UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS

ANA PAULA BIANCONCINI ANJOS

A cidade cartão-postal no cinema de Woody Allen

São Paulo

2015

ANA PAULA BIANCONCINI ANJOS

A cidade cartão-postal no cinema de Woody Allen

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo

2015

À memória da minha avó Angelina e à vida da minha irmã, Ana Luiza.

Agradecimentos

Este trabalho vem sendo desenvolvido há muitos anos, pelo menos desde a Graduação em Letras, agradeço a todos aqueles que estiveram comigo nesta batalha diária: professores, alunos e funcionários.

Aos funcionários das bibliotecas em que pesquisei e escrevi este trabalho. Na USP, FFLCH, ECA, FAU e FEA. Em Nova York, na Columbia University, em especial, Butler Library e Avery. Na Universidade de Princeton, agradeço ao cuidado e atenção dos funcionários do Departamento de Obras Raras.

Ao professor Marcos Soares pela orientação durante toda a minha formação em Literatura e Cinema.

À professora Jane Gaines pela generosidade em receber-me na Universidade de Columbia e por destacar a importância dos arquivos em Princeton.

Aos membros da banca de Doutorado pela generosidade da leitura e pela discussão deste trabalho comigo.

Aos meus pais, Maria Angela e Frederico, pela paciência e por ensinarem-me a trabalhar, sorrir e que a luta continua.

Nas bibliotecas da USP, agradeço à amizade e ao carinho de Elisa Klüger. Agradeço especialmente ainda aos queridos Cecília Rosas, Isabel Fragelli, Pedro Fragelli, Marcela Vieira, Daniela Shiguematsu, Márcia Pereira, Vanessa Dozono, Vitor Batalhone, Christian Jecov e Mariana Rubiano pela amizade, risadas e solidariedade.

Aos amigos que mesmo longe estão tão perto: Mário Almeida, Thales Basso, Luciana Braga, Kirsi Cheas, Leah Verghese, May Ahmar, Adele Scampoli, John e Rita.

Ao apoio de Simone Burgos, sem o qual nunca teria sonhado em visitar Nova York.

Aos meus padrinhos, Beth e Néelson por acolherem-me em momentos difíceis.

Às agências de financiamento que este trabalho recebeu: CNPq, CAPES e Comissão Fulbright.

Aos amigos, colegas e professores com quem há 10 anos discuto o trabalho de Woody Allen.

Ao José.

Máscara do Judeu Vermelho 1933, Paul Klee

O terrorismo. A segunda vitória de Hitler.
Jean-Luc Godard, *Adeus à linguagem* (2014).

Elegia de 1938¹

Carlos Drummond de Andrade

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.

Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.

Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.

Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.

Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.

¹ Andrade, Carlos Drummond de. “Elegia de 1938.” In: **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.67.

RESUMO

Este trabalho examina a representação das cidades na obra de Woody Allen. No intuito de compreender a saída do cineasta “patrimônio da cidade” de Nova York para a Europa, retoma-se criticamente a questão da Era da Lista Negra, das *runaway productions* e dos *blockbusters*. Para analisar os filmes de Allen na Europa considera-se importante entender como a cidade de Nova York configura-se no início da carreira do diretor, notadamente, em filmes que estabelecem um contraponto entre o Brooklyn e Manhattan. Em seguida, examina-se a questão crítica fundamental do trabalho: o cartão-postal corporativo na Europa. Nesse sentido, propõe-se a análise dos cartões-postais de Barcelona, Paris e Roma. O filme *Vicky Cristina Barcelona* adquire centralidade nesta pesquisa por apresentar de maneira exemplar a paisagem postiza da cidade encarcerada sob intervenção corporativa.

Palavras-chave: Woody Allen, cinema norte-americano, literatura, cidades, turismo

ABSTRACT

This research examines the representation of cities in Woody Allen's work. In order to understand Allen's European sojourn, it discusses the Blacklist Era, the runaway production and the impact of the blockbuster productions in the industry. The work understands New York as the quintessential frame of Allen's depiction of cities overseas, notably in the early films that juxtapose Brooklyn and Manhattan. Henceforth, the key critical core of this work is presented: the corporate postcard in Europe. In this sense, it proposes an analysis of the postcards of Barcelona, Paris and Rome. The film *Vicky Cristina Barcelona* presents in an exemplary manner the cityscape under corporate intervention.

Keywords: Woody Allen, American cinema, literature, cities, tourism

Índice

Introdução

- i) O prefeito corteja o cineasta: a cidade *blockbuster*..... 11
- ii) Uma “voz inconfundível” 22
- iii) O período exílico do “cineasta patrimônio da cidade” 46

Capítulo 1. O mosaico de contradições em Nova York

- 1.1) *Annie Hall*
 - 1.1.1) Um mosaico de contradições: biografia e autocrítica 57
 - 1.1.2) “Varrendo as nuvens para longe:” crônica de uma cidade sob intervenção corporativa 73
- 1.2) *A Era do Rádio*
 - 1.2.1) Desmanchando a aura do *auteur*: o retrato da classe trabalhadora 84
 - 1.2.2) Carmen Miranda: a elite do poder celebrada no café-*society*..... 95
 - 1.2.3) O Rockefeller Center e o combate ao fascismo..... 101

Capítulo 2. O cartão-postal corporativo na Europa

- 2.1) A cidade-empresa no período exílico..... 115
- 2.2) O mural de boas-vindas em *Vicky Cristina Barcelona*..... 129
- 2.3) A intoxicação em *Meia-Noite em Paris*..... 146
- 2.4) Melancolia de Ozymandias em *Para Roma com Amor*..... 167

Capítulo 3. O parque de diversões: o *Lunapark* europeu

- 3.1) “Um país de proprietários, não de proletários:” o tormento de Sísifo..... 188
- 3.2) O retrato da sagrada família executiva..... 193
- 3.3) As turistas de Henry James..... 209
- 3.4) O Dom Juan contemporâneo..... 217
- 3.5) O executivo mecenas..... 228
- 3.6) O surrealismo das elites..... 230

