Anna, autor de um dos livros mais completos sobre os atentados, anotou que

acompanhando o chefe Joseph Pfeifer, do 1º Batalhão do Corpo de Bombeiros de Nova York, o cinegrafista francês Jules Naudet foi uma das primeiras pessoas a entrar na Torre Norte, poucos minutos após o choque do AAL11 contra o topo do prédio. Depois da equipe precursora, comandada por Pfeifer, bombeiros de quase todas as guarnições da cidade haviam sido enviadas para o World Trade Center. Naudet se manteve firme em meio ao caos do lobby do térreo, filmando cada detalhe da movimentação (...) Perto de Naudet, a maioria dos bombeiros e demais integrantes das equipes de socorro entrou em pânico. (Sant’Anna, 2006, p. 227).

A equipe de policiais portuários não teve tanta sorte. Assim que entraram na Torre 05, visando ajudar em sua evacuação, depararam-se com um cenário dramático. Muitas pessoas feridas, identificadas pela câmera de Stone como sendo das mais diversas etnias, passam por eles, que seguem adiante, sem saber exatamente o que fazer, munidos da convicção de que precisavam fazer alguma coisa, mas são surpreendidos pelo desabamento repentino do prédio. Por ordem do sargento, correm e se refugiam no poço de elevador de carga. Essa atitude salva a vida de dois membros da equipe, McLoughlin e Jimeno, os outros são prontamente

esmagados pelos destroços ou morrem logo depois. McLoughlin e Jimeno ficam imprensados nos escombros, mas com esperança de serem resgatados.

Depois de algumas cenas de aclimatação à nova situação claustrofóbica da dupla, na qual tentam compreender o que houve, Stone apresenta uma cena que, embora não seja absolutamente original, demonstrou sua maestria técnica: com apenas um breve corte, disfarçado pela cortina de fumaça gerado pela queda das torres, a câmera viaja lentamente do espaço fechado e escuro onde estão McLoughlin e Jimeno, percorrendo as brechas entre os escombros, até o lado de fora, dando uma real dimensão da catástrofe. Sem parar de subir, mostra a ilha de Manhattan tomada pela fumaça, eleva-se ainda mais para uma vista do espaço dos Estados Unidos da América, quando um satélite surge na tela, como símbolo técnico do evento global que foram os atentados do 11 de setembro, transmitido ao vivo para todo o planeta. Segue uma sequência de cenas de arquivo mostrando as reações de pessoas no mundo todo aos eventos televisionados. “Por mais de um século, Nova York tem servido de centro para as comunicações internacionais. A cidade deixou de ser mero teatro, para se transformar a si mesma numa produção, num espetáculo multimídia cuja audiência é o mundo inteiro” (Berman, 1986, p. 323). Um desses espectadores é Dave Karnes, um ex-fuzileiro naval, claramente fanatizado pela guerra, que terá um papel fundamental no desdobramento da trama.

Inicia-se uma dinâmica de cortes de cenas, em que se sucedem sequências de *closes* de McLoughlin e Jimeno com planos médios que apresentam as reações de seus familiares diante das notícias relativas aos atentados e, principalmente, diante da falta de notícias sobre a dupla de policiais. Imediatamente eles são colocados como “desaparecidos”, o que implica em “não mortos”. Ainda.

McLoughlin e Jimeno precisam lidar com a dor, a sede e a impossibilidade de agir. Resta-lhes esperar serem encontrados e, para tentar se manter acordados, pois sabem que se adormecerem podem entrar em coma irreversível, conversam. Jimeno pergunta para o sargento sobre a dor que ele sente. McLoughlin responde: “vem em ondas. A cada vinte ou trinta minutos. A cada onda sinto menos dor. Estou ficando mais dormente. Quanto mais dormente, mais vontade de dormir” (As Torres Gêmeas, 2006, 00:41:53). Jimeno reage de modo inusitado, lembrando de uma cena do filme *G. I. Jane*, com o título brasileiro de *Até o Limite da Honra*, que o cineasta Ridley Scott dirigiu em 1997, estrelado pela atriz Demi Moore. Trata-se da história da tenente Jordan O’Neil, primeira mulher a ser aceita no programa de treinamento para Marinha Americana, devido à pressão política da senadora Lillian DeHaven.

O oficial responsável pelo treinamento é John James Urgayle, interpretado pelo ator Viggo Mortensen, que leva O'Neil até seus limites físicos e psicológicos. Em determinado momento, Urgayle diz para uma combatida tenente O'Neil que “A dor é boa, é sua amiga. Enquanto sentir dor, está viva”. É essa frase que Jimeno cita. Enquanto ele e seu sargento sentirem dor podem ter esperança. O mesmo Jimeno, um personagem marcado pela proximidade com a cultura pop, sempre ouvindo música dançante, citando séries e filmes, lembra-se de um terremoto que teria ocorrido na Turquia, no qual uma menina sobreviveu três dias soterrada sob os escombros. A mensagem é clara, se a tenente O'Neil conseguiu, se a menina na Turquia conseguiu, eles podem conseguir. Mais do que uma questão de autopreservação, é uma questão de honra. Para honrar a memória dos companheiros que tombaram.

McLoughlin se culpa pela morte de seus comandados.

- Eu os trouxe para cá. Para quê? No que ajudamos?
 - Nós queríamos vir. Kassimatis disse que você era o melhor, que conhecia tudo aqui. Dom, Antônio e Chris. Nada os impediria de tentar ajudar. Decidimos seguir o melhor profissional.
 - O melhor?
 - Fizeram o que tinham que fazer. Não iriam se perdoar se não tivessem entrado. Eles eram assim.
 - Tudo, bem, obrigado Will.
- (As Torres Gêmeas, 2006, 01:00:16)

Ao lado do trabalho, a família os motiva.

- Sargento, o senhor nunca falou o nome da sua mulher.
 - É Donna.
 - Donna? Belo nome. Bem americano, sabia? A minha é Allison. Tem sangue italiano e alemão. É só não a irritar. Fica uma fera.
 - Donna também vira. Ela quer uma cozinha nova. Entendo um pouco de marcenaria e estou fazendo para ela. Está sem nenhum armário. Ela está zangada. Então, tenho que sair daqui. A Donna é... eu me casei com a mulher certa, sabe?
 - É, eu sei, eu também.
 - Agora me fale da sua.
 - Bem, ela está grávida de cinco meses. Vai ser uma menina. Já tenho uma, Bianca. Tem quatro anos.
- (As Torres Gêmeas, 2006, 01:07:45)

Sob os escombros, McLoughlin e Jimeno vivem uma espécie de Paixão, de Via Sacra, onde as crenças religiosas ganham grande destaque. Eles oram nos momentos de maior tensão, quando ocorrem tremores ou pequenos incêndios perto de onde estão, e Jimeno chega a ter uma alucinação na qual vê uma figura luminosa de Jesus oferecendo-lhe uma garrafa de

água mineral. O inusitado da cena, de algum modo descontextualizada e de execução esteticamente questionável, se justifica pela natureza extrema da situação, que transformou aqueles dois homens, até então apenas colegas de trabalho, comandante e comandado, em irmãos de sangue, conforme apregoa a ética cristã.

Quando Dave Karnes, vestindo seu antigo uniforme de marine, infiltrado entre os soldados em serviço, escuta os batidos de um cano que Jimeno movimenta de tempos em tempos, a ação é tratada dramaticamente por Stone como algo próximo da intervenção divina.

Uma grande equipe é montada e o resgate dos dois policiais passa a ser prioridade. Diferentemente do clássico *A Montanha dos Sete Abrutes*, de 1951, dirigido por Billy Wilder, a delicada operação de resgate não é tratada com intencional sensacionalismo, como um circo da mídia armado para se aproveitar de uma catástrofe. Pelo contrário, o que vemos é uma tragédia humana que, respeitosa e abnegadamente, mobiliza multidões. Tanto por parte de quem participa diretamente da tarefa, quanto de quem espera seus resultados; e mesmo das vítimas do desastre. O sacrifício pessoal passa a ser um valor amplamente difundido. Ao perceber a instabilidade da pilha de escombros, o líder da equipe de resgate diz:

- Chuck? Paddy? Vão embora. Isso tudo pode desabar. Não temos que morrer todos.
 - Vai levantar a laje e tirar o cara sozinho? Estou na reabilitação há anos. Vi que a única coisa que sei fazer é ajudar os outros. Vamos fazer isso juntos.
- (As Torres Gêmeas, 2006, 01:37:32)

Logo a seguir é Jimeno que se oferece em sacrifício para ajudar a salvar a vida de McLoughlin:

- Esse cara. Ele vai morrer se não o tirarem logo. A única coisa atrapalhando é minha perna. Corte fora! Posso viver sem uma perna.
 - Não vou cortar sua perna. Não posso. Vai sair daqui inteiro, está ouvindo?
 - A perna é minha. É preciso. Me anestesia e corte fora. Se ele morrer, eu morro. É assim que vai ser.
 - Will, seu parceiro deve estar seis metros mais abaixo. Provavelmente mais preso que você. Mesmo que eu corte sua perna, ele vai levar horas para sair. Sinto muito. Agora me deixa trabalhar.
- (As Torres Gêmeas, 2006, 01:38:43)

Com muito trabalho e cuidado os dois são finalmente resgatados e levados para o hospital, onde são recebidos por seus amigos e familiares. Todos no hospital se solidarizam. A cidade de Nova York se tornou uma grande irmandade. E outras pessoas chegam. Vemos com destaque na cena um cartaz escrito à mão anunciando que “Wisconsin Cops Love NY”,

ou seja, “Os Policiais de Wisconsin amam Nova York” (As Torres Gêmeas, 2006, 01:55:24), e vieram de longe ajudar nos trabalhos. Às vezes o trabalho mais necessário é consolar quem está em pior situação. É o que faz Donna, a esposa de McLoughlin, a que Jimeno definiu como de “nome muito americano”, quando abraça uma mulher afro-americana desconhecida, desesperada, aguardando notícias do filho desaparecido. De modo mais íntimo e sutil, vemos a família de Jimeno caminhando diante de uma parede repleta de cartazes com fotos e nomes de desaparecidos, ilustrando ao mesmo tempo o alívio por ver seu ente querido a salvo e a solidariedade com quem não teve tanta sorte.

Mas não se desiste das buscas. Tampouco se esquece do conseqüente revide que viria. O personagem escolhido para representar tais desdobramentos foi justamente o ex-marine Dave Karnes, responsável por encontrar os policiais sob os escombros. Falando com a irmã pelo telefone celular, visivelmente transtornado, apesar de aparentar calma, avisa que pretende se realistar, pois sabe que “vão precisar de mais homens preparados para revidar esse ataque” (As Torres Gêmeas, 2006, 01:56:14). Essa fala ecoa quando “George Bush advertiu o mundo: ‘Agora, todos os países, em todas as regiões, têm uma decisão a tomar. Ou vocês estão conosco ou estão com os terroristas’. Ele chamou isso de uma luta monumental entre o bem e o mal” (Stone; Kuznick, 2015. p. 323). Na dramaturgia de Stone, o personagem real Karnes representa o espírito de vingança do governo Bush e suas ações questionáveis, movido pela certeza de se lutar uma guerra justa.

Alheios a tudo, até mesmo ao fato de que um segundo avião realmente atingiu a segunda torre, McLoughlin e Jimeno estão deitados um ao lado do outro na enfermaria. A experiência extrema que compartilharam tornou McLoughlin e Jimeno irmãos, se não de sangue, de espírito. Não são iguais, assim como gêmeos (seres humanos ou torres) não são idênticos, mas possuem a mesma fibra que permitiu que sobrevivessem. Dois homens tombados. Duas torres tombadas. Os homens se reergueram.

Ocorre um corte anunciando que se passaram dois anos. Realiza-se um churrasco de agradecimento a todos aqueles que participaram da missão de resgate dos dois policiais sobreviventes. Grande parte dos personagens que vimos ao longo da projeção está presente. Em meio à festa, com amigos e familiares se confraternizando, ouvimos a voz em off de McLoughlin.

O 11 de Setembro nos mostrou do que os seres humanos são capazes. Do mal, sim, claro. Mas também fez brotar uma bondade que esquecemos que existia. Pessoas cuidando umas das outras, pela simples razão de ser a coisa

certa a fazer. É importante falarmos dessa bondade. Para lembrarmos. Vi muita bondade naquele dia (As Torres Gêmeas, 2006, 01:58:21)

O tom de melodrama que permeou toda a ação torna-se dominante. A última cena do filme é justamente Jimeno abraçando sua filha Olivia, nascida alguns meses após o 11 de Setembro. Essa imagem de maduro e amoroso homem de família contrasta com a primeira cena de Jimeno no filme, quando o vemos sozinho e vestido de modo descontraído. Torna-o mais parecido com McLoughlin.

Segue uma sequência de cartazes explicativos, buscando dimensionar o tamanho da catástrofe e informar acerca do destino dos personagens.

2.749 pessoas morreram no World Trade Center. Incluindo cidadãos de 87 países. 343 eram bombeiros de Nova York. 84 funcionários portuários, sendo 37 policiais. 23 eram da polícia de Nova York. Só 20 pessoas foram resgatadas vivas. Will e John foram o 18º e 19º. Will passou por oito cirurgias em 13 dias. John foi colocado em coma induzido por seis semanas para fazer 27 cirurgias. Eles estão aposentados e vivem com suas famílias em Nova York e Nova Jersey. Dave Karnes se alistou na marinha e serviu 2 turnos no Iraque. A todos os homens e mulheres do Departamento de Polícia Portuária abatidos. Segue lista de nomes. E por todos os que lutaram, morreram e ficaram feridos naquele dia.

De algum modo, embora se encaixe e se sustente em elementos típicos da fórmula dos filmes-catástrofe, *As Torres Gêmeas* se pretende, sobretudo, um drama, e uma homenagem aos sobreviventes, mas, principalmente, aos Estados Unidos da América. Embora Oliver Stone questione os rumos da política americana, denuncie sua corrupção e demonstre grande simpatia por ditaduras socialistas sul-americanas, ele ainda aparenta alimentar grande fidelidade aos ideais democráticos dos chamados “Pais Fundadores” da nação. Em seu livro de história, escrito em parceria com Kuznick, Oliver Stone escreveu que “a compaixão ou a empatia é escassa e facilmente descartada como ingenuidade ou fraqueza. No entanto, foi a compaixão pelo outro que, no fim, distinguiu os maiores líderes norte-americanos, sejam eles Washington, Jefferson, Lincoln, Roosevelt, ou, em outras frentes, pessoas como Martin Luther King Jr”. (2015. p. 323). Em *As Torres Gêmeas*, o cineasta louva a compaixão do homem comum, da “América comum”, que, a despeito dos interesses de seus líderes, faz o que é certo, se estiver numa situação que o leve a isso. Um tipo de discurso que dificilmente caberia na boca dos personagens de Woody Allen, geralmente marcados pelo cinismo e iconoclastia.

A destruição da cidade e dos corpos que nela habitavam levou a essa consciência de valores universais transformados em manifesto nas palavras simples, ditas por um homem simples, do discurso em off de McLoughlin. Coadunam com a tese de Richard Sennett, que defendeu que “em geral, a forma dos espaços urbanos deriva de vivências corporais específicas a cada povo: esse é meu argumento em *Carne e Pedra*. Nosso relacionamento a respeito do corpo que temos precisa mudar, a fim de que em cidades multiculturais as pessoas se importem umas com as outras” (2001, p. 300).

Não cabe a esse texto afirmar se tais práticas mudaram ou não. Só podemos lembrar que o lugar onde ficavam as torres gêmeas do World Trade Center ficou conhecido como “Marco Zero”. Um desejo coletivo real ou apenas mais um monumento para constranger ainda mais o silêncio de Woody Allen.

Capítulo IV

A superação pelo silêncio

4.1. Nada vejo, nada falo, nada escuto em *Dirigindo no Escuro*

O primeiro filme produzido por Woody Allen após as catástrofes de 11 de setembro de 2001 foi *Dirigindo no Escuro*, lançado já em 2002. O tema central do filme é a cegueira. Conforme analisado no segundo capítulo, um dos mais sofisticados e profundos trabalhos anteriores do diretor foi *Crimes e Pecados*, que também tem entre seus muitos pilares dramáticos a cegueira; no caso, um paralelo entre a cegueira real, física e imediata do ser humano e a cegueira teológica de Deus. *Crimes e Pecados* é um longa-metragem construído a partir de fortes preocupações filosóficas, inspiradas na literatura de Dostoiévsky, colocando na berlinda debates sobre temas como ética, culpa, religiosidade, suicídio entre outros. O tema da cegueira é usado como metáfora para a condição humana e sua relação com o transcendente. Em *Dirigindo no Escuro*, a cegueira é, basicamente, o mote de uma piada, estendida para sustentar o filme inteiro. O mais próximo que chega do tom solene de *Crimes e Pecados* é em um breve momento no qual o protagonista se compara com o personagem bíblico Jó, uma figura trágica que passa por duras provações, até alcançar a redenção aos olhos de Deus e ser recompensado, retomando tudo o que perdeu.

O título original de *Dirigindo no Escuro* é “Hollywood Ending”, ou, em tradução livre, “Final de Hollywood”, o que destaca a intenção de realizar uma obra leve e com final forçosamente feliz. De certa forma, a história exemplar de Jó, apesar de toda sua profundidade teológica, ainda é uma narrativa com final feliz. Esse detalhe não escapou à Woody Allen.

Segundo o crítico brasileiro Marco Antônio Barbosa, *Dirigindo no Escuro* é uma crítica ao sistema de estúdios de Hollywood:

Dos três filmes em sequência em que Allen tentou retornar a um estilo mais leve de humor, este é o mais bem resolvido. Ainda que perca, de longe, para qualquer uma de suas comédias rasgadas do começo dos anos 1970. Talvez seja porque aqui ele tinha algo a dizer, além do conteúdo cômico. Woody nunca escondeu seu desprezo pelos grandes estúdios e como detesta sofrer interferências sobre seu trabalho. Ele transforma isso tudo numa “vingança”: seu personagem, um cineasta cultuado no passado, mas hoje na pior, que fica cego às vésperas de assumir um filme de grande orçamento. E, mesmo apavorado, segue em frente, literalmente dirigindo às cegas. É uma comédia-

de-uma-piada-só, mas se sustenta. Entre os coadjuvantes, destaque para um impossivelmente bronzeado George Hamilton (2018).

A reavaliação de Barbosa coloca a obra em perspectiva, mas, na época do lançamento, *Dirigindo no Escuro* foi recebido com críticas majoritariamente negativas. No livro *A Elegância de Woody Allen* (2009), uma volumosa coletânea de textos analíticos sobre a obra cinematográfica de Allen, os organizadores Angelo Defanti e Ines Aisengart Menezes reuniram algumas resenhas da época do lançamento. O famoso crítico Roger Ebert, vencedor do Prêmio Pulitzer, escrevendo para o *Chicago Sun-Times* em 03 de maio de 2002, avaliou que “O recurso da cegueira é aproveitado de um modo muito óbvio, sem grandes novidades – em vez de enriquecer a trama, ela torna-se dependente” (Defanti; Menezes, 2009).

Elvis Mitchell, escrevendo para o *The New York Times* em 1º maio de 2002, foi mais incisivo ao afirmar que “*Dirigindo no Escuro* lembra, da pior forma, *De Olhos Bem Fechados* (1999), de Stanley Kubrick, um filme que parece ter sido feito por um homem que não sai de casa há 30 anos”. Stephen Hunter, do *Washington Post*, em uma resenha de 03 de maio de 2002, vai além ao defender que “*Dirigindo no Escuro* é um Woody Allen menor, no mais triste de todos os mundos: aquele onde não há mais espaço para um grande Woody Allen”.

Woody Allen ressentiu-se com a recepção fria ao filme:

O maior choque pessoal para mim, de todos os filmes que eu fiz, foi *Dirigindo no Escuro* não ser considerado uma comédia extraordinária, de primeira linha (...). Achei que era uma ideia simples, engraçada, que funciona, que podia ter sido feita por Charlie Chaplin ou por Buster Keaton, o Jack Lemmon, o Walter Matthau. Não achei que tivesse estragado a ideia em nenhum momento (...). Geralmente não adoro o meu “produto final”, mas desse eu gostei. Não acho que muita gente vá concordar, mas eu colocaria esse filme perto do topo das minhas comédias (Lax, 2009, p. 331).

Importante destacar que nenhuma das resenhas da época do lançamento lembrou de modo incisivo que o filme foi realizado logo após os atentados de 11 de setembro. Não se esperava que Allen, ou qualquer outro artista, tratasse do tema tão cedo. Até porque “quanto maior o efeito espetacular de um evento (real ou artístico), mais difícil se torna sua transformação em relato” (Rosenfield, 2002, p. 93). Na prática, Allen estava basicamente cumprindo a promessa que fez durante o discurso do Oscar, de não abandonar o cenário de Nova York, convidando outros cineastas a fazerem o mesmo. Ainda assim, Woody Allen lembra que, ainda que subliminarmente, as pessoas esperavam dele um filme sério, dramático, que correspondesse ao clima da cidade de Nova York na época. Em depoimento para Eric

Lax, disse que “o oposto da questão dramática aconteceu quando fiz *O Escorpião de Jade*, *Dirigindo no Escuro* e *Igual a Tudo na Vida* (entre 2001 e 2003). As pessoas perguntavam ‘porque está fazendo essas comédias leves?’. Mas nunca se pode ir pelo que as pessoas dizem. Você precisa fazer o que tem de fazer no momento, e se as pessoas gostam, sorte sua; se não gostam, azar o seu” (2009, p. 306).

O fato de ter escolhido realizar uma comédia leve e com final feliz logo após o trauma provocado pelos atentados de 11 de setembro é significativo, talvez representando um processo de negação ou sublimação do fato catastrófico. “A primeira lição da psicanálise é, aqui, que o trauma permanece mesmo quando inacessível, indisponível. No seu lugar surgem fenômenos de substituição, sintomas” (Ricouer, 2007, p. 452 - 453).

Ao mesmo tempo, é evidente que o protagonista do filme, “o temperamental Val Waxman, é o personagem que mais evidentemente se aproxima da persona pública do diretor, criada pelo imaginário popular. Cineasta vencedor de dois Oscars, é considerado um gênio por alguns e um problemão por outros. Por causa de seu temperamento excêntrico e turrão” (Lima, 2009, p. 377). E é esse personagem que, diante de uma situação extrema, sofre de repentina crise psicológica que faz com que seu subconsciente afete o consciente, impedindo-o de ver. Sendo Allen tão próximo de Waxman em termos de perfil, o fato de o personagem ser caracterizado por uma cegueira inesperada pode representar uma licença poética acerca do estado mental do diretor diante da situação na qual se encontrava? Será Allen se recusando a ver o clima de luto na cidade, recusando-se a escutar o que se fala pelas ruas e, como resultado, recusando-se a falar, por meio de sua forma de expressão, o cinema, desse mesmo estado de coisas?

A semelhança com a célebre história dos Três Macaquinhos Sábios pode não ser eventual. Essa narrativa remonta a um tradicional provérbio japonês (Japan Society of London, p. 98) que versa sobre três *saru*, palavra que significa macaco em japonês, que tem um som parecido com *zaru*, que indica negação. O primeiro se chama Mizaru e é representado cobrindo os olhos, portanto, nada vê. O segundo é Kikazaru, ou Mikazaru, e tapa os ouvidos, nada escutando. O terceiro é Iwazary, ou Mazuru, e tapa a boca, mantendo-se calado. Há várias interpretações possíveis para essa imagem, variando desde estar com a mente sã a partir da ignorância dos estímulos externos até ser leniente com o erro. Mas a interpretação mais corrente se refere à lembrança de que se não olharmos o mal, não ouvirmos o mal e não falarmos sobre o mal, teremos mais chance de alcançar a paz e a harmonia. No Japão, ao menos no contexto desse provérbio, a opção por estar alheio é tido como sabedoria.

