

3

Woody Allen e seus filmes de Nova York

Eis uma lista alfabética de oito pessoas do cinema bem-sucedidas: Woody Allen, Paddy Chayefsky, Francis Coppola, John Huston, Nunnally Johnson, Ernest Lehman, Joseph Mankiewicz e Billy Wilder. Estes foram os oito primeiros nomes que me vieram à mente quando eu me perguntei quais roteiristas eu admirava. Eu não estou dizendo que eles são os oito melhores. Se eu pensasse um pouco mais, poderia conseguir outros oito que eu admiro tanto quanto. Mas estes servem. O que eles têm em comum é o seguinte: todos eles começaram como roteiristas de filmes, mas se os nomes lhe são familiares, são como diretores, produtores ou estrelas. Todos eles tornaram-se hifenizados⁷⁰ assim que puderam. Por quê? Pura adivinhação de minha parte, mas vou dizer assim mesmo. Mais dinheiro? Talvez. Mais poder? Com certeza. Mas eu aposto que o motivo principal não é nenhum dos dois. É porque ser “só” um roteirista não é suficiente para se ter uma vida inteiramente criativa.⁷¹

William Goldman⁷²

Estamos em 1977 e neste ano serão lançados 2.912 filmes – ou mais.⁷³

Guerra nas estrelas e *Contatos imediatos de terceiro grau*, de George Lucas e Steven Spielberg, respectivamente, serão os grandes lançamentos hollywoodianos. O novo filme de Woody Allen, *Noivo neurótico, noiva nervosa*, entrará em cartaz em abril. *Os embalos de sábado à noite* revelarão John Travolta. David Lynch estreará seu primeiro longa *Eraserhead*, feito com apenas vinte mil dólares. Ingmar Bergman lançará *O ovo da serpente*. François Truffaut, *O homem que amava as mulheres*. *Pai patrão*, dos irmãos Taviani, será premiado em Cannes.⁷⁴

⁷⁰ Que realiza mais de uma função; por exemplo, no caso de Woody Allen, roteirista-diretor-ator.

⁷¹ “Here is an alphabetical list of eight successful movie people: Woody Allen, Paddy Chayefsky, Francis Coppola, John Huston, Nunnally Johnson, Ernest Lehman, Joseph Mankiewicz e Billy Wilder. These are the first eight names that came to me when I asked myself which screenwriters I admire. I’m not saying they’re the eight best: If I thought for a little longer, I could come up with eight more that I admire just as much. But these will do. What they have in common is this: They all began as screenwriters in movies, but if the names are familiar to you, it’s as directors or producers or stars. They all became hyphenates as soon as they could. Why? Strictly guesswork on my part, but I’ll have to go with it. More money? Maybe. More power. Absolutely. But I’ll bet the primary reason is neither of the above. It’s because *just* being a screenwriter is simply not enough for a full creative life.” (Goldman, 1984, p.77-78, tradução livre do autor)

⁷² William Goldman (EUA, 1931) é um dos roteiristas mais bem-sucedidos de Hollywood, ganhador dos Oscars de melhor roteiro original por *Butch Cassidy e Sundance Kid* (1969) e melhor roteiro adaptado por *Todos os homens do presidente* (1976).

⁷³ IMDb. Disponível em <http://www.imdb.com/>. Acesso em 05/03/2012.

⁷⁴ *Pai patrão* (1977) foi o ganhador da Palma de Ouro no 30º Festival de Cinema de Cannes.

Se fizermos um pequeno arredondamento, três mil filmes em apenas um ano.⁷⁵ Três mil. Quando forem publicadas as listas de dez melhores filmes do ano, *Noivo neurótico, noiva nervosa* estará em praticamente todas.⁷⁶ Entre várias premiações, Woody Allen ganhará três Oscars nas principais categorias – melhor filme, melhor diretor e melhor roteiro original – e Diane Keaton receberá o Oscar de melhor atriz principal.⁷⁷⁷⁸

Qualquer projeto cinematográfico, por mais autoral que seja, é resultado de importante trabalho em equipe. Woody Allen teve o privilégio de compor um admirável *entourage* de colaboradores que o acompanham ou acompanharam ao longo de décadas. É o caso de Jack Rollins e Charles H. Joffe, produtores de todos os seus filmes, dos diretores de fotografia Gordon Willis, Carlo Di Palma e Sven Nyquist, do roteirista Marshall Brickman, dos editores Ralph Roseblum e Susan H. Morse, da produtora de elenco Juliet Taylor, do diretor de arte Santo Loquasto e das atrizes Diane Keaton e Mia Farrow, entre vários outros.

É notável o critério com que Allen escolhe o elenco e a equipe técnica mais adequados para cada filme. A escolha do diretor de fotografia parece ser um caso especial, visto que Allen procurou cercar-se de profissionais que, além de serem grandes nomes da fotografia da história do cinema, tenham trabalhado com diretores cujos filmes admira: Sven Nyqvist é o exemplo mais evidente, tendo trabalhado por vinte e cinco anos com Ingmar Bergman; Carlo Di Palma filmou com Michelangelo Antonioni *O deserto vermelho* (1964) e *Blow-up – Depois daquele beijo* (1966); Zhao Fei fez *Lanternas vermelhas* (1991) com Zhang Yimou; Darius Khondji trabalhou com Jean-Pierre Jeunet em *Delicatessen* (1991), com Bernardo Bertolucci em *Beleza roubada* (1996), com Wong Kar-Wai em *Um beijo roubado* (2007) e Michael Haneke em *Violência gratuita* (2007). A este rol de talentos de origem sueca, italiana, francesa, chinesa, iraniana, inglesa, húngara,

⁷⁵ A aproximação é correta se incluirmos filmes não catalogados ou com ano de lançamento equivocado, por exemplo, *A força do passado* (1977), maior bilheteria de Bollywood no ano e que consta no IMDb com lançamento em 1979.

⁷⁶ *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) apareceu em 30 das 32 principais listas da crítica especializada (Fox, 1996, p.98) – confirmando a verdadeira obsessão dos americanos por *rankings*.

⁷⁷ Por mais que Allen questione o poder dos membros da Academy Awards em fazer tais escolhas, que considera arbitrárias (Allen in Björkman, 2004, p.91), não participe de cerimônias de premiação e tenha inclusive impedido a United Artists de veicular em Nova York cartazes do filme que fizessem menção aos prêmios, é fato que os vários Oscars foram o estopim para o sucesso de bilheteria de *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977).

⁷⁸ Allen teria justificado sua ausência na cerimônia de entrega dos Oscars, em 1978, com o comentário de que “não poderia decepcionar os companheiros de sua banda de jazz”, com os quais apresenta-se toda segunda-feira no Michael’s Pub, de Nova York (Fox, 1996, p.98).

etc. soma-se o americano Gordon Willis, que foi convidado por Woody Allen após ter filmado os dois primeiros episódios de *O poderoso chefão* (1972, 1974 e 1990), de Francis Ford Coppola, e *Todos os homens do presidente* (1976):

Se eu o tivesse contratado ou o Carlo Di Palma para o meu primeiro filme, acho que teria sido um erro.⁷⁹ Eu não teria sabido como utilizá-los. Eu teria entrado em discussões com eles. Porque eu sabia exatamente o que eu queria. E foi o que eu fiz e foi o que eu obtive. E foi assim com vários filmes. Então quando eu fiz *Noivo neurótico, noiva nervosa*, que foi minha primeira colaboração com o Willis, eu estava mais confiante. Gordon era tão brilhante. Ele disse para mim: “Olha, não importa se está muito, muito escuro ali e você não vê nada. Eles ainda assim vão achar engraçado.” E eu arrisquei. Eu tinha alguma confiança, porque já tinha feito quatro, cinco filmes. E de repente eu me dei conta de que a pessoa que está falando não tem que estar no enquadramento da câmera. Realmente, minha maturidade no cinema começou com a minha parceria com Gordon Willis. Os filmes que eu tinha feito antes do Gordon eram, acho, engraçados e extravagantes e o melhor que eu podia fazer. Mas eu realmente não sabia o que estava fazendo. Eu estava só aprendendo. E tudo o que eu fazia neles tinha que ser engraçado. Se o filme fosse engraçado, era bem-sucedido. Se não fosse engraçado, não era. E eu podia sempre ser engraçado. Disso eu tinha controle. Então tudo está subjugado à piada. Os filmes eram uma série de piadas. Só quando eu fiz *Noivo neurótico, noiva nervosa* que eu fiquei mais ambicioso e comecei a usar um pouco o cinema. Foi então que eu pude abrir mão de tantas piadas; eu tentei fazer o filme com mais dimensões e busquei outros valores. Foi assim que eu me desenvolvi. (Allen in Björkman, 2004, p.22, tradução livre do autor)⁸⁰

Noivo neurótico, noiva nervosa (1977) e *Manhattan* (1979)⁸¹ são, ambos, fruto da colaboração de Woody Allen com o roteirista Marshall Brickman e o diretor de fotografia Gordon Willis. Além destes, Ralph Rosenblum teve papel

⁷⁹ Woody Allen de fato convidou por primeira vez Carlo Di Palma para filmar *Um assaltante trapalhão* (1969); este, porém, declinou devido a outros compromissos. Curiosamente, Allen tentou então contratar o câmera de Akira Kurosawa pois tinha “grandes ambições” (Allen in Björkman, 2004, p.21-22). Allen e Di Palma finalmente trabalharam juntos a partir de *Hannah e suas irmãs* (1986), por mais de uma década.

⁸⁰ If I had hired him or Carlo Di Palma for my first movie, I think that would have been a mistake. I would not have known how to utilize them. I would have gotten into arguments with them. Because I knew exactly what I wanted. And that’s what I did and that’s what I got. And that’s the way it was for a number of films. So when I did *Annie Hall*, which was my first collaboration with Willis, I was more confident. Gordon was so brilliant. He would say to me, ‘Look, it doesn’t matter if it’s very, very dark there and you don’t see anything. They’ll still think it’s funny.’ And I took a chance. I had some confidence, because I had done four, five films already. And suddenly I realized, that the person who is speaking doesn’t have to be on camera. Reallu, my maturity in films began with my association with Gordon Willis. The films made before Gordon were, I think, fun and exuberant and the best I could do. But I didn’t really know what I was doing, I was just learning. And everything there was dependent of funniness. If the movie was funny, it was successful. If it was not funny, it wasn’t. And I could always be funny. That I had control over. So everything was subjugated to *the joke*. The films were a series of jokes. But it was not until later, when I did *Annie Hall*, that I became more ambitious and started to use cinema a little bit. Then I could refrain from too many jokes; I tried to make the film more dimensional and searched for other values. That’s how I developed.” (Allen in Björkman, 2004, p.22)

⁸¹ *Manhattan* (1979) começou a ser escrito logo após o lançamento de *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), portanto antes de *Interiores* (1978).

decisivo na montagem de *Noivo neurótico, noiva nervosa*, enquanto que a edição de *Manhattan* ficou a cargo de Susan H. Morse, ex-assistente de Rosenblum.

Neste capítulo procurarei mostrar por que a narrativa de *Noivo neurótico, noiva nervosa* surpreendeu e atraiu a tantos espectadores, e como Nova York torna-se mais uma personagem de *Manhattan*, ilustrando a memória afetiva de Allen com relação à sua cidade.

3.1.

A narrativa de *Noivo neurótico, noiva nervosa*

Como já observei muitas vezes, havia grandes questões em *Manhattan* e *Noivo neurótico, noiva nervosa* que exprimiam mais a visão do Marshall Brickman do que a minha. Mas as pessoas simplesmente não sabem que o John Wayne fora de cena é diferente de quando está representando.⁸²

Woody Allen

Sander H. Lee propõe que *Noivo neurótico, noiva nervosa* seja visto como uma série de sessões de psicanálise, nas quais Alvy Singer, a *persona* alleniana, é o paciente e nós espectadores somos seus analistas:

Assim como muitos pacientes que fazem análise, Alvy está sempre tentando mostrar suas ações da melhor maneira possível, para legitimizar suas escolhas. A função do público é agir como bons analistas e perceber, através das pistas que ele nos deixa, seus verdadeiros sentimentos. (Lee, 1997, p.49, tradução livre do autor)⁸³

A interpretação da narrativa como se fossem sessões de análise entre personagem e plateia pode ser justificada pelo uso constante de um recurso teatral: a quebra da quarta parede, quando o ator fala diretamente à plateia, colocando-se temporariamente fora do espaço diegético. Allen já havia lançado mão deste recurso na peça *Sonhos de um sedutor* (1968), assim como no filme homônimo dirigido por Herbert Ross, para fazer apartes que tratam de envolver os espectadores em seu conflito – o que claramente nos remete à experiência de Allen como comediante *stand-up*, quando fazia apresentações ao vivo.

⁸² ALLEN, W. in LAX, E. *Conversas com Woody Allen*, 2008, p.306.

⁸³ “Like many psychotherapy patients, Alvy is always trying to put the best possible face on his actions in order to legitimize his choices. Our job in the audience is to act as good analysts and perceive, through the clues he has left us, his true feelings.” (Lee, 1997, p.49)

É importante observar que, em seus primeiros filmes, existe um narrador onisciente; sua função, porém, é bem distinta: seus comentários são normalmente irônicos, cujo objetivo principal é amplificar a situação cômica ao apresentar situações que contradizem visualmente o que está sendo dito (o que é, também, um recurso cômico clássico que será utilizado por Allen de forma recorrente). Somente em *A última noite de Boris Grushenko* (1975), a *persona* alleniana usa o *voice over* para apresentar a história, prenunciando a sua morte, porém ainda de forma auto-depreciativa e dentro do contexto da paródia.

Noivo neurótico, noiva nervosa começa com os títulos brancos em fundo preto – que virão a se tornar uma marca registrada do diretor – e não há música. Este princípio é quase solene e chama a atenção pelo silêncio, fazendo-nos pensar que o que está por vir é provavelmente algo sério. A seguir vemos o próprio Woody Allen, vestido como tal, em plano médio diante de um fundo liso bege, falando diretamente para a câmera: ele anuncia que acaba de fazer quarenta anos e que está passando por uma crise existencial, o que nos dá a impressão de que está se dirigindo aos espectadores na condição de diretor que apresenta o filme – como já o fez Alfred Hitchcock, por exemplo. E esta dúvida persiste durante o monólogo até que ele faz uma breve pausa, respira fundo e confessa: “Annie e eu terminamos”.

Neste momento nos damos conta de que não é o próprio Allen quem está falando. Muito bem, é a *persona* alleniana então... Só que o filme começa em um tom que chega a ser confessional, e ela fala de forma tão natural, até íntima ao compartilhar seu problemas conosco, que acreditamos que esteja falando a verdade. Verdade? O que é verdade em um filme?



Figura 12 – A *persona* alleniana fala diretamente para a câmera

Corte para junho de 1974, quando Allen escrevia o roteiro:

Quero fazer um filme que seja uma virada. Quando me propus a fazer o meu próximo filme, queria fazer um filme 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 domina um país da América Latina. Queria fazer um filme em que eu representasse a mim mesmo, a Diane Keaton fizesse ela mesma e a gente morasse em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma idéia muito extravagante.” (Allen *in* Lax, 2008, p.103)

O filme se passa, portanto, no presente, em Nova York, com personagens de verdade,⁸⁴ e trata de questões contemporâneas que podem ser assim descritas formalmente:

- i) preocupações relativas a questões de gênero: relacionamentos afetivos, desejos sexuais e transformação dos papéis dos homens e mulheres na sociedade;
- ii) inquietação com questões existenciais relativas à liberdade, responsabilidade, ética, angústia, culpa e alienação;
- iii) obsessão com a opressividade da consciência de sua própria mortalidade; e
- iv) interesse e dúvida com relação à psicanálise freudiana como método para melhor entender o pensamento e comportamento humano.

⁸⁴ “Gente como a gente” – é como me atrevo a descrevê-los de maneira coloquial.

Recordemos o argumento de *Noivo neurótico, noiva nervosa*. Alvy Singer é um comediante nova-iorquino judeu e divorciado que faz análise há quinze anos, obcecado pela morte e pessimista ao extremo. Annie Hall é uma fotógrafa amadora, cantora em início de carreira, talentosa porém extremamente insegura, de uma família protestante do interior. Os dois se conhecem através de Rob, o melhor amigo de Alvy, se apaixonam e, em poucos meses, passam a morar juntos. As pequenas diferenças ganham maior dimensão devido ao convívio íntimo, eles brigam, separam-se, tentam começar outros relacionamentos, mas acabam juntando-se novamente. Alvy, querendo moldá-la à sua forma de ser e interpretar o mundo, incentiva-a a fazer análise e frequentar cursos, a assistir filmes europeus e ler livros sobre a morte. Annie desenvolve-se intelectual e profissionalmente, torna-se independente e, o que é fatal para Alvy, passa a confiar no seu próprio julgamento. Eles novamente se separam, desta vez amigavelmente, e Annie passa a viver em Los Angeles com o produtor musical Tony Lacey, que é a antítese de seu ex-companheiro. Alvy frustra-se tentando reviver com outras mulheres momentos de sua história com Annie, arrepende-se da separação, tenta recuperá-la, é rejeitado e acaba preso. Por fim, escreve uma peça de teatro que conta sua história (só que com final feliz), reencontra Annie em Nova York e se dá conta de quanto ela é especial e de como foram felizes juntos.

A partir do roteiro transcrito do filme (Allen, 1982, p.1-109) identifiquei cento e onze cenas que, por sua vez, podem ser agrupadas em setenta sequências narrativas (Schatz, 2006, p.128).⁸⁵ As cenas/sequências enquadram-se em três momentos narrativos distintos que seguem um padrão associativo – os cortes são motivados pela própria narrativa, tais como *flashbacks* ou apartes – em vez de uma sequência cronológica, que corresponde à narrativa clássica hollywoodiana.

O primeiro momento narrativo, que corresponde à introdução da história, é composto por vinte sequências narrativas, que podem ser assim resumidas:

1. Monólogo com “piada-chave” de Groucho Marx, confissão (“Annie e eu terminamos”) e motivação do filme (“de onde veio o estrago?”).

⁸⁵ Ao contrário da cena, determinada pelo corte fílmico (à exceção da colagem de *flashbacks* da última cena, que considereei como um só bloco), a sequência indica um evento que se diferencia espaço-temporalmente do evento precedente e seguinte.

2. Alvy criança com o psicanalista, deprimido porque o universo está em expansão (“não sou do tipo depressivo”).
3. Casa de Alvy sob montanha russa (“meu analista diz que eu exagero minhas recordações de infância”) e apresentação da família.
4. Alvy criança e adulto juntos, na escola primária, discutindo o que cada colega de classe faz atualmente.
5. O comediante no programa de entrevistas de Dick Cavett.
6. A mãe de Alvy critica-o por sua atitude sempre negativa em relação aos outros.
7. Alvy caminhando com Rob, sentindo-se perseguido por ser judeu; introdução do tema Los Angeles vs. Nova York.
8. Annie chega atrasada ao cinema para a sessão de *Cara a cara* de Bergman enquanto Alvy é açoitado por ser “da televisão”.
9. Alvy e Annie na fila de *A dor e a piedade* de Ophüls, quando se discutem questões sexuais, Fellini e McLuhan, quem literalmente entra em cena (“Boy, if life were only like this!”).
10. Alvy e Annie na cama discutindo seus problemas sexuais.
11. Alvy conhece Allison, sua primeira esposa.
12. Alvy e Allison sete anos depois, discutindo a teoria do segundo assassino de Kennedy para evitar sexo.
13. Alvy e Annie felizes, perseguindo lagostas na cozinha da casa de praia.
14. Alvy e Annie no píer, discutindo relações anteriores.
15. Annie com seu namorado de colégio.
16. Annie está com seu namorado-ator em festa, quando Alvy e Annie entram em cena.
17. Alvy e Annie no pier em momento romântico.
18. Alvy e Robin, sua segunda esposa, em festa com intelectuais.
19. Alvy e Robin na cama, com problemas sexuais.
20. Alvy e Rob saem do vestiário e preparam-se para jogar tênis com Annie e amiga.

No monólogo de abertura, conhecemos a *persona* alleniana, Alvy Singer, o narrador cômico, em sua ambivalência de ser tanto o personagem quanto o co-

autor e diretor do filme. Alvy abre o que poderia ser uma sessão de psicanálise, contando que fez há pouco quarenta anos e que está passando por uma crise existencial. Ele diz não estar preocupado com o fato de estar envelhecendo, brinca que é provável que fique melhor com a idade, para então confessar o término de seu relacionamento com Annie. Conta ainda que fica em casa remexendo as peças do relacionamento e examinando a sua vida para tentar entender o que foi que deu errado. Afinal de contas, há um ano atrás estavam apaixonados.

Esta primeira cena introduz os principais temas que serão abordados no filme – relacionamento afetivo, auto-estima, envelhecimento (e, mais adiante, sua obsessão pela morte) – e o que é mais significativo: Allen/Alvy revela, logo de início, que Annie e ele não terminarão juntos. A motivação do filme (o que nos fará continuar assistindo-o) seria, portanto, entender como foi essa relação, como se separaram, e confirmar o porquê. Sim, confirmar, pois, de sua “piada-chave” (“Eu nunca faria parte de um clube que me aceitasse como membro.”), pode-se concluir que o narrador não se contenta em relacionar-se com alguém que tenha tão baixo padrão de exigência a ponto de aceitá-lo.

Afirmando que não é “do tipo” depressivo e que foi uma criança razoavelmente feliz, somos levados à sua infância, num *flashback* que o contradiz ao mostrá-lo deprimido – afinal, se o universo está em expansão e irá romper-se um dia, por que é obrigado a fazer seu dever de casa?

Alvy apresenta a casa de seus pais, literalmente embaixo de uma montanha-russa, e jura que era assim, apesar de adiantar-nos que seu analista considera que ele exagera suas recordações de infância. Naturalmente estas são as primeiras de uma série de piadas allenianas, porém não dão um indício claro de que o discurso narrativo pode subverter a verdadeira história.

Allen propõe um pacto com o espectador ao contar que tem uma imaginação hiperativa (“Minha cabeça tende a passar um pouco de uma coisa para outra, e eu tenho dificuldade [em discernir] entre fantasia e realidade.”), o que lhe permitirá romper, já na próxima sequência, com as convenções fílmicas realistas.

Alvy apresenta sua escola primária, menospreza seus professores e colegas de classe (chamando-os de incapazes e idiotas, respectivamente) e revela que já sentia curiosidade sexual naquela época, por mais que tentassem reprimi-lo – a cena nos remete a um pesadelo infantil, em que os vilões são os professores. Para defender-se da sabatina de sua professora e colegas, que na sequência falam como

adultos (“Pelo amor de Deus, Alvy, até Freud fala de um período de latência.”), Alvy adulto intervém, sentado na sua pequena carteira de estudante, justificando que estava apenas expressando seus desejos. Alvy adulto e criança seguem em cena simultaneamente, enquanto as demais crianças contam, cada uma, o que fazem quando adultos.

Além das sátiras contra a instituição e a psicanálise que resultam deste jogo, a *persona* que narra nos induz a pensar que, por ter-se tornado um comediante que aparece na televisão, é mais bem-sucedido que (ou superior a) seus colegas; pode-se também interpretar que Alvy quer que validemos seu ímpeto sexual, por não ter vivido um período de latência.

A sequência rompe a barreira do tempo (crianças contam seu futuro, um adulto entra na sua memória de infância) e do espaço (a mesma pessoa ocupa, como adulto e criança, o mesmo ambiente), o que se repetirá ao longo de todo o prólogo: o aparente caos temporal e espacial da narrativa de Alvy coincidiria com o seu estado de confusão mental devido ao rompimento com Annie.

Não só há um pacto com o espectador, conforme estabelecido previamente, de que coisas inesperadas poderiam acontecer (pois sua cabeça estaria um pouco confusa e ele tende a exagerar suas memórias), mas é fundamental ressaltar a importância de que tais rompimentos com a realidade aconteçam logo no início do filme. Desta forma, se Allen fizer Diane Keaton, digamos, voar como Mary Poppins, ou aplicar qualquer outro recurso não-convencional, poderá contar com a cumplicidade do espectador – o que de fato ocorre, por exemplo, quando o espírito de Annie sai de seu corpo enquanto fazem sexo, muito embora Alvy queira “a coisa toda”.

Os limites entre realidade e ficção, autor e personagem, cruzam-se novamente quando, na cena seguinte, para retratar o êxito de sua carreira de comediante, vemos um trecho da entrevista de Alvy como convidado do programa *The Dick Cavett Show* “no qual poderíamos facilmente confundir-lo com um clipe genuíno de Woody Allen” (Lee, 1997, p.51-52). Este trecho do programa de entrevistas foi originalmente transmitido no final do ano de 1966, ou seja, é genuíno e portanto é de fato Allen, e não Alvy, o entrevistado! (Fox, 1996, p.95).

A seguir, sem que o narrador introduza mais este *flashback* como o fez com todos os anteriores, a mãe de Alvy acusa-o de nunca ter se dado bem com ninguém na escola e que, mesmo depois de ser famoso, continuou desconfiado de

tudo. Esta cena é instrumental para permitir que se faça a elipse de sua infância à atualidade, sob o pretexto de reforçar o entendimento de que Alvy é de fato bem-sucedido, ao contrário de seus colegas, e um tipo pouco amigável.

É o fim do prólogo de Alvy e, em menos de seis minutos, conhecemos sua infância e características de sua personalidade que, talvez, ajudem a descobrir “de onde veio o estrago” que afetou sua relação com Annie.

Alvy caminha por uma rua de Manhattan com seu amigo Rob, supostamente no tempo presente, enquanto lhe conta que está sendo perseguido por ser judeu. Inicialmente ouvimos a conversa entre os dois mas não podemos vê-los porque aproximam-se em direção à câmera de muito longe. Rob lhe comenta que há oportunidades de trabalho em Los Angeles (primeira vez que o tema L.A. vs. N.Y. é levantado) e lhe recorda do encontro com Annie. Esta cena de transição rompe, portanto, o padrão narrativo do prólogo e passa a usar apenas o som diegético, o que seguirá ocorrendo nas próximas sequências.

Enquanto espera Annie na calçada em frente ao cinema, Alvy é açoitado por ser “da televisão”. A apresentação de Annie é brusca, em meio a uma discussão que os faz perder a sessão (por um capricho de Alvy, que não quer entrar dois minutos atrasado em um filme que já viu), e fica evidente que o casal não está numa boa fase do relacionamento. No próximo cinema, eles continuam discutindo enquanto esperam na fila da bilheteria, em uma cena que tampouco se atém a convenções realistas: não só o pretenso conhecedor de Fellini e Marshall McLuhan fala muito alto, mas também Alvy, de forma que suas reclamações seriam escutadas desde o princípio (“Ele está cuspiendo no meu pescoço!”). A diegese é definitivamente quebrada quando Alvy aproxima-se da câmera e pergunta o que faríamos se estivéssemos parados em uma fila de cinema com um cara assim atrás de nós. Surpreendentemente, este também se dirige a nós apelando que estão em um país livre (e, portanto, pode dizer o que bem entender), além de ser professor de Comunicação na Columbia University. Alvy, para reafirmar sua opinião e impor-se contra o acadêmico, surpreende ao sacar o filósofo McLuhan em pessoa que, como num passe de mágica, sai de trás de um cartaz de cinema e humilha-o (“Você não sabe nada do meu trabalho. (...) É impressionante que você possa dar aula de qualquer coisa.”). Esta cena é particularmente notória não só pela *mise-en-scène* surpreendente mas também pelo fato de que algumas análises deste filme – feitas por filósofos conhecedores do

trabalho de McLuhan – coincidem que o professor “pontifica” o correto, e que a fala de McLuhan representando a si mesmo é completamente sem nexos (“Você quer dizer que a minha inteira falácia está errada.”), algo que o filósofo jamais diria (Lee, 1997, p.54-55 e Girgus, 2002, p.53-54).



Figura 13 – McLuhan aparece como num passe de mágica

Alvy e Annie se conhecerão no início do segundo momento narrativo que, assim como o primeiro, também é composto de vinte sequências. O ritmo até aqui foi acelerado. Transcorridos vinte e três minutos de filme, os dois personagens principais foram introduzidos e conhecemos um pouco de suas personalidades, de seu passado e de seus conflitos.



Figura 14 – La-de-da, la-de-da, la-la

A cena em questão se passa no clube de tênis, depois do jogo, quando Annie oferece uma carona a Alvy. Nesta, o discurso verbal perde toda a coerência, o que reforça a situação incômoda em que se encontra Annie – somado à fabulosa interpretação de Diane Keaton (Allen, 1982, p.31-32).⁸⁶

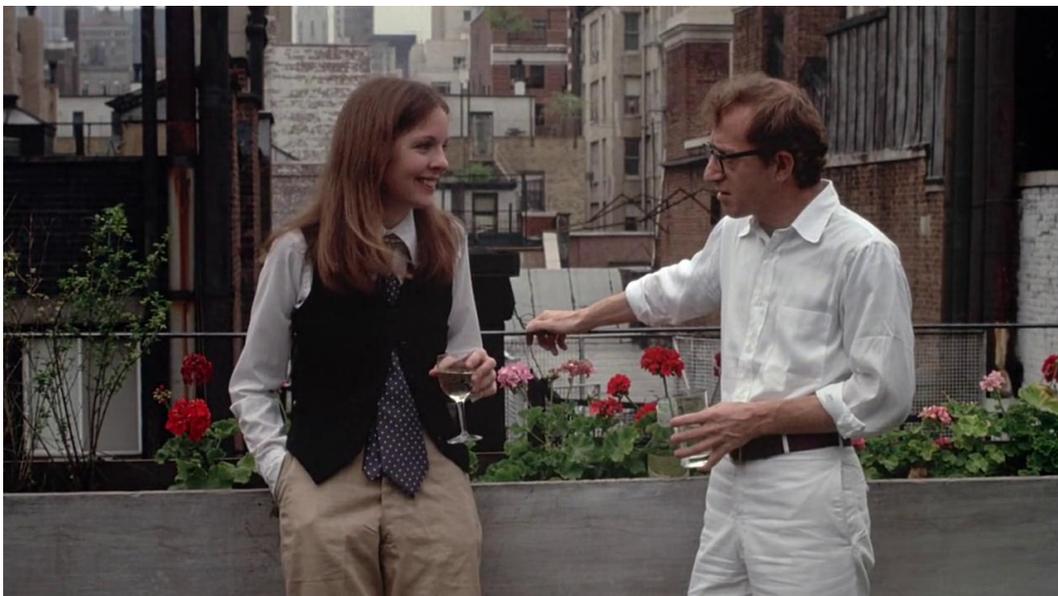


Figura 15 – Annie e Alvy

⁸⁶ Ver a transcrição do diálogo correspondente à cena 32 do roteiro de *Noivo neurótico, noiva nervosa* no Anexo 2 – *Annie Hall* #32.

Quando estão no terraço do apartamento de Annie, Allen usa um recurso narrativo inusitado para, novamente, expressar o que não é dito: durante a conversa sobre as fotografias de Annie, Alvy, tentando impressioná-la, fala com uma retórica semelhante ao acadêmico que havia criticado (“Fotografia é interessante porque, sa-sabe, é-é uma nova forma de arte e, hum, novos critérios estéticos ainda devem surgir.”), porém seus pensamentos íntimos são revelados através de legendas (“Queria saber como ela é sem roupa.”). A resposta inocente de Annie tentando entendê-lo (“Critérios estéticos? Você quer dizer se, hum, a foto é boa ou não?”) desarma-o, mas também há um subtexto em sua cabeça que é legendado (“Eu não sou esperta o suficiente para ele. Melhor parar por aqui.”).

O diálogo prossegue em sua dicotomia, evidenciando o desconforto crescente dos dois. É Allen/Brickman, portanto, quem preenche a lacuna do que não é dito, por meio de um recurso visual que, ao contrário de invalidar o que é verbalizado, dá outra dimensão ao diálogo ao mostrar que a insegurança dos personagens desestabiliza-os a tal ponto que não conseguem expressar o que realmente sentem, e tampouco agir normalmente. O uso deste recurso, assim como as falas entrecortadas, titubeadas pelos personagens durante todo o filme, são fatores que lhes humanizam e dão mais credibilidade a seus conflitos. Afinal, conforme o próprio diretor afirma, são “gente de verdade” que têm conflitos reais, de maneira que nos tornamos cúmplices da história que estamos testemunhando.



Figura 16 – O dito e o não-dito

A partir do início do relacionamento e durante seu desenvolvimento, quando passam a viver juntos, até a primeira separação, Alvy está experimentando um período de estabilidade emocional que se reflete na sequência narrativa dos eventos (é a *persona* quem narra a história), visto que as cenas são apresentadas em ordem cronológica.

Allen lança mão de artifícios técnicos para enriquecer a narrativa em cenas que podem ser consideradas surreais, apesar de, ainda assim, se manterem coerentes com este segundo momento narrativo. As cenas que analisarei a seguir, além de ilustrarem tal uso, traçam o perfil evolutivo de Annie ao longo do filme, desde a perda da individualidade à tomada de consciência que levará à separação do casal.

Na casa de praia onde assistimos à primeira cena do casal – uma das mais felizes do filme, quando divertem-se fingindo estar sendo atacados por lagostas vivas –, eles estão na cama e Annie lhe diz que poderia ser divertido ir a uma festa de amigos naquela noite. Alvy sugere que fiquem e se divirtam sozinhos (“Para que precisamos de outras pessoas?”). Annie é questionada quanto ao seu hábito de fumar maconha antes de fazer sexo e, desta vez, Alvy convence-a a trocar este estímulo por um pequeno “artefato erótico”: uma lâmpada vermelha que coloca no abajur do quarto. Enquanto fazem amor, vemos o espírito de Annie sair de seu corpo como um fantasma e sentar-se na cadeira diante da cama. Alvy escuta o que lhe diz o espírito de Annie e reage, por mais que Annie tente consolá-lo (“Você tem o meu corpo.”).

Como parte da “educação para adultos” incentivada por Alvy, Annie inscreve-se em cursos e começa a fazer análise. À medida que ela lhe conta o sonho que havia discutido em sua primeira sessão, no qual Frank Sinatra tenta sufocá-la com um travesseiro, e que sua psicanalista havia associado o cantor (*singer*, em inglês) a Singer, seu sobrenome, Alvy se dá conta que é ele quem está sufocando-a, o que fica evidente quando Annie revela que, em seu sonho, Sinatra usava óculos.

Esta cena é inserida como um *flashback* no meio da discussão do casal sobre o professor de poesia de Annie, cuja sequência marca o início do terceiro e último momento narrativo. O relacionamento começa a desintegrar-se e, em paralelo, a estrutura narrativa sequencial dá lugar a *flashbacks*, elipses e situações que novamente rompem com o realismo fílmico.



Figura 17 – Annie Hall de corpo e alma

Alvin e Annie são mostrados em suas respectivas sessões de análise, simultaneamente, com a tela repartida. É provável que as consultas não ocorram no mesmo tempo cronológico; este recurso, porém, ajuda a enfatizar as diferentes interpretações dos mesmos fatos. Apesar de coincidirem no que diz respeito à frequência sexual (três vezes na semana), eles discordam quanto ao significado (“constantemente” para Annie, “quase nunca” para Alvy). A referência à noite em que Annie recusa-se a fazer sexo com Alvy evidencia a sua maturidade conquistada durante a relação, já que anteriormente consentia em fazê-lo mesmo sem vontade (“Seis meses atrás eu teria feito, só para agradá-lo.”).



Figura 18 – Tela repartida que evidencia diferenças

Mais cenas demonstram a originalidade com que Allen insere elementos textuais e visuais para enriquecer a narrativa. Quando Alvy visita a família de Annie, a tela é novamente repartida para unir e contrapor a elegância dos Hall com o caos sempre reinante dos Singer, permitindo, inclusive, que as famílias interajam. Alvy fala com estranhos na rua perguntando como fazem para estimular o desejo sexual de seus parceiros; dirige a palavra a um cavalo da polícia montada; transpõe seu conflito com Annie para o desenho animado da Branca de Neve; tenta reproduzir exatamente a mesma cena com as lagostas com outra mulher (que não entende a brincadeira); etc.



Figura 19 – As famílias Hall e Singer reunidas

Uma sequência que é particularmente importante do ponto de vista narrativo é o retorno de Alvy à casa de seus pais. Alvy, Annie e Rob vão até o Brooklyn, deslocando-se física e temporalmente ao período de sua infância, e visitam a família de Alvy durante uma festa em 1945. Como numa espécie de sonho, eles podem caminhar pelos cômodos da casa, ver e ouvir a todos (inclusive o próprio Alvy criança) sem serem percebidos. Enquanto, no início do filme, Alvy é o narrador que nos conduz através de suas memórias, determinando a narrativa fílmica de acordo com os altos e baixos de suas fases emotivas, nesta cena, mais do que fazer as vezes de guia de visitas, ele revive o que nos parece ser um retrato fiel do cotidiano de sua família, ficando claramente constrangido com as brigas de seus pais a ponto de chamá-los de loucos. Rob lhe recorda: “Eles não podem escutá-lo, Max” (Allen, 1982, p.73-75).



Figura 20 – Alvy criança e adulto no Brooklyn

Sob a perspectiva psicanalítica, a justaposição de Alvy criança e adulto sugere fortemente a presença permanente em nossas vidas cotidianas de figuras de nossa infância e adolescência. (...) Essencialmente, ao retornar à família perto do final da narrativa, Allen nos leva de volta às origens do desejo. Nós vemos que as raízes dos desejos de Annie e Alvy emanam de uma fonte intocável do passado. Esta cena de retorno confirma a sugestão das outras cenas em família do filme de que há um efeito permanente dos relacionamentos familiares na formação do caráter. A família, como um elemento inconsciente do desejo, engendra o deslocamento para o presente e a projeção para o futuro de um passado que permanece disfarçado através de sinais e símbolos. (Girgus, 2002, p.60, tradução livre do autor)⁸⁷

No segundo e definitivo rompimento, Annie muda-se para Los Angeles, onde vai viver com o produtor musical Tony Lacey. Alvy tenta trazê-la de volta a Nova York, pede-a em casamento porém é rejeitado. Após uma cena pastelão em que Alvy bate o carro diversas vezes e acaba preso, intercalada com *flashbacks* de carros bate-bate no parque de diversões onde seu pai trabalhava (no prólogo havia dito que “costumava extravazar minha violência através desses carros”), dois atores ensaiam num palco vazio o mesmo diálogo do último encontro de Alvy e

⁸⁷ “From a psychoanalytic perspective, the juxtaposition of the younger and older Alvy strongly suggests permanent presence in our everyday lives of hidden forms of our infantile and adolescent past. (...) In essence, by returning to the family toward the end of the narrative, Allen takes us back to the origins of desire. We see that the roots of Annie’s and Alvy’s desire emanate from an untouchable source in the past. This scene of return confirms the suggestion of the film’s other family scenes of the permanent power of parental relationships over character formation. The family as an unconscious element of desire engenders the displacement onto the present and the projection toward the future of a past that remains forever disguised in receding signs and symbols.” (Girgus, 2002, p.60)

Annie. Só que, desta vez, Annie aceita a proposta. Alvy, que é o diretor da peça, assiste ao desfecho da cena e dirige-se a nós espectadores:

O que eu poderia fazer? Esta foi a minha primeira peça. Vocês sabem como nós estamos sempre tentando fazer com que as coisas funcionem perfeitamente na arte porque, hum, na vida real é difícil. Mas, curiosamente, eu topei com a Annie de novo. (...) Ela tinha voltado para Nova York. Estava vivendo no SoHo com um cara e, quando eu a encontrei ela estava [diz rindo] arrastando-o para ver *A dor e a piedade*. O que eu contei como uma vitória minha. Annie e eu... nós almoçamos juntos pouco depois e, hum, só, hum, recordamos os velhos tempos. (Allen, 1982, p.102-104, tradução livre do autor)⁸⁸

Neste último rompimento diegético, Alvy admite ter manipulado a história a seu favor. No entanto, observo que Allen, na condição de autor-diretor, nunca interfere diretamente no filme ou na narrativa autobiográfica de Alvy.

O epílogo do filme apresenta uma retrospectiva dos momentos marcantes deste relacionamento. Annie canta *Seems Like Old Times* enquanto Alvy nos conta ter compreendido o quanto Annie é especial e como foi divertido tê-la conhecido, o que pode ser interpretado como um final com sabor agridoce para uma comédia romântica. Mas, se o filme de fato representasse uma série de sessões psicanalíticas de Alvy conosco, poderíamos dizer que o tratamento foi positivo: Alvy supera a ansiedade demonstrada no início e, finalmente, aceita a inevitabilidade do rompimento com Annie.

⁸⁸ “ALVY (*To the audience, gesturing*) – Tsch, whatta you want? It was my first play. You know, you know how you’re always tryin’ t’ get things to come out perfect in art because, uh, it’s real difficult in life. Interestingly, however, I did run into Annie again. (...) She had moved back to New York. She was living in SoHo with some guy. (*Laughing*) And when I met her she was, of all things, dragging him in to see *The Sorrow and the Pity*. Which I counted as a personal triumph. Annie and I... we had lunch sometime after that, and, uh, just, uh, kicked around old times.” (Allen, 1982, p.102-104)



Figura 21 – A despedida de Annie Hall

3.2. A *Manhattan* de Woody Allen

As pessoas sempre me dizem que elas não conhecem a Nova York sobre a qual eu escrevo, que elas não sabem nem mesmo se realmente existiu. Pode ser que ela só tenha existido nos filmes, sei lá.⁸⁹

Woody Allen

À primeira vista, pode parecer que a temática de *Noivo neurótico, noiva nervosa* e *Manhattan* é a mesma, além do fato dos protagonistas coincidirem nos dois filmes: Isaac Davis (Ike) é a *persona* alleniana em *Manhattan*, e Diane Keaton interpreta Mary. Ambos os filmes abordam questões contemporâneas, tais como a dificuldade em preservar amizades e relacionamentos amorosos, insegurança, culpa e ética. Mas, no primeiro, Nova York representa para Allen/Alvy a legítima aceitação das verdades sobre a vida, duras às vezes (ao contrário das ilusões hedonísticas de Los Angeles), enquanto que, em *Manhattan*, Allen/Ike explora uma via negativa que ele teme estar contaminando tudo que ele ama na cidade e em si mesmo.

Os dois filmes também apresentam narrativas muito diferentes. Conforme análise anterior, o ponto de vista de *Noivo neurótico, noiva nervosa* é claramente o de Alvy Singer. A história é a sua história, e ele narra de forma retrospectiva o relacionamento que teve com Annie Hall.

No caso de *Manhattan*, por mais que o filme também comece com a *persona* alleniana falando em *voice over* o que parece ser um monólogo, rapidamente nos damos conta de que Allen/Ike está, na verdade, lendo em voz alta diferentes versões da introdução de seu livro:

“Capítulo I. Ele adorava Nova York. Ele a idolatrava desmesuradamente.” Não. É melhor “Romantizava-a desmesuradamente.” Agora... “Para ele... qualquer que fosse a época do ano, era uma cidade que existia em preto e branco e pulsava às belas canções de George Gershwin.” Ahhh, agora deixa eu começar de novo. “Capítulo I. Ele era excessivamente romântico com relação a Manhattan, assim como qualquer outra coisa. A bagunça, a multidão e o trânsito o estimulavam.” (...) “Capítulo I. Ele adorava Nova York. Para ele, era a metáfora do declínio da cultura contemporânea. A mesma falta de integridade que fazia as pessoas buscarem uma saída fácil... estava rapidamente transformando a cidade dos seus

⁸⁹ “People are always telling me that they don’t know the New York I write about, that they don’t know that it really ever existed. It may have only existed in movies, I don’t know.” (Allen *in* DeCurtis, 2005, p.47, tradução livre do autor)

sonhos em...” Não, é muito moralista. Sejam realistas, eu quero que o livro venda. (Allen, 1982, p.181, tradução livre do autor)⁹⁰

Ike fala, portanto, para si mesmo, e não na condição de narrador. Uma versão é rejeitada por ser muito brega, outra muito moralista, e mais outra, por transparecer raiva. Cada começo enfatiza seu amor por Nova York e, em mais de uma versão, ele confessa que é um romântico e que a cidade é uma “metáfora da decadência da cultura contemporânea”. E conclui: “Nova York era a sua cidade. E assim seria para todo o sempre.” (*Id.*, p.182)



Figura 22 – Amanhecer em *Manhattan*

Recordemos o argumento de *Manhattan*: o filme conta a história de Isaac Davis, roteirista de televisão cuja esposa o deixou para viver com outra mulher. Ike agora está envolvido com Tracy, uma jovem estudante que o ama. Ele a adora,

⁹⁰ “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 pulsed 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 traffic.” (...) “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.” (Allen, 1982, p.181)

mas não acredita no futuro da relação devido à diferença de mais de vinte anos de idade entre os dois. Ike encontra Mary, amante de Yale, seu melhor amigo, professor universitário e com aspirações literárias, que é casado com Emily. Ike se apaixona por Mary, os dois rompem com seus parceiros e começam a namorar. Só que o relacionamento dura pouco, quando Yale resolve deixar sua mulher para ficar com a amante, Mary abandona Ike. Tracy, levando sua vida adiante, faz planos para ir estudar na Inglaterra, no que era incentivada por Ike. No dia de sua partida, Ike se dá conta de que Tracy é a pessoa mais importante em sua vida, tenta convencê-la a não viajar, mas é tarde demais.

Este breve resumo sugere uma narrativa convencional, seguindo a ordem cronológica dos fatos, o que é certo, e dá a impressão que a história pode ser ambientada em qualquer lugar, o que está absolutamente incorreto. Não é à toa que o título do filme é *Manhattan*: sua narrativa diz muito sobre o meio, eventualmente até mais do que sobre as personagens. Em outras palavras, a cidade em *Manhattan* é retratada como uma personagem, mais do que em qualquer outro filme de Allen.

Nova York é uma cidade icônica, a metrópole por excelência, sendo, portanto, frequentemente representada no cinema e em todas as outras artes. No que difere, então, a forma como Woody Allen mostra a sua cidade?

Transportemo-nos para o ano de 1930. Hollywood apresenta Nova York como a cidade dos sonhos, com seus arranha-céus, coberturas, pontes, teatros da Broadway, carruagens no Central Park, muita vibração e movimento nas ruas. Pobreza e insegurança aparecem em alguns filmes, mas são poucos, pois o que predomina na produção hollywoodiana é a alegria, a elegância e o romance.

Mesmo em filmes que retratavam a pobreza nas favelas de Nova York e estavam genuinamente preocupados com problemas sociais, questões de classe e injustiça, tal como *Beco sem saída* (1937), de William Wyler, os conflitos urbanos aconteciam em *sets* de filmagem meticulosamente construídos, bonitos e bem iluminados. (Quart, 2006, p.14, tradução livre do autor)⁹¹

Nas décadas seguintes de 1940 e 1950, via de regra, se a história se passa numa grande cidade, o filme provavelmente será ambientado em Nova York.

⁹¹ “Even if films that portrayed poverty in the New York slums and were genuinely concerned with social issues, class animosity, and injustice, like William Wyler’s *Dead End* (1937), urban social problems unfolded on a meticulously and beautifully constructed stage set and were strikingly augmented by cinematographer Greg Toland’s use of deep focus and light and shadow.” (Quart, 2006, p.14)

Gene Kelly, Frank Sinatra, Fred Astaire e outras estrelas de musicais hollywoodianos inspiram a fantasia coletiva de que, em Nova York, só vivem pessoas sedutoras e bem-sucedidas – mesmo quando representam personagens de classes mais baixas, são igualmente belos e alegres! Não havia, portanto, nenhum realismo na representação da cidade, nestas produções.

A partir de meados da década de 1960, o panorama começa a mudar. Os problemas sociais tornam-se mais complicados, a classe média deixa Manhattan em direção aos subúrbios, a criminalidade aumenta e, conseqüentemente, a maneira como Nova York é representada nos filmes também se modifica:

A partir de *Perdidos na noite* (1969), *Taxi Driver* (1976), de Scorsese, *Q&A – Sem lei, sem justiça* (1990), de Lumet, e inúmeros filmes que exploram a violência, Nova York tem sido retratada no cinema como uma cidade traumatizada, dominada por traficantes de drogas, prostitutas e ladrões de rua; permeada de lixo nas ruas e prédios pichados; e com uma sinfonia estridente de sirenes e alarmes que soam constantemente. Mesmo assim, esta visão assustadora de Nova York ainda consegue fazer a cidade parecer sedutora. A cidade do Scorsese em *Taxi Driver* é perversamente bela e eletrizante – com seus vapores malcheirosos que saem assoviando pelas tampas dos bueiros, hidrantes que jorram água e reflexos sinistros que tremulam no calor opressivo. É a inversão da cidade dos sonhos – um retrato brilhante da podridão urbana e mau agouro. (*Id.*, p.14-15, tradução livre do autor)⁹²

A partir de 1970, Allen passa a filmar em Nova York e contrapõe esta visão decadente com uma leitura romântica da cidade, mostrando-a “seletivamente, com o coração” (Allen *in* Lax, 2008, p.346). A cidade faz parte da identidade de seus personagens, e nós espectadores nos habituamos a caminhar juntos com eles enquanto conversam, discutem, divagam, namoram, frequentam museus, restaurantes, andam de carruagem ou de barco no Central Park, etc.

Em *Noivo neurótico, noiva nervosa*, Allen defende Nova York ao contrapô-la a Los Angeles. No início do filme, Rob sugere a Alvy que se mudem para a Califórnia – onde as mulheres são iguais às da *Playboy*, há uma máquina “dinamite” que insere risadas enlatadas nas séries de televisão, e joga-se tênis ao

⁹² “From *Midnight Cowboy* (1969) to Scorsese’s *Taxi Driver* (1976), Lumet’s *Q&A* (1990), and countless violent exploitation films, New York has been portrayed on the screen as a traumatized city overwhelmed by drug dealers, prostitutes, and street criminals; as permeated with garbage-laden streets and graffiti-scarred buildings; and with a jarring symphony of sirens and alarms constantly playing as an accompaniment in the background. Even so, this cinematic nightmare vision of New York can still make the city seem seductive. Scorsese’s city in *Taxi Driver* is perversely beautiful and galvanizing – a rancid night world of steam hissing from manhole covers, hydrants spouting streams of water, and ominous figures shimmering in the oppressive summer heat. It’s an inversion of the dream city – a luminous portrait of urban rot and foreboding.” (Quart, 2006, p.14-15)

ar livre, pois faz sempre sol. Quando Annie também se muda, ela diz que Los Angeles é perfeitamente habitável, e que Nova York é uma cidade moribunda. Só que Allen/Alvy desqualifica tais supostas benesses de Los Angeles ao associá-la à alienação, ironizando a ilusão hedonística de Rob, quem “deveria estar produzindo Shakespeare no Central Park em vez de *sitcoms* em Hollywood”.

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, a 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. (Allen *in* Lax, 2008: 346-347)

Allen representa Nova York, portanto, de maneira extremamente seletiva, uma espécie de microcosmo de Manhattan onde seus personagens encontram todos os estímulos necessários e suficientes para o desenrolar de suas vidas. Se há, por exemplo, qualquer demonstração de insegurança provocada pela cidade, esta é pontual e nunca foge a seu controle.

Naturalmente, Allen não é nenhum neorealista como De Sica ou documentarista do *cinéma vérité* como Frederick Wiseman, que em seu trabalho compilou exaustivamente filmagens da maioria das atividades diárias que acontecem no Central Park. Os filmes de Allen não estão interessados em explorar problemas urbanos tais como tensões raciais, AIDS, ou crimes. Tampouco têm interesse em mostrar um retrato mais amplo e abrangente da vida urbana. Sua Nova York tem uma base social e racial bem estreita, limitada à classe média-alta do mundo dos WASPs⁹³ e judeus que são primariamente artistas, acadêmicos ou pessoas da mídia – pessoas que compartilham seu mundo e valores e podem evocar sua empatia. Nesta Nova York, o pobre, os afro-americanos, os hispânicos não têm nenhum papel. (Quart, 2006, p.16, tradução livre do autor)⁹⁴

⁹³ Acrônimo de White Anglo-Saxon Protestant, em inglês, que representa a elite social branca, anglo-saxã e protestante dos Estados Unidos

⁹⁴ “Of course, Allen is no neorealist like early De Sica or a cinema vérité documentarian like Frederick Wiseman, who in one work exhaustively compiled footage of much of the daily activity that takes place in Central Park. Allen’s films aren’t interested in exploring urban problems like racial tensions, AIDS, or crime, nor does he have an interest in providing a composite, wide-ranging portrait of urban life. His New York has a narrow social and racial base, it’s limited to an upper-middle-class world of WASPs and Jews who are primarily artists, academics, or media people – people who share his world and values and are able to evoke some empathy from him. In this New York, the poor, African Americans, and Hispanics play almost no role. In fact, they don’t even have bit parts in Allen’s films.” (Quart, 2006, p.16)

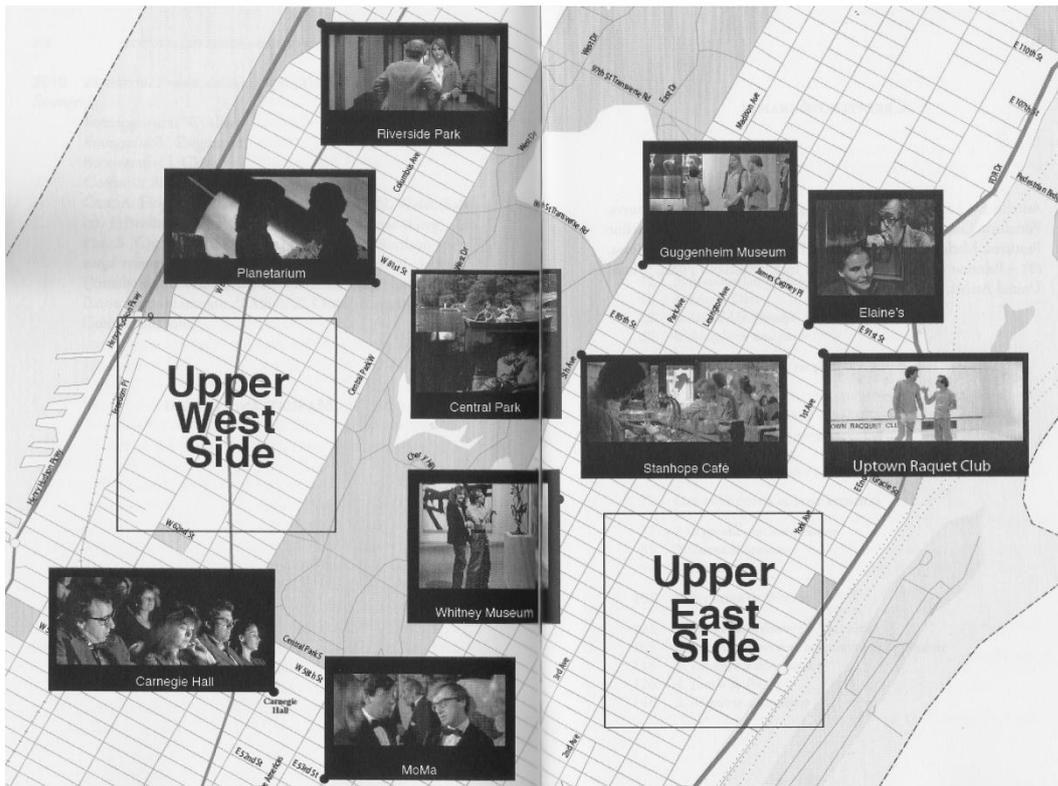


Figura 23 – O microcosmo de Allen em *Manhattan*

A abertura de *Manhattan* apresenta imagens quintessenciais de Nova York, acompanhada da música *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. São instantâneos da cidade nas diversas horas do dia e estações do ano: o amanhecer, a silhueta do Empire State Building, arranha-céus, estacionamentos, ruas lotadas de pedestres, a ponte do Brooklyn, os neons da Broadway, uma placa da Coca-Cola, hotéis, a Park Avenue coberta de neve, o Central Park, uma manifestação de rua, o estádio dos Yankees. Não há título(s), apenas um letreiro em neon piscando “Manhattan” e, ao lado, “Parking”. Entra o *voice over*, quando Isaac lê uma, duas, três, quatro, cinco versões de seu livro, que retrata a cidade e o seu amor por ela. O som da orquestra sobe ao pôr-do-sol, e a música chega ao clímax junto com a queima de fogos no Central Park, evocando a apoteose da grandeza urbana.

Allen usa esta estratégia narrativa para apresentar distintas versões da cidade de Nova York, o que evidencia, mais uma vez, como é fácil manipular o discurso de forma a produzir sentido. Nos trechos de seu texto que apresentam um viés negativo, as imagens também são menos glamourosas – e tais trecho são imediatamente cortados pois, afinal, o autor quer “vender alguns livros”.

É inevitável pensar na famosa sequência de *Carta da Sibéria* (1957), de Chris Marker, que sobrepõe na mesma sequência três narrativas com distintos sentidos ideológicos. “Eu vos escrevo de um país distante”, diz Marker no início do filme, “uma frase que se tornou célebre por expandir o campo do documentário, que até então desconhecia inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares.” (Lins, 2008, p.5)



Figura 24 – Letreiros em neon substituem o título de *Manhattan*



Figura 25 – Retratos de Nova York na abertura de *Manhattan*

A seguinte afirmação de Bill Nichols a respeito de filmes que dão ênfase a uma perspectiva pessoal se aplica perfeitamente à abertura de *Manhatan*: “O vínculo indicial subordina-se ao subjetivo: as imagens não são (só) descritivas senão que nos fazem olhá-las e interpretá-las de forma mais evocativa que representativa.”⁹⁵ (Weinrichter, 2008, p.243)

Assim como afirmou ter controle sobre suas piadas para que fossem engraçadas, Allen também tem o poder de representar Nova York “de maneira totalmente tendenciosa” para que nos seus filmes ela pareça mais bonita do que na realidade (Lax, 2008, p.346-347). *Manhattan* serve perfeitamente a este propósito:

Notei 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. Só que eu tinha uma verdadeira necessidade de mostrar Nova York como uma terra das maravilhas, e satisfiz plenamente essa sensação em *Manhattan*. (*Id.*, p.37)

Apóio-me na análise de Beatriz Sarlo sobre as distintas versões de uma cidade, e à inevitável comparação entre a cidade representada e a cidade real, para concluir que a representação de Nova York nos filmes de Allen não poderia ter uma rígida perspectiva realista, mesmo que esta fosse sua intenção: “Não se trata de controlar sempre se a cidade real foi adequadamente captada pela cidade escrita [ou filmada], senão entender o que significam os desvios entre uma e outra.” (Sarlo, 2009, p.147). Allen, muito pelo contrário, não tem a pretensão de documentar Nova York em seus filmes; mas, sempre que tem oportunidade, mostra-a de um jeito elogioso – o que seria equivalente a monumentalizá-la, segundo estudo de Jacques Le Goff sobre documento/monumento (2003, p.548). *Manhattan*, assim como os demais filmes de Allen feitos em Nova York, pode ser considerado, portanto, um monumento destinado a não só perpetuar a cidade real filmada como também a imagem de sua Nova York íntima, nostálgica.

⁹⁵ No texto original, Nichols expressa sua preocupação quanto à ruptura dos vínculos históricos de uma novo estilo de documentários considerados performáticos.