

REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NOS FILMES DE WOODY ALLEN

Roberta do Carmo Ribeiro

É professora na Universidade Estadual de Goiás (UEG – Câmpus Pires do Rio) e aluna no Programa de Pós-Graduação, nível doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).



Representação,
Cidade, Filme,
Woody Allen

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar a perspectiva do cineasta norte-americano Woody Allen a respeito de sua leitura sobre a representação da cidade. Focaremos na cidade que mais apareceu em sua filmografia: Nova Iorque. Serão analisados dois momentos da história da cidade. O primeiro se refere a passagem da década de 1970 para 1980, em que temos a hipótese de que Woody Allen apresenta Nova Iorque como uma utopia urbana, contrastando com outras representações da cidade realizadas no mesmo período, nas quais ela surge como violenta e perigosa. Situação que, posteriormente, resultaria na criação do sistema da Tolerância Zero como forma de estabelecer uma higienização do ambiente urbano, expurgando os elementos indesejados. Num segundo momento tratamos da reação de Woody Allen aos atentados de 11 de setembro de 2001. Esperava-se que ele, na condição de símbolo cultural de Nova Iorque, de alguma forma incorporasse tal tema em sua visão sobre a cidade. Contudo, o cineasta praticamente ignorou a tragédia, de modo a defender que mais importante do que lamentar-se pela mesma seria o de superá-la.

THE CITY OF REPRESENTATION IN FILMS WOODY ALLEN

Representation,
City, Film, Woody
Allen

Abstract: The objective of this study is to analyze the perspective of American filmmaker Woody Allen about his reading of the representation of the city. We will focus on the city that most appeared in his filmography: New York. two moments of the history of the city will be analyzed. The first concerns the transition from the 1970s to 1980s, in which we have the hypothesis that Woody Allen presents New York as an urban utopia, in contrast to other city representations made in the same period in which it arises as violent and dangerous. Situation that subsequently result in the creation of the Zero Tolerance system as a way to establish a cleaning of the urban environment, excluding the unwanted elements. Secondly deal of Woody Allen's reaction to the attacks of September 11, 2001. It was expected that he, the cultural symbol condition of New York, somehow incorporate this theme in his vision of the city. However, the filmmaker virtually ignored the tragedy in order to defend more important than mope for the same would be to overcome it.



Envio: 19/06/2018 ♦ Aceite 30/07/2018

O cineasta norte-americano Woody Allen costuma ser apresentado, na imprensa e pelo marketing da indústria cinematográfica, como um símbolo da cidade de Nova Iorque. Nascido no bairro do Brooklyn, desde seus primeiros filmes ele procurou mostrar cenas que se passassem em sua cidade natal. Porém, a partir da segunda metade da década de 1970, Woody Allen começou um ciclo de produção em que procurou personalizar a cidade de Nova Iorque, transformando-a em um tipo de personagem dos filmes. O marco inicial desse período foi o filme *Annie Hall*, 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 Iorque é uma personagem do filme” (Björkman, s/d, p. 114). Algo que, posteriormente, se repetiria em *Broadway Danny Rose* (1984), *Misterioso Assassinato em Manhattan* (1993) e *Tiros na Broadway* (1994).

Retratando e, ao mesmo tempo, registrando a Nova Iorque de seu tempo, Woody Allen pode ser definido tanto quanto um cronista da cidade quanto, pensando a partir das perspectivas de Robert A. Rosenstone, ou mesmo como um historiador da cidade, na medida em que seus filmes podem ser interpretados como documentos sobre Nova Iorque e as tipologias de relações sociais travadas por certos estratos sociais de seus moradores. De acordo com Rosenstone,

Raros são os diretores que quiseram ganhar esse título (de cineasta-historiador). Entre os americanos, temos que voltar a D. W. Griffith para achar alguém que tenha feito tal reivindicação – e, para ele, a questão não era apenas pessoal, mas fazia parte de uma teoria mais ampla que via, no futuro, os filmes como substitutos dos livros como mídia primária para a transmissão de conhecimento sobre o passado (...) Um cineasta que chegou a considerar a si mesmo um historiador foi Roberto Rossellini (...) fez mais de uma dúzia de filmes históricos (a maioria para televisão). Acreditava que “o filme deveria ser uma mídia como qualquer outra, talvez mais valiosa do que qualquer outra, para escrever a história” (2010, p. 169).