3.7)	A estátua de Woody Allen em Oviedo.....	238
3.8)	A Revolução de Astúrias.....	243
3.9)	O parque de diversões espanhol.....	248
 Considerações Finais:		
	María Elena: as contradições da Europa.....	271
 Bibliografia.....		
 Lista de Filmes.....		
 Anexos.....		
		291
		312
		314

Introdução

O prefeito corteja o cineasta: a cidade blockbuster

Ai, ai, ai, ai / É o canto do pregonheiro / Que com sua harmonia / Traz alegria / In *South American Way* / Ai, ai, ai, ai / E o que traz no seu tabuleiro / Vende pra ioiô / Vende pra iaiá / In *South American Way*
South American Way, Carmen Miranda

Uma fazenda / Com casarão / Imensa varanda / Dá gerimum / Dá muito mamão / Pé de jacarandá / Eu posso vender / Quanto você dá?
Bancarrota Blues, Chico Buarque

“Eu quero muito que ele venha! Já fiz de tudo. Falei com a irmã dele, mandei bilhete via (o arquiteto Santiago) Calatrava, que é vizinho dele em Nova York, e pago o que for para que ele venha filmar aqui. O Reage Artista vai me matar quando eu der os milhões que o Woody pedir. Mas eu pago 100% da produção,” afirmou o prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes.²

Fingindo tocar cavaquinho³ para a foto da reportagem, o prefeito corteja o cineasta oferecendo os recursos da cidade. A especulação em torno da vinda de Woody Allen ao Brasil insere-se no contexto da cidade vista como mercadoria⁴ transnacional, uma operação de *image-making* de “cidades postas à venda.”⁵ Nesse contexto, a administração pública passa a gerir a cidade como um negócio “com a eficiência de uma empresa”⁶ e o investimento transforma-se em uma forma de “negociação entre o capital financeiro internacional e os poderes locais fazendo o melhor que podem para maximizar a atração do local como um chamariz para o desenvolvimento capitalista.”⁷ Cercada por muros, a cidade *blockbuster* insere-se na corrida incessante para implantar novas atrações, chamariz de turistas, tais como megaeventos esportivos, culturais e arquitetônicos, entre outros; para os

² Tardáguila, Cristina. “Pago o que for para que o Woody Allen venha filmar aqui.” In: **O Globo**. 18 ago.2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/pago-que-for-para-que-woody-allen-venha-filmar-aqui-9597183>>. Acesso em 27 out. 2015.

³ A imagem do prefeito do Rio tocando cavaquinho assemelha-se à de Silvio Berlusconi, ex-primeiro-ministro italiano, frequentemente comparado ao imperador Nero, que enquanto Roma queimava tocava violino. A referência ao texto clássico *O Violinista no telhado*, de Scholem Aleikhem, será retomada ao longo deste trabalho, mais detalhadamente na seção dedicada ao filme *Para Roma com Amor* (2012).

⁴ Sarlo, Beatriz. **A cidade vista: mercadoria e cultura urbana**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

⁵ Arantes, Oflia. **Berlim e Barcelona: duas imagens estratégicas**. São Paulo: Annablume, 2012, p.8.

⁶ *Idem, ibidem*.

⁷ Harvey, David. From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism. In: **Geografiska Annaler Series B, Human Geography**, Vol. 71, No. 1, The Roots of Geographical Change: 1973 to the Present, 1989, p.5.

cidadãos, o espaço urbano, inacessível à maioria da população, transforma-se em um parque de diversões. Segundo David Harvey, os espaços públicos privatizados mantidos sob vigilância constante transformam a cidade em um *condomínio fechado para os ricos*:

Cada vez mais, vemos o direito à cidade caindo nas mãos de interesses privados ou quase-privados. Na cidade de Nova York, por exemplo, o prefeito bilionário, Michael Bloomberg, está reformulando a cidade ao longo de linhas favoráveis aos empreiteiros e aos figurões de *Wall Street* e da classe capitalista transnacional, visando promover a cidade como um local ideal para as empresas de alto valor e um destino fantástico para os turistas. Na verdade, ele está transformando Manhattan em um grande condomínio fechado para os ricos.⁸

Contudo, apesar dessa lógica do encarceramento corporativo que coloniza as cidades, os movimentos sociais urbanos espalhados pelo mundo rediscutem-na, ocupando-a. Em artigo de 2013 sobre o cenário político atual nos EUA, Perry Anderson analisa a conjuntura após a crise de 2008:

Retórica e realidade têm tido pouca conexão. Com Obama, a desigualdade continuou a crescer. Um ano após o TARP [Troubled Asset Relief Program, programa do governo dos EUA, criado na gestão G.W. Bush para comprar ativos e patrimônio líquido das instituições financeiras para salvar o setor financeiro da crise de 2008], quando um em cada seis norte-americanos estava desempregado e os sindicatos dos trabalhadores perderam um décimo de seus filiados, o famoso 1% no topo da pirâmide de renda ficou com 93% de todos os ganhos e *Wall Street* serviu conchas da segunda maior piscina de bônus de que se tem notícia – \$140 bilhões de dólares. Em 2011, enquanto 45 milhões de americanos viviam de cupom de alimentação e os salários médios caíram 2,7%, os lucros das empresas subiram 50% desde a crise e o índice de Gini [usado para medir a desigualdade de renda] registrou o seu maior salto em um ano desde 2003. O grande capital tem se dado bem após a Grande Recessão, quanto maior melhor. No final do primeiro mandato de Obama, os dez maiores bancos controlavam quase 50% de todos os ativos e os dois principais – *Bank of America*, *JP Morgan* – cada um levou mais de \$2 trilhões. Até agora houve poucos protestos populares. A única tentativa de despertar, o movimento *Occupy*, não conseguiu inflamar um grande movimento de massa. Mesmo quando os seus *slogans* foram – com muita facilidade – incorporados na plataforma presidencial, eles atingiram apenas um seguimento limitado. Uma campanha destacando a arrogância e o egoísmo dos ricos, personificada pelo seu adversário bilionário, manteve Obama no cargo. Mas não conseguiu mobilizar o levante popular. Menos dispostos a votar do que em 2008, o incumbente perdeu cerca de 4 milhões de apoiadores, seu adversário ganhou meio milhão. Tal como os seus antecessores, o presidente voltou à Casa Branca com a aprovação de aproximadamente um quarto da população adulta. O clima predominante continua a ser não de indignação, nem de entusiasmo, mas um silêncio despolitizado.⁹

A lógica das operações urbanas, na qual o Estado concede à iniciativa privada o direito adicional de construção e em compensação faz o setor privado financiar a

⁸ Harvey, David. The Right to the City. In: **New Left Review** 53, September-October, 2008, p.38.

⁹ Anderson, Perry. Homeland. In: **New Left Review** 81, May-June 2013, p.23-24.

recuperação da própria área que utiliza, voltou ao centro do debate durante os protestos organizados pelo movimento Occupy Wall Street em Nova York. Ali, o empreendedorismo urbano data do início dos anos 1960 e começou com uma onda desenvolvimentista, na qual a cidade flexibilizou as leis de zoneamento com vistas a impulsionar o setor de construções. As leis geralmente davam aos empreendedores imobiliários concessões de zoneamento em troca do espaço público, principalmente parques e praças. Dados de 2011 indicam que “existem pelo menos 520 desses parques, galerias e praças, tanto internos quanto externos, em Nova York, fornecendo [para a iniciativa privada] um total de 3,5 milhões de metros quadrados de espaço.”¹⁰

Para garantir a vista lá de cima dos milionários e bilionários, a cidade de Nova York, entre outras, vende também os “direitos do ar.” Nos arredores do Central Park, a nova geração de torres de luxo, no que ficou conhecido como “Fileira dos Bilionários,” atingiu níveis jamais imaginados. Para tanto, “os empreendedores juntaram vários lotes de construção ou compraram os ‘direitos do ar’ de propriedades adjacentes para construir legalmente mais alto do que o que seria historicamente permitido.”¹¹ Como resultado, os apartamentos de multi-milhões de dólares pairando no céu deixarão um rastro de sombras sobre partes do parque, restringindo as opções de lazer gratuito ao ar livre em uma cidade de altos custos.

Em setembro de 2011, no centro financeiro da cidade de Nova York, à distância de uma quadra do World Trade Center, os manifestantes do movimento Occupy Wall Street acamparam no parque Zuccotti, antigo parque Liberdade. Após os ataques de 11 de setembro de 2001, o parque foi reconstruído e mudou de nome, de parque Liberdade para Zuccotti, tornando-se um “espaço público de propriedade privada.” O parque-oxímoro¹², exemplo de “inovação” da gestão das cidades globais do qual Nova York é modelo, pertence ao investidor John Zuccotti, dono da incorporadora de imóveis Brookfield Office Properties. Visando “a manutenção do parque aberto ao público,” a prefeitura de Nova York oferece aos investidores a licença para construir torres mais altas para suas empresas. Diferentemente dos

¹⁰ Foderaro, Lisa. “Privately Owned Park, Open to Public, May Make Its Own Rules.” In: **The New York Times**. 13 out.2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/10/14/nyregion/zuccotti-park-is-privately-owned-but-open-to-the-public.html?_r=0> Acesso em: 27 out.2015.

¹¹ Badger, Emily. “In the shadows of booming cities, a tension between sunlight and prosperity.” In: **Washington Post**. 4 mai.2015. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/news/wonkblog/wp/2015/05/04/in-the-shadows-of-booming-cities-a-tension-between-sunlight-and-prosperity/>> Acesso em: 27 out. 2015.

¹² Badger, op. cit., 2015.

parques que são de propriedade da cidade e que possuem restrições no horário de funcionamento, os parques privados devem ficar abertos 24 horas por dia. Essa brecha na lei permitiu que os manifestantes acampassem no local e durante dois meses o espaço transformou-se em arena de discussão e morada dos protestos por mais direitos. O Estado, mais uma vez, atuou como executor das grandes corporações e em nome da “manutenção da ordem e da limpeza do local,” a polícia de Nova York realizou a desocupação do parque.

Por tratar-se do centro nevrálgico do capitalismo financeiro global, a praça escolhida pelos manifestantes não poderia ser mais adequada para marcar a luta pelo direito à cidade em um contexto de crise do capitalismo. No perímetro de Wall Street misturam-se aqueles que representam o 1% que detém a riqueza do mundo, os cidadãos comuns e os turistas que tiram fotos com o touro-símbolo do local. Durante a ocupação do parque Zuccotti, o *slogan* “Nós somos os 99%” e a imagem de uma mulher dançando sobre o touro de *Wall Street* retomavam as demandas de outras revoluções urbanas que foram ouvidas pelo mundo. Conforme lembra Andy Merrifield, “nunca antes o processo urbano esteve tão ligado com o capital financeiro e com os caprichos do mercado financeiro mundial”¹³. Às vésperas das manifestações do Maio de 1968 em Paris, Henri Lefèbvre identificara que: “o *direito à cidade* não pode ser concebido como um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada.”¹⁴ Em 2008, David Harvey retoma a famosa formulação de Lefèbvre: “a revolução tem que ser urbana, no aspecto mais amplo do termo, ou nada.”¹⁵

No Brasil, a opulência dos gastos com os megaeventos esportivos, em especial a Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, fomentou protestos urbanos nas principais capitais do país por mais investimentos e qualidade nos serviços públicos, principalmente transporte, educação e saúde. À revelia dos sonhos faraônicos do prefeito Eduardo Paes, em 2013, o grupo Ocupa Rio criou máscaras que estampavam o rosto de Woody Allen para que cineastas, jornalistas e ativistas cariocas “ajudassem o prefeito a realizar o sonho de ter Woody Allen” nas ruas da cidade maravilhosa (Figura 1). A sátira política carioca continha a seguinte mensagem: “quando for filmar

¹³ Merrifield, Andy. Crowd Politics: Or, “Here Comes Everybuddy” In: **New Left Review** 71, September-October 2011, p.107.

¹⁴ Lefèbvre, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001, p.117-118.

¹⁵ Harvey, 2008, p.40.

a próxima manifestação use esta máscara! Imprima, pegue a câmera e vá pra rua!”¹⁶ Em solo brasileiro, a marca do rosto do cineasta adquiriu contornos locais, sendo recriada como disfarce para os manifestantes nos protestos por mais direitos espalhados pelo Rio. Se o prefeito recusava-se a discutir as demandas com os manifestantes, reprimindo os protestos por meio do uso de massiva força policial, travestidos de Woody Allen, talvez, Paes negociaria. Nem as demandas dos manifestantes, nem o filme de Allen obtiveram desfecho favorável, porém, a anedota da suposta vinda do cineasta tornou-se estratégia para discutir os gastos do Município carioca. Após a repercussão da entrevista de Paes, questionou-se se a Prefeitura deveria pagar “o que for” para o cineasta:

Em tempos de luta dos professores do município por melhores salários e jogo duro do prefeito do Rio, que anunciou o corte do ponto dos profissionais que estão em greve, surpreende a generosidade do mesmo Eduardo Paes quando os assuntos são cineastas mundialmente famosos ou empresários bilionários. [...] Se com os educadores Paes é inflexível, com empresários do porte de Eike Batista ele mostra uma extraordinária capacidade de compreensão.¹⁷

Na enquete realizada por um site de notícias, 67% dos leitores consideraram que a Prefeitura não deveria financiar o projeto de Woody Allen para a cidade, pois isso “comprometeria quase todo o orçamento anual da RioFilme.”¹⁸ A oferta “apaixonada”¹⁹ de Paes de que pagaria integralmente com recursos públicos para que o cineasta filmasse no Brasil faz parte da concorrência entre as cidades por eventos de propaganda internacional para suas gestões administrativas:

Nos últimos anos, Allen fez filmes em cidades europeias como Paris e Barcelona com o incentivo das autoridades locais que não apenas admiram os seus filmes, mas estão interessadas em fomentar mais o turismo.²⁰

¹⁶ EDUARDO PAES E WOODY ALLEN. “Tá nas redes: grupo cria máscara de Woody Allen e ironiza Eduardo Paes”. In: *Jornal do Brasil*. 21 ago.2013. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2013/08/21/ta-nas-redes-grupo-cria-mascara-de-woody-allen-e-ironiza-eduardo-paes/>>. Acesso em 27 out.2015.

¹⁷ EDUARDO PAES E WOODY ALLEN. “Eduardo Paes: para Woody Allen, tudo; para os professores, nada”. In: *Jornal do Brasil*. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/opiniaio/noticias/2013/08/19/eduardo-paes-para-woody-allen-tudo-para-os-professores-nada/>> Acesso em: 27 out.2015.

¹⁸ *Idem, ibidem*.

¹⁹ Miller, Julie. “Woody Allen Publicly Courted by Passionate Brazilian Mayor Who Comes on a Little Too Strong”. In: *Vanity Fair*. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.vanityfair.com/online/oscar/2013/08/woody-allen-rio-de-janeiro>> Acesso em: 27 out.2015.

²⁰ Rohter, Larry. “Rio de Janeiro Makes Woody Allen An Offer”. In: *The New York Times*. 19 ago.2103. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/08/19/rio-de-janeiro-makes-woody-allen-an-offer/>> Acesso em: 27 out.2015.

Na visão da atual gestão da administração pública carioca, repetida por grande parte da imprensa, a especulação em torno da vinda de Allen ao Brasil foi tratada de maneira semelhante aos preparativos para os megaeventos:

A cidade está há anos a tentar seduzir o cineasta do Brooklyn. No final de 2009, Letty Aronson e outro produtor, Stephen Tenenbaum, estiveram no Rio a estudar locais de filmagens para Allen, escreveu o *Los Angeles Times*; na mesma altura, a *Folha de S.Paulo* dizia que os estúdios brasileiros Conspiração tinham oferecido 11,2 milhões de euros a Allen para filmar na cidade da garota de Ipanema, montante ao qual se tinha juntado 1,2 milhões da autarquia e do estado do Rio de Janeiro. Steve Solot, o presidente da Rio Film Commission, que em 2009 passou a representar os esforços da cidade e do estado do Rio de Janeiro para chamar projetos cinematográficos para a região, apresentava-se em 2009 como um corredor a competir com as suas congêneres mundo afora para ter Allen na sua cidade. “Será um postal ilustrado para a cidade e para o estado e um passo em diante para tornar o Rio um verdadeiro destino não só para filmar, mas para os turistas antes do Mundial de Futebol e dos Jogos Olímpicos”, afirmou Solot.²¹

De acordo com o Secretário de Cultura do Rio de Janeiro e presidente da distribuidora estatal carioca, a RioFilme, Sérgio Sá Leitão, o investimento no filme de Allen seria revertido em benesses para a cidade, o que justificaria a utilização dos recursos:

Questionado se o valor não é excessivo para um único projeto da RioFilme – que recebeu, segundo o próprio Paes, R\$ 50 milhões neste ano –, Leitão disse que não poderia comentar uma decisão do prefeito. “Se o prefeito apontou que ele quer fazer isso, ele é o mandatário, ele foi eleito, ele tem legitimidade para fazer isso”, afirmou. Ainda de acordo com Leitão, as filmagens mostrariam que o Rio está preparado para receber uma produção internacional e o Rio seria “retratado por um grande artista, o que é uma coisa benéfica”. Além disso, diz, o dinheiro seria investido na própria cidade. “Com exceção do Woody Allen e das pessoas mais próximas que trabalham com ele, os gastos de produção vão ser feitos na cidade, para injetar recursos no audiovisual da cidade”, completa.²²

Segundo Solot²³, executivo norte-americano responsável por vender a imagem da cidade do Rio de Janeiro para os produtores internacionais da indústria do cinema,

²¹ Cardoso, Joana. “‘Pago o que for para que Woody Allen venha filmar no Rio de Janeiro’, diz autarca carioca”. In: **PÚBLICO**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pago-o-que-for-para-que-woody-allen-venha-filmar-no-rio-de-janeiro-diz-autarca-carioca-1603431?page=-1>> Acesso em: 27 out.2015.

²² “Eduardo Paes diz que paga o que for para que Woody Allen filme no Rio”. In: **UOL Entretenimento**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/19/eduardo-paes-diz-que-paga-o-que-for-para-que-woody-allen-filme-no-rio.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

²³ Steve Solot acumula vários cargos-chave na indústria do cinema brasileiro. Ele é presidente da *Rio Film Commission* e do Centro Latino-Americano de Treinamento e Assessoria Audiovisual (LATC), do comitê de Propriedade Intelectual da Câmara de Comércio Americana do Rio de Janeiro e membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Propriedade Intelectual (ABPI). No Brasil desde 1981, Solot foi vice-presidente sênior da *Motion Picture Association* (MPA) para a

a missão de seu trabalho é “gerar desenvolvimento econômico com entretenimento.”²⁴ Como exemplo de sucesso, ele cita *Velozes e Furiosos 5 – Operação Rio* (2011) que teve parte de suas filmagens realizadas na cidade e que teria “gerado ao estado cerca de U\$2 milhões de dólares e a criação de 400 empregos”²⁵. Um dos mecanismos de incentivo para atrair produções audiovisuais para a cidade, idealizado por Solot e sua equipe, é o cartão de descontos que visa reduzir os custos das filmagens que escolherem o Rio como locação e “beneficiar as empresas fluminenses filiadas ao programa, ajudando a atrair maior público para seus estabelecimentos”²⁶. A iniciativa carioca tem como modelo experiência semelhante implementada em Nova York, o chamado “*Made in NY Discount Card*.”²⁷ No entanto, conforme demonstra o estudo de Robert Tannenwald sobre os subsídios à indústria cinematográfica, os retornos diretos para as cidades são “mais ficção do que realidade”, uma “fantasia de Hollywood.”²⁸ Para isso, Tannenwald elenca alguns problemas: os subsídios geralmente recompensam grandes produções que poderiam ter sido feitas sem o auxílio; os melhores empregos e salários vão para os não-residentes; muitas das vagas criadas são temporárias e precárias; os eventuais prejuízos são pagos pelo contribuinte; para permanecer no jogo, os estados têm que continuar oferecendo subsídios indefinidamente e há exagero em relação ao impacto do turismo sobre as cidades.

A vinda de *blockbusters* como *Velozes e Furiosos* para o Brasil visa angariar os subsídios oferecidos pelo país e aumentar a capilaridade dos grandes estúdios norte-americanos por aqui. Todavia, o caso específico de Woody Allen é o avesso da estratégia de *blockbusters* como *Velozes e Furiosos*, mas é também resultado da

América Latina. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/cargos-oficiais/steve-solot>>. Acesso em: 27 out.2015.

²⁴ Tardáguila, Cristina. “Presidente da Rio Film Commission, Steve Solot reclama da escassez de incentivos e traça plano para conquistar produtores”. In: **O Globo**. 14 mai.2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/presidente-da-rio-film-comission-steve-solot-reclama-da-escassez-de-incentivos-traca-plano-para-conquistar-produtores-2769618>>. Acesso em 27 out. 2015.

²⁵ RIO DESTINO INTERNACIONAL DE FILMAGENS. “Rio como destino internacional de filmagens é tema de programa de tevê”. In: **Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro**. 2010. http://www.alerj.rj.gov.br/common/noticia_corpo.asp?num=38767>. Acesso em 27 out. 2015.

²⁶ RIO FILM COMMISSION. “Film-Rio-Rio Film Commission lança cartão de descontos para atrair produções audiovisuais no Rio de Janeiro”. In: **Governo do Rio de Janeiro**. 19 dez.2011. Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/sec/exibeconteudo?article-id=721183>>. Acesso em 27 out. 2015.

²⁷ MADE IN NY. In: **NYC.gov**. Disponível em: <http://www.nyc.gov/html/film/html/production_resources/card.shtml>. Acesso em 27 out. 2015.

²⁸ Tannenwald, Robert. “State Film Subsidies: Not Much Bang For Too Many Bucks”. In: **Center on Budget Policy Priorities**. 9 dez.2010. Disponível em: <<http://www.cbpp.org/research/state-film-subsidies-not-much-bang-for-too-many-bucks>> Acesso em: 27 out.2015.

“mentalidade *blockbuster*” que impera na indústria cinematográfica e na gestão das cidades aqui e ali. Em busca dos subsídios, os filmes de Allen estão inseridos no mercado de apostas das cidades e funcionam também como atrativos para novos negócios e como estratégia empreendedora das cidades para promover a parceria público-privada entre os governos locais e as elites corporativas. Por outro lado, como demonstraremos, eles documentam o processo de financeirização das cidades, no qual o discurso empresarial coloniza a representação estética dos espaços. Em estudo sobre o papel da cultura nas novas gestões urbanas, Otilia Arantes identifica a “mentalidade *blockbuster*” no planejamento das cidades. Conforme a autora analisa, há no pensamento arquitetônico contemporâneo “a compreensão da intervenção urbana como um processo de produção de locais de sucesso”²⁹ para o usufruto de uma elite financeira:

O consumo da cultura, na forma de refinamento artístico ostensivo, é a melhor garantia de que o clima para os negócios é saudável. Assim, curadores de museus precisam demonstrar que suas instituições (ou melhor, organizações) atraem multidões que multiplicam os negócios, dos *gadgets* de toda ordem às exposições *blockbuster* – de preferência, como até Molotch repara, “*anything Cézanne*”; o mesmo para universidades, cuja sobrevivência institucional depende cada vez mais de sua atitude cooperativa diante do mundo dos negócios etc.³⁰

Nesse sentido, os investimentos faraônicos em cultura projetam a imagem das cidades como um chamariz para o turismo e para atrair investimentos das grandes corporações transnacionais. Entre outros fatores da política brasileira recente, a entrevista de Paes revela o interesse do prefeito em associar a imagem de sua gestão ao circuito internacional das cidades retratadas nos filmes de Woody Allen. Inserida no contexto específico da administração pública brasileira, de parcerias público-privadas para construções arquitetônicas espetaculares para os megaeventos, a afirmação do Prefeito do Rio será analisada neste trabalho sob o ponto de vista da crítica ao empreendedorismo urbano, conforme caracterizada por David Harvey:

[...] a formação de coalisões e alianças é uma tarefa tão delicada e difícil que está aqui aberta para uma pessoa de visão, tenacidade e habilidade (como um prefeito carismático, um esperto gestor administrativo ou um líder executivo rico) para colocar um selo especial sobre a natureza e a direção do empreendedorismo urbano, talvez para moldá-lo, até mesmo, a determinados fins políticos. [...] Em primeiro lugar, o novo empreendedorismo tem, em seu centro, a noção de uma “parceria público-

²⁹ Arantes, Otilia. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: Arantes, Otilia; Vainer, Carlos; Maricato, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p.24.

³⁰ *Idem*, p.29.

privada” na qual o tradicional ufanismo local é integrado com o uso dos poderes locais governamentais para tentar atrair recursos externos de financiamento, de novos investimentos diretos, e de novas fontes de emprego. Em segundo lugar, a atividade da parceria público-privada é empreendedora precisamente porque é especulativa na execução e no projeto e, portanto, persistente por todas as dificuldades e perigos que estão atrelados à especulação em oposição ao desenvolvimento racionalmente planejado e coordenado. Em muitos casos, isso fez com que o setor público assumisse o risco e o setor privado, os benefícios. Em terceiro lugar, o empreendedorismo foca muito mais de perto na economia política do espaço do que do território.³¹

A “revitalização” de áreas centrais das cidades (leia-se: áreas de interesse do mercado financeiro) insere-se nas estratégias do empreendedorismo urbano. Um dos empreendimentos de chamariz cultural para promover a imagem do Rio é o Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava. Entre os envolvidos no projeto encontram-se: a Prefeitura do Rio de Janeiro, a Fundação Roberto Marinho, o banco Santander, o Governo do Estado e o Governo Federal. Trata-se da “maior Parceria Público-Privada (PPP) do país”³² e a obra está orçada em 215 milhões de reais e será custeada pela venda dos CEPACS (Certificados de Potencial Adicional de Construção).³³ Segundo os arquitetos Mariana Fix e João Whitaker, o CEPAC é um “falso milagre”:

A ideia dos CEPACS é a seguinte: a prefeitura, em comunhão com o mercado, define áreas em que haja interesse da iniciativa privada pela venda da exceção à Lei de Zoneamento e nas quais a infraestrutura urbana permita tal adensamento adicional, para promover as chamadas “Operações Urbanas”. A novidade é o lançamento antecipado no mercado financeiro de títulos equivalentes ao valor total desse estoque de potencial construtivo “a mais”, os Certificados de Potencial Adicional de Construção – CEPACS, gerando recursos imediatos ao Poder Público. Para aproveitar-se do direito adicional de construção naquela área, o empreendedor teria que adquirir CEPACs no mercado e restituí-los à Prefeitura.³⁴

Ademais, os arquitetos demonstram como os certificados concedidos pelo governo geram um novo tipo de agiotagem “financeirizada”, na qual “institucionaliza-

³¹ Harvey, 1989, p.7.

³² MUSEU DO AMANHÃ. In: **Porto Maravilha**. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx>> Acesso em: 27 out.2015.

³³ CEPAC. In: **Governo Federal**. Disponível em: <http://www.portaldoinvestidor.gov.br/menu/Menu_Investidor/valores_mobiliarios/CEPACs.html> Acesso em: 27 out.2015.

³⁴ Fix, Mariana; Whitaker, João. “A urbanização e o falso milagre do CEPAC”. In: **Folha de S.Paulo**. 17 abri.2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/fz1704200110.htm>> Acesso em: 27 out.2015.

se a especulação imobiliária como elemento motivador da renovação urbana na cidade”³⁵ e oblitera-se o caráter público do espaço:

Ora, parcerias com a iniciativa privada devem ser parte de um plano maior, em que o Poder Público e a população estabeleçam as necessidades da área a ser renovada – habitações, parques públicos, passeios – e somente a partir daí se definam as contrapartidas a oferecer à iniciativa privada. Quando as áreas são escolhidas apenas pelo potencial de gerar dinheiro através dos CEPACs, esquecem-se as condicionantes urbanísticas do espaço público. Quanto aos recursos arrecadados com os CEPACs, eles servirão para investimentos públicos essencialmente nas áreas de interesse do mercado, em detrimento da periferia. Essa já é a lógica das operações urbanas: fazer a iniciativa privada financiar a recuperação da própria área da operação, vendendo-lhe o direito adicional de construção. É evidente que o mercado só se interessa por áreas nas quais vislumbrem certa valorização que justifique a compra do potencial construtivo adicional. O CEPAC exacerba essa lógica, pois sendo um título, ele só funciona se for valorizado. Senão, torna-se um “mico.”³⁶

Na esteira da valorização do espaço público para os dividendos da iniciativa privada, o laureado arquiteto espanhol figura como um bom exemplo para caracterizar a imagem do amanhã carioca que o prefeito quer deixar como marca. Contudo, inúmeras denúncias recaem sobre o arquiteto-estrela, tais como atrasos na entrega, erros no projeto e superfaturamento de obras públicas. Entre os projetos de Calatrava que sofrem denúncias destacam-se: a estação de trens PATH no Marco Zero do World Trade Center em Nova York, obra superfaturada e com atraso na entrega; em Bilbao, o aeroporto projetado por Calatrava não tem sala de embarque; em outra obra na mesma cidade, os pedestres escorregam na superfície lisa da passarela iluminada; em Oviedo, a construção do centro de conferências desabou; e em Valência (cidade-natal do arquiteto), a fachada do teatro de ópera coberta por mosaicos começou a cair de modo que a Prefeitura teve que cancelar as apresentações para fazer reparos na construção³⁷. Segundo o arquiteto Vicente Blasco, o desmoronamento da fachada da ópera era totalmente previsível devido às condições climáticas da cidade: “o aço e os azulejos se contraem e expandem em ritmos diferentes. É tão básico. Ninguém pensaria que isso pudesse dar certo.”³⁸ De acordo com o historiador William Curtis, a

³⁵ *Idem, ibidem.*

³⁶ Fix; Whitaker, op. cit., 2001.

³⁷ Minder, Raphael. “Spanish Opera House to Lose Crumbling Façade by Star Architect”. In: **The New York Times**. 12 jan.2014. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/01/13/world/europe/spanish-opera-house-to-lose-crumbling-facade-by-star-architect.html>>. Acesso em: 27 out.2015.

³⁸ Daley, Suzane. “Astro da arquitetura Santiago Calatrava deixa trilha de decepção pelo mundo” In: **Folha de S.Paulo**. 08 out.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352420-astro-da-arquitetura-santiago-calatrava-deixa-trilha-de-decepcao-pelo-mundo.shtml>> Acesso em: 27 out.2015.

arquitetura de Calatrava é *tecno-kitsch*, um ruído visual. Em Valência, a Cidade das Artes e Ciências projetada pelo arquiteto-estrela impressionou o crítico de arte pela grandeza das dimensões, “uma sucessão de ícones que se confundem,” o alto custo e os estrondosos honorários ofertados ao arquiteto-estrela:

É a cultura do espetáculo, um grande show, uma aposta de *marketing*. Não há uma leitura profunda do feito arquitetônico e de sua funcionalidade. É um tipo de *Disney* arquitetônico, um ícone publicitário. Olhe para estes pilares com as suas formas curvas. É uma ideia puramente formalista. Impõe-se uma forma sem resolver o seu funcionamento. Tudo aqui é retórico. Provoca ruído visual. Calatrava não é necessariamente um arquiteto, mas um engenheiro com uma ideia artística.³⁹

Apesar da coleção de processos judiciais e denúncias de graves falhas nas obras espalhadas pelo mundo que o arquiteto possui em seu currículo, a fórmula mágica de crescimento imaginada pelo prefeito do Rio e seus colaboradores⁴⁰ ainda assim continua recebendo investimentos polpudos e é alardeada aos quatro ventos como exemplo de êxito e vanguarda arquitetônica. Na imprensa brasileira pouca atenção foi dada às inúmeras denúncias contra Calatrava; os jornais *O Globo*⁴¹ e *Folha de S.Paulo*⁴² limitaram-se a reproduzir a reportagem do *The New York Times*⁴³. No entanto, a falta de destaque para as denúncias contra Calatrava não surpreende, tendo em vista que a Fundação Roberto Marinho, das Organizações Globo, o maior conglomerado de mídia da América do Sul, possui interesse direto na “valorização” da região portuária carioca, sendo um dos maiores investidores no Museu do Amanhã. Assim como a máscara do rosto de Woody Allen, concebida pelos cariocas do Ocupa Rio, os espanhóis do Esquerda Unida também utilizaram o humor para criticar a continuidade dos investimentos públicos em obras do arquiteto-estrela. O grupo organizou um *site* chamado *Calatravatelacrava* (em tradução livre:

³⁹ Bono, Ferran. “Contra el ‘ruido visual’ de Calatrava”. In: *El País*. 6 out.2012. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/10/06/valencia/1349544025_637785.html>. Acesso em: 27 out.2015.

⁴⁰ A cidade *blockbuster* e a cidade como parque de diversões não é exclusividade carioca, trata-se de um fenômeno mundial, conforme demonstraremos ao longo deste trabalho. Recentemente, o prefeito de São Paulo, Fernando Haddad desenhou um grafite com o rosto do personagem da *Disney*, Pato Donald, estampando-o em um muro da cidade. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/11/1542295-haddad-grafita-pato-donald-sobre-mural-apagado-por-universitarios.shtml>> Acesso em: 27 out.2015.

⁴¹ Daley, Suzane. “O céu e o inferno de Santiago Calatrava”. In: *O Globo*. 28 set.2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/o-ceu-o-inferno-de-santiago-calatrava-10188175>> Acesso em: 27 out.2015.

⁴² Daley, *Folha*, op. cit., 2013.

⁴³ Daley, Suzane. “A Star Architect Leaves Some Clients Fuming.” In: *The New York Times*. 24 set.2013. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/09/25/arts/design/santiago-calatrava-collects-critics-as-well-as-fans.html?pagewanted=all>> Acesso em: 27 out.2015.

“Calatrava te apunhala”) que reúne as principais denúncias de superfaturamento e falhas nas obras. No entanto, ao invés de barrar o arquiteto responsável pelas falhas, a censura recaiu sobre os cidadãos: Calatrava move processo contra os organizadores do *site*, afirmando tratar-se de “manobra política dos comunistas.”⁴⁴

Uma “voz inconfundível”

“Quando as pessoas testemunharam e entregaram o nome de seus amigos para salvar os seus próprios pescoços, o comitê tentava transformar o delator em herói,” disse Zero [Mostel]. “Que tipo de sociedade é essa na qual o delator torna-se herói? É doentio.”⁴⁵

Em 1945, [Jules] Dassin e [Joseph] Losey tinham contrato com a MGM, ambos estavam bastante infelizes. Perguntado em uma entrevista por que um estúdio conservador como a MGM empregaria cineastas de esquerda como Losey e ele próprio, Dassin respondeu com uma anedota: “Eu não me lembro se foi a [Metro-Goldwyn] Mayer ou a Warner [Bros], mas um deles disse: “Esses meninos, eles são vermelhos, comunistas. Por que os mantemos conosco? Porque eles são talentosos.” Isso mostrava o quão cínico era.”⁴⁶

No filme *The Front*⁴⁷ (1976), feito por artistas que foram *blacklisted*, notadamente, Martin Ritt (diretor) e Walter Bernstein (roteiro), Allen interpreta o testa-de-ferro dos escritores que foram vítimas de perseguição política durante o período nefasto da Era da Lista Negra. Neste filme, o “fardo de ter que lidar com os ternos” dos executivos e a sacola marrom, na qual os investidores depositam o dinheiro, são representados como estratégias dos artistas perseguidos pela lista negra para fugir da censura. Em *The Front*, os executivos de mídia e os membros do Comitê de Atividades Antiamericanas seriam os “homens de terno” e o envelope marrom trazia o roteiro dos programas de televisão que seriam assinados pelo testa-de-ferro. No intuito de resgatar o legado dos artistas da lista negra, retratados no filme de Bernstein e Ritt, recuperaremos a *voz inconfundível* de uma das vítimas mais

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ Brown, Jared. **Zero Mostel**: a biography. New York: Atheneum, 1989, p.121.

⁴⁶ Prime, Rebecca. **Hollywood exiles in Europe**: the blacklist and cold war film culture. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2014, p.16-17.

⁴⁷ Traduzido para o português como *Testa-de-ferro por acaso*. No contexto do filme, o substantivo *front* possui ao menos três significados distintos: na primeira acepção, trata-se da figura do ‘testa-de-ferro,’ pessoa que serve de fachada para ações ilícitas; na segunda, *front* designa ‘frente’ tal como a face, o rosto de uma pessoa, ou ainda, a linha de frente, a dianteira; o terceiro significado possível é o de ‘frente’ no sentido de um grupo de pessoas e/ou de instituições sociais que lutam por uma causa comum; o conjunto dos partidos políticos e/ou forças da sociedade civil que, unidos geralmente em torno de um programa e/ou de uma liderança, atuam politicamente em oposição a outros partidos e/ou forças. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=frente>>. Acesso em: 17 nov.2015.

conhecidas e talentosas da lista negra, o ator Zero Mostel, que atua junto com Allen no filme, para mostrar como as cicatrizes do período marcaram a história da produção cinematográfica norte-americana.

Entre o cômico e o trágico, Mostel definia-se da seguinte forma: “sou um homem de mil faces, todas elas na lista negra.”⁴⁸ Na biografia de Mostel, Jared Brown retoma o clima inquisidor que marcou a Era da Lista Negra, na qual as audiências do HUAC foram retratadas como um espetáculo, mobilizando a opinião pública norte-americana na investida de caça às bruxas:

A Câmara dos Deputados criou o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) como uma comissão de inquérito temporária em 1938. Sob o seu primeiro presidente, Martin Dies, o HUAC realizou uma investigação sobre o *Federal Theatre*, o equivalente teatral do *Federal Art Project* no qual Zero Mostel tinha trabalhado. A presunção declarada por trás da investigação foi que milhares de artistas e administradores contratados pelo *Federal Theatre* estavam envolvidos em uma conspiração para derrubar o governo dos Estados Unidos. Alguns membros do comitê foram tão longe que chegaram a chamar o *Federal Theatre* de “um ramo do Partido Comunista.” As investigações do HUAC eram nada menos do que um inquérito imparcial; o objetivo dos membros do comitê era de humilhar àqueles que apoiavam ou que estavam envolvidos com o *Federal Theatre*, e, usando a publicidade nacional gerada pelas audiências, eles conseguiram. Como resultado direto do trabalho do comitê, o *Federal Theatre* deixou de existir em 1939.⁴⁹

De acordo com Michael Denning, os “caçadores de comunistas” viam o alinhamento entre os artistas da Frente Cultural como um bando de “inocentes, manipulados pelo Partido Comunista,”⁵⁰ uma falsa fachada, “um vilarejo Potemkin, um formidável baile de máscaras.”⁵¹

A política cultural do período passou a ser explicada por conceitos como sedução ou manipulação, onde o artista inocente sucumbiu aos vícios do partido, trabalhando sob o disfarce de “frente.” Os artistas, nos foi dito, têm pouco ou nenhum senso político; e a sua eventual ruptura com o grupo da “frente” é um reconhecimento de ter sido dopado, uma reabilitação da verdadeira vocação do artista. Essa história de inocência ultrajante foi contada repetidamente pelas testemunhas “amigas” diante do Comitê de Atividades Antiamericanas. [...] Mesmo uma das melhores reflexões sobre o período, o filme de 1976 de Martin Ritt, *The Front*, com Zero Mostel e Woody Allen, joga com esse sentido: o “frente” no filme é o amigo inocente que concorda em assinar os roteiros escritos pelos artistas da lista negra. No entanto, como um “frente,” ele envolve-se com o mundo dos radicais, e transforma-se de um “frente”, no sentido de fachada, para

⁴⁸ Brown, op.cit., p.92.

⁴⁹ Brown, op.cit., p.79.

⁵⁰ Denning, Michael. **The Cultural Front: the laboring of American culture in the Twentieth Century.** London; New York: Verso, 1996, p.62.

⁵¹ *Idem, ibidem.*

tornar-se parte da “frente,” no sentido de uma aliança política com os radicais da lista negra.⁵²

Nesse sentido, o filme *The Front* propõe uma aliança política do personagem interpretado por Allen com os radicais da lista negra, além de reconstruir o momento no qual “os sentimentos políticos e as ideias foram transformadas em modos de viver e de ver,”⁵³ recompondo a *estrutura de sentimento* dos artistas da Era da Lista Negra. Por conta do tema político, *The Front* teve que ser vendido *estrategicamente* como uma comédia, como recorda Bernstein:

Era o único jeito que este estúdio, Columbia Pictures, financiaria um trabalho sobre a lista negra. Eles também insistiram em uma estrela e sugeriram Robert Redford ou Warren Beatty, mas concordaram com a nossa escolha do Woody. Ele não era uma estrela da magnitude deles, mas estava a caminho.⁵⁴

Em uma cena do filme de 1976, o personagem Howard Prince, interpretado por Woody Allen, recebe um envelope pardo com os roteiros dos escritores que constavam na lista negra. A maneira secreta com que executam a ação é encenada no filme de maneira natural, cena cotidiana: ao caminhar pela rua, os roteiristas entregam o envelope para o testa-de-ferro, sem chamar a atenção dos agentes federais que os vigiam. Conforme o filme documenta, a presença da vigilância constante do Estado já fazia parte do cotidiano dos cidadãos na cidade, muito antes da “Guerra ao Terror.”

O caso trágico das consequências da lista negra, retratado pelo filme, é o do suicídio do personagem Hecky Brown (interpretado por Mostel). Assim como em *Kuhle Wampe: a quem pertence o mundo?* (1932), de Bertolt Brecht, a questão do suicídio é reconstruída no filme de