Em *Dirigindo no Escuro*, Woody Allen reúne as características de negação de cada um dos três macaquinhos sábios que “nada falam, nada escutam e nada veem”, concentrando-se na execução de uma longa piada sobre suas percepções pessoais acerca da indústria do cinema, justamente em um momento em que o cinema, como forma de expressão, pode usar seu alcance para discutir os episódios que definem o mundo naquele período. É fato que quem assiste hoje *Dirigindo no Escuro* não tem como se conectar ao contexto da época. Não é esse o objetivo. Muitas vezes acusado de ser exageradamente intelectualizado, desta vez Woody Allen deseja apenas divertir.

A citada crítica de Elvis Mitchell acusa Allen de, assim como Stanley Kubrick, não estar em sintonia com seu próprio tempo, agarrando-se ao que conheceu décadas antes. Ou seja, interpretando de modo mais incisivo essa sentença, se na Nova York utópica criada por Allen nas décadas de 1970 e 1980 não aconteceu nada que se assemelhasse ao 11 de setembro, no início do século XXI, Allen recusa-se a aceitar que houve, e acaba por ignorar, não necessariamente negar, que houve.

Stephen Hunter é ainda mais duro e decreta que qualquer obra de Allen é necessariamente anacrônica, uma vez que no “triste” mundo atual, em suas palavras, “não há mais espaço para um grande Woody Allen”. Entenda-se mundo atual como o mundo pós-11 de setembro. Obviamente, Hunter errou em sua precipitada avaliação crítica, considerando que Allen ainda faria pelo menos mais dois filmes excepcionais, *Mach Point* e *Meia-Noite em Paris*. Contudo, o mais importante é destacar que naquele período alguns consideravam que seu estilo de filmagem não coincidia com a estética necessária para discutir o mundo contemporâneo, no qual compreender a catástrofe se fazia necessário. Afinal, “toda forma de expressão é contemporânea. Trabalhamos para aqueles que compartilham este momento da história conosco. Aqui e agora” (Carrière, 2006, p. 121). Allen, por esse ponto de vista, não compartilhava das preocupações contemporâneas, levando-se em conta suas opções na confecção desse filme:

As catástrofes só se transformam em evento histórico a partir das diversas versões dos contemporâneos. O seu conhecimento só é possível por meio das narrativas das catástrofes. Denomina-se aqui narrativa das catástrofes qualquer descrição, análise, representação artística ou literária feita na ocasião da catástrofe ou posteriormente a sua ocorrência (Oliveira, 2008, p. 22).

A primeira cena de *Dirigindo no Escuro* é uma reunião de produção não qual se discute quem seria o diretor ideal para um filme sobre Nova York, intitulado “A Cidade que

Nunca Dorme”. Quando chegam ao nome de Val Waxman, alter ego de Allen, é observado que “quem melhor para dirigir isto? As ruas de Nova York estão no sangue dele!” (Dirigindo no escuro, 00:03:07)⁹². Certamente, essa é uma autoavaliação do próprio Allen, autor do roteiro. Quando Val avalia o potencial do roteiro, afirma que “acho que tem muito potencial, tem um ar bem ‘Manhattan’ (...) Esse é o tipo de roteiro que sei fazer bem. Posso fazer esse roteiro cantar. Nova York, os clubes noturnos, o horizonte” (Dirigindo no escuro, 00:08:24)⁹³. Há um duplo sentido aqui. Quando saliente que o roteiro tem “um ar bem Manhattan”, essa citação à ilha de Manhattan pode ser interpretada ao mesmo tempo como uma referência ao clima cosmopolita da cidade, mas também ao próprio filme homônimo que Allen dirigiu no final da década de 1970, *Manhattan*, que se tornaria símbolo de Nova York.

Ao mesmo tempo, essa Nova York de “clubes noturnos” é a Nova York que precisava ser discutida após os atentados de 11 de setembro? Até porque seu “horizonte” não contava mais com uma de suas marcas registradas, as Torres Gêmeas do World Trade Center, que, como referenciado no capítulo dois, foi usada no layout da logo promocional do filme *Manhattan*.

Mas o que para parte da crítica especializada era algo negativo, fruto do inevitável descolamento de Allen da realidade cotidiana, após décadas apenas observando o mundo a partir da janela de seu apartamento, e julgando-o por esse pequeno recorte, para o próprio diretor poderia ser uma postura absolutamente consciente. Uma autocrítica que pode ter escapado às percepções ultrasensíveis do pós-11 de Setembro.

Esperava-se que Allen levasse a sério sua condição de ícone da cidade e produzisse uma obra séria e reflexiva sobre ela? Isso seria possível àquela altura? A indústria do cinema, sempre preocupada com as reações do público, permitiria uma obra que reforçasse o sentimento negativo? Allen, aparentemente, tinha dúvidas quando a isso. Em um diálogo entre Waxman e os produtores de “A Cidade que Nunca Dorme”, o diretor faz uma proposta estética para o longa-metragem:

Val: Vou perguntar uma coisa, sejam sinceros. Que tal filmarmos tudo em preto e branco?

Produtor: Por quê?

Val: Porque Nova York é uma cidade em preto e branco. Ela recende a preto e branco, ao velho cinema. O filme pede isso!

Produtor: Esquece.

⁹² Who better to direct this? The streets of NY are in his marrow.

⁹³ I thought it had definite potential, a really good Manhattan feel to it. (...) This is the kind of material that I can really do great. This is, you know, I can make this script sing, this is New York, it's the nightclubs, the skyline.

Produtor 2: Isso é filme de arte.
(Dirigindo no Escuro, 00:17:12)⁹⁴

Nesse contexto, um “filme de arte” é algo absolutamente desprezível para os executivos dos estúdios de Hollywood, temerosos com a reação negativa do público a um filme exageradamente conceitual. Contudo, lembremos que *Manhattan* foi uma obra filmada em preto e branco. É possível defender que Woody Allen só conseguiu realizar sua visão sobre essa cidade em preto e branco, potencialmente anticomercial, graças ao triunfo crítico e de público que teve com *Annie Hall* alguns anos antes. O fato de ter se tornado o cineasta do momento viabilizou sua idiosincrasia artística. Esse não era o momento de Val Waxman, que não pôde realizar sua visão, tampouco possuía “visão” que o resguardasse.

Essa sensação de caos é potencializada por um detalhe de inspiração autobiográfica. Woody Allen trabalhou com “um diretor de fotografia chinês que não falava inglês, a experiência de Woody com Zhao Fei (em *Poucas e Boas*, 1999) o levou a criar um personagem semelhante em *Dirigindo no Escuro*” (Lax, 2009, p. 276). Sem enxergar e sem conseguir se comunicar com seu diretor de fotografia, que deveria ser os olhos da câmera do diretor, Waxman precisa, sobretudo, sobreviver aos desdobramentos provocados pela situação cômica base. Dessa forma, o diretor, usando sua experiência de set, procura realizar seu trabalho artístico, confiando mais em seus sentimentos do que em seus sentidos. Não enxerga o que filma, mas de alguma forma codifica e decodifica essas imagens que filma em sua mente. “A consciência ligou o sistema regulador da vida com o processamento de imagens que representam coisas e eventos dentro e fora do organismo. É pelos sentimentos que as emoções voltam para fora e impactam a mente. A consciência tem que estar presente para que os sentimentos influenciem o indivíduo” (Quinsani, 2015, p. 273). Por esse método, um filme, algum filme, é feito.

Porém, destaca-se que é o exato contrário da cidade em preto e branco preconizada por Waxman que Woody Allen mostra ao final de *Dirigindo no Escuro*, quando seu personagem, miraculosamente, recupera a visão. Ele grita: “Estou vendo! Estou vendo! Tudo me parece tão lindo! A cidade parece tão incrível!” (*Dirigindo no Escuro*, 01:42:21)⁹⁵. Ele está no Central Park, no final da tarde. Ao fundo vemos uma linha de prédios iluminada em dourado, com o

⁹⁴ Val: How you’d feel about this, and be honest, if we shot the whole picture in black and white?

Producer: Why?

Val: Because New York is a black and white town. It reeks of black and white.

Producer: Forget it.

Producer 2: Arty. It’s arty.

⁹⁵ I can see! I can see! Everything looks so beautiful to me. The city looks so incredible!

sol batendo forte nos edifícios. Mas é possível que uma mesma pessoa veja uma mesma imagem de diferentes modos? No ensaio de divulgação científica *O Olho – Uma História Universal da Visão*, de Simon Ings, encontramos que “em um planeta movimentado e iluminado de diversas maneiras, onde objetos se aproximam de diferentes ângulos, com diferentes panos de fundo, o ato de ver envolve muitas suposições” (Ings, 2008, p. 168). Suposições sempre partem de experiências de observação fundamentalmente pessoais, que podem variar entre um período e outro.

Imagem 33: Waxman recupera a visão. *Dirigindo no Escuro* (01:42:15)



Nesse sentido, a mensagem é evidente. Antes de vivenciar a perda da visão, Waxman via Nova York em melancólico, ainda que belo, preto e branco. Ao passar, e superar, o trauma da cegueira, alcançando um final feliz “hollywoodiano”, sua percepção da cidade mudou, tornando-se alegre, dourada, festiva, viva. Essa é a Nova York que ele quer enxergar. Se é a Nova York real, sobretudo em um período de tempo tão próximo do trauma gerado pelo 11 de Setembro, não importa. O mesmo Simon Ings explica o que houve na paisagem de Nova York durante a “cura” de Waxman:

Quando observamos o sol ao amanhecer ou ao fim da tarde, ele apresenta um tom laranja-avermelhado diferente, porque os comprimentos de onda azuladas foram espalhados e apenas os raios mais longos chegam até nós em uma trajetória direta. O contraste entre o sol avermelhado e o céu azul oferece um belo entardecer na Inglaterra, sendo um tanto monótono na região do Equador (2008, p. 268).

Portanto, talvez a pretensa “epifania” dourada de Waxman pode ter ocorrido por uma coincidência de horário. Naturalmente, o mesmo horário em que Allen admite mais gostar de filmar.

Mas o mundo não é apenas nossa perspectiva sobre ele. Enquanto Waxman recupera sua visão, o filme que dirigiu quando estava cego começa a ser visto pelas pessoas. Os executivos do estúdio recebem as primeiras impressões da plateia teste de “A Cidade que Nunca Dorme”. Leem as fichas uns para os outros, decepcionados.

“– Incoerente, celuloide jogada fora”
 “- Recomendaria o filme para um amigo? Só se eu fosse amigo do Hitler”.
 “– Como você melhora esse filme? Incendiando-o”.
 “- Como caracterizaria o gênero? Lixo americano”.
 (Dirigindo no Escuro, 01:43:43)⁹⁶

Junto com o filho, um músico experimental punk, com o qual se reconciliou durante seu período de cegueira, Waxman avalia o resultado da recepção dos críticos a seu filme. Estão perplexos, quando recebem a visita do empresário do cineasta que chega com uma notícia surpreendente:

Desprezível X: Eu não pensaria nem meio minuto no que os críticos disseram. Eles representam o nível mais baixo da cultura.
 Val: Não, desta vez estão certos. O filme é incoerente, as atuações estão artificiais e a câmera está fora de foco!
 Desprezível X: Já disseram coisas piores sobre meu trabalho. Eu apenas como outro rato. (...) Cegueira como metáfora, essa é ótima.
 Empresário: Adivinha?
 Val: Adivinha o que?
 Empresário: O filme, seu filme. Os franceses viram seu filme em Paris e dizem que é o melhor filme americano dos últimos 50 anos.
 Val: Está brincando.
 Empresário: Você está sendo aclamado como um verdadeiro artista. Um grande gênio. E você sabe que a França diz o que a Europa toda deve pensar. E já tenho ofertas para você filmar uma história de amor em Paris. Paris, França! Eles falam francês lá. É como Nova York.
 (Dirigindo no Escuro, 01:46:13)⁹⁷

⁹⁶ – Na incoherent waste of celluloid.

- Would you recommend this film to a friend? Only if I was friendly whit Hitler.

– How would you improve this movie? Arson.

– How would you characterize the genre? American garbage.

⁹⁷ Scumbag X: I wouldn’t spend 30 secondes on what those critics said. They represent the lowest level of the culture.

Val: No, this time they’re right. The movi eis incoherent. The performances are all over the place, the camara work is unfocused.

O sucesso do filme na Europa salva a carreira de Waxman e ele acaba se mudando para Paris com a mocinha do filme, em um típico final feliz de Hollywood. Mas é importante perceber que há aqui uma ironia. “Quando Waxman diz ‘ainda bem que existem os franceses’, Allen está fazendo um agradecido reconhecimento, mas também é como se mandasse um aviso: “eu gosto do que faço, mas realmente não me levo tão a sério quanto vocês” (Lima, 2009, p. 377). Ou seja, um artista possui suas próprias prioridades. Não se deve esperar de uma mente criativa atitudes específicas. Elas vão surgir ou não, dependendo de infinitas variáveis, e não necessariamente a partir das expectativas do público. Segundo depoimento concedido à Tirard, Woody Allen disse que “creio que um diretor faz, acima de tudo, seu filme para si, (...) se ele se torna servil ao filme, está perdido” (2006, p. 84 – 85).

Woody Allen não se viu na condição de realizar uma obra densa de modo a combinar com o clima do momento em Nova York. Preferiu fazer um filme leve e até mesmo descompromissado. Ele sabe, por meio de sua vasta experiência no ramo audiovisual, que “todas as nossas imagens de hoje serão amanhã imagens de ontem” (Carrière, 2006, p. 122). Essa atitude estética, embora possa parecer estranha para muitos, pode ser interpretada como uma espécie de busca pela felicidade perdida. Zizek compreende esse impulso, definindo-o da seguinte forma:

E foi assim que funcionou efetivamente a catástrofe de 11 de setembro: foi a figura catastrófica que nos fez, no Ocidente, tomar conhecimento do cenário ditoso de nossa felicidade. E da necessidade de defendê-la contra o ataque dos estrangeiros (...). O 11 de setembro veio provar que somos felizes e que os outros invejam a nossa felicidade. Seguindo essa lógica, deve-se então arriscar a tese de que, longe de arrancar os EUA de seu sono ideológico, o 11 de setembro foi usado como um sedativo que permitiu à ideologia dominante “renormalizar-se” (...). Até o 11 de setembro, quando os EUA foram a vítima, e, portanto, puderam reafirmar a inocência de sua missão. Em resumo, longe de acordar os EUA, o 11 de setembro nos fez dormir outra vez, continuar nosso sonho depois do pesadelo da última década (2003, p. 13).

Scumbag X: Worse has been said about my work. I just eat another rat. (...) Blindness as metaphor. That’s great.

Agent: Guess what?

Val: Guess what? What?

Agent: The movie. Your movie. The French have seen your movie in Paris and they say it’s the greatest american film in 50 years!

Val: You’re kidding.

Agent: You’re being hailed as a true artist. A great genius. And France sets the tone for the rest of Europe. I have offers for you already to make a movie in Paris. A love story in Paris! Paris, France. Where they talk French you know. It’s like New York”.

Dirigindo no Escuro seria um exemplo desse fator de sono civilizacional preconizado por Zizek, que ganha ainda mais peso por ter sido feito justamente por um dos ícones da cidade. Peso que é potencializado em sua cena final, quando o casal feliz parte para Paris, ganhando dimensão antecipação de algo que aconteceria na realidade, quando poucos anos depois, Woody Allen embarcaria para uma temporada de autoexílio na Europa.

4.2. *Sex and the city*: “nada a declarar sobre o escândalo”

Uma das premissas desse trabalho é pensar o cinema de Woody Allen como a obra de um “cineasta-historiador”, de acordo com o conceito cunhado por Robert R. Rosenstone. Embora Allen tenha criado sátiras históricas puras, como *Bananas* (1971), que ironiza os rumos da Revolução Cubana, *A Última Noite de Boris Gruschenko* (1975), no qual reflete sobre as Guerras Napoleônicas, e o falso documentário do período entreguerras *Zelig* (1982), o foco principal de sua produção é a América Contemporânea. O que lhe interessa são questões ligadas sobretudo aos comportamentos, regras de sociabilidade, padrões morais e relacionamentos, tanto familiares quanto amorosos.

Sob esse prisma, nas obras de Woody, há uma reflexão sobre os comportamentos dos personagens em relação à sociedade em que se encontram (no caso de Allen, a norte-americana). O olhar crítico para as pequenas atitudes é uma marca do estilo. Apesar de parecerem pequenas, essas atitudes são relevantes na conduta social. Neste sentido, é possível perceber como a estética alleniana vai delineando e nos dando informações para compreensão da sociedade contemporânea” (Biffi, 2018, p. 32).

Sendo esse “historiador da América recente”, como é possível compreender o fato de Woody Allen não ter abordado o 11 de Setembro e seus desdobramentos nas relações sociais em seus filmes? Durante o lançamento do filme *Melinda e Melinda* (2004), que narra uma mesma história pelo ponto de vista da comédia e da tragédia, um site português chamado “P” noticiou, no dia 01 de julho de 2005, que “Realizador desvaloriza acontecimento: 11 de Setembro não interessa a Woody Allen”. Lemos na nota que

Woody Allen não parece querer perder tempo com o ataque do dia 11 de Setembro de 2001. O realizador de “Melinda e Melinda” vê o ataque da Al-Qaeda como um desastre menor comparado com outros acontecimentos históricos.

“Como realizador, não estou interessado no 9/11. É demasiado pequeno. A história do mundo é do tipo: ele mata-me, eu mato-o, mas com diferente maquilhagem e com diferentes 'castings'. Em 2001, uns fanáticos mataram

uns americanos, e agora uns americanos estão a matar uns iraquianos. E na minha infância, uns nazis mataram judeus. E agora, alguns judeus e alguns palestinos estão a matar-se. Questões políticas, se recuarmos milhares de anos, são efêmeras, não importantes. A história repete-se uma e outra vez”, concluiu Allen (2014)

A expressão usada por Allen para definir os eventos, “é demasiado pequeno”, é contundente por si só. Não se pode esquecer que os judeus são um povo marcado pelas tragédias. Desde as guerras na Antiguidade, passando pela diáspora até o Holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial. Geralmente, a obra de Woody Allen é estudada a partir da problemática do humor judaico. Segundo Minois, “há um domínio que parece estar no centro do humor judaico: a religião. (...) A base do humor judaico é justamente o ceticismo, a crítica da religião, que foi um pesado fardo” (2003, p. 565). É inegável, e o escritor e pesquisador brasileiro Ivan Sant’Anna comprovou isso em seu livro sobre os atentados, *Plano de Ataque*. Para Sant’Anna, embora a principal motivação do 11 de Setembro tenha sido religiosa, o fundamentalismo islâmico contra a civilização judaico-cristã ocidental, sem dúvida os desdobramentos políticos do evento foram igualmente fundamentais como perspectiva explicativa (2006).

Contudo, no “universo de Woody Allen, a política é deixada em segundo plano: o ponto de vista é psicológico ou existencial” (Vartzbed, 2012, p. 54). Aparentemente, essa minimização do 11 de Setembro parece trazer em si muito mais uma perspectiva pessoal do cineasta, que de fato pouco se mostrou interessado em problematizar a questão da guerra em sua obra pregressa, do que necessariamente um desprezo ou desinteresse pelo acontecimento em si, uma vez que ele se mostrou crucial para o desenvolvimento das relações sociais na cidade de Nova York⁹⁸. Essas questões sobre urbanidade passarão diretamente por sua subjetividade de artista e, sobretudo, de cineasta-historiador. Ubiratan Paiva de Oliveira observa que, no citado trecho de abertura de *Manhattan* (1979), não existe apenas apologia, mas uma sutil crítica:

Se as imagens deixam uma visão quase paradisíaca da cidade, há um contraponto introduzido pela voz do protagonista Isaac (Woody Allen) em sua tentativa de escrever um romance sobre a mesma (...). Ao mesmo tempo em que declara sua paixão pela cidade, Isaac também expressa sua preocupação com os problemas que ela apresenta, causados pela vida

⁹⁸ A questão das consequências urbanas pós-11 de setembro estão muito bem trabalhadas no filme *Nova York eu te amo* (2008), uma coletânea de curtas que retratam as tensões e aproximações entre as diversas comunidades nova-iorquinas, desde judeus, árabes até os WASPS tradicionais. Em *Nova York eu te amo* fica evidenciado que tudo mudou após o 11 de Setembro.

moderna e por pessoas que se revelam indignas dela. Afirma Allen: “em Manhattan, não é Nova Iorque que ataco, é a raiz do mal. Não é um filme que se satisfaça em dizer: ‘cuidem do Central Park’. É um filme que diz: ‘Cuidem de sua vida emocional, sem a qual não serão jamais capazes de cuidar de um Central Park’” (2009, p. 52)

A opção filosófica pelo individualismo de Allen é evidente nesse trecho. Ele não se interessa por questões estruturais. As relações sociais, mediadas talvez pela psicanálise, que sempre esteve presente em sua obra, parecem-lhe ser o modo correto para se abordar tais questões. Contudo, não me parece razoável que se pretenda separar a psique dos moradores da cidade e a memória coletiva dos eventos traumáticos vivenciados nela:

A memória das tragédias pertence aos acontecimentos que, como mostrei anteriormente, contribuem para definir o campo do memorável. Ela é uma interpretação, uma leitura da história das tragédias (...) essa memória deixa traços compartilhados por muito tempo por aqueles que sofreram ou cujos parentes ou amigos tenham sofrido, modificando profundamente suas personalidades (...). No quadro da relação com o passado, que é sempre eletivo, um grupo pode fundar sua identidade sobre uma memória histórica alimentada de um passado prestigioso, mas ela se enraíza com frequência em um “lacrimatório” ou na memória de sofrimento compartilhado. A identidade histórica se constrói em boa parte se apoiando sobre a memória das tragédias coletivas (Candau, 2012, p. 151).

Nesse sentido, o nova-iorquino incorporou as repercussões do 11 de Setembro como parte de seu imaginário e identidade. Não são espectadores de um filme, são sobreviventes, testemunhas ou vítimas da catástrofe. Por um lado, esse trauma coletivo que agrega traumas individuais da grande parte da população da cidade se relaciona com facilidade à perspectiva judaica moderna de que “a redenção dos judeus devia ser obtida não através da volta do povo para sua antiga pátria, mas da integração dos judeus como cidadãos iguais aos outros nos países em que residem” (Rosenberg, 1992, p. 210). Ninguém melhor do que Woody Allen para representar esse sentimento. Por outro lado, é cabível cobrar dele uma postura imperativa de tomar para si tal responsabilidade de purgar as dores de toda uma comunidade?

Artisticamente, considerando sua trajetória no cinema, é válido levantar esse questionamento. Afinal, se o universo mental e social dos nova-iorquinos é a principal matéria-prima humana do cinema de Woody Allen, o que o cineasta fez com esse problema estético que lhe caiu nas mãos? Allen sabe que “gostando disso, ou não, aceitando-o ou não, nossa visão do passado e talvez até nosso sentido de História nos chegam agora, principalmente, por meio do cinema. Não há como escapar disso. Imagens cinematográficas se gravam em nós sem que percebamos” (Carrière, 2006, p. 60). Portanto, se Allen fizesse um

filme de alguma forma relacionado ao 11 de Setembro, essa nova obra não estaria sozinha, carregaria consigo o peso de toda uma carreira cinematográfica. Por outro lado, optando por não fazer esse mesmo filme, considerando quem é e o tema geral de seus filmes, tampouco poderia passar despercebido. Parece ser um dilema sem solução.

É possível simplesmente esquecer a catástrofe? É possível conceber nova-iorquinos que neguem o 11 de Setembro ao ponto de gerar seu esquecimento? Um trauma pode gerar esquecimento? “A etimologia do termo trauma (titrôskô significava “perfurar”) remete ao horror do sangue vertido, que comporta o perigo do sujeito não saber responder adequadamente a esta experiência excessiva, sendo assim condenado a um recalque e a uma elaboração inconsciente e imaginária da cena traumática” (Rosenfield, 2002, p. 93).

A categoria conceitual de esquecimento é fundamental dentro do escopo teórico da História. O esquecimento deve ser compreendido como um fenômeno que vai muito além do apagamento completo de uma lembrança, de um fato, de uma memória. O esquecimento implica no esconder de uma memória, sem impedir que tal memória seja acessada em outro momento.

Por que não se pode falar em esquecimento feliz, do mesmo modo como se pôde falar em memória feliz?

Uma primeira razão é que nossa relação com o esquecimento não é marcada por acontecimentos comparáveis ao reconhecimento, o qual nos agradou chamar de pequeno milagre da memória – uma lembrança é evocada, ela sobrevém, ela volta, reconhecemos num instante a coisa, o acontecimento, a pessoa e exclamamos: “É ela! É ele!”. A vinda de uma lembrança é um acontecimento. O esquecimento não é um acontecimento, algo que ocorre ou que se faz ocorrer. Obviamente pode-se perceber que se esqueceu, e nota-se isso num dado momento. Mas o que se reconhece é o estado de esquecimento no qual se estava. (Ricouer, 2007, p. 508).

A razão mais irredutível da assimetria entre o esquecimento e a memória em relação ao perdão reside no caráter indecível da polaridade que põe o império subterrâneo do esquecimento em conflito consigo mesmo: a polaridade entre o esquecimento por apagamento e o esquecimento por reserva (Ricouer, 2007, p. 509). Esse esquecimento por reserva é o esquecimento deliberadamente aplicado por Woody Allen ao 11 de Setembro? É uma possibilidade viável, considerando que, na prática, é impossível apagar completamente um fenômeno que modificou o modo de se encarar uma cidade e, a partir das políticas públicas de Tolerância Zero, estudadas no terceiro capítulo, impactou o cotidiano dos cidadãos, que passaram a ser muito mais vigiados, tanto por mecanismos de filmagem quanto por agentes do estado. Esse tipo de intervenção não passa despercebida, mas pode ser conscientemente

ignorada por meio de subterfúgios. Ou seja, a memória está presente, mas encontra-se escamoteada, numa estratégia que pretende fazer com que seja “esquecida”.

Não haveria, então, uma forma suprema de esquecimento, enquanto disposição e maneira de ser no mundo, que seria a despreocupação, ou melhor dizendo, a não-preocupação? Das preocupações, da preocupação, não sealaria mais, como no final, dizem, de uma psicanálise que Freud qualificaria de “terminável”... mas para não recair nas armadilhas da anistia-amnésia, essa *ars oblivionis* não poderia constituir um reino distinto da memória, por complacência com o desgaste do tempo. (Ricoeur, 2007, p. 511).

O dilema entre lembrança e esquecimento de fatos catastróficos constituiu-se como fundamental, e recorrente, na cultura judaica ao longo dos milênios, não sendo diferente nos séculos XX e XXI. O Holocausto durante a Segunda Guerra Mundial é, talvez, o tema mais forte neste sentido. O escritor Kazuo Ishiguro, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, em seu discurso de aceitação da láurea, publicado com o título de *Minha Noite no Século Vinte e outros pequenos avanços*, contou sua experiência ao visitar as ruínas de um campo de concentração:

Em Birkenau, numa tarde úmida, fiquei entre os detritos remanescentes das câmaras de gás – agora negligenciadas e descuidadas de forma inexplicável – deixadas quase da mesma maneira como os alemães as deixaram depois de explodi-las, antes de fugir do Exército Vermelho. Agora eram apenas lajes úmidas e quebradas. Expostas ao árduo clima polonês, deteriorando ano a ano. Meus anfitriões falaram sobre o dilema deles. Esses restos deveriam ser protegidos? Deveriam construir domos de acrílico para protegê-los, para preservá-los para os olhos das próximas gerações? Ou deveriam permitir, lenta e naturalmente, que isso apodrecesse até não sobrar nada? Parecia, para mim, uma metáfora poderosa para um dilema maior. Como tais memórias deveriam ser preservadas? Os domos de vidro transformariam essas relíquias do mal e do sofrimento em tranquilas exposições de museu? O que deveríamos escolher lembrar? Quando é melhor esquecer e seguir adiante? (Ishiguro, 2018, p. 39 – 40).

Esquecer ou lembrar? Esse dilema foi particularmente forte entre as famílias judaicas que se formaram a partir de sobreviventes do Holocausto, ou seus parentes próximos. Um caso exemplar é o do acadêmico judeu Norman G. Finkelstein, nascido no Brooklyn em 1953. Professor da Universidade de Nova York, ele é autor da tese “Teoria do Sionismo”, defendida no departamento de Política Pública da Universidade de Princeton. Seus pais foram sobreviventes do Gueto de Varsóvia. Finkelstein causou polêmica na comunidade judaica americana quando lançou o livro *Indústria do Holocausto*, no qual denuncia a transformação

da memória das vítimas do Holocausto em moeda de troca, ou mesmo chantagem, para o recebimento de indenizações e mesmo para justificar ações violentas do Estado de Israel no trato com os palestinos ou até no contexto da política internacional. Finkelstein, na condição de judeu não-ortodoxo, assim como Woody Allen, considera que “Israel será a cultura do judaísmo, inclusive a forma religiosa e que tão frequentemente se manifesta, em vez de um Estado político ao qual os judeus americanos se sentirão ligados” (Rosenberg, 1992, p. 164). Portanto, não reconhece a necessidade de fidelidade militante com relação às práticas políticas dos governos de turno de Israel, podendo se manifestar contrário a elas, sem por isso colocar-se contra a existência do Estado de Israel em si. De acordo com Finkelstein:

Meus pais muitas vezes me perguntam por que eu teria crescido tão indignado com a falsificação e exploração do genocídio nazista. A resposta mais óbvia é que ele tem sido usado para justificar políticas criminosas do Estado de Israel e o apoio americano a tais políticas. Há também um motivo pessoal. Eu me importo com a memória da perseguição de minha família. A campanha atual da Indústria do Holocausto para extorquir dinheiro da Europa, em nome das “necessitadas vítimas do Holocausto”, rebaixou a estatura moral de seu martírio para o de um cassino de Monte Carlo (2001, p. 18).

Finkelstein defende que essa perspectiva de rememoração constante do Holocausto é um fenômeno relativamente novo:

Não me lembro de o Holocausto nazista alguma vez ter feito parte de minha infância. A razão principal era que ninguém além da família parecia se interessar pelo que aconteceu. Meu círculo de amigos de infância lia muito e debatia com paixão os acontecimentos do dia. Mas, honestamente, não me recordo de algum amigo (ou pai de amigo) ter feito uma única pergunta sobre o que meus pais sofreram. Não era um silêncio respeitoso. Era apenas indiferença. Deste ponto de vista, só se pode duvidar da explosão de angústias nas últimas décadas, depois que a indústria do Holocausto foi pesadamente estabelecida (Finkelstein, 2001, p. 16).

Woody Allen nasceu em 1935, também no Brooklyn. Finkelstein é dezoito anos mais jovem. Esse número corresponde a uma geração. É razoável considerar que a postura de as famílias judaicas americanas quanto ao tema não tenha sofrido mudanças bruscas nesse período. Nesse sentido, é crível estabelecer que tanto Allen quanto Finkelstein vivenciaram esse “esquecimento por reserva”, para usar o conceito de Paul Ricoeur, durante suas infâncias.

Corroborar essa perspectiva o fato de que Woody Allen inseriu muitas cenas de rememoração de agitados encontros de famílias judaicas em seus filmes, estando presentes em

A Era do Rádio, que se passa no período entre guerras, *Annie Hall* ou *Crimes e Pecados*, entre outros, e a questão das vítimas do Holocausto não é um assunto que domina as conversas. Surgem no meio de outros assuntos. Não há apagamento, mas também não há esforço para lembrar. “As manifestações individuais do esquecimento constituem, em grande parte, um simples inverso daquelas que dizem respeito à memória: lembrar-se é, em grande parte, não esquecer” (Ricouer, 2007, p. 451).

Uma das formas recorrentes de Woody Allen para gerar o esquecimento em torno de certos aspectos de sua vida e obra é a estratégia do silêncio. Ao longo da carreira, Woody Allen tornou-se conhecido por manter sua vida privada longe da atenção da mídia e de curiosos. Para proteger sua privacidade criou uma persona pública, estudada no primeiro capítulo, que protegia o verdadeiro homem por trás dos personagens que interpretava e, principalmente, por trás da celebridade artística que se tornou. Essa cuidadosa estrutura de proteção recebeu um duro golpe no início da década de 1990, quando se envolveu em um escândalo sexual. A história é amplamente conhecida: Allen envolveu-se com Soon-Yi, filha adotiva da sua companheira na época, a premiada atriz Mia Farrow.

Não interessa a esse trabalho rever os desdobramentos do longo processo que se seguiu. O mundo o acompanhou pelos jornais e noticiários de TV. Contudo, é importante verificarmos de que forma as narrativas sobre os elementos constitutivos do escândalo se desdobraram e como Allen encarou essa desgastante etapa de sua vida, constituindo um *modus operante* que viria a se repetir posteriormente no contexto do 11 de Setembro. Sobretudo, considerando que “notícia não é o que aconteceu no passado imediato, e sim o relato de alguém sobre o que aconteceu” (Darnton, 1990, p. 18).

O caso extraconjugal foi descoberto quando Woody Allen estava filmando *Maridos e Esposas*, coestrelado por Mia Farrow. Segundo Marco Antônio Barbosa, é impossível ignorar as relações entre a narrativa do filme e a vida pessoal do cineasta. Sobre *Maridos e Esposas*, lançado em 1991, Barbosa escreveu:

Outro filme importantíssimo, tanto por suas qualidades artísticas quanto pela polêmica que cercou a vida pessoal de Allen na época. Seu personagem é um professor cinquentão que, em crise com a mulher (Mia), se encanta por uma aluna (Juliette Lewis) algumas décadas mais jovem. Na época do lançamento do filme, o casamento de Woody e Mia havia acabado na vida real, justo porque ele apaixonara-se por uma mulher décadas mais jovem... e que era filha adotiva da própria Mia. Pior: no filme, a personagem de Mia é uma chata de galochas, carente em último grau. Allen nunca teve muito problema em inspirar-se em seu cotidiano para ter ideias criativas, mas neste caso a realidade superou, em muito, a ficção. Quem já achava que o diretor era

obcecado com seu próprio umbigo soltou fogos. Formalmente, é zoadado, cheio de arestas: câmera na mão, planos longos, diálogos sobrepostos e cenas de “depoimentos” que sugerem a filmagem de um documentário. Desnecessário dizer que foi o último filme rodado com Mia. Com o fim do casamento, Allen parece ter perdido uma certa coerência. Talvez a “obrigação” de construir filmes para serem estrelados por Mia tenha direcionado sua obra por tempo demais, para o bem e para o mal. A partir de “Maridos e Esposas”, ele demonstraria muito mais apetite para o risco. Para o bem e para o mal... (2018).

Em sua autobiografia, Mia Farrow narra sua versão do episódio:

Como no dia seguinte eu não trabalhava, levei uma das crianças à sessão de terapia em casa de Woody. Entrei com a chave que ele deixava embaixo do porta-guarda-chuvas e fui me sentar com *The Crooked Timber of Humanity*, de Isaiah Berlin, na sala do canto, onde eu costumava esperar. Sabendo que eu estaria lá, Woody ligou do trabalho. Conversamos sobre amenidades, como sempre fazíamos várias vezes por dia. Quando desliguei o telefone e me virei, deparei-me com um maço de fotos Polaroid pornográficas em cima da lareira: uma mulher nua com as pernas bem abertas. Custei um pouco a perceber que era Soon-Yi. (Farrow, 1997, p. 192)

Seguiu-se um desgastante confronto entre Allen e Farrow, tendo a jovem Soon-Yi como pivô.

À medida que os dias passavam e eu ficava repassando mentalmente os acontecimentos, acabei desconfiando que as fotos não estavam lá por acaso, como Woody afirmava. Ele não era um incauto. Era uma pessoa meticulosa, tinha faxineira e governanta; em doze anos, nada em sua casa mudara de lugar. E ele sabia que eu estaria naquela sala. Foi um telefonema seu que me levou a centímetros das fotos. Por quê? Talvez, como acha meu filho Moses, Woody no fundo tinha compulsão de destruir tudo o que era bom e positivo em sua vida, por isso tentou destruir nossa família (Farrow, 1997, p. 198).

Nos livros considerados “oficiais” sobre Woody Allen, produzidos por Eric Lax, o escândalo sexual não é abordado. Sua biografia foi lançada em 1991, um ano antes, e o livro de entrevistas não toca em temas pessoais.

No documentário biográfico dirigido por Robert B. Weide, Woody Allen não fala abertamente sobre o caso. Essa tarefa ficou para o biógrafo Eric Lax, o produtor Robert Greenhalt e o escritor Marshall Brickman, três reconhecidos amigos do cineasta, que em forma de jogral apresentam a versão oficial sobre os fatos.

Erix Lax: Woody e Mia tinham essa vida idílica na mente do público. Ali estavam dois artistas talentosos. Eles tinham uma relação estranha. Cada um na sua casa, mas ela estava em todos os filmes e ele estava lá, todo dia. Adotaram uma filha, depois tiveram um filho. Parecia que era perfeito. Falavam sobre como podiam sair na varanda e acenar para o outro, do outro lado do parque. Isso teve um fim desastroso durante as filmagens de *Maridos e Esposas*.

Robert Greenhalt: Ela deve ter ligado para ele. Lembro que ele atendeu o telefone, porque estávamos esperando para filmar uma sequência. E dava para ver que algo perturbador estava acontecendo no outro lado da linha. Mia descobriu que Woody tinha um caso com uma de suas filhas adotivas.

Eric Lax: Mia foi ao apartamento de Woody por algum motivo e na lareira da sala achou fotos de sua filha adotiva Soon-Yi, nua.

Robert Greenhalt: Levei dois ou três dias para convencer Mia a voltar a trabalhar e terminar o filme, porque a reação dela foi “não há possibilidade de ver essa pessoa novamente”.

Eric Lax: Em meio a esta coisa emocionalmente terrível para ambos, tiveram que ser profissionais para terminar o trabalho.

Robert Greenhalt: E então ela, como um soldado, veio e terminou seu trabalho.

Marshall Brickman: Quando a grande fenda cósmica aconteceu em frente ao parque, Woody era o anticristo todos os dias na primeira página do New York Post (Woody Allen, um documentário, 2012. 01:20:15)

Importante observar que os três depoentes insistem em louvar o inusitado, moderno e instigante modelo de vida conjugal que Allen e Farrow levaram, bem como o profissionalismo que apresentaram diante do ocorrido, que não impediu que terminassem o filme que faziam juntos. Os desdobramentos do escândalo em si são tratados como meros episódios lamentáveis em meio a duas trajetórias artísticas triunfantes. A descrição das fotos de Soon-Yi mostra bem essa diferença de perspectiva em relação ao ponto de vista de Mia Farrow. Para a atriz são pornografia vulgar. Para os três amigos de Woody Allen são quase nus artísticos.

Essa normalização forçada do episódio, que deveria ser tratado com muito mais profundidade, considerando as repercussões que teve e ainda tem em sua vida e carreira, pode ser explicada como uma estratégia para recomposição de sua persona pública. Portanto, uma forma de recuperar o *status quo* anterior à 1992.

Produzindo esse passado composto e recomposto, o trabalho complexo da memória autobiográfica objetiva construir um mundo relativamente estável, verossímil e previsível, no qual os desejos e projetos de vida adquiram sentido e a sucessão de episódios biográficos perde seu caráter aleatório e desordenado para se integrar em um *continuum* o mais lógico possível (...) Na maior parte do tempo essa lógica em ação é inconsciente, mas pode acontecer de se tornar explícita (Candau, 2012, p. 73).

Mas Mia Farrow não se prestou a colaborar para recuperação de sua imagem. Pelo contrário. Houve uma furiosa troca de acusações entre o ex-casal, incluindo, de acordo com Mia Farrow, ameaças de assassinato. Segundo a atriz, que havia sido casada com o cantor Frank Sinatra, “os Sinatras também me apoiaram. Frank até se ofereceu para quebrar as pernas de Woody” (1997, p. 214). A querela judicial foi o passo seguinte, culminando no dia 13 de agosto de 1992, quando Woody Allen protocola uma ação no Tribunal Superior do Estado de Nova York reivindicando a custódia dos filhos Dylan, Satchel e Moses. Quatro dias depois o caso se tornou público, obrigando Allen a se pronunciar.

No dia seguinte, Woody deu uma entrevista coletiva em cadeia nacional de televisão. Negou que tivesse abusado sexualmente de Dylan e afirmou que as alegações não passavam de “uma cartada corriqueira apesar de hedionda jogada em muitas disputas por custódia... quanto ao meu amor por Soon-Yi”, prosseguiu ele, “ela é uma mulher inteligente e sensível que transformou e continua transformando a minha vida de uma maneira maravilhosa e positiva” (...) No final de agosto, deu longas entrevistas às revistas Time e Newsweek. Walter Isaacson da Time perguntou-lhe: “Mas não seria quebrar muitos laços de confiança envolver-se com a filha da amante?”

“Não há mal nenhum nisso”, respondeu Woody. “A única coisa de extraordinário é que ela é filha de Mia. Mas é uma filha adotiva e uma mulher feita. Eu podia tê-la conhecido em uma festa”.

“O senhor ainda estava envolvido com Mia quando começou a se interessar por Soon-Yi?”, perguntou Isaacson.

“Minha relação com Mia era puramente cordial há quatro anos, jantávamos juntos talvez uma vez por semana. Nossa relação romântica se enfraqueceu depois do nascimento de Satchel, muito rápido”. (...) “A última coisa que eu estava interessado era no pacote dos filhos de Mia... o tempo que eu passava com eles era absolutamente nenhum. Aquilo estava longe de ser um tipo de unidade familiar.” Depois ele dizia: “não encontrei nenhuma espécie de dilema moral. Não senti que só por ela ser filha de Mia houvesse um grande dilema moral. Esse era um fato, mas não de grande importância... essa gente toda é uma coleção de crianças, eles não são irmãos de sangue, nem nada... não era como se fosse minha filha” (Farrow, 1997, p. 213).

Inegavelmente, as declarações de Woody Allen foram descuidadas e, considerando a situação em que se encontrava, pouco diplomáticas. Não estranha que tenham sido mal recebidas pelo público e repercutidas com toda forma de insinuações pela imprensa. Woody Allen passou a ser retratado como um pervertido por grande parte da imprensa americana. “O objetivo do noticiário é nos mostrar tudo aquilo que ele próprio considera mais inusitado e importante no mundo” (Botton, 2015, p. 10). Um cineasta famoso e premiado tendo um caso extraconjugal com a filha adotiva de sua companheira amorosa e de trabalho, que também é uma artista famosa, possui todos os ingredientes para ser explorado ao extremo.

Durante semanas, praticamente todos os dias, Allen foi capa de diversos tabloides e mesmo de grandes jornais e revistas. Sempre vilanizado. Afinal, “quanto mais alto o status da vítima, mais importante a matéria” (Darnton, 1990, p. 91). E Mia Farrow era uma das mais respeitadas e premiadas atrizes americanas de sua geração. Além disso, por conta, sobretudo, dos filmes *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, e *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), do próprio Allen, a atriz tinha uma imagem de fragilidade que colocou a opinião pública do seu lado.

Tudo piorou quando Mia Farrow acusou Woody Allen de abuso sexual contra uma de suas filhas pequenas, durante um encontro supervisionado por uma babá. De foro íntimo invadido pela imprensa, o escândalo ganhou dimensões potencialmente criminosas. Woody Allen passou a ter que depor perante a justiça. “As reportagens sobre crimes e as matérias de tabloides podem ser mais estilizadas do que o noticiário no *The New York Times*” (Darnton, 1990, p. 95). O trecho de uma reportagem de época, citada na biografia de Mia Farrow, é sintomático:

Cada dia que voltava ao banco das testemunhas, Woody ficava menos articulado. O *New York* observou que “no primeiro dia em que depôs, ele tinha respostas longas, informais, até engraçadas. Mas ontem, falava baixo, às vezes de forma enrolada, a toda hora pedindo que as perguntas fossem repetidas, e nem sempre conseguia formular as respostas”. No terceiro e último dia de seus depoimentos, o *Times* comentou “O sr. Allen estava sentado no banco com a postura curvada de alguém que estivesse querendo virar uma bolinha amassada e desaparecer. Tinha dificuldade de se lembrar de detalhes e precisava recorrer às transcrições, tirando os óculos e encostando o nariz no papel, parecendo muito um velho atordoado.” (Farrow, 1997, 221).

Como não poderia deixar de ser, o rompimento da parceria pessoal com Mia Farrow resultou no fim da parceria profissional. As filmagens de seu longa-metragem seguinte foram realizadas sob cerco da imprensa sensacionalista. A atriz Diane Keaton, que jamais se afastou de Woody Allen, relembra do período em sua autobiografia:

Quando Woody me pediu que substituísse Mia Farrow em *Um Misterioso Assassinato em Manhattan*, aceitei. Foi uma loucura. Lá fora, a imprensa cercava o trailer de Woody. Não se passava um dia sem microfones na cara dele. “O que tem a dizer sobre a batalha com Mia Farrow pela custódia dos filhos”. (...) Quanto a Woody, ele nunca mencionava problemas pessoais enquanto trabalhava (Keaton, 2012, p. 173).

Esse trecho final é importante: mesmo acossado pela imprensa, que o demonizava diariamente nos jornais, Woody Allen se mantinha impassível. Não tocava no assunto.

O tempo passou e, eventualmente, Woody Allen foi inocentado nas etapas preliminares do processo de abuso sexual, que nem chegou a ser aberto oficialmente. Com o passar do tempo, imprensa e público perderam interesse no caso. Mas as marcas ficaram para sempre. Woody Allen casou-se com Soon-Yi e continuou trabalhando incansavelmente, seguindo com seu hábito de lançar um filme por ano, mas a cada lançamento os eventos de 1992 eram lembrados, mesmo que de forma rápida. “Uma vez concluída a educação formal, o noticiário é quem passa a nos ensinar. É ele que, sobretudo, dá o tom da vida pública e molda as impressões que temos da comunidade para além dos limites de nossa casa” (Botton, 2015, p. 12). Assim, com o tempo, o que era tido como uma monstruosidade cometida por Allen passou a ser encarado como uma idiossincrasia biográfica.

Certamente, Allen colaborou com isso ao se recusar a dar novas entrevistas sobre o caso. Percebeu o erro cometido e sua nova estratégia após a desastrosa experiência da entrevista coletiva foi o de manter silêncio. Isso até o recente lançamento do documentário sobre sua vida e obra, no qual optou por relativizar a situação.

Woody Allen: Todos tinham uma opinião sobre a minha vida privada. E considere que eram todos livres para ter e livres para reagir de qualquer maneira que os fizessem felizes. Eles poderiam simpatizar comigo, não simpatizar comigo. Poderia não ter nenhum efeito sobre como eles veem meus filmes, nunca mais verem meus filmes. Nada importava para mim. (Woody Allen: um documentário, 01:20:15)

Essa estratégia não deu errado à curto prazo. Embora tenha tido desdobramentos recentes, na época em que ocorreu o escândalo a comunidade de Hollywood não condenou Woody Allen. Tampouco seu público fiel, a despeito de sua demonização na mídia, o abandonou. Seus filmes imediatamente subsequentes não mostraram queda de arrecadação perceptível e continuaram prestigiados pela crítica especializada, com destaque para *Tiros na Broadway*, de 1994, que foi indicado para o Oscar de Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante, Melhor Roteiro Original e ganhou o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante para Dianne Wiest. No ano seguinte, *Poderosa Afrodite* repetiu a indicação para Melhor Roteiro Original e deu o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante para Mira Sorvino.

Em 1996, Julia Roberts, a “linda mulher” em pessoa, então a maior estrela de Hollywood, aceitou participar de *Todos Dizem Eu Te Amo*. Em 1997, foi a vez do astro da comédia Robin Williams atuar para Allen em *Descontruindo Harry*. Leonardo Di Caprio, um

ano depois de ser tornar “o rei do mundo” com *Titanic*, foi dirigido por Allen em *Celebridades*, ao lado do respeitável ator shakespeariano Kenneth Branagh.

Morando em Nova York, ele manteve sua liberdade criativa, bem como o perfil econômico modesto de suas produções – suas produções custam em média bem menos do que os 20 milhões de dólares que hoje equivalem ao cachê das maiores estrelas, como Júlia Roberts, Harrison Ford ou Tom Cruise. A verdade é que Woody criou uma redoma de proteção profissional em torno de si. Isso lhe permite fazer seu filme anual, trabalhando rapidamente e num calendário que lhe dá condições de tirar proveito de intervalos nas agendas de atores que, inclusive, são muito mais bem pagos para trabalhar para outros diretores. Ainda assim, em geral nenhum deles rejeita trabalhar para ele, porque em seus filmes podem representar personagens de maior complexidade humana, artigo raro nos blockbusters que lideram as bilheterias mundiais (Barbosa, 2002, p. 188).

Diante dessas evidências, não se pode afirmar que Woody Allen perdeu prestígio, reconhecimento e admiração de seus pares. Tampouco que, naquele momento, tornou-se prisioneiro da memória do escândalo. Woody Allen, segundo testemunhos de pessoas de seu convívio, parece ter o perfil de manter-se discretamente silencioso tanto quanto às glórias do passado quanto aos infortúnios. Sobre isso, escreveu Diane Keaton:

Hoje, antes de abrir o computador no estacionamento, revivi uma das minhas lembranças favoritas: Woody e eu sentados nos degraus do Metropolitan Museum depois de já ter fechado. (...) Houve muitas tardes perfeitas com Woody. Woody nunca quis se unir a mim na nostalgia das preocupações temporais dos pobres-coitados. Não se arrependia do passado e não tentava lembrar tardes perfeitas que muito provavelmente não tinham sido perfeitas, a não ser na lembrança. Nunca falava de seus Oscar com um pingo de orgulho. Nunca falava deles. Até a graça é preferida sem sentimentos. (Keaton, 2012, p. 130).

Diane Keaton, narrando sua experiência pessoal de convívio com Allen, transparece implicitamente que se seu velho amigo não fala de seus prêmios Oscar, um valor positivo, não se pode cobrar dele que fale sobre memórias negativas pessoais, vivências coletivas da comunidade judaica com o memória catastrófica do Holocausto ou mesmo sobre os atentados do 11 de Setembro como supremo trauma nova-iorquino. Todas aquelas “janelas quebradas” eram mais problema de Rudolph Giuliani do que dele. Talvez, pode-se imaginar que Woody Allen tenha pensado, não fosse má ideia esperar o término da limpeza fazendo hora na Europa.

4.3. As cidades invisíveis de Woody Allen: o autoexílio na Europa

Woody Allen não gosta de viajar. Esse é um fato estabelecido em diversos níveis. Na ficção, regularmente usada de forma a dialogar com sua vida pessoal, não faltam cenas em seus filmes nas quais algum coadjuvante comenta que o personagem interpretado por Allen só funciona em Nova York. Conforme citado textualmente no capítulo dois, diálogos importantes de *Annie Hall* e *Manhattan* seguem nessa direção. Da mesma forma, em um momento do documentário *Um Retrato de Woody Allen*, que registra uma excursão que o artista realizou pela Europa com sua banda de jazz, o próprio comenta que:

Você sabe que em Nova York eu poderia continuar a levar minha vida normal. Sabe, minha casa fica perto de onde faço meus filmes, posso ir ao cinema, ao teatro, Madison Square Garden, entende. Eu não tenho... eu não sinto a menor necessidade de fugir daquilo tudo, sabe? Acaba sendo um sofrimento, às vezes quando eu não escapo e sou obrigado a passar uns dias na casa de campo de alguém ou algo assim. Eu fico contando os minutos. Paris não tem a emoção de Nova York. Mas por outro lado é mais bonita. (Um Retrato de Woody Allen, 00:03:00)

Fica muito bem estabelecida a preferência de Allen em permanecer em sua zona de conforto, embora seja importante destacar que, no trecho final do depoimento, ele se permitiu colocar Paris em perspectiva, comparando-a favoravelmente quando colocada lado a lado com Nova York. “Ninguém é mais nova-iorquino do que Woody Allen, mas de sua janela em Nova York ele tem um olho que nunca sai da Europa” (Barbosa, 2002, p. 189). De fato, em alguns momentos específicos de sua carreira, Woody Allen aproximou-se da Europa, destacadamente de Paris. Primeiro como um personagem turista, depois como um cineasta turista e, potencializando a segunda forma, como personalidade promotora de turismo.

Em todos os casos, o elemento de comparação é sempre Nova York. Assistindo a imagens sabidamente filmadas por Woody Allen fora de Nova York, é inescapável para o espectador imaginar a razão de algo tão inusitado estar acontecendo.

O historiador da arte Giulio Carlo Argan escreveu que “a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar a toda uma situação cultural” (2005, p. 15). A partir dessa percepção é possível estabelecer relações mais complexas acerca das perspectivas de Woody Allen sobre Nova York como uma utopia, a despeito de seus evidentes problemas urbanos e mesmo diante de uma catástrofe do tamanho

da ocorrida em 11 de setembro de 2001. Seu cinema pode dar respostas? Talvez não, mas, certamente, poderia apresentar novas perguntas.

A relação entre cinema e cultura apresenta, assim, duas possíveis abordagens: a textual e a contextual. A primeira focaliza o texto do filme e, a partir dele, identifica as funções culturais do cinema. Quando é abordada mais de uma película, ela tende a ressaltar, pelo seu enfoque estrutural, mais as semelhanças do que as diferenças. A segunda abordagem se concentra sobre os determinantes culturais, políticos e institucionais, como a censura, a tecnologia e as práticas culturais que afetam os elementos textuais. Através da relação das duas categorias é possível gerar análises mais ricas, mas trata-se de uma tarefa árdua (Quinsani, 2015, p. 112).

Pensando no enfrentamento dessa tarefa, e partindo da obra cinematográfica de Woody Allen, é preciso contextualizar o problema. Embora sua “fase europeia” seja comumente lembrada como um período importante de sua produção, raramente é considerado o fato de que ele começou seu autoexílio não muito tempo depois de fazer seu apelo na cerimônia do Oscar para que os cineastas não deixem de filmar em Nova York. Na prática, ele próprio ignorou seu apelo. Conforme apontado, o final do filme *Dirigindo no escuro*, lançado no ano seguinte aos atentados, quando seu personagem se muda para França, é um indicativo.

Trabalhando na Europa, entre 2005 e 2012, ele filmou em Londres, Paris, Barcelona e Roma. Quase sempre, com exceção das produções inglesas, talvez pela questão do compartilhamento da língua com os Estados Unidos, colocou o nome da cidade locação no título do filme. Parecia uma forma de sublinhar a perceptível situação de estar longe de casa. Um marketing baseado no inusitado: “assista um filme de Woody Allen que se passa na França”, “assista um filme de Woody Allen que se passa na Espanha” ou “assista um filme de Woody Allen que se passa na Itália”.

A premissa era a de que “as cidades são transformadas em algo maior do que o título dos filmes ou o cenário onde se desenrolam os enredos. Através da metamorfose que ele promove, nos seus trabalhos, as cidades tornam-se personagens, por vezes protagonistas, das suas criações [...] Allen consegue personificar as cidades que põe em cena, dando-lhes humores e faces, defeitos e virtude” (Silva, 2013). Ou seja, se Woody Allen foi capaz de dar vida própria e personalidade ao cenário nova-iorquino em seus filmes americanos da fase madura, seria capaz de reproduzir o mesmo fenômeno com qualquer outra cidade.

Essa fluidez nas expectativas é típica do que Harvey chamou de condição pós-moderna. Para ele:

Vem ocorrendo uma mudança abissal nas práticas culturais, como político-econômicas, desde mais ou menos 1972. Essa mudança abissal está vinculada à emergência de novas maneiras dominantes pelas quais experimentamos o tempo e o espaço (...) Mas essas mudanças (...) mostram-se mais como transformações de aparência superficial do que como sinais do surgimento de alguma sociedade pós-capitalista ou mesmo pós-industrial inteiramente nova (1989, p. 7).

Quando Harvey fala de superficialidade, é preciso considerar que as produções artísticas são peças fundamentais para a interpretação do cenário dado. Mesmo essa imagem estabelecida de Allen como retratista de Nova York oculta mais do que mostra. Sua Nova York não é a Nova York real. Nunca foi e ele admite:

Sempre fui conhecido como um cineasta de Nova York que evita Hollywood, e na verdade difama Hollywood. Ninguém vê que a Nova York que eu mostro é a Nova York que só conheci nos filmes de Hollywood com que cresci – coberturas, telefones brancos, ruas lindas, orla, passeios de carruagem pelo Central Park. Os moradores locais me dizem ‘Cadê essa Nova York?’. Bom, essa Nova York existe nos filmes de Hollywood dos anos 30 e 40. A Nova York que Hollywood mostrou ao mundo, que nunca existiu de verdade, é a Nova York que eu mostro ao mundo, porque é a Nova York pela qual me apaixonei (Lax, 2009. p. 346 - 347).

Nesse sentido, quando Woody Allen se propõe a filmar uma cidade estrangeira, sobre a qual possui um conhecimento superficial, adquirido via filmes, músicas ou livros, não está filmando a cidade em si, mas transformando-a em cinema, usando todos os recursos técnicos do cinema para torná-la atraente e fascinante. Allen não filma a cidade, Allen refilma o cinema sobre aquela cidade. Por isso sua Roma deve muito à Roma de Fellini e sua Barcelona possui claros pontos de convergência com o cinema de Almodóvar.

No romance *Cidades Invisíveis*, do escritor Ítalo Calvino, lemos que “por vezes basta-me um breve trecho que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes no nevoeiro, o diálogo de dois transeuntes que se encontram durante as suas deambulações, para pensar que partindo dali juntarei peça a peça a cidade perfeita, construída de fragmentos misturados com o resto” (1990, p. 165). Na premissa de *Cidades Invisíveis*, todas as cidades com nomes femininos descritas por Marco Polo possuem traços que remetem à Veneza. Da mesma forma, todas as cidades filmadas por Allen são “cidade de cinema”, cidades ideais, não necessariamente cidades reais, assim como sua Nova York utópica sempre foi.

A primeira vez na filmografia de Woody Allen em que seus personagens saíram dos Estados Unidos aconteceu em 1995, no filme *Poderosa Afrodite*. Em cenas remetendo às tragédias clássicas gregas, algumas sequências foram filmadas nos antigos teatros de Atenas. São momentos breves dentro da ação do filme, que se passa majoritariamente em Nova York. Um inusitado coro grego comenta os acontecimentos do filme, criticando o protagonista e seu desejo de intervir no destino dos outros personagens. Em um determinado momento, o personagem interpretado por Allen vê-se diante do coro e o confronta.

Imagem 34: Cena de *Poderosa Afrodite* gravada na Grécia (00:18:33)



Para o crítico Marco Antônio Barbosa, *Poderosa Afrodite* foi:

Outro bom momento cômico da década, no qual Allen usa referências “highbrow” (coro grego, citações mitológicas) para contrastar com a protagonista, a prostituta obtusa vivida por Mira Sorvino — que ganhou Oscar pelo papel. Comparando com seu antecessor e seu predecessor, é um filme mais despretenso. Há espaço para ótimas gags, a participação do coro é um achado, mas a direção de atores é meio irregular. O romance afetado e forçado entre Peter Weller e Helena Bonham-Carter, por exemplo, não me convence. Ainda assim, fez merecido sucesso de público (2018).

A inclusão das cenas na Grécia salienta o conceito básico do filme, uma sátira às peças de dramaturgos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Portanto, não se pode afirmar que seja um filme “grego” de Woody Allen. Aqui, seus personagens basicamente praticam turismo na

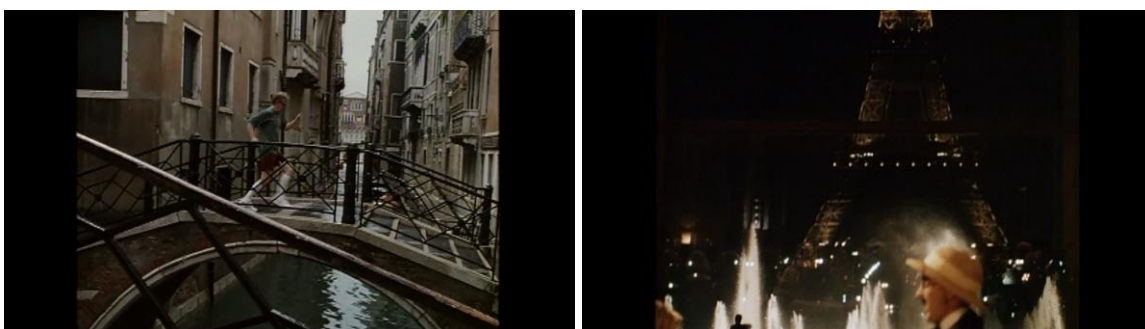
Grécia, vão e rapidamente voltam para os Estados Unidos, onde o enredo principal se desdobra.

Basicamente acontece o mesmo no filme *Todos Dizem Eu Tem Amo*, uma experiência na direção de um musical, lançado em 1996. Os personagens possuem sua base em Nova York, mas, em passagens rápidas, passam por Paris e Veneza. Interessante notar que a “Veneza transmite a ilusão de uma cidade intocada pelo mundo moderno” (Beckner, 2003, p. 208). Assim como Atenas, de *Poderosa Afrodite*. Portanto, nessa fase da carreira, Woody Allen não deixava o cenário nova-iorquino para procurar outra metrópole que pudesse substituir Nova York, mas sim para aproveitar cenicamente os ares pitorescos de cidades que oferecessem um ambiente arcaico para servir de contraste com a experiência urbana do restante da narrativa.

De acordo com Marco Antônio Barbosa, não foi uma produção bem-sucedida.

Ele estava realmente se esforçando aqui, a ponto de arriscar-se... num musical. Amado por boa parte da crítica, fracasso de bilheteria, é para mim um dos menos interessantes e mais artificiais filmes de Allen. Claro, há o artificialismo inerente ao gênero musical. Claro, há um artificialismo inerente também a toda a obra do diretor, eivada de personagens com aspirações e dilemas não raro implausíveis. Elevado a essa potência toda, o tom é de overdose. Fotografado em locações deslumbrantes em Nova York, Paris e Veneza, é agradável, mas não consegue convencer em momento algum (Julia Roberts namorando Woody?). É preciso ser muito fã de Allen e muito fã de musicais para não se entediar, ao menos em algum momento (2018).

Imagem 35 e 36: Cenas de *Todos dizem eu te amo* gravada em Veneza e Paris. 00:31:57 e 01:33:15



Essas experiências em *Poderosa Afrodite* e *Todos Dizem Eu Te Amo* permaneceram pontuais até 2005, com o lançamento de *Match Point*, aqui sim um filme objetivamente inglês, que se passa todo em Londres, financiado majoritariamente com recursos ingleses. O que justificou essa mudança de continente? Aparentemente, tornou-se cada vez mais difícil

para Woody Allen conseguir financiamento para seus projetos nos Estados Unidos. Segundo Letty Aronson, irmã e produtora de Woody Allen:

Exceto os financiadores independentes do EUA, a gente não arrecada nada dos estúdios, nem mesmo uma conversa. Depois de todo o tumulto pelo sucesso de *Meia-Noite em Paris*, eu não recebi nenhuma ligação de nenhum estúdio. Mas eu entendo isso, porque eles não trabalham do jeito que nós trabalhamos. Quando saio para arrecadar dinheiro, digo logo: eles não podem ler o roteiro, não interferem no elenco, não veem o filme antes de ficar pronto. Eles estão investindo no Woody e na sua reputação. Eles não farão centenas de milhões de dólares conosco. Nós somos risco baixo, baixo retorno. Os estúdios não trabalham desta maneira, mas na Europa nunca houve um sistema de estúdios. Então, é mais fácil ir para lá com todas essas regras diferentes e arrecadar dinheiro (2019).

A independência criativa de Woody Allen, anteriormente encarada como um produto por si só, vendido como cinema independente feito com os recursos de grandes estúdios, tornou-se um problema. Agravado pelo fato de que há tempos ele não produzia um sucesso de público. Em virtude das circunstâncias, foi obrigado a se adaptar a elas, adaptando por sua vez seus trabalhos. “*Match Point* (2005) deveria ser ambientado em Nova York, mas Woody Allen reescreveu o roteiro para Londres por problemas de financiamento nos Estados Unidos. O diretor revelou que não pôde filmá-lo em sua cidade, pois os executivos dos estúdios cinematográficos queriam interferir no filme exercendo uma espécie de censura de mercado” (Anjos, 2015, p. 115).

O filme acabou se revelando um renascimento artístico para Woody Allen.

Em 2005, Woody Allen parecia encaminhar-se para seu crepúsculo criativo. Sim, ele tentara voltar a gags mais simples, e sim, ele tentara reinventar sua fórmula particular de comédia romântica. Mas desde “Desconstruindo Harry”, nenhum longa seu tinha sido particularmente empolgante. Há tempos também ele não era mais unanimidade entre os críticos, e seus filmes mal conseguiam se pagar (“Melinda” teve um lançamento “limitado” nos EUA, ou seja, rodou apenas no circuito de filmes de arte). O que fazer? O impensável: abandonar Nova York, cenário de quase toda a sua obra, e partir para a Europa. Radicando-se em Londres, fez logo de cara seu filme mais impactante desde “Harry”. “*Match Point*” representava a volta a um estilo de drama mais austero (apesar dos breves interlúdios cômicos a cargo de Stephen Fry), lidando com dilemas de consciência, questões morais e a importância decisiva do acaso sobre o destino. O peso do drama contrastava com a sensualidade gráfica que o diretor emprestou às cenas mais quentes. De quebra, encontrava afinal uma nova musa, na figura improvável de Scarlett Johansson. OK, os fãs mais atentos perceberam que Woody estava

requeitando temas com os quais já havia lidado, com muito mais habilidade, em “Crimes e Pecados”. E que a trama central também é muito aparentada à de “Um Lugar ao Sol”, que por sua vez baseava-se no livro “Uma Tragédia Americana”. Outras implicâncias podem residir no retrato caricato que o autor faz da burguesia britânica. Autorreferências e caricaturas à parte, o fato é que o filme ressuscitou a carreira de Allen, tornando-se hit de crítica e público (Barbosa, 2018).

Diferentemente de outros trabalhos na Europa, em *Match Point* não há uma exploração eminentemente turística da paisagem londrina. As primeiras cenas, nas quais os personagens passeiam por pontos turísticos da cidade, ocorrem com cerca de quatorze minutos de projeção e de modo integrado à trama. Não são criados subterfúgios narrativos para que ocorram passeios que justifiquem imagens aleatórias de paisagens conhecidas.

Imagens 37 a 39: Passei por Londres em *Match Point* (00:14:05)



O mesmo acontece nos dois filmes seguintes, *Scoop – o grande furo* e *O Sonho de Cassandra* (2007), também produzidos na Europa. Filmados em Londres, a paisagem da cidade praticamente não é explorada. Em *Scoop – o grande furo* acontece apenas algumas tomadas em ruas aleatórias da cidade, enquanto em *O Sonho de Cassandra* é o ambiente portuário, além de bairros operários, que é explorado.

Depois de ser elogiado pelo peso dramático de *Match Point*, Woody Allen escolheu fazer uma comédia leve em *Scoop – o grande furo*. Para Barbosa

Por cima da carne-seca como há muito tempo não ficava, Woody quase pôe tudo a perder com o filme seguinte, também passado em Londres. “Scoop” é uma anêmica comédia de mistério, baseada em personagens improváveis e situações forçadas — ao ponto de quase esbarrar na farsa pura e simples. Tá, podem dizer que o roteiro é uma homenagem às comédias amalucadas dos anos 1940. Mas sobra ingenuidade e falta engenho. Scarlett, claro, está uma gracinha, mas Hugh Jackman, suave e “flanêur”, é uma decepção. Woody volta a atuar e também decepciona: gaguejante, parece não ter certeza a respeito das piadas que ele mesmo escreveu. Tique autoral da vez: volta a recorrer ao sobrenatural como ponto importante da trama (as dicas para a solução do mistério são passadas pelo espírito de um jornalista inglês) (2018).

Imagem 40: Passeio por Londres em *Scoop – o grande furo* (00:28:41)



Criticado pela leveza de *Scoop – o grande furo*, Allen optou pela tragédia em *O Sonho de Cassandra* (2008), um projeto que “surgiu de uma peça que ele escreveu para o Atlantic Theater de Nova York, anos antes do filme. Ele chegou a escrever uma sinopse para uma série de TV sobre dois irmãos para quem o pai quer deixar um negócio: um deles é um beatnik, o outro estudou em Harvard. Ele diz que a origem é uma peça que ele escreveu (pode ter sido esta), mas a estória é aproveitada depois, em parte, em *Cassandra’s Dream*” (Nogueira, 2014, p. 139). Considerando essa origem conceitual, tendo sido o projeto pensado inicialmente para o palco, justifica-se a pouca exploração do cenário urbano. Mais uma vez o foco é nos diálogos:

Em *Cassandra’s Dream* há uma citação de *Bonnie and Clyde* (Uma rajada de balas, 1967), de Arthur Penn: “a vida não é linda?”, repete o personagem

de um dos irmãos. Martha Graham, a coreógrafa americana, também é citada. A personagem Ângela, namorada de um dos rapazes, é uma atriz de teatro, e temos uma peça dentro do filme. A música é de Philip Glass, especialmente encomendada para o filme, uma raridade no conjunto da obra de Woody Allen. Outras citações dentro do diálogo são sobre os mitos gregos de Medeia e Clitemnestra e sobre a piedade e o terror aristotélicos, temas desta tragédia (Nogueira, 2014, p. 141).

Mesmo com todo cuidado na construção dramaturgica, *O Sonho de Cassandra* não foi bem recebido por público e crítica. Barbosa aponta os motivos.

Decepcionante, mas não tanto quanto “Scoop”. O problema é o potencial desperdiçado. Uma história densa envolvendo crime, a inexorabilidade do destino, moral e consciência... e um resultado inferior. A coisa se agrava pela proximidade da trama com a história de dois outros filmes bem melhores: “Crimes e Pecados”, obviamente, e “Match Point” (feito apenas dois anos antes). O tom, entretanto, é mais sombrio e fatalista — e moralista também, uma vez que Allen julga (e condena) explicitamente seus personagens. O elenco é forte (Ewan McGregor, Colin Farrell e Tom Wilkinson), mas Farrell, fora de controle, quase estraga o filme com seu “overacting”. Alguns críticos compararam o longa às “peças morais” da Idade Média, alegorias hiper-realistas a respeito de escolhas entre o bem e o mal. Pode ser, pode ser (2018).

Imagem 41: Zona portuária de Londres em *O Sonho de Cassandra* (00:01:12)



Com o fracasso de seu terceiro filme na Inglaterra, Woody Allen buscou financiamento na Espanha, onde produziu *Vicky Cristina Barcelona* (2008), mudando completamente seu enfoque estético ao abordar as cidades europeias. Se com *Match Point*,

Scoop – o grande furo e *O Sonho de Cassandra*, Allen permanecia sendo um cineasta americano filmando na Europa, praticamente um cineasta turista, agora ele se empenhava em estetizar de tal forma suas abordagens das cidades que passou, deliberadamente ou não, a fazer filmes turísticos sobre elas. Jamais ficou claro se essa abordagem adveio de exigências dos financiadores europeus. Em função do perfil artístico de Woody Allen, é possível que não. Seria mais fácil Allen fazer concessões nos Estados Unidos.

Em todo caso, suas produções europeias passaram a exibir o que a pesquisadora Ana Paula Bianconcini Anjos chama de estética de “cidade cartão-postal”. De acordo com Anjos:

O filme foi selecionado pela pesquisa por apresentar de maneira exemplar o cartão-postal corporativo, exposição da paisagem homogênea das cidades em sua relação com as grandes corporações multinacionais, por intermédio das associações entre executivos e artistas. Para compor o retrato da cidade-empresa na Europa propõe-se uma segmentação dos filmes a partir das cenas de abertura, visando demonstrar como a imagem do cartão-postal relaciona-se com o discurso corporativo e como esta representação das cidades permite observar o entrelaçamento entre cultura e capital (2015, p. 129).

Essa noção de “cidade cartão-postal” demonstra uma faceta fundamental de como a pós-modernidade vê o fenômeno urbano. As grandes metrópoles do mundo, cada vez mais parecidas entre si, em função de terem se transformado em plataformas de expansão do capitalismo globalizado (Sposito, 1994), valorizam o turismo como forma de fortalecer o que possuem de diferente e reconhecível, dentro de um sistema global que tende a uniformizar.

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a ideia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em planos urbanos de larga escala, de alcance metropolitano (...) O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas superpostas umas às outras e uma “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros (Harvey, 1989, p. 69)

Essa colagem urbana foi preterida em prol do turisticamente atraente. O que foi mostrado é o que não se pode ver em nenhum outro lugar do mundo. A nova estética foi bem recebida por público e crítica, tendo o filme sido inclusive premiado no Oscar.

Sexy, desigual e meio destrambelhado, “*Vicky Cristina Barcelona*” é quase um corpo estranho na obra de Allen. Uma “comédia romântica” mais intensa do que o habitual para o diretor, que retrata um *menàge a trois* na cara dura (nada explícito, não se exaltem). É um filme de clima envolvente, mas tem

vários aspectos bizarros. Woody apresenta uma imagem romantizada (e cliché) do povo espanhol, com seu “sangue quente” e sua “sensualidade à flor da pele”. Sua câmera parece a de um turista encantado com as belezas locais. Entretanto, o vigor quase jovial com que o cineasta penetra (ops) na intimidade do “threesome” é genuíno; ele não criava personagens tão interessantes e vitais há anos. Penélope Cruz entra com garbo na galeria de mulheres sedutoras e mentalmente instáveis de sua filmografia; ela tornou-se a quinta atriz a ganhar um Oscar por um filme dirigido por Allen (Barbosa, 2018).

O desejo de mostrar a beleza da cidade de Barcelona apresenta-se desde os primeiros segundos de projeção. “O cartão-postal do filme abre com um plano geral do terminal no aeroporto Prat, local em que chegam os turistas norte-americanos sorridentes” (Anjos, 2015, p. 132). Depois de uma rápida apresentação das protagonistas, as americanas Vicky e Cristina, elas partem em um passeio pela cidade, completando a trindade do título. O turismo é a razão de ser do filme. O desejo de mostrar é explícito e realizado de modo banal. Quase como se fosse a câmara amadora de um turista. Passam por todos os pontos turísticos mais importantes e reconhecíveis. “O desejo de ‘resgatar as ruas’ tem em Barcelona um empecilho econômico, dada a ameaça representada pelo turismo de massa na cidade. A quantidade de turistas aumenta dramaticamente todo ano; esses visitantes passam indiferentemente pelos bairros em direção aos grandes pontos turísticos da cidade – a Rambla, a Catedral, as praias” (Sennett, 2018, p. 265).

Imagem 42 a 45: Passeio por Barcelona em *Vicky Cristina Barcelona* (00:04:44)



A passagem pelo bairro gótico de Barcelona talvez represente o único ponto de sutileza do passeio. Outro ponto de convergência está no desenho urbanístico da cidade, retilíneo e simétrico, como o de Nova York. “Em Barcelona, os planejadores começaram a se empenhar na transformação das fachadas dos quarteirões perimetrais, que já se estendiam pela cidade, temendo a monotonia da forma cerdiana original” (Sennett, 2018, p. 85).

Depois do sucesso de *Vicky Cristina Barcelona*, Woody Allen voltou para os Estados Unidos e realizou dois filmes: *Tudo Pode Dar Certo*, de 2009, e *Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos*, de 2010. O primeiro foi bem recebido pela crítica, mas nem tanto pelo público. O segundo fracassou completamente, obrigando Woody Allen a retornar à Europa. Mais especificamente à Paris, onde, anteriormente, havia feito algumas cenas para *Todos Dizem Eu Te Amo*. Mas, como se sabe, “os forasteiros têm sempre desempenhado papel crucial na história parisiense” (Jones, 2017, p. 19). Sobretudo os americanos, com a geração perdida, um dos temas de *Meia-Noite em Paris*, lançado em 2011.

Paris sempre foi a cidade europeia com a qual Woody Allen mais teve familiaridade. No documentário que registra a excursão de sua banda de jazz pela Europa, Allen comenta: “A viagem foi ótima. Eu dei uma passada em Paris, porque, você sabe, eu preciso ter uma noite de sono decente, para recarregar as energias. E Paris é o único lugar, sem ser Nova York, onde eu consigo sobreviver, entende? Eu nunca vou direto para outros países, preciso passar em Paris primeiro, até me acostumar com a Europa” (Um retrato de Woody Allen, 00:07:02).

Essa familiaridade resultou no maior sucesso de público de sua carreira.

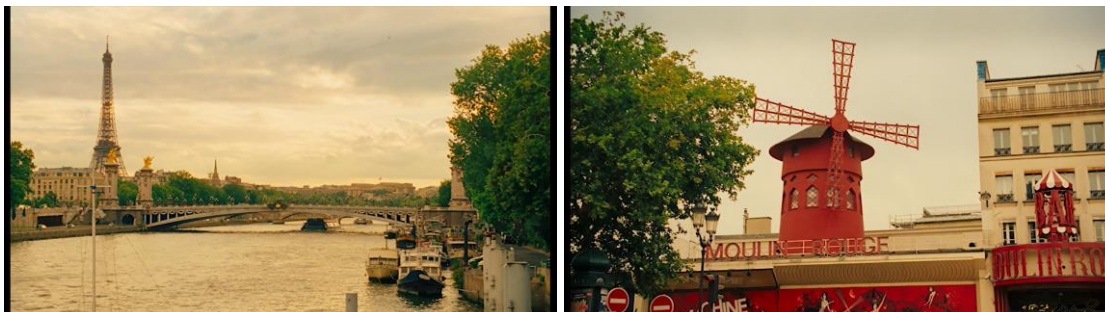
As reações a este filme aqui no Brasil, tanto por parte da crítica quanto (especialmente) do público, foram um tanto exageradas. Tudo bem, o último longa de Allen representa um avanço e tanto em relação ao tosco ... “O Homem dos Seus Sonhos”. Mas não justifica os suspiros que ecoaram pelas redes sociais por semanas, louvando o filme. Como em “A Rosa Púrpura do Cairo”, o roteiro apela ao sobrenatural, mas com a lógica invertida: agora é o protagonista que deixa o mundo real, voltando no tempo para uma Paris onírica e romantizada. O tom fantástico libera Allen para chutar a plausibilidade longe (conhecer Cole Porter, o casal Fitzgerald e Hemingway na mesma noite? Qualé!). Em relação aos personagens, a má vontade para com as mulheres, demonstrada no filme anterior, se repete (Rachel McAdams e Mimi Kennedy interpretam tipos consumistas e fúteis, e Marion Cotillard aparece como a maluquete-sedutora-de-espírito-indomável da vez). O desembaraço de Owen Wilson como “dublê” de Woody compensa. Leve, belamente fotografado, é um filme agradável, que aborda questões caras à “oeuvre” de Allen (criatividade, infidelidade, nostalgia) sem deixar o humor de lado (Barbosa, 2018).

Woody Allen exacerbou o olhar turístico exercitado em *Vicky Cristina Barcelona*, potencializando-o em *Meia-Noite em Paris*, de modo a transformar sua sequência de abertura em uma sinfonia da cidade, nos moldes da realizada no filme *Manhattan*. São quase quatro minutos de imagens de Paris, sem diálogo, sem apresentação de trama ou contexto. Apenas um olhar deslumbrado pela cidade. “Com a câmera parada em um plano aberto, vemos o movimento da cidade acompanhado no ritmo compassado do jazz que toca ao fundo. Somos apresentados a Paris no andamento de um dia, focalizando em seus pontos turísticos, como em um cartão-postal” (Biffi, 2018, p. 12).

Essa longa sequência de abertura pretende mostrar que “a Paris de Haussmann é um lugar que adquiriu vida própria” (Sennett, 2018, p. 334). São explorados os pontos turísticos, o urbanismo, a história e, sobretudo, a sensação de que a cidade agrega diferentes temporalidades em sua malha urbana. “Se Paris sempre foi moderna, também sempre foi histórica” (Jones, 2017, p. 16). Essa dicotomia, inclusive, é um dos temas do filme. “A memória histórica que é mobilizada pela imaginação de Gil nos leva, em seguida, a olhar para o passado e perceber o seu contexto histórico. Aqui, percebemos a historicidade das obras trabalhadas, assim como o olhar que é lançado pelo personagem” (Biffi, 2018, p. 24).

Todos os esforços da fotografia e da direção de arte de *Meia-Noite em Paris* trabalham de modo a reforçar sua imagem de “cidade luz”. A sequência de abertura com o amanhecer parisiense e, avançando pelo dia, termina com a Torre Eiffel iluminada. A apologia não é escondida, mas explicitada. Woody Allen recupera a antiga noção de que “na Idade Média, os comerciantes navais da cidade adotaram como lema de Paris o ditado latino: ‘fluctuat nec mergitur’ – Aderna, mas não afunda” (Jones, 2017, p. 469).

Imagem 46 a 55: Sequência de abertura de *Meia-noite em Paris* (00:00:33)





Depois de Paris, foi a vez de Roma, com o filme *Para Roma com Amor*, de 2012.

Mais um filme “turístico”, desta vez dividido em episódios e francamente mais desprezioso que os anteriores. É puro “eye candy”, justificado pela beleza dos cenários e pela descontração das performances. Três dos quatro causos são pura galhofa, em diferentes tonalidades. O segmento com Roberto Benigni faz uma crítica quase surreal à cultura da fama imerecida e dos paparazzi. A historinha estrelada por (uma linda) Penelope Cruz remete à picardia das chanchadas italianas dos anos 1960. E o próprio Woody, que não se autodirigia desde 2006, coestrela o episódio sobre um genial cantor de ópera que só consegue soltar a voz debaixo do chuveiro. Completando, há um triângulo amoroso com Jesse Eisenberg, Ellen Page e Greta Gerwig, com

uma ponta de Alec Baldwin. Filminho leve, feito para que o diretor tomasse fôlego rumo à maior complexidade do longa seguinte (Barbosa, 2018).

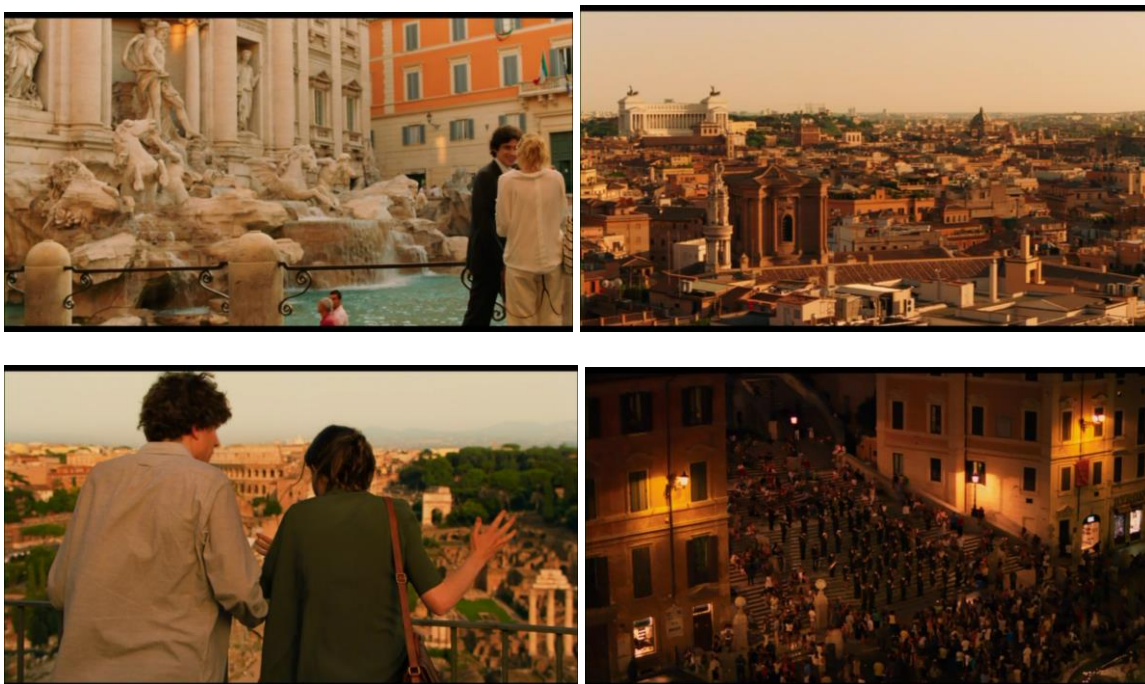
A estratégia de apresentação de Roma foi diferente da de Paris. Não há uma longa sequência de apresentação da cidade, compactada no começo ou em algum outro ponto do filme, mas sim cenas isoladas e distribuídas ao longo de toda a projeção. Todas as cenas são mostradas em um contexto eminentemente turístico, uma apresentação amorosa da cidade para os turistas. Há sempre algum personagem que para e, explicitamente, comenta sobre a beleza da cidade. Há também as panorâmicas do horizonte de Roma, mostrando suas diferentes camadas históricas.

Imagem 56: Abertura de *Para Roma com Amor* (00:01:45)



A novidade de *Para Roma com Amor*, aspecto quase inexistente em *Vicky Cristina Barcelona* e mesmo em *Meia-Noite em Paris*, se pensamos nas cenas turísticas, é o tom humorístico. A cena de abertura é um exemplo. “Nesta breve apresentação cômica do primeiro cartão-postal de Roma, o narrador diegético é guarda de trânsito incompetente e guia turístico oficial da cidade. Olhando para câmera, ele apresenta-se aos ‘turistas estrangeiros do filme’ em inglês, desculpando-se pelo sotaque italiano” (Lax, 2015, p. 196). Os italianos, diferentemente dos franceses e espanhóis, assumem os estereótipos e se mostram como se fossem personagens de Fellini. Não é por acaso. A Roma de Woody Allen é a Roma de Fellini.

Imagem 57 a 60: cenas turísticas em *Para Roma com Amor*. 00:03:19, 00:12:22, 00:41:33 e 01:46:43



Depois de Roma, Woody Allen, até o momento, não voltou a filmar na Europa. Apesar de ter buscado alguns caminhos mais simples em alguns momentos, “o olhar turístico que Woody nos mostra é um olhar que parte do deslumbramento para criar a análise” (Biffi, 2018, p. 114). Embora, em função do espaço e dos interesses imediatos desse trabalho, não tenhamos aprofundado na narrativa das obras que dirigiu em seu autoexílio europeu, focando basicamente em suas representações urbanas, de modo a colocá-las em contraste com a imagem que construiu de Nova York, é preciso deixar claro que esses filmes possuem muitos outros aspectos que podem ser melhor desenvolvidos em outro momento.

4.4. O otimismo cínico de *Igual a Tudo na Vida* e *Tudo pode dar certo*

Os filmes *Igual a Tudo na Vida* e *Tudo pode dar certo* foram realizados em momentos cruciais da carreira de Woody Allen, sobretudo no que tange à sua perspectiva em relação aos atentados de 11 de setembro. *Igual a Tudo na Vida*, lançado em 2003, foi a produção subsequente à *Dirigindo no Escuro*. Se em 2002 os eventos catastróficos ainda estavam muito recentes, não sendo possível, ou mesmo desejável, que surgissem produções que os abordassem, correndo o risco de chocar ou ofender o público, ainda muito sensibilizado e

envolvido nos desdobramentos políticos envolvendo a política de retaliação do governo Bush, no ano seguinte o ambiente mostrava-se mais adequado. No caso de filmes que se passavam em Nova York, menções, ainda que discretas e respeitosas aos atentados, seriam esperadas e, agora sim, desejáveis, até como forma de sustentar a verossimilhança narrativa. Woody Allen optou por ignorá-los.

O mesmo se repetiu em 2009, quando lançou *Tudo Pode Dar Certo*, após sua primeira temporada na Europa, ainda aproveitando o sucesso de *Vicky Cristina Barcelona*. Alguns filmes importantes sobre o 11 de Setembro já haviam sido lançados, como *Voo 93*, de Paul Greengrass, e *As Torres Gêmeas*, de Oliver Stone, ambos de 2006. Se demorasse mais, Woody Allen perderia o *timing* do tema, sobretudo por *Tudo Pode Dar Certo* ter sido anunciado na época como seu retorno ao universo nova-iorquino. Seria esse o momento para, finalmente, retratar de algum modo a grande tragédia vivenciada por sua cidade? Haveria pelo menos uma menção, ainda que breve, porém explícita? Nada disso aconteceu. Woody Allen manteve seu silêncio.

Pelo menos na camada interpretativa mais superficial. Apesar de serem baseados em situações embaraçosas e pequenos dramas pessoais, *Igual a Tudo na Vida* e *Tudo pode dar certo* são filmes com mensagens otimistas, sobre o enfrentamento das mazelas do mundo com abnegação e não sem algum cinismo. Tematicamente, além de esteticamente, esses dois trabalhos são os longas-metragens mais parecidos com as obras-primas de Woody Allen das décadas de 1970 e 1980, destacadamente a Tetralogia de Nova York: *Annie Hall*, *Manhattan*, *Hannah e suas Irmãs* e *Crimes e Pecados*. Seus protagonistas-narradores falam diretamente com a câmera, há textos colocados diretamente na tela, pelo menos um deles trabalha como escritor de humor e, principalmente, o cenário de Nova York voltou a ser explorado de modo a conceder status de personagem para a locação. Woody Allen lembra que “alguém disse que o filme resumia tudo o que eu sempre dizia no cinema – disseram com intenção positiva -, e talvez fosse verdade (...). Mas acho que *Igual a Tudo da Vida* é um filme engraçado. Achei que era um bom filme” (Lax, 2009, p. 92).

Claramente, Woody Allen pretendia retomar a Nova York anterior aos atentados de 11 de setembro. Uma utopia urbana, onde a busca por realização, amor verdadeiro e o enfrentamento de problemas éticos e morais são as grandes preocupações. Esse ponto positivo aparece desde a apresentação dos títulos. O título original de *Igual a tudo na vida* é “Anything Else”, ou “Algo Mais” em tradução literal. A busca por algo além do cotidiano massacrante, marcado por compromissos e obrigações. “*Anything Else*” foi um dos títulos de trabalho para

o que seria *Crimes e Pecados*. Por sua vez, *Tudo pode dar certo*, ou “*Whatever Works*” no original, pode ser traduzido como “Qualquer coisa que funcione”. As duas expressões, “algo mais” e “qualquer coisa que funcione”, aparecem nos diálogos dos respectivos filmes que intitulam, sublinhando momentos-chave na narrativa e dando o tom geral do que se pretende comunicar.

Conforme citado no capítulo dois, Woody Allen chamou *Hannah e Suas Irmãs* de “romance visual”. Construiu sua narrativa a partir de uma estrutura literária, adaptando-a para o formato cinematográfico. *Igual a Tudo na Vida* também possui uma origem literária. Segundo Woody Allen “havia anos a ideia estava flutuando na minha cabeça, sobre um cara mais velho que é realmente maluco e tem uma visão de mundo maluca e aconselha um jovem sobre a vida, e o rapaz idolatra o cara mais velho, aceita muitos conselhos dele. Mas o cara mais velho acaba se revelando praticamente um psicopata” (Lax, 2009, p. 457 – 458). Essa foi a base para a escritura de um romance.

Parei de escrever textos eventuais e escrevi um romance, mas não gostei (do resultado), então voltei a escrever textos eventuais. Pelo menos aprendi que escrever um bom romance não é tão fácil quanto se pensa, não importam o tempo e a energia que você coloca naquilo (...) Acabei usando parte dele no filme *Igual a Tudo na Vida* (uma história de amor, em que Jason Biggs se apaixona pela sexy mas superficial Christina Ricci, cujos afetos são voláteis). Havia muitas coisas engraçadas no livro, mas não era bom de verdade, porque não fui educado como um literato. (Lax, 2009, p. 149)

Essa transposição de mídias está marcada no filme, que possui alguns dos melhores diálogos da carreira de Allen, cristalizando muitos dos elementos literários da origem do projeto. Sua fotografia é discreta, mas competente ao passear com a câmera tanto em espaços fechados, como salões de festas, bares e apartamentos, quanto por locações amplas, como ruas, mirantes e, especialmente, o Central Park. Para o crítico Marco Antônio Barbosa, *Igual a Tudo na Vida* é um trabalho fundamental para se compreender o cinema feito por Woody Allen nas últimas décadas.

Massacrado pela crítica (Leonard Maltin diz que é o pior dos filmes de Allen), fracasso de público, este filme é o meu Allen favorito do terceiro milênio. E não, não tem nada a ver com a minha declarada paixão pela Christina Ricci (uma preferência na qual também não tenho muitos pares. Mas é uma história para outro texto.) É um longa no qual ele demonstrou que estava com apetite para tentar algo novo. Sim, a história central (aspirante a escritor se apaixona por garota doidivanas e instável) é antiga. Mas o personagem que Allen escolheu para interpretar, o professor Dobel,

não tem nada a ver com sua persona clássica: é um sujeito agressivo, cínico e paranoico, com um pessimismo caricato. É a primeira vez também que o diretor foca num casal bem mais jovem como protagonista, em vez de gente de sua própria geração. Uma interpretação freudiana simplória: Allen olha para o próprio passado personificado na figura de Jerry (Jason Biggs) e pede ao destino uma segunda chance, tentando convencer o jovem a livrar-se da namorada (que só vai lhe dar problemas mesmo) e a abandonar o sonho de ser escritor em Nova York (afinal, os empregos estão todos em Hollywood). Para manter o nível cômico em alta, o apoio dos coadjuvantes-figuras Stockard Channing e Danny DeVito é fundamental (Barbosa, 2018).

Pela primeira vez entre os filmes nos quais atuou, sem contar aqueles em que não há protagonistas identificáveis, mas mosaicos de relações humanas, como é o caso de *Hannah e Suas Irmãs* e *Todos Dizem Eu Te Amo*, Woody Allen não fez o personagem principal. Esse papel coube ao jovem ator Jason Biggs, até então conhecido pelas comédias adolescentes da franquia *American Pie*. A função narrativa de Allen é a de ser a consciência crítica de Biggs, seu Grilo Falante, para lembrar do clássico desenho animado dos estúdios Disney, *Pinóquio*, de 1940. Seu personagem, o veterano escritor de humor David Dobel, aparece em momentos pontuais da trama com a função de aconselhar o jovem Jerry Falk, interpretado por Biggs, apresentando possibilidades de mudanças narrativas. Woody Allen não aparece muito, mas cabe a ele determinar para onde a história vai.

O personagem Dobel é apresentado como uma espécie de sábio cínico. Logo na primeira cena do filme ele diz a seu jovem amigo e aprendiz:

David: Há uma enorme sabedoria nas piadas, Falk. Sério. Há uma velha piada sobre um campeão que entra no ringue. Ele está sendo massacrado, levando uma sova. Sua mãe está na plateia. Ela o está vendo apanhar no ringue. Tem um sacerdote ao lado dela e ela lhe diz: “Padre, padre, reze por ele, reze por ele”. O sacerdote diz: “Rezarei por ele, mas ajudaria se ele socasse”. Há mais conteúdo nesta piada sobre o que eu chamo de “gigantesco e daí?”, do que na maioria dos livros de filosofia. (Igual a Tudo na Vida, 00:01:51)⁹⁹

Ao comparar o pensamento filosófico com o humor, com vantagem do segundo sobre o primeiro, Dobel coloca-se ele mesmo como uma espécie de filósofo humorista, alguém que usa o potencial anárquico e crítico da comédia para analisar as relações sociais. O sistema filosófico de Dobel baseia-se no que ele chama de o “gigantesco e daí?”, que pode ser

⁹⁹ David: You know, there’s great wisdom in jokes, Falk. Really. There’s an old joke about a prizefighter who’s in the ring and he’s getting his brains beat out. And his mother’s in the audience. She’s watching him getting beaten up. And there’s a priest next to her and she says, “Father, Father, play for him, play for him”. The priest says, “I’ll play for him, but if he could punch it’d help”. There’s more insight in that joke you know, into what I call the “Giant So What” than most books on philosophy.

resumido pela perspectiva de que o mundo é triste, cheio de desavenças e com poucas possibilidades de apresentar caminhos de redenção e esperança, mas é o único mundo que temos e por isso é preciso “dar socos” de vez em quando, uma vez que se apenas rezarmos e esperarmos que o universo se adeque a nossas vontades, esperaremos em vão.

Imagem 61: encontro dos comediantes no Central Park em *Igual a tudo na vida* (01:40:55)



Significativamente, David Dobel e Jerry Falk preferem se encontrar no Central Park. O Central Park foi concebido para ser “um espaço em que os americanos pudessem conviver de maneira sociável” (Sennett, 2018, p. 237). Esse lugar verde e amplo é apresentado no filme como um espaço de fuga da realidade. Os personagens vão para lá quando precisam refletir sobre os acontecimentos do mundo real.

O Central Park, como vimos, era uma imensa construção destinada a dar prazer, permitindo escapar da cidade numa versão composta e altamente estudada da natureza (...) as belas pontes e passagens subterrâneas, os lagos e as áreas arborizadas do Park são imposições arbitrárias, obviamente criadas pelo homem, e não derivadas de uma paisagem natural preexistente. O artifício natural mais comum na cidade é a fileira reta de árvores plantadas na beira das calçadas para marcar a separação entre transeuntes e o tráfego de veículos (...). Mas esse artifício não deriva do contexto: o valor é imposto (Sennett, 2018, p. 245).

O parque serve de palco para intrincadas performances verbais de Dobel, que impressionam Falk, apesar de ele ser consciente de que o amigo mais velho, provavelmente,

possui problemas mentais. “Pode parecer absurdo comparar o Central Park com a recauchutagem da Times Square em Nova York, mas as duas coisas na verdade estão ligadas no empenho de criar teatralidade” (Sennett, 2018, p. 65). Esse caráter cênico espalhafatoso que Allen coloca em sua performance destaca o fato dele ser o elemento catalisador do filme. Allen cedeu seu lugar de protagonista para Biggs, mas ele ainda é o astro que chama atenção do público e tal condição não lhe escapa. A performance dos astros hollywoodianos “procura maximizar sua condição de estrelas, distinguindo-se pela interpretação ostentatória, fundada no gesto, em oposição ao trabalho mais realista do restante do elenco (...) é flagrante, mais uma vez, a precedência do espetáculo sobre o desenrolar da narrativa” (Mascarello, 2006, p. 351). Se Biggs é o protagonista da narrativa, Allen é seu espírito e é quem estabelece sua lógica moral filosófica. O filme anda por Biggs, mas comunica por Allen. Quando estão juntos no Central Park, há uma suspensão do enredo e faz-se reflexões sobre o que foi visto, construindo pontes para o que será visto na sequência.

Quando Jerry se mostra temeroso de seguir adiante, Dobel lhe diz: “Não tem nada de errado em ter medo. Fomos feitos para ter medo. É por isso que temos que montar um kit de sobrevivência” (Igual a tudo na vida, 01:16:47)¹⁰⁰. Essa fala é direcionada diretamente para o protagonista do filme, mas funciona como caixa de ressonância para questões muito maiores ligadas ao princípio filosófico do “gigantesco e daí?”, incluindo o conselho dado nas entrelinhas por Allen a toda a população de Nova York e, por extensão, a todos os americanos: “Não tem nada de errado em ter medo. Tragédias acontecem e temos que conviver com o medo gerado por elas. Para isso temos que ter nosso kit de sobrevivência”. Ou seja, escolha o que precisa para sobreviver e se agarre a isso. Poucos itens, claro. E não conte com a gentileza de ninguém.

A filosofia do “gigantesco e daí?” dialoga diretamente com o pensamento do personagem professor Levy, de *Crimes e Pecados*, estudado no segundo capítulo, que problematiza a cegueira de Deus diante dos problemas e das ações morais humanas. Em uma das cenas do filme, após um encontro com Dobel, Jerry digita na tela do computador um texto: “Liberdade de escolha é dizer não. Tortura. Como eu reagiria? Ridiculamente. Dobel diz que os crimes dos nazistas foram tão grandes que, se toda a raça humana tivesse que desaparecer como penitência, ainda se poderia argumentar que seria justificado” (Igual a tudo

¹⁰⁰ David: Nothing wrong with being afraid. We were meant to be afraid. That’s why you gotta build a survival kit.

na vida, 01:21:35)¹⁰¹. A questão da tortura espelha uma cena entre Woody Allen e Diane Keaton em *Annie Hall*, repetindo praticamente a mesma premissa. Mais do que copiar a si mesmo, tanto a pergunta sobre tortura quanto a questão sobre os crimes nazistas pensados ao modo do professor Levy, são rimas narrativas, destacando a coerência do pensamento de Woody Allen espalhado em diferentes filmes. Ao mesmo tempo, é fundamental destacar que não há menção explícita a eventos de Abu Gahib, de 2003, ou na base de Guantánamo, criada em 2002 para receber acusados de terrorismo.

De acordo com Zizek, “os acontecimentos de 11 de setembro têm algo a ver com o Deus obscuro que exige sacrifícios humanos? Sim – e, exatamente por essa razão, eles não estão no mesmo plano da aniquilação nazista dos judeus” (Zizek, 2003, p. 163). Por essa razão, Allen optou por se referir ao Holocausto, mas não ao 11 de setembro. Seu Deus é cego, Ele não pede sacrifícios, simplesmente porque Ele não se importa. O Holocausto foi um crime cometido por humanos em função de demandas humanas, o 11 de setembro foi um crime cometido em nome do Divino por homens fanatizados. Dobel, um ateu que se revolta quando se vê diante do antissemitismo, sabe que “a associação dos judeus ao dinheiro e a demonização pavloviana que se segue a ela também são uma história totalmente antiga” (Lévy, 2018, p. 22) e se coloca contra esse fanatismo, mesmo que apelando para atitudes consideradas socialmente insanas.

Justamente por isso, a última cena do filme mostra Jerry Falks, atendendo a um conselho de Dobel, tomando um taxi para o aeroporto, pronto para deixar Nova York e se aventurar em novo emprego na Califórnia. Da janela do carro, vê na calçada sua ex-namorada, com quem terminou pouco tempo antes, passeando de braços dados com seu médico. Estupefato, ele balbucia algo que chama a atenção do taxista. Jerry comenta:

Jerry: Só estava dizendo como a vida é estranha. Como é cheia de mistérios inexplicáveis.

Taxista: Bom, sabe como é. É como qualquer outra coisa.
(Igual a Tudo na Vida, 01:45: 44)¹⁰²

Na simplicidade prosaica da resposta do taxista, Woody Allen coloca sua mensagem final: tudo de bom e de ruim pelo qual passamos não são mistérios insondáveis, mas apenas algo mais pelo qual temos que viver.

¹⁰¹ Freedom of choice to say no. Torture. How woult I reac? Poorly. Dobel says the crimes of the Nazis were so anormous that if the entire human race were to vanish as a penalty it could be argued that it would be justified.

¹⁰² Jerry: I was just saying how stange life is. How full of inexplicable Mystery.
Taxi driver: Well, you know, it’s like anything else.

Essa mensagem será fortalecida com o lançamento de *Tudo Pode Dar Certo*. Da mesma forma que *O Sonho de Cassandra*, a ideia original previa uma peça de teatro.

Eric Lax: Ao contrário dos seus últimos trabalhos, esse é um filme nova-iorquino sobre um avarento, uma ingênua e o estranho rumo que o amor pode tomar. Quando você teve a ideia?

Woody Allen: Poucos meses antes de escrever o filme. Fiquei entre dois polos. Foi concebido como peça para o teatro, mas o problema é que havia um monte de coisas que aconteciam fora, pela cidade. Então achei que podia ser um filme, mas tinha um monte de coisas que aconteciam dentro (risos). Então o que eu fiz foi forçar como filme e tentar mais coisas no exterior, nas ruas de Nova York e de Chinatown. Mas foi concebido como peça. Teria funcionado no palco, mas precisaria ser uma coisa que nem (a peça) *Sonhos de um Sedutor*, em que a luz muda para imaginar que as pessoas estão se movimentando por Nova York. (2009, p. 477 – 478).

Para Marco Antônio Barbosa:

Woody volta triunfante a Manhattan, depois de uma temporada europeia de saldo positivo. No retorno, veio pisando em terreno mais do que seguro. Escala ninguém menos que Larry David para ser seu alter ego, e o cara sai-se muito bem na tarefa (ainda que, basicamente, visando a persona de “Curb Your Enthusiasm”). Começa como uma comédia romântica improvável — cínico profissional de meia-idade tem sua vida transformada por uma ingênua e energética garota do interior. E vai se transformando numa farsesca crítica de costumes, mostrando o choque cultural experimentado pela jovem Melodie (Evan Rachel Wood) e seus pais, vindos do interiorzão dos EUA e caindo de boca na boemia do Upper East Side. As entrelinhas trazem, que surpresa, as preocupações de sempre com o sentido da vida, as dificuldades dos relacionamentos amorosos e a interferência decisiva do acaso (refletido até no título original, que perde o sentido na “tradução” brasileira). Bom filme, mas... imagine-o sendo rodado nos anos 1980, com o próprio Woody no papel central? (2018).

Esse papel central, o físico judeu Boris Yellnikoff apresenta em um longo monólogo inicial, feito com câmera objetiva, com o personagem se dirigindo diretamente para a plateia, como Jason Biggs fez em *Igual a Tudo na Vida* e o próprio Woody Allen fez em *Annie Hall*, no qual sua filosofia de vida é exposta. Boris considera-se um gênio, sendo físico, professor de xadrez e candidato ao Nobel, e se recente da “democratização irreprimível da alta cultura” (Gay, 2009, p. 428). Por meio do conhecimento científico, sabe que o universo é caótico, composto por fenômenos de tal magnitude que tornam a existência humana, posta em perspectiva, pueril. Nada importa diante da insuportável certeza da insignificância. Semelhanças com a noção de o “gigantesco e daí?” não parecem aleatórias.

Imagem 62: Monólogo de Boris em *Tudo Pode Dar Certo* (00:05:25)

Boris: Por que vocês querem saber a minha história? Nós nos conhecemos? Gostamos um do outro? Eu já vou avisando para você que geralmente não gostam de mim. Carisma nunca foi prioridade para mim. E, só para informar, este não é o filme “sinta-se bem” do ano. Então, se você é um desses idiotas que precisam se sentir bem, vá fazer uma massagem nos pés. O que significa tudo isso, afinal? Nada. Zero. Nadinha! Nada leva a nada e, ainda assim, há muitos idiotas tagarelando. Mas eu não. Sou um cara de visão. Estou discurtindo vocês. Seus amigos, colegas de trabalho, seus jornais e tvs. Todos ficam felizes em falar, cheios de informações erradas. Moral, ciência, religião, política, esportes, amor. Seu portfólio, seus filhos, sua saúde. Meu Deus! Se preciso comer nove porções diárias de frutas e legumes para viver, eu não quero viver. Odeio as malditas frutas e legumes. E seu ômega 3, a esteira, eletrocardiograma, mamografia, o ultrassom pélvico e, ai, meu Deus, a colonoscopia! E mesmo assim, ainda chega o dia em que o colocam em um caixão e tudo é passado para a próxima geração de idiotas, que também lhe falará tudo sobre a vida e definirá para você o que é apropriado. Meu pai se matou porque os jornais matinais o deixavam deprimido. E você pode culpá-lo? Com todo o horror, a corrupção, a ignorância, a pobreza, genocídio, AIDS, aquecimento global, terrorismo, idiotas com seus valores familiares e os idiotas armados. “O Horror”, Kurtz disse no final de “O Coração das Trevas”. O Horror. Sorte o Kurtz não receber o Times entregue na selva, pois aí sim ele veria o horror. Mas o que você faz? Você lê sobre um massacre em Darfur ou sobre um ônibus escolar que explodiu e você diz: “Meu Deus, o horror!”. E você vira a página e come seu ovo de galinhas criada ao ar livre. Por que “o que se pode fazer?”. É massacrante. Eu mesmo já tentei me matar. Obviamente, não deu certo. Mas por que você quer saber disso? Você tem seus próprios problemas. Tenho certeza de que estão obcecados com suas tristezas, esperanças e sonhos, a sua previsível e infeliz vida amorosa, seus empreendimentos fracassados. “Ah, se eu tivesse comprado aquela ação!”. “Se eu tivesse comprado aquela casa anos atrás!”.

“Se eu tivesse dito algo àquela mulher...”. Se isso. Se aquilo. Quer saber? Chega de “eu devia” e “eu podia”. Como a minha mãe dizia: “se minha avó tivesse rodas, ela seria um bondinho”. Minha mãe não tinha rodas. Ela tinha varizes. (Tudo Pode Dar Certo, 00:03:24)¹⁰³

O discurso é longo, cheio de referências e desdobramentos. “Narração como contraponto é um dos grandes dons de Woody Allen. Se cortássemos o voice-over¹⁰⁴ de *Hannah e Suas Irmãs* e *Maridos e Esposas*, suas estórias ainda seriam lúcidas e efetivas. Mas por que nós cortaríamos? Sua narração oferece boas tiradas, ironias e visões dos personagens e do mundo que não poderiam ser mostradas de outra forma” (McKee, 2006, p. 323). Ao colocar seu protagonista falando diretamente com o público, Allen aguça a percepção do público quanto ao objeto artístico ao qual está exposto.

É com a consciência que um organismo se torna portador de emoções, torna-se ciente do sentimento que vivencia. Da perspectiva neurobiológica, trata-se de averiguar como o cérebro engendra imagens (um padrão mental numa modalidade sensorial) de um objeto que comunicam aspectos físicos deste e a reação frente a ele. Trata-se de averiguar como, enquanto uma pessoa faz algo, ela possui senso dela mesma. Presença que significa o observador das coisas imagéticas. Essa presença é uma imagem de um sentimento e contribui para quebrar a ideia pura de objetividade. Podemos pensar na experiência de ver um filme, onde o espectador entra na narrativa, vive a história apresentada, mas mantém consciência de si. Ele sabe que o que está presenciando é ficção. (Quinsani, 2015, p. 275).

¹⁰³ Why do you want to know my story? We met? Do we like each other? I'll tell you that they don't like me generally. Charisma was never a priority for me. And just to inform you, this is not the “feel good” film of the year. So, if you are one of those idiots who need to feel good go for a foot massage. What does all this mean, anyway? Nothing. Zero. Not at all! Nothing leads to nothing, and yet, there are many idiots chattering. But I do not. I'm a vision guy. I'm talking about you. Your friends, co-workers, your newspapers and tv's. Everyone is happy to talk, full of wrong information. Morals, science, religion, politics, sports, love. Your portfolio, your children, your health. My God! If I need to eat nine servings of fruits and vegetables daily to live I don't want to live. I hate the damn fruits and vegetables. And your omega 3, the treadmill, electrocardiogram, mammography, pelvic ultrasound and, oh my God, colonoscopy! And yet, the day still comes when they put you in a coffin and everything is passed on to the next generation of idiots, who will also tell you everything about life and define for you what is appropriate. My father killed himself because the morning papers depressed him. And can you blame him? With all the horror, corruption, ignorance, poverty, genocide, AIDS, global warming, terrorism, idiots with their family values and armed idiots. "The Horror", Kurtz said at the end of "The Heart of Darkness". The Horror. Lucky for Kurtz not to get the Times delivered to the jungle, because then he would see the horror. But what do you do? You read about a massacre in Darfur or a school bus that exploded and you say, "My God, the horror!" And you turn the page and eat your free range chicken egg. Why "what can you do?" It's overwhelming. I tried to kill myself myself. Obviously, it didn't work. But why do you want to know that? You have your own problems. I'm sure they are obsessed with their sadness, hopes and dreams, their predictable and unhappy love life, their failed ventures. "Ah, if I had bought that stock!" "If I had bought that house years ago!" "If I had said something to that woman ...". If that. If that. Wants to know? No more "I should" and "I could". As my mother said: "if my grandmother had wheels, she would be a cable car". My mother had no wheels. She had varicose veins.

¹⁰⁴ Narração feita por personagens que estão presentes em cena ou participam da narrativa principal.

O início do monólogo de Boris é confessional, com o personagem se confessando misantropo, cínico e pouco preocupado com o que possam pensar dele. Depois procura demonstrar que todos os espectadores, em menor ou maior grau, são exatamente como ele. Ninguém está muito preocupado com o próximo. O outro é, quando muito, uma notícia de jornal levemente chocante que é logo esquecida, sem lugar em um universo mental preenchido por pequenas preocupações egoístas cotidianas. “Ao relatar uma tragédia, o noticiário tende a apresentar os comportamentos mais terríveis como exclusivos de determinada pessoa. Ele resiste à reflexão mais ampla e à conclusão mais útil: estamos todos a um passo da catástrofe” (Botton, 2015, p. 172).

Woody Allen, por meio do mau humor de Boris, procura denunciar a hipocrisia daqueles que fingem se preocupar com as grandes causas e os grandes temas, mas fazem isso apenas para parecerem socialmente integrados. Esse raciocínio valeria para artistas que exploram o 11 de Setembro apenas preocupados com a repercussão que esse tema pode gerar, sem ter realmente nada relevante para comunicar sobre ele? O cinema é, talvez, entre todas as artes, aquela que mais se renovou tecnicamente. “O cinema já nasceu e é científico, ou seja, atrelado aos avanços científicos e tecnológicos desde o século XIX” (Gomes, Carvalho, 2014, p. 7). Essa constante renovação técnica também exige uma renovação temática. Novas histórias precisam ser contadas e cada catástrofe que ocorre coloca-se como uma nova oportunidade narrativa.

Boris cita rapidamente a palavra “terrorismo”. Humildemente, essa generalização é tudo que Allen se vê capaz de entregar sem apelar para o proselitismo, prática que sempre condenou ao longo da carreira. Como lembrou Boris, o “horror” vende jornais, livros e filmes, além de muitos outros tipos de mídias, mas o “horror pelo horror” pode ser demasiadamente vulgar.

É fato que o “horror” faz parte da tradição do cinema popular americano. Essa cinematografia, da qual Woody Allen jamais tentou se afastar, considerando-se um cineasta da tradição americana que dialoga com modelos estéticos europeus, sempre retratou os episódios de crise de sua história. A Guerra de Secessão está nas origens do nascimento da linguagem cinematográfica, sendo o tema do filme *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, e reaparecendo em diversas produções menores e depois no épico *...E o vento levou* (1939), assinado por Victor Fleming. A conquista do oeste, com tudo que teve de “heroico” e sangrento, tornou-se um gênero cinematográfico por si só, que gerou desde filmes de matinê até obras-primas, como *O homem que matou o facínora* (1962), de John Ford, e *Rio*

Vermelho (1948), de Howard Hawks. O mesmo aconteceu com a Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã. Conveniente notar que praticamente todo grande cineasta realizou pelo menos um filme sobre esses temas. Francis Ford Coppola, por exemplo, fez *Apocalypse Now* (1978), adaptação do romance *O Coração das Trevas*, citado por Boris, e Stanley Kubrick realizou *Nascido Para Matar* (1987) para discutir esses grandes temas de seu tempo. Esses cineastas transformaram tais catástrofes em matéria-prima para suas reflexões artísticas acerca da sociedade. Filmes sobre o 11 de Setembro possuem todo potencial conceitual para caminhar na mesma linha, mas todo artista seria capaz de alcançar esse efeito, para além de sua própria boa vontade?

Um dos temas de *Tudo Pode Dar Certo* é a irrelevância da existência humana diante dos mistérios do universo. A formação de Boris é em Física, sendo sua especialidade a Teoria das Cordas, não por acaso. Quando ele fala com a plateia, quebrando a quarta parede do cinema, Boris está mostrando sua consciência sobre as múltiplas dimensões previstas na Teoria das Cordas. Sua especialidade são os mistérios do universo.

Porém, como demonstrado na sinopse do filme, os dramas do filme são banais, são pequenas histórias de amor, encontros e desencontros, descobertas e mudanças de vida. Nada grandioso. Apenas os pequenos mistérios da vida comum.

Woody Allen escolheu uma forma discreta e irônica de demonstrar isso. Boris e seus amigos frequentam o restaurante Yonah Schimmel Knish Bakery, especializado na produção de knish. Esse alimento é uma comida típica da comunidade judaica. Trata-se de uma trouxinha de massa folhada e recheio de batatas. Na vida real, “Woody Allen, um dos frequentadores do Yonah Schimmel Knish Bakery, mostrou a loja em seu filme, brincando com a lenda que diz que ninguém sabe realmente o que tem dentro de um knish” (Boespflug; Boespflug, 2015, p. 122). Seis gerações da mesma família cuidam do restaurante e jamais foi revelada a receita.

Nem mesmo o brilhante físico Boris Yellnikoff, a despeito de seu cinismo, é capaz de descobrir a verdadeira essência dos pequenos mistérios cotidianos que o cercam. Ao longo do filme, viu-se diante de situações diversas que, se não mudaram sua percepção de mundo, certamente tocaram sua sensibilidade. A última cena do longa-metragem ocorre em uma festa, como em *Hannah e Suas Irmãs* e *Crimes e Pecados*, onde todos os personagens se encontram. Boris se afasta do grupo e fala para a plateia:

Acontece que odeio festas de ano novo. Todo mundo desesperado para se divertir. Tentando comemorar de algum modo patético. Comemorar o quê?

Um passo mais perto da sepultura? É por isso que não me canso de dizer: qualquer amor que possa receber e dar, qualquer felicidade que possa receber ou fornecer cada breve gesto gentil, qualquer coisa que funcione. E não se engane. Nem tudo depende da genialidade humana. Grande parte da existência é mais sorte do que gostaríamos de admitir. Você sabe as chances daquele esperma do seu pai, dentre bilhões, encontrar o único óvulo que fez você? Não pense nisso, terá um ataque de pânico. (Tudo Pode dar Certo, 01:27:03)¹⁰⁵

Uma opção ao kit de sobrevivência citado em *Igual a Tudo na Vida* ganha forma, revelando-se na necessidade de se fazer pequenos gestos de gentileza cotidiana. Isso é “algo que funciona”, para me remeter ao título original do filme. Essa é a única opção ao “gigantesco e daí?” ao qual estamos condenados, e ao qual Boris não se opõe.

É preciso ser otimista, ainda que preservando o cinismo e manipulando o passado e a memória.

Essa apropriação do passado pode ser observada também na tendência dos sujeitos a, de um lado, memorizar menos os acontecimentos neutros do que aqueles carregados efetivamente e, de outro, entre esses esquecer aqueles que são desagradáveis mais rapidamente do que os outros. Com o tempo, vai-se atenuando o lado desagradável de algumas lembranças, o que se obtém através de algumas estratégias como as omissões. Mesmo que não exista nada de sistemático no princípio do prazer da memória, podemos considerar que, de uma maneira geral, o “otimismo memorial” prevalece sobre o pessimismo (Candau, 2012, p. 74).

Aparentemente, o fato de não citar o 11 de setembro em nenhum dos filmes em que se esperava que assim o fizesse, foi mais do que um ato deliberado de Allen, foi uma forma de reforçar o não dito. Podendo ser enquadrado como um “cineasta-historiador”, Allen não se propõe a fazer uma narrativa histórica totalizante. O esquecimento pode fazer parte de uma perspectiva coerente de História. Para Woody Allen, tragédias grandes ou pequenas, pessoais ou coletivas, são inevitáveis. Restaria aos indivíduos se adaptarem às novas situações trazidas por elas. Cinicamente, dar de ombros e dizer um “gigantesco e daí”?

¹⁰⁵ I just happen to hate New Year's parties. Everyone desperate for fun. Trying to celebrate in some pathetic way. Celebrate what? One step closer to the grave? That is why I never tire of saying: any love that I can receive and give, any happiness that I can receive or provide every brief kind gesture, anything that works. And make no mistake. Not everything depends on human genius. Much of existence is luckier than we would like to admit. Do you know the chances that your father's sperm out of billions will find the only egg that made you? Don't think about it, you will have a panic attack.

Considerações finais

O caminho percorrido por essa tese pretendeu partir de um personagem, Woody Allen, passar por um lugar, Nova York, de modo a voltar para esse mesmo personagem, observando-o por outro ponto de vista. Partiu de um primeiro capítulo em que se procurou estabelecer o contexto, apresentando a formação do artista na cidade; um segundo capítulo em que tal formação se constituiu em objetos artísticos, que apresentaram uma determinada forma de concepção de narrativa, visão de história e perspectiva de memória. Na sequência, o terceiro capítulo mostrou o confronto do artista com um episódio catastrófico que colocou à prova sua visão de mundo, demonstrando até que ponto ele estava disposto a mantê-la. Finalmente, o quarto capítulo definiu sua opção por elaborar, por meio de sua obra, parábolas de superação dos fatos históricos, retomando a coerência temática e narrativa que norteou sua produção desde os primeiros filmes.

Percorrido esse caminho, é válido indagar se é possível que em algum momento do futuro Woody Allen quebre o silêncio e produza um filme sobre o 11 de Setembro.

Seu personagem em *Hannah e Suas Irmãs* é um misantropo, iconoclasta e hipocondríaco. Em um momento de desespero, quando imagina equivocadamente que está sofrendo de uma doença grave, ele reflete que:

Milhões de livros, sobre vários assuntos foram escritos por grandes mentes e nenhum deles responde às perguntas melhor do que eu. Eu li Sócrates. Ele molestava garotinhos gregos. O que ele tem a me ensinar? E Nietzsche com sua Teoria da Eterna Recorrência? Ele diz que viveremos a mesma vida exatamente da mesma forma por toda a eternidade. Que ótimo! Então, terei de ver o *Holiday on Ice* de novo. Não vale a pena. E Freud? Outro pessimista. Fiz análise durante anos, e não deu em nada. Meu analista ficou tão frustrado que abriu um restaurante. Veja toda essa gente correndo, tentando evitar a inevitável decadência do corpo. É tão triste ver pelo que as pessoas passam com seus exercícios físicos... essa aí, coitada, tem que carregar toda essa gordura. Devia transportá-la num carrinho. Talvez os poetas estejam certos. Talvez o amor seja a resposta (*Hannah e Suas Irmãs*, 00:59:42).

O amor! Um dos temas principais da obra de Woody Allen é o amor. Estranhamente, nos últimos anos, ele se tornou uma espécie de Voldemort das artes. O nome que não deve ser pronunciado. Acusam-no de ter abusado sexualmente de sua filha com a atriz Mia Farrow durante uma festa familiar em 1992, mesmo estando ao lado da babá da criança, que, inclusive, negou ter visto qualquer gesto impróprio por parte do cineasta. As investigações

preliminares feitas pela polícia também não encontraram evidências de crime e a denúncia não foi levada adiante. Décadas depois, por força de movimentos políticos contemporâneos, as acusações ressurgiram com força redobrada. Juridicamente, não é possível fazer nada, uma vez que mesmo que tenha ocorrido o abuso, o crime estaria prescrito. O objetivo é matar Woody Allen em vida, torná-lo um proscrito na comunidade artística, impedi-lo de trabalhar, silenciá-lo. Conseguir financiamento ficou ainda mais difícil; trabalhos realizados não foram lançados e mesmo a autobiografia não conseguiu editora.

Contudo, não combina com a ciência histórica relegar temas ou personagens ao silêncio. O que possui relevância histórica pode e deve ser analisado, compreendido, em sua totalidade e em suas sutilezas. Evitando ao máximo praticar juízos de valor. Até porque, como bem sabemos, diferentemente do ideal socrático, nem tudo o que é bom, belo e justo anda junto. Nestas considerações finais, não pretendo tecer julgamentos pessoais quanto à culpabilidade ou inocência de Woody Allen. Ele foi analisado aqui como artista, não como indivíduo. Sua figura pública não representa exatamente quem ele é na intimidade. Como afirma o filósofo suíço Alain de Botton, “deveríamos parar de tratar as melhores celebridades como aparições mágicas, que só podem ser alvo de admiração vazia ou curiosidade sorrateira. São seres humanos comuns, que realizaram coisas extraordinárias graças ao trabalho duro e ao pensamento estratégico. Devemos considerá-los casos a serem estudados e dissecados com uma questão fundamental em mente: ‘o que posso absorver dessa pessoa?’” (Botton, 2015, p. 144). A polêmica atual interessa-me, na condição de pesquisadora, na medida em que possivelmente me leva a testemunhar os últimos anos de vida artística de meu objeto de estudo.

Se Woody Allen tornou-se, para muitos, uma espécie de pária, sabemos que nem sempre foi assim. É um artista muito bem-sucedido, premiado em diversos festivais pelo mundo e um dos recordistas em indicações e premiações no Oscar. Suas idiossincrasias eram consideradas charmosas e hilariantes. Discutir seus filmes era praticamente uma obrigação nos círculos letrados, não só nos Estados Unidos e na Europa, mas nos mais diferentes países, incluindo o Brasil, onde, em meados da década de 1980, chegou-se a publicar uma tira de jornal inspirada em sua figura. Sua versatilidade artística, considerando-se que escreve, dirige e atua em seus filmes, encontra poucos paralelos na história do cinema, e apenas em nomes gigantesco como Charles Chaplin, Jacques Tati, Buster Keaton, Roberto Benigni e, para citar um brasileiro, José Mojica Marins, o Zé do Caixão.

É comum que a carreira de Woody Allen seja dividida em três fases principais. A primeira fase é seu período de formação, marcado pela produção de “comédias malucas”, com grande presença de humor físico, e vai desde *O que há, Tigresa*, de 1966, até *A Última Noite de Boris Gruschenko*, de 1975. A segunda fase corresponde a sua maturidade artística, quando misturou comédias leves, comédias dramáticas e dramas, indo de *Annie Hall*, de 1977, até *Melinda e Melinda*, de 2004. A terceira fase marca sua passagem pela Europa, partindo do londrino *Match Point*, de 2005, e chegando ao romano *Para Roma com Amor*, de 2012. Obviamente, não há exatidão temática ou geográfica em nenhuma dessas fases. Por exemplo, *Dirigindo no Escuro*, de 2002, pode ser considerado uma comédia maluca, mas pertence à segunda fase. Assim como os nova-iorquinos *Tudo Pode Dar Certo*, de 2009, e *Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos*, de 2010, foram feitos em meio à fase europeia.

Woody Allen segue desafiando convenções e expectativas, considerando que continuou produzindo um filme por ano após sua terceira fase, anunciada como seu crepúsculo criativo. Em 2013, lançou *Blue Jasmine*, inspirado na peça *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, filme que deu o Oscar de Melhor Atriz à Cate Blanchett. Em 2014, foi a vez do simpático *Magia ao Luar* e, em 2015, de *O Homem Irracional*, no qual revisita por outro ponto de vista questões trabalhadas em *Crime e Pecados* e *Match Point*.

Comecei esse processo de doutoramento em 2016, ano em que Woody Allen lançou o filme *Café Society* e a série *Crisis in Six Scenes*, sua primeira excursão na televisão, para a Amazon Studios. Em 2017, ganharam ressonância as memórias das acusações de abuso sexual que teriam ocorrido na década de 1990, atrapalhando o lançamento e a recepção do sensível drama *Roda Gigante*, que chegou a ser indicado, de maneira flagrantemente injusta, ao Framboesa de Ouro. Em 2018, quebrando um ciclo de décadas, não houve lançamento.

Chamo atenção para o fato de que, desde 2010, ano do fraco *Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos*, nenhum dos filmes de Woody Allen se passa na Nova York contemporânea. Ou foram filmes de época ou tiveram outras locações.

Em 2019, sendo obrigado a apelar por direitos contratuais na justiça, Woody Allen conseguiu lançar *Um Dia de Chuva em Nova York* (2019). Sem notícias de novas produções na imprensa, com financiadores evitando se relacionar com seu nome, é possível que este seja seu último trabalho no cinema. Possivelmente, considerando o período em que foi finalizado, justamente quando a polêmica começava a ganhar dimensão na mídia, com diversos artistas que anteriormente trabalharam com ele se dizendo arrependidos, *Um Dia de Chuva em Nova York* foi pensado para ser seu filme despedida.

Há vários indícios, tanto no roteiro quanto nas soluções fotográficas. O primeiro deles é a opção por retornar à Nova York contemporânea quase dez anos depois da última vez em que a usou como cenário. Seu protagonista, o jovem Gatsby, interpretado por Timothée Chalamet, estuda fora de Nova York numa tentativa de manter-se numa distância emocionalmente segura da família. Quando decide passar um fim de semana romântico com a namorada na cidade, devidamente escondido dos pais, nada acontece como previsto. Sua namorada desaparece ao aproveitar a viagem para realizar um trabalho de jornalismo para a universidade, envolvendo-se em vários mal entendidos com celebridades do cinema. Ele reencontra a irmã de uma antiga namorada. Tem uma conversa definitiva com a mãe, que o faz mudar de opinião sobre ela e sobre a própria cidade. Ao final, Gatsby descobre que não consegue viver longe de Nova York. A última cena, em que Gatsby e a irmã da antiga namorada se descobrem apaixonados, e a câmera passeia pelo Central Park, é uma homenagem ao amor e à cidade que o diretor tanto ama. A chuva, quase ininterrupta ao longo de todo o filme, é um símbolo recorrente de purificação romântica e recomeço no cinema de Woody Allen. Foi assim em *Meia-noite em Paris* e é assim em *Um Dia de Chuva em Nova York*.

A ideia fundamental por trás de *Meia-noite em Paris* é uma crítica à noção de Idade do Ouro, ou seja, à ideia de que o passado é sempre melhor, convidando-nos a valorizar o presente, seja ele qual for. Woody Allen, conforme analisado ao longo da tese, não se mostra disposto a olhar constantemente para seu passado, revivendo glórias, tampouco remoendo tragédias, pessoais ou coletivas. A chuva neste seu último, ou mais recente, filme reforça o que ele sempre defendeu: que cada um pense dele o que achar melhor e se preferir não assistir seus filmes, que assim seja.

Apesar de regularmente questionar o valor de seus filmes, com certeza Woody Allen sabe o tamanho incomensurável de sua contribuição ao cinema. É inevitável que sua obra sobreviva ao teste do tempo, independentemente de qualquer acusação que lhe pese. Pelo menos dez de suas mais de cinquenta obras podem ser definidas como clássicos. As tendências de uma época não podem superar o peso de todo um processo histórico. Woody Allen já está na História do Cinema. Acreditamos que, de algum modo, ele escreveu História com o cinema.

Woody Allen escreveu em *Crimes e Pecados* que “comédia é tragédia somada ao tempo”. Talvez o tempo permita que ele volte a fazer filmes. Com 84 anos atualmente, não é

uma causa perdida. Clint Eastwood soma 89 e não dá sinais de aposentadoria. O cineasta português Manoel de Oliveira faleceu aos 107 anos, em 2015, e ainda estava produzindo.

Talvez o tempo permita que algum dia possa ser feita uma comédia sobre a tragédia do 11 de Setembro. Algo como Roberto Benigni fez com o holocausto em *A Vida é Bela*, de 1997. Feito repetido com brilhantismo por Taika Waititi em 2019, com *Jojo Rabbit*. Ou ainda *Bastardos Inglórios*, de 2009, no qual Quentin Tarantino mudou a história e metralhou Hitler em um cinema. Talvez essa comédia sobre o 11 de Setembro possa ser dirigida pelo próprio Woody Allen, relembrando as “comédias malucas” que fazia no começo da carreira. Nela os passageiros dominam os terroristas e os jogam pela porta de emergência. Se no mundo tarantinesco, Hitler foi metralhado por soldados judeus e Sharon Tate não foi assassinada pela gangue de Charles Manson, talvez no universo ficcional de Woody Allen jamais tenha acontecido o 11 de Setembro. Talvez já seja assim.

Ou talvez nada disso ocorra e *Um Dia de Chuva em Nova York* seja mesmo o último. Não será uma tragédia. Será apenas desperdício. Não há como saber e uma tese de doutorado não é lugar para fazer exercícios de futurologia. Como Woody Allen disse: “milhões de livros, sobre vários assuntos foram escritos por grandes mentes e nenhum deles responde às perguntas melhor do que eu”. Muito menos eu. Talvez o amor seja mesmo a resposta para tudo.

Referências

Fontes audiovisuais

ANNIE Hall (Annie Hall, EUA, 1977). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts, Paul Simon. Comédia. Cor. Som. DVD. 93 minutos.

CONTOS de Nova York (New York Stories, EUA, 1989). Direção: Woody Allen, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola. Elenco: Woody Allen, Nick Nolte. Drama e Comédia. Cor. Som. DVD. 124 minutos.

CRIMES e Pecados (Crime and Misdemeanor, EUA, 1989). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Martin Landau, Alan Alda, Anjelica Huston, Mia Farrow. Drama. Cor. Som. DVD. 104 minutos.

DIRIGINDO no escuro (Hollywood Ending, EUA, 2002). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Téa Leoni. Comédia. Cor. Som. DVD. 114 minutos.

HANNAH e suas irmãs (Hannah and her sisters, EUA, 1986). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Michael Caine, Mia Farrow. Comédia. Cor. Som. DVD. 103 min.

IGUAL a tudo na vida (Anything Else, EUA, 2003). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Jason Biggs, Woody Allen, Christina Ricci. Comédia. Cor. Som. DVD. 108 minutos.

MANHATTAN (Idem, EUA, 1979). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Diane Keaton, Mariel Hemingway. Comédia. Cor. Som. DVD. 96 minutos.

MATCH Point (Idem, EUA – Reino Unido, 2005). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Brian Cox, Scarlet Johansson, Jonathan Rhys Meyers. Drama. Cor. Som. DVD. 124 minutos.

MEIA noite em Paris (Midnight in Paris, EUA – França, 2011). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Owen Wilson, Marion Cotillard. Comédia. Cor. Som. DVD. 94 minutos.

PARA Roma com amor (To Rome with Love, Itália, 2012). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Alec Baldwin, Penélope Cruz, Ellen Page. Comédia. Cor. Som. DVD. 112 minutos.

PODEROSA Afrodite (Mighty Afrodite, EUA, 1995). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Mira Sorvino, Woody Allen. Comédia. Cor. Som. DVD. 96 minutos.

SCOOP, O grande furo (Scoop EUA – Reino Unido, 2005). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Scarlet Johansson, Hugh Jackman, Woody Allen. Comédia. Cor. Som. DVD. 96 minutos.

SONHO de Cassandra, O (Cassandra's Dream, Reino Unido, 2008). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Ewan McGregor, Colin Farrel. Drama. Cor. Som. DVD. 108 minutos.

TODOS dizem eu te amo (Everyone Says I Love You, EUA, 1996). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Woody Allen, Julia Roberts. Comédia. Cor. Som. DVD. 101 minutos.

TORRES Gêmeas, As (World Trade Center, EUA, 2006). Direção: Oliver Stone. Elenco: Nicolas Cage, Michael Peña. Drama, colorido, som. Drama. DVD. 129 minutos.

TUDO pode dar certo (Whatever Works, EUA, 2009). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Larry David, Evan Rachel Wood, Henry Cavill. Comédia. Cor. Som. DVD. 92 minutos.

VICKY Cristina Barcelona (Idem, Espanha, 2008). Direção e roteiro: Woody Allen. Elenco: Penélope Cruz, Javier Barden, Scarlet Johansson. Romance. Cor. Som. DVD. 97 minutos.

WOODY Allen – Um Documentário (Woody Allen – a documentary, EUA, 2012). Diretor e roteiro: Robert B. Weide. Música: Paul Cantellon. Documentário. Colorido e preto e branco. Som. 113 minutos.

Bibliográficas

ALLEN, Woody. *The complete prose: The Insanity Defense*. New York / EUA: Random House Trade Paperbacks, 2007.

ALLEN, Woody. *Manhattan*. São Paulo: L&PM, 1983.

ALLEN, Woody. Discurso no Oscar 2002. Disponível em <https://speakola.com/arts/woody-allen-love-letter-to-new-york-2002>. Acesso em 14 de setembro de 2019

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. *A cidade cartão-postal no cinema de Woody Allen*. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

ANTÔNIO, Lauro. *Woody Allen*. Lisboa: CineClube, s/d.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ASBURY, Herbert. *As gangues de Nova York*. São Paulo: Globo, 2002.

ASSMANN, Jass. Monothéisme et mémoire. Le Moïse de Freud et la tradition biblique. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 54^o année. N. 5, 1999. pp. 1011 – 1026.

AUSUBEL, Nathan (org.). *Conhecimento Judaico – Li – Z*. Biblioteca da Cultura Judaica. Rio de Janeiro: Editora Tradição, 1967.

AUSTER, Paul. *A Trilogia de Nova York*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARBOSA, Neusa. *Woody Allen: gente de cinema*. São Paulo: Papagaio, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total – mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

- BATEX, John. *Woody Allen*. London: Harper Collins Publishers, 1998.
- BEAHM, George. *Big Bang, a Teoria*. São Paulo: Universo dos Livros, 2012.
- BECKNER, Chrisanne. *100 cidades*. São Paulo: Ediouro, 2003.
- BENDAZZI, Giannalberto. *Woody*. Milano: Fabri Editori, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGAN, Ronald. *Ismos para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.
- BERGEN, Peter. *Procurado: do 11 de setembro ao ataque a Abbottabad, os dez anos de caça a Osama Bin Laden*. Barueri, SP: Amarilys, 2012.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BEZERRA, Paulo. Um romance que o tempo consagrou. In: DOSTOIÉVSKI, Fiedor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 567 – 588.
- BIFFI, Luciana Angelice. *A nostálgica viagem no tempo em 'Meia Noite em Paris' (Woody Allen, 2011)*. Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obtenção do título de Mestre em História. Uberlândia, MG, 2018
- BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Rio de Janeiro: Nordica, s/d.
- BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BOESPFLUG, Bárbara; BOESPFLUG, Beatrice. *Nova York para amantes do cinema*. São Paulo: Casa da Palavra, 2015.
- BOLOGNESI, Luiz. O palhaço vai ao divã. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 148 – 149.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BOTTON, Alain de. *Notícias: manual do usuário*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRUMER, Anita. A Identidade Judaica em Questão. In: SLAVUTZKY, Abrão (org.). *A Paixão do Ser: depoimentos e Ensaio sobre a Identidade Judaica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 175 – 191.
- BRANDO, Marlon; LINDSEY, Robert. *Brando: canções que minha mãe me ensinou*. São Paulo: Siciliano, 1994.

- CAETANO, Daniel. Os sentimentos mais vivos. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 228 - 229.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Lisboa: Teorema, 1990.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAPOTE, Truman. *Ensaio*. São Paulo: Leya, 2010.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CHARTIER, Roger. Aula inaugural do College de France. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). *Roger Chartier – A Força das Representações: História e Ficção*. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.
- CIMENT, Michel. *Kubrick*. São Paulo: Ubu, 2017.
- COELHO, Luiz Antonio. Dicotomias e paradoxos. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 272 – 275.
- COLOMBANI, Florence. *Woody Allen*. Paris: Cahiers du Cinema, 2007.
- CORTEZ, Marcius. *O Monstro de coração mole: Stanley Kubrick*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CLARKE, Richard A. *Contra todos os inimigos*. São Paulo: Francis, 2004.
- DANTO, Arthur C. *O Abuso da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 272 – 275.
- DOSSE, François. *A História em Migalhas*. Campinas / SP: Ensaio, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiedor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUCLÓS, Nei. *Todo Filme é Sobre Cinema*. São Leopoldo / RS: Editora Unisimos, 2014.

- EBERT, Roger. *A Magia do Cinema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- EBERT, Roger. *Grandes Filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito à O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ERRIGO, Angela. Veludo Azul. SCHNEIDER, Steven Jay (Org.). *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 727.
- FARROW, Mia. *O que fica pelo caminho é para sempre: memórias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- FINKELSTEIN, Norman G. *A indústria do holocausto*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes: Hollywood nos anos 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GLAESER, Edward L. *Os centros urbanos: a maior invenção da humanidade*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- GROSZ, Christy. OSCARS Q&A: Letty Aronson On Her Partnership With Big Brother Woody Allen & Their Collaboration On „Blue Jasmine“. Disponível em: <http://deadline.com/2014/01/letty-aronson-woody-allen-blue-jasmine-oscars-interview-658616/> acesso em: 06 janeiro. 2019
- GOMES, Ana Carolina Vimieiro; CARVALHO, Ely Bergo de (org). *História da ciência no cinema – vol. 5*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2014.
- GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar. 2013.
- GOLDENBERG, Robert. *The origins of judaism: from Canaan to the rise of Islam*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.
- HAMID, Rahul. Um Dia de Cão. In: SCHNEIDER, Steven Jay. *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 589.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1989
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 2002.

ISHIGURO, Kazuo. *Minha Noite no Século Vinte e outros pequenos avanços*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

INGS, Simon. *O Olho: uma história natural da visão*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

JACOBY, Russell. *O Fim da Utopia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. Editora WMF Martins Fontes - 3ª edição (coleção cidades). São Paulo, 2011.

JAPAN SOCIETY OF LONDON (1893). *Transactions and proceedinds of the Japan Society*, London, volume 1. Kegan Paul, Trench, Trübner and Co. p. 98

JOHNSON, Paul. *História dos Judeus*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JONES, Colin. *Paris: biografia de uma cidade*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

KAEL, Pauline. *1001 noites de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KASHNER, Sam. A Primeira Noite de Um Homem: o sortudo sr. Nichols. In: CARTER, Graydon (org.). *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

KEATON, Diane. *Agora e Sempre: memórias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KLEIN, Joshua. Taxi Driver. In: SCHNEIDER, Steven Jay. *1001 filmes para ver antes de morrer*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 610.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LAX, Eric. *Woody Allen – Uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LEÃO, Luiz Geraldo de Miranda. *Críticas*. São Paulo: Imprensa de São Paulo, 2006.

LE GOFF, Jacques. *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEVIS, Leonardo. Woody Allen, o Comediante, In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 270 – 271.

LÉVY, Bernard-Henri. *O Espírito do judaísmo*. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

LIMA, Eduardo Souza. *Uma questão de tato*. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 377.

- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MANN, William J. *Bastidores de Hollywood: a influência exercida por gays e lésbicas no cinema 1910 – 1969*. São Paulo: Landscape, 2002.
- MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- McKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. Um inusitado e natural conquistador. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 146 – 147.
- MESSADIÉ, Gerald. *História Geral do Anti-semitismo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO. Isaac. *Cinema de brincar*. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.
- MONTEIRO, Ângelo. *Arte ou Desastre*. São Paulo: E Realizações, 2011.
- MORRISON, Jim. Artigo publicano na Revista Eye. In: MARSICANO, Alberto (org). *Jim Morrison por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1991.
- MOTA, Marcus. Cinema e teatralidade: O bebê (santo) de Mâcon, de Peter Greenaway. In: CUNHA, Renato (org.) *O cinema e seus outros*. Brasília: LGE, 2009. p. 91 – 1000.
- MUNFORD, Lewis. *A Cidade na História*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965. 2 vol.
- NAME, Leonardo. *Geografia pop: o cinema e o outro*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio / Apicuri, 2013.
- NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- NOGUEIRA, Myriam Pessoa. *Woody Allen: o teatro em seus filmes, o cinema em suas peças*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2014.
- NÓVOA, Jorge; BARROS, José D. (orgs). *Cinema – História: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- NÓVOA, J; FRESSATO, S. B; FEIGELSON, K. (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. Da UNESP, 2009.
- OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de. *Estética da Catástrofe: cultura e sensibilidades*. Goiânia: Ed. da UCG / América, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A Beleza foi Feita para ser Roubada*. Brasília: Finatec / Editora da UnB, 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no Paraíso e outros ensaios de estética*. São Paulo: Cortez, 2002.

PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da Arquitetura Ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PICON, Antoine. Racionalidade Técnica e Utopia: A gênese da Haussmannização. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). *Cidades Capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 65 – 101.

PINKER, Steven. *O Novo Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PONDÉ, Danit Falbel. *Cinema no divã*. São Paulo: Leya, 2015.

PIZA, Daniel. *Contemporâneo de mim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

PUZO, Mário. *Confissões de Mário Puzo e Revelações Sobre o Chefão*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em película: a relação cinema-história e a transformação do paradigma historiográfico*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pós-graduação em História. Porto Alegre, BR-RS, 2015.

RAPHAEL, Frederic. *Kubrick – de olhos bem abertos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

RASHID, Ahmed. *Jihad*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo Editora do Senac, 2005. 2 volumes.

REUBEN, David. *Tudo o que você sempre queria saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar*. São Paulo: Circulo do Livro, s/d.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unesp, 2007.

RIVERA, Juan Antonio. *Carta aberta de Woody Allen para Platão: cinema e filosofia*. São Paulo: Planeta, 2012.

ROSENBERG, Roy A. *Guia conciso do judaísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ROSENFELD, K. H. Édipo, Bin Laden e os engodos do reconhecimento. In: ROSENFELD, K. H; MATTEI, J. (Org.). *O terror*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. p. 87 – 100.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes / Os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROSENSTONE, Robert A. Oliver Stone: historiador da America recente. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA / São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 393 – 408.

ROSP, Rodrigo. O narrador literário e cinematográfico em Manhattan, de Woody Allen. In: MELLO, A. M. L.; D'ANGELO, B.; GERBASE, C.; SOUZA, R. T.; JACOBY, S. (Orgs). *Literatura e Cinema: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 242 – 251.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROTH, Cecil (org.). *Arte Judaica*. Biblioteca da Cultura Judaica. Rio de Janeiro: Editora Tradição, 1967.

ROTH, Cecil (org.). *Enciclopédia Judaica – A – Z*. Biblioteca da Cultura Judaica. Rio de Janeiro: Editora Tradição, 1967. 2 volumes.

ROTNEMER, Dory; OUAKNIN, Marc-Alain. *A bíblia do humor judaico*. Lisboa: Contexto, 1997.

SACHAR, Howard Morley (org.). *O judeu nos tempos modernos*. Biblioteca da Cultura Judaica. Rio de Janeiro: Editora Tradição, 1967.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (Org.). *Cidades Capitais do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2001.

SALKIN, Jeffrey K. New Age Judaism. In: NEUSNER, Jacob; AVERY-PECK, Alan J (Org.). *The Blackwell Companion to Judaism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. p. 354 – 370.

SAND, Shlomo. *A Invenção do Povo Judeu*. São Paulo: Benvirá, 2011.

SANT'ANNA, Ivan. *Plano de Ataque: a história dos vôos de 11 de setembro*. São Paulo: Objetiva, 2006.

SCHÜLER, Arnaldo. *Dicionário Enciclopédico de Teologia*. Canoas, RS: Editora Ulbra, 2002.

SHUA, Ana Maria. *O livro da sabedoria judaica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHLESINGER, JR, Arthur M. *Os ciclos da história americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SENNETT, Richard. *Construir e habitar: ética para uma cidade aberta*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

SILVA, Jailson Pereira. Há mais que o passado na história: o tempo idealizado em “Meia-noite em Paris”. Anais In: Simpósio Nacional de História, 27., Natal: ANPUH, 2013

SPOSITO, Maria Encarnação B. *Capitalismo e urbanização*. São Paulo: Contexto, 1994.

STONE, Oliver; KUZNICK, Peter. *A História não contada dos Estados Unidos*. São Paulo: Faro Editorial, 2015.

SUTHERLAND, John. *Uma breve história da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SZTUTMAN, Renato. Hannah, a tragicomédia mais completa. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 230 – 233.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

VEILLON, Olivier-René. *Dicionário de Cinema Americano: os anos cinquenta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

VIDAL, Gore. *De fato e de ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WERNECK, Alexandre. Sessão cineclube contracampo, 09 de agosto de 2003. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Inez (Orgs.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo Produções, 2009. p. 161.

WHITE, Hayden. *Meta História: A Imaginação Histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.

TALESE, Gay. *Fama & Anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, Rui. *O Arquiteto*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

TIRARD, Laurent. *Grandes Diretores de Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2003.

Virtuais

ALLEN, Woody. Discurso no Oscar 2002. <https://www.youtube.com/watch?v=rpwF6fbLFw4>
Acesso: 10 de novembro de 2019

ALLEN, Woody. Entrevista. <http://collider.com/robert-weide-woody-allen-documentary-interview/> acesso: 27 de outubro de 2016.

ALLEN, Woody. 11 de Setembro não interessa a Woody Allen. Site Cultura Ipsilon. <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/11-de-setembro-nao-interessa-a-woody-allen-1227179>. Acesso em 12 de agosto de 2014

BARBOSA, Marco Antônio. Woody Allen: filmografia comentada. <http://www.revistabula.com/12289-woody-allen-filmografia-comentada/>. Acesso 01 de março de 2018.

GIULIANI, Rudolph. Site Quem disse? Frases célebres de personagens históricos. <http://www.quemdisse.com.br/frase.asp?frase=95651>. Acesso dia 19 de agosto de 2014.

Love Letter to New York in the Movies. <https://www.youtube.com/watch?v=LzbGGCFLOeI>
Acesso: 10 de novembro de 2019

MANHATTAN, logo. <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/noticia/2011/09/para-hollywood-foi-dificil-encontrar-o-tom-logo-apos-a-queda-das-torres-gemeas-3480947.html> Acesso: 27 de janeiro de 2018.

Teaser de Homem-Aranha. <https://www.exibidor.com.br/noticias/industria/239-posters-e-trailers-substitutos-do-filme-homem-aranha-ja-estao-em-producao>. Acesso 09 de agosto de 2019.

LETTY, Aronson. Gross, Disponível em: <http://deadline.com/2014/01/letty-aronson-woody-allen-blue-jasmine-oscar-interview-658616/> acesso em: 06 janeiro. 2019

Lista de filmes citados

...E o vento levou (Gone with the Wind, 1939), Victor Fleming
11/9 (11/9, 2002), Jules Naudet, Gedeon Naudet, James Hanlon
12 homens e uma sentença (12 Angry Men, 1957), Sidney Lumet
Aconteceu Naquela Noite (It Happened One Night, 1934), Frank Capra
Acossado (À bout de souffle, 1960), Jean-Luc Godard
Aeroporto (Airport, 1970), George Seaton
Além da Imaginação (The Twilight Zone, 1983), John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante, George Miller
Alexandre (Alexandre, 2004), Oliver Stone
Alice Não Mora Mais Aqui (Alice doesn't live here anymore, 1974), Martin Scorsese
Alta Fidelidade (High fidelity, 2000), Stephen Frears
Amarcord (Amarcord, 1973), Federico Fellini
American Pie (American Pie, 1999), Paul Wertz, Chris Wertz
Annie Hall (Annie Hall, 1977), Woody Allen
Ao Sul da Fronteira (South of the border, 2009), Oliver Stone
Apocalypse Now (Apocalypse Now, 1978), Francis Ford Coppola
Aqui Entre Nós (L'Homme est une femme comme les autres, 1998), Jean-Jacques Zilbermann
Armageddon (Armageddon, 1998), Michael Bay
Assaltante bem trabalhão, Um (Take the money and run, 1969), Woody Allen
Até o Limite da Honra (G. I. Jane, 1997), Ridley Scott
Atração Fatal (Fatal Attraction, 1987), Adrian Lyne
Bananas (Bananas, 1971), Woody Allen
Bastardos Inglórios (Inglourious basterds, 2009), Quentin Tarantino
Bebê de Rosemary, O (Rosemary's baby, 1968), Roman Polanski
Blue Jasmine (Blue Jasmine, 2013), Woody Allen
Bocage 70 (Bocage 70, 1962), Vittorio de Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli, Luchino Visconti
Bonequinha de Luxo (Breakfast as Tiffany's, 1961), Blake Edwards
Broadway Danny Rose (Broadway Danny Rose, 1984), Woody Allen
Café Society (Café Society, 2016), Woody Allen
Caminhos Perigosos (Mean streets, 1973), Martin Scorsese

Cantando na Chuva (Singin' in the rain, 1952), Gene Kelly, Stanley Donen
Casablanca (Casablanca, 1942), Michael Curtiz
Cassino Royale (Cassino Royale, 1967), John Huston, Joseph McGrath, Val Guest, Ken Hughes e Robert Parrish
Celebridades (Celebrity, 1998), Woody Allen
Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941), Orson Welles
Contos de Nova York (New York Stories, 1989), Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen
Cor do Dinheiro, A (The color of money, 1986), Martin Scorsese
Crash – No Limite (Crash, 2004), Paul Higgis
Crimes e Pecados (Crimes and Misdemeanors, 1989), Woody Allen
Crisis in Six Scenes (Crisis in Six Scenes, 2016), Woody Allen
Dama de Shangai, A (The lady from Shanghai, 1947), Orson Welles
De Olhos Bem Fechados (Eyes wide shut, 1999), Stanley Kubrick
Declínio do Império Americano, O (Le déclin de l'empire américain, 1986), Denys Arcand
Depois de Horas (After hours, 1985), Martin Scorsese
Desafio à Corrupção (The hustler, 1961), Robert Rossen
Desconstruindo Harry (Deconstructing Harry, 1997), Woody Allen
Despedida em Las Vegas (Leaving Las Vegas, 1995), Mike Figgis
Dia de Chuva em Nova York, Um (A rainy day in New York, 2019), Woody Allen
Dia Depois de Amanhã, O (The day after yesterday, 2004), Roland Emmerich
Dirigindo no escuro (Hollywood ending, 2002), Woody Allen
Don't Drink The Water (*Don't Drink The Water*, 1969), Howard Morris
Dorminhoco, O (Sleeper, 1973), Woody Allen
Era do Rádio, A (Radio days, 1987), Woody Allen
Era uma vez na América (Once upon a time America, 1984), Sergio Leone
Escorpião de Jade, O (The curse of the Jade Scorpion, 2001), Woody Allen
Faça a Coisa Certa (Do the right thing, 1989), Spike Lee
Formiguinha Z (Antz, 1998), Tim Johnson, Eric Darnell
Garota do Adeus, A (The goodbye girl, 1977), Neil Simon
Golpe de Mestre, O (The Sting, 1973), George Roy Hill
Guerra nas Estrelas (Star Wars, 1977), George Lucas
Guerras dos Mundos (War of the worlds, 1953), Byron Haskin

Guerras dos Mundos (War of the worlds, 2005), Steven Spielberg
Hannah e suas irmãs (Hannah and the sisters, 1986), Woody Allen
Homem Irracional, O (Irrational man, 2015), Woody Allen
Homem que Fazia Chover, O (The rainmaker, 1997), Francis Ford Coppola
Homem que matou o facínora, O (The man who shot Libert Valance, 1962), John Ford
Homem-Aranha (Spider-man 2002), Sam Raime
Igual a Tudo na Vida (Anything Else, 2003), Woody Allen
Impacto Profundo (Deep impact, 1998), Mimi Leder
Inferno de Dante, O (Dante's peak, 1997), Roger Donaldson
Inferno na Torre (The towering inferno, 1974), John Guillermin
Interiores (Interiors, 1978), Woody Allen
JFK (JFK, 1991), Oliver Stone
Jogador, O (The Player, 1992), Robert Altman
Jojo Rabbit (Jojo Rabbit, 2019), Taika Waititi
Last Year in Vietnam (Last year in Vietnam, 1971), Oliver Stone
Levada da Breca, A (Bringing up baby, 1938), Howard Hawks
Lista de Schindler, A (Schindler's list, 1993), Steven Spielberg
Love Letter to New York in the Movies (*Love Letter to New York in the Movies*, 2002), Nora Ephron
Luz é Para Todos, A (Gentleman's agreement, 1947), Elia Kazan
Magia ao Luar (Magic in the moonlight, 2014), Woody Allen
Manhattan (Manhattan, 1979), Woody Allen
Maridos e Esposas (Husbands and wives, 1992), Woody Allen
Marte Ataca (Mars attacks, 1996), Tim Burton
Match Point (Match Point, 2005), Woody Allen
Meia-noite em Paris (Midnight in Paris, 2011), Woody Allen
Melinda e Melinda (Melinda and Melinda, 2004), Woody Allen
Memórias (Stardust memories, 1980), Woody Allen
Mens@gem para Você (You've got mail, 1998), Nora Ephron
Misterioso Assassinato em Manhattan, Um (Manhattan murder mystery, 1993), Woody Allen
Montanha dos Sete Abrutes, A (Ace in the hole, 1951), Billy Wilder
Morte Passou por Pertto, A (*Killer's kiss*, 1954), Stanley Kubrick
Nascido em 04 de junho (Born on the fourth of july, 1989), Oliver Stone

Nascido Para Matar (Full metal jacket, 1987), Oliver Stone
Nascimento de uma nação, O (The birth of a nation, 1915), D. W. Griffith
New York, New York (New York New York, 1977), Martin Scorsese
Nixon (Nixon, 1995), Oliver Stone
Nova York Sitiada (The siege, 1998), Edward Zwick
Nova York, Eu Te Amo (New York, I love You, 2009), Natalie Portman, Mira Nair, Fatih Akin entre outros
Núcleo, O (The core, 2003), John Amiel
O que há, gatinha? (What's new pussycat, 1965), Clive Donner
O que há, tigresa (What's up, Tiger Lily?, 1966), Woody Allen
Operação França (The French connection, 1971), William Friedkin
Para Roma com Amor (To Rome with love, 2012), Woody Allen
Paris, Eu Te Amo (Paris, je t'aime, 2006), Wes Craven, Alfonso Cuarón, Sylvain Chomet entre outros
Pássaros, Os (The Birds, 1963), Alfred Hitchcock
Perdidos na Noite (Midnight cowboy, 1969), John Schlesinger
Persona (Persona, 1966), Ingmar Bergman
Platoon (Platoon, 1986), Oliver Stone
Poderosa Afrodite (Mighty Aphrodite, 1995), Woody Allen
Poderoso Chefão – Parte 2, O (The Goodfather – part 2, 1974), Francis Ford Coppola
Poderoso Chefão, O (The Goodfather, 1972), Francis Ford Coppola
Poucas e Boas (Sweet and Lowdown, 1999), Woody Allen
Primeira Noite de um Homem, A (The graduate, 1968), Mike Nichols
Princesa e o Plebeu, A (Roman Holiday, 1953), Willian Wyler
Procurando Fidel (Looking for Fidel, 2004), Oliver Stone
Quem Bate à Minha Porta (Who's that knocking at my door, 1967), Martin Scorsese
Quero ser grande (*Big*, 1988), Penny Marshall
Rei da Comédia, O (The king of comedy, 1983), Martin Scorsese
Retrato de Woody Allen, Um (Wild man blues, 1996), Barbara Kopple
Rio Vermelho (Red river, 1948), Howard Hawks
Rio, Eu Te Amo (2014), Fernando Meirelles, José Padilha, Carlos Saldanha entre outros
Rocky, um Lutador (Rocky, 1976), John G. Avildsen
Roda Gigante (Wonder wheel, 2017), Woody Allen

Rosa Púrpura do Cairo, A (The purple rose of Cairo, 1985), Woody Allen
Salvador: o martírio de um povo (Salvador, 1986), Oliver Stone
Scoop – O Grande Furo (Scoop, 2006), Woody Allen
Selvagem, O (The wild one, 1953), László Benedek
Sem Destino (Easy rider, 1969), Dennis Hopper
Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel, O (The lords of the rings – the fellowship of the rings, 2001), Peter Jackson
Senhor dos Anéis: as Duas Torres, O (The lord of the rings – Two towers, 2002), Peter Jackson
Serpico (Serpico, 1973), Sidney Lumet
Sétimo Selo, O (Det sjunde inseglet, 1956), Ingmar Bergman
Sexy e Marginal (Boxcar Bertha, 1972), Martin Scorsese
Shaft (Shaft, 2000), Tim Story
Sindicato de Ladrões (On the waterfront, 1954), Elia Kazan
Silêncio (Silence, 2017), Martin Scorsese
Sinais (Signs, 2002), M. Night Shyamalan
Sintonia de Amor (Sleepless in Seattle, 1993), Nora Ephron
Snowden (Snowden, 2015), Oliver Stone
Sonho de Cassandra, O (Cassandra's dream, 2007), Woody Allen
Sonhos de Um Sedutor (Play it again, Sam, 1972), Herbert Ross
Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão (A midsummer nights sex comedy, 1981), Woody Allen
Sunshine (Sunshine, 2007), Danny Boyle
Tão Forte, Tão Perto (Extremely loud and incredibly close, 2011), Stephen Daldry
Taxi Driver (Taxi driver, 1976), Martin Scorsese
Testa de Ferro por Acaso (The front, 1976), Martin Ritt
The Deuce (The deuce, 2015), James Franco entre outros
Tiros na Broadway (Bullets over Broadway, 1994), Woody Allen
Titanic (Titanic, 1997), James Cameron
Todos Dizem Eu Te Amo (Everyone says I love you, 1996), Woody Allen
Tootsie (Tootsie, 1982), Sydney Pollack
Torres Gêmeas, As (World Trade Center, 2006), Oliver Stone
Touro Indomável (Raging bull, 1980), Martin Scorsese

Trapaceiros (Small time crooks, 2000), Woody Allen
Tristeza e a Piedade, A (Le chagrin et la Pitié, 1969), Marcel Ophuls
Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar (Everything you
 Always to know about sex (but were afraid to ask), 1972), Woody Allen
Tudo Pode Dar Certo (Whatever Works, 2009), Woody Allen
Última Noite de Boris Gruschenko, A (Love and death, 1975), Woody Allen
Última Sessão de Cinema, A (The last Picture show, 1971), Peter Bogdanovich
Um Dia de Cão (Dog day afternoon, 1975), Sidney Lumet
Um Lugar Chamado Notting Hill (Notting Hill, 1999), Roger Michell
Veludo Azul (Blue velvet, 1986), David Lynch
Vicky Cristina Barcelona (*Vicky Cristina Barcelona*, 2008), Woody Allen
Vida é Bela, A (La vita è bella, 1997), Roberto Benigni
Você Vai Conhecer o Homem de Seus Sonhos (You will meet a tall dark stranger, 2010),
 Woody Allen
Voo 93 (Voo 93, 2006), Paul Greengrass
W. (W, 2008), Oliver Stone
Wall Street, Poder e Cobiça (Wall Strett, 1987), Oliver Stone
Woody Allen: um Documentário (Woody Allen, a documentary, 2012), Robert B. Weide
WTC – por trás do 11 de setembro (WTC, 2004), Antonia Bird
Zelig (Zelig, 1982), Woody Allen