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

Woody Allen realizou essa empreitada de modo a deixar muito claro na tela sua visão acerca da cidade, sobretudo quando filmou *Manhattan*. Afirmou: “eu queria mostrar a cidade do jeito que a sinto” (Lax, 2009, p. 60). As primeiras cenas do filme, numa narração em off, o personagem interpretado por Allen descreve suas percepções da cidade:

Capítulo um. Ele adorava a cidade de Nova York. Ele idolatrava tudo fora de proporção. "Não, quero dizer "Ele romantizava tudo fora de proporção". Agora... "com ele não importa o que a temporada foi, isso ainda era uma cidade que existiu em preto e branco e pulsava ao sim das grandes músicas de George Gershwin". Ahhh, agora deixe-me começar de novo. "Capítulo Um. Ele era romântico sobre Manhattan como era sobre tudo o resto. Ele prosperou na azáfama das multidões e do tráfego. Capítulo um. "Ele adorava a cidade de Nova York. Para ele, era um metáfora para a decadência da cultura contemporânea. A mesma ausência de integridade individual de modo a causar muitas pessoas a tomar o caminho mais fácil foi rapidamente transformando a cidade dos seus sonhos em...". Não, vai ser muito enfadonho. Quero dizer, você sabe... vamos enfrentá-lo, eu quero vender livros aqui (ALLEN, 1981).

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. Essa busca pela frase perfeita é a busca pela descrição perfeita de uma cidade que o narrador admira. Essa cidade que Allen busca descrever e definir é 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). Em outras palavras, a Nova Iorque de Woody Allen parece ser uma cidade mágica, bela e, sobretudo, limpa, nitidamente uma idealização do lugar. Uma utopia.

A palavra *utopia* significa, em grego, “lugar que não existe” e foi popularizada no século XVI, pelo filósofo inglês Thomas Morus, que a utilizou para batizar uma ilha imaginária onde criou as bases teóricas do que seria um Estado perfeito. Um lugar de paz, harmonia, bonança, livre dos males da guerra e, sobretudo, da intolerância religiosa. O tempo passou e o termo utopia ganhou muitos outros significados. Porém, nunca a imagem da terra paradisíaca descrita por Thomas Morus foi esquecida. Boa parte da humanidade

passou os últimos séculos acreditando poder chegar, em um futuro próximo ou distante, a este lugar inexistente. Muitas vezes o adaptando para sua própria realidade. É o que fazem muitos artistas. Giolio Carlo Argan lembra que a “ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos” (2005, p. 73).

A “utopia, segundo François Laplantine, é a construção matemática da cidade perfeita, uma construção submissa 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 no plano da 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, acreditamos, pode ser descrito como um exemplo nesse sentido. Allen fez de Nova Iorque um ideal romântico, da mesma forma que Paris, outra de suas cidades preferidas. Sobre o filme *Manhattan*, o crítico de cinema Roger Ebert observou que

É um emocionante hino para a ideia de estar apaixonado em Manhattan, cidade que Allen ama. A imagem de abertura é atordoante, em direção do oeste sobre o Central Park, durante o amanhecer, enquanto ao fundo se ouve a melodia “Rhapsody in Blue”, de Gershwin, que tem o efeito de sempre – nos leva a sentimentos transcendentais. As locações mais parecem uma antologia dos santuários de Manhattan; os personagens visitam o Guggenheim, o Elaine’s, a delicatessen Zabar (2004, p. 315 – 316).

Por esse clima meticulosamente planejado, a Nova Iorque de Allen se insere na tradição de elaborações intelectuais de utopias urbanas, como a *República* de Platão e a *Utopia* de Thomas Morus. Segundo Nelson Motta, após ver o filme, “saindo do cinema e caminhando de volta para casa me dei conta de que a ‘Nova Iorque 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 Iorque real” (2009, p. 50).

Inegavelmente, a idealização de Nova Iorque realizada por Allen ajudou a cristalizar no imaginário popular certa imagem da cidade. Chrisanne Beckner observe que

A mística de Nova Iorque 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).

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).

Essa realidade não passou despercebida pelo cinema. Diversos cineastas, com destaque para Martin Scorsese, conterrâneo e contemporâneo de Allen, sempre procuraram retratar uma Nova Iorque para além do cartão postal. Toda cidade, por mais bela e rica que seja, de Paris a Londres, de Berlim a Buenos Aires, certamente passando por Nova Iorque, possui seu submundo, sempre potencialmente perigoso e violento, não completamente domado pelas autoridades constituídas. Nesse sentido, essa Nova Iorque idílica mostrada por Allen contrasta com a visão que Scorsese retratou em filmes como *Taxi Driver* (1976), *New Iorque, New Iorque* (1977) e *Gangues de Nova Iorque* (2002), em que relações violentas estabelecem o tom e o clima da narrativa, tendo, da mesma forma, Nova Iorque como um tipo de personagem simbólico.

Em seu livro entrevista com Scorsese, o jornalista Richard Schickel lhe pergunta:

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

Scorsese: Ah, isso foi horrível.

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

Scorsese: Aquilo foi só o começo. Mas sou de Nova Iorque então quando 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).

Nesse sentido, convém comparar as obras de Woody Allen e Martin Scorsese quanto a representação da cidade de Nova Iorque. Com destaque para os episódios que cada um deles dirigiu no filme *Contos de Nova Iorque* (1989). Fazendo isso, acreditamos que seja possível estabelecer proximidades e distanciamentos nas respectivas visões sobre a cidade de cada um dos realizadores, problematizando as possibilidades de suas respectivas formações pessoais (judaica e católica) terem influenciado nas mesmas. No episódio de Allen observamos uma forte influência da família na vida do protagonista, estabelecendo um sentimento de pertencimento a um núcleo comunitário, como é comum Allen apresentar os judeus da América. Scorsese apresenta um desejo de martírio causado pela busca e repressão do prazer pessoal, algo condizente com sua visão de questionamento aos princípios católicos nos quais foi criado, algo que impregna sua obra.

Com a política denominada de “Tolerância Zero” de combate ao crime, implementada por Rudolph Giuliani, prefeito de Nova Iorque entre janeiro de 1994 a dezembro de 2002, houve uma espécie de “limpeza” das ruas da cidade, quando podemos notar uma aproximação da estética anteriormente apresentada por Woody Allen com elementos da política para cidade, que transformaram Nova Iorque em um espaço preparado para receber turistas. Segundo essa política de “Tolerância Zero”, que ganhou fama mundial e passou a ser imitada por diversas cidades do mundo, apesar de receber inúmeras críticas, por ser considerada demasiadamente dura e intolerante, o que deveria ser feito seria a implementação enquanto elemento legal do provérbio popular de que “quem rouba um ovo, rouba um boi”. 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. Inegavelmente, apesar da controvérsia, a “Tolerância Zero” foi um sucesso, atingindo suas metas. Os índices de criminalidade despencaram. Um exemplo disso é que 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, transformou-se no símbolo da política de segurança da cidade.

Os atentados de 11 de setembro de 2001 representaram uma catástrofe nesse ambiente urbano que Woody Allen tanto festejou. A cidade de Nova Iorque jamais seria a mesma.

Na cerimônia do Oscar de 2002, Woody Allen surpreendeu a todos quando apareceu para falar sobre o assunto, assumindo seu *status* de ícone da cidade. Entrou no palco inesperadamente, sem ninguém saber, a não ser a produtora da cerimônia Laura Ziskin. O 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. O registro em vídeo de sua fala está disponível na internet. Nele Woody Allen, assumindo sua imagem pública ao mesmo tempo tímida e espirituosa, conta que

há quatro semanas, estava no meu apartamento, o telefone tocou e a voz do outro lado disse “aqui é a Academia”... Entrei em pânico porque, afinal, o mercado pornô está falido há algum tempo. Pensei que queriam os meus Óscares de volta. Depois achei que me queriam pedir desculpa por não estar nomeado esse ano com *O escorpião de Jade*. Não. Pensei que eles iam me homenagear, pois mais de um terço da minha vida já passou. Não, eles só queriam que eu mostrasse o apoio deles a Nova York. Iriam fazer um “bonito tributo” à minha cidade. Por Nova Iorque faço tudo. Peço aos produtores e atores que, após os atentados que destruíram o World Trade Center, voltem para Manhattan.

Em seguida Woody Allen anuncia um clipe mostrando cenas de filmes realizados em Nova Iorque, como *Taxi Driver* (1976, de Martin Scorsese), *Shaft* (1971, Gordon Parks), *Quero ser grande* (1988, de Penny Marshal), *Bonequinha de Luxo* (1961, Blake Edwards) e *Harry & Sally* (1989, Rob Reiner) e muitos outros. Filmes que mostram versões de Nova Iorque muito diferentes da sua, como *Taxi Driver*, que escapam de seu escopo de observação da cidade, como *Shaft*, um filme centrado na comunidade negra da cidade, ou filmes que emulam sua visão da cidade, como *Harry & Sally*, que foi chamado pela crítica de um filme de Woody Allen que não foi feito por Woody Allen.

Porém, embora tenha participado dessa homenagem a Nova Iorque, como explica Neusa 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-atacado de 11 de setembro de 2001” (2002, p. 188). É possível que sua resistência em produzir um filme que tratasse especificamente do tema tenha reforçado essa imagem.

De fato, na concepção idealizada de Nova Iorque de Woody Allen, e em função de sua visão de mundo fundamentalmente centrada nos problemas individuais e nos pequenos incidentes domésticos, num contraponto às grandes tragédias, o tema do 11 de setembro escapou de sua zona de interesse artístico. Woody Allen, mesmo diante de um tema potencialmente épico e desafiador, optou por continuar com sua estética baseada em cenas cinematograficamente simples, embora repletas de camadas interpretativas, idealizando Nova Iorque, vendo-a não como uma cidade eminentemente trágica, mas como uma cidade que passou por uma tragédia e que a superou ou deve superar.

Gilbert Durante afirmou que “qualquer método de investigação científica justifica-se de duas maneiras. – pela sua ‘oportunidade’ histórica / - pela sua adequatio (a sua pertinência) relativamente ao seu objetivo (o seu ‘objecto’)” (1996, p. 146). Acreditamos que estudar a visão acerca da cidade de Nova Iorque presente na obra do cineasta norte-americano Woody Allen contempla os dois casos. Primeiro porque Allen é comumente visto como um dos mais importantes artistas que possuem o nome ligado a cidade. Sua fama deve-se em grande parte a Nova Iorque. Em segundo lugar porque foi justamente nessa cidade que ocorreu os principais desdobramentos de um dos mais socialmente impactantes eventos do século XXI: os ataques de 11 de setembro de 2001. Temos aqui a “oportunidade” de analisar a interpretação desse cineasta para tais eventos, o que nos parece de extrema “pertinência”, dado seu grau de relação com a cidade. Sobretudo se levarmos em conta que Allen criou, sobretudo em seus filmes das décadas de 1970 e 1980, um imaginário bucólico sobre Nova Iorque.

De acordo com 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 passado. 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).

Certamente, Woody Allen não pretende falsear ou recontar a história do 11 de setembro. Pelo menos sua obra até o momento não demonstra nada nesse sentido. Mas, de modo consciente e discreto, pode ter realizado esse debate a partir das entrelinhas de seus filmes, mediante o interesse que o cineasta sempre demonstrou como sendo sua prioridade: as pessoas, as personagens. Nesses casos, muitas vezes, esses “personagens não se apresentam no contexto histórico; são concebidos como pessoas aistóricas, tal como se mostram nas histórias dos heróis dos desenhos animados da televisão” (BITTENCOURT, 2004, p. 196). Mas, ao mesmo tempo, não estão separadas do contexto histórico no qual foram criados.

Por exemplo, a mensagem geral do filme *Igual a tudo na vida* (2003), que se passa numa Nova Iorque que convive com a memória recente do 11 de Setembro, parece ser que as tragédias, grandes ou pequenas, pessoais ou coletivas, são inevitáveis. Restaria aos indivíduos se adaptarem as novas situações trazidas por elas. Em alguns casos a reação pode ser a de fuga, como acontece com o tipo interpretado por Woody Allen no filme. Na verdade, via de regra, seus personagens não se comprometem ou se posicionam politicamente.

Obviamente esse desinteresse por política possui seus revezes para os personagens de Allen, sendo que seu cinema

apresenta indivíduos que sofrem de “neurose urbana”, um conjunto de personagens asfixiados pelo ego hipertrofiado. Os filmes tratam do impasse do narcisismo e evidenciam a tensão inerente às democracias: quando o indivíduo é

sobrenado pode acabar perdendo o interesse em política a assim precipitar a própria destituição. Entronizados, excessivamente cheios de si, ele se entorpece e se afasta da vida pública, o que mais tarde pode prejudicá-lo e provocar sua queda (VARTZBED, 2012, p. 54 – 55).

A idealização de Nova Iorque perpetrada por Woody Allen acaba se revelando, nesse sentido, um adorno para essas existências autocentradas. Numa cidade turbulenta tais vivências não seriam possíveis ou, por outra, estariam constantemente ameaçadas. Pois, como afirmou José de Sousa Martins, “em relação à realidade anônima da rua e das situações sociais externas à casa, o temor é substituído pelo terror. Nesse caso, o que o medo propõe é a fuga e não a obediência” (1996, p. 29). Ou seja: os personagens estando constantemente ameaçados não poderiam se ocupar de seus dramas pessoais, fossem eles reais ou imaginários. De fato tais desdobramentos de enredo não parecem interessar Allen, que optou por alijar seus personagens de problemas mundanos tais como a violência, a pobreza, doenças etc.

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 acerca de Nova Iorque enquanto 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. Nesse cenário é possível observar dois paradoxos.

O primeiro é evidente, embora raramente lembrado: pouco depois de fazer seu apelo aos cineastas para que voltem a filmar em Nova Iorque, Woody Allen começa seu autoexílio na Europa. O final de *Dirigindo no escuro* (2002) é um indicativo. Nesse filme, Woody Allen interpreta um cineasta que, ao assumir um novo trabalho, sofre um colapso psicológico que o faz perder a visão. Mesmo assim não abandona o projeto e termina o filme. A crítica norte-americana detesta, mas, incrivelmente, os franceses adoram. O respectivo filme, mesmo sendo incompreensível, ou, talvez, ironicamente, justamente por ser incompreensível, faz muito sucesso na França. O diretor, que ao final do filme já

recuperou a visão, embarca para a Europa dizendo que “ainda bem que existem os franceses”.

O segundo paradoxo se dá pela ausência. Após fazer sua única aparição na festa do Oscar em função dos atentados de 11 de setembro, Woody Allen, em nenhum momento de sua obra até aqui, cita de maneira explícita os atentados em seus filmes. Numa perspectiva simplista, é como se não tivessem ocorrido.

Pode-se perguntar: mas qual a relevância de citá-los? É tão importante assim? Talvez a resposta para essa pergunta deva ser dada pela tradição cinematográfica norte-americana. O cinema americano, do 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, 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) e Stanley Kubrick realizou *Nascido Para Matar* (1987) para discutir esses grandes temas de seu tempo. Considerando ainda que a verdadeira natureza humana surge nos momentos extremos, esses cineastas transformaram tais catástrofes em matéria-prima para suas reflexões artísticas acerca da sociedade.

Nesse sentido, é sim, relevante, perguntar-se acerca dessa negação de Woody Allen em tratar explicitamente da Nova Iorque do submundo, bem como dos impactos de um atentado terrorista de grande porte.

Diversos filmes trataram desse segundo tema. Alguns deles foram explícitos, como o documentário *11/9*, dos irmãos Jules e Gedeon Naudet e 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*, de Antonia Bird, *Voo 93* (2006), de Paul Greengrass, e *As Torres Gêmeas* (2006), de Oliver Stone. Outros filmes usaram os atentados como pano de fundo para melodramas, como *Tão forte, tão perto* (2011), de Stephen Daldry.

Sobre o 11 de setembro, o criador do “Tolerância Zero”, Rudolph Giuliani 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 descobirmos o que perdemos, mas a única coisa que temos que focar agora é fazer essa cidade passar por isso, e sobrevivermos e sermos mais fortes por ela”¹. Podemos interpretar que “tornar-se mais forte” significa aqui fortalecer ainda mais a política do “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” (BACZÓ, 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 de Rudolph Giuliani após o 11 de setembro.

Durante o lançamento do filme *Melinda e Melinda* (2004), que narra a mesma história pelo ponto de vista da comédia e da tragédia, um site português chamado “P”, noticiou no dia 01/07/2005 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 palestinianos estão a matar-se. Questões políticas, se recuarmos milhares de anos, são efémeras, não importantes. A história repete-se uma e outra vez”, concluiu Allen.²

¹ <http://www.quemdisse.com.br/frase.asp?frase=95651>. (Acesso dia 19 de agosto de 2014).

² <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/11-de-setembro-nao-interessa-a-woody-allen-1227179>. (Acessado em 12 de agosto de 2014).

A expressão usada por Allen para definir os eventos, “é demasiado pequeno”, é polêmica 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 judaica-cristã ocidental, sem dúvida os desdobramentos políticos do evento foram igualmente fundamentais enquanto perspectiva explicativa.

Contudo, no “universo de Woody Allen, a política é deixada em segundo plano: o ponto de vista é psicológico ou existencial” (Vartzbéd, 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 Iorque.

A questão das consequências urbanas pós-11 de setembro estão muito bem trabalhadas no filme *Nova Iorque 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 Iorque eu te amo* fica evidenciado que tudo mudou após o 11 de setembro. Por que não para a Nova Iorque de Woody Allen? Ou o contrário: para Woody Allen realmente não mudou? Ou essa mudança é implícita, está nas entrelinhas? Será que o título de filmes como *Tudo Pode dar Certo* (2009), com o qual Woody Allen marcou seu retorno a Nova Iorque após sua primeira passagem pela Europa, contém referências tanto quanto aos personagens retratados quanto sobre a cidade como um todo?

As respostas podem estar nas entrelinhas das obras de Allen, no sentido de que suas perspectivas acerca dos eventos que moldaram a urbanidade de Nova Iorque passarão diretamente por sua subjetividade enquanto artista e, sobretudo, enquanto 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 moderna e por pessoas que revelam-se 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, lhe parece ser o modo correto para se abordar tais questões. Sendo a linguagem imagética uma das características do mundo moderno, o cinema pode ser visto não apenas como um divulgador de grandes imagens e cenas, imagens explícitas de catástrofes, que gerem catarse diante de seu apuro técnico, o cinema pode ser também o veículo condutor do conhecimento histórico, partindo do “micro para o macro”. (PINSKY; PINSKY, 2004, p. 34).

Das muitas possibilidades teóricas para se estudar a história urbana, uma das mais tradicionais baseia-se nas relações entre o campo e a cidade, tendo Raymond Williams como um de seus maiores expoentes. Porém, pesquisadores como Richard Senett, autor de *Carne e Pedra* (1997), e Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano* (1994), direcionam suas reflexões no sentido de pensar a cidade de modo fundamentalmente independente do campo. Independente não de modo irrestrito, uma vez que as relações comerciais e de trocas sociais e de populações são evidentes e incessantes, mas no campo simbólico. Para esses autores o indivíduo urbano, ou urbanizado, ou ainda colocado forçosamente num situação de convívio urbano, desenvolve práticas sociais próprias. Na obra fílmica de Woody Allen essa fórmula é constantemente usada. Seus personagens são figuras urbanas, sentem-

se desconfortáveis em ambientes não urbanos. A natureza higienizada de lugares como o Central Park são seus limites de contato com o campestre.

Nas condições de criaturas eminentemente urbanas esses personagens são colocados por Woody Allen em cenários que procuram criar um ideal imaginário de cidade. De acordo com Giolio Carlo Argan, não por acaso no artigo “Cidade Real e Cidade Ideal”, é notável que

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), que podem representar expectativas advindas de discursos normatizados, como os aplicados forçosamente pelo Estado no caso da política repressiva do “Tolerância Zero”, mas que também deixam margem para a atuação de resistência do indivíduo, uma vez que “a linguagem do poder ‘se urbaniza’, mas a cidade se vê entregue a movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico” (DE CERTEAU, 2007, p. 174), ou seja, a vida e a ação humana cotidiana que, pela constância e quantidade, não pode ser controlada. 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 sócio-cultural” (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 típico WASP (White, anglo-saxon and protestant ou Branco, anglo-saxão e protestante) 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 serem economicamente privilegiados não são, necessariamente, socialmente influentes, constituindo-se em homens ordinários que vivem vidas ordinárias na cidade grande. Seus dramas cotidianos, por opção estética de Allen, muitas vezes costumam ser representadas a partir da comédia. Portanto, essa cidade ideal é habitada por seres humanos falhos. A cidade real caminhando, vivendo e respirando dentro da cidade ideal.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BACZÓ, B. A. A imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Casa da Moeda – Imprensa Nacional, 1995.

BARBOSA, Neusa. *Gente de cinema: Woody Allen*. São Paulo: Editora Papagaio, 2002.

BECKNER, Chrisanne. *100 cidades*. São Paulo: Ediouro, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. *Ensino de História: fundamentos e métodos*. São Paulo: Cortez, 2004. (Coleção Docência em Formação)

BJÖRKMAN, Stig. *Woody Allen por Woody Allen*. Rio de Janeiro: Nordica, s/d.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO, Ruy. *Um filme é para sempre: 60 artigos sobre cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.

DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009.

DURANT, Gilbert. *O Imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

- EBERT, Roger. *A magia do cinema*. São Paulo: Ediouro, 2004.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GRAY, Thomas E; OWENS, Susan P. *New York – History, Geograph & Government*. Nova Iorque / EUA: Glencoe, s/d.
- HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2002.
- RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica: teoria da história: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- KARNAL, Leandro (org). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. 2. ed. São Paulo, Contexto, 2004.
- LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. São Paulo: Cosac Nayf, 2009.
- MARTINS, José de Sousa. A peleja da vida cotidiana. In: MARTINS, J. S. (Orgs). *(Des)figurações: a vida cotidiana no imaginário onírico da metrópole*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MELLO, Gláucia Boratto R. de. Contribuições para o estudo do imaginário. In: *Em aberto*. Brasília, ano 14, n. 61, jan./mar. 1994.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (Orgs). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005. p. 33-53.
- MOTTA, Nelson. O homem e a cidade, uma história de amor. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009. p. 50 – 51.
- NICOLA, Ubaldo. *Antologia Ilustrada de filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva. Woody Allen e sua cidade. In: DEFANTI, Angelo; MENEZES, Ines (Org.). *A elegância de Woody Allen*. Rio de Janeiro: Sobretudo produções, 2009. p. 52 – 56.
- LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- 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*. Goiânia: editora da UCG, 2008.

SANT'ANNA, Ivan. *Plano de ataque – a história dos voos de 11 de setembro*. São Paulo: Objetiva, 2006.

SCHICKEL, Richard. *Conversas com Scorsese*. São Paulo: Cosac Nayf, 2011.

VARTZBED, Éric. *Como Woody Allen pode mudar sua vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

WHITE, Hayden. *Meta História: A Imaginação Histórica do século XIX*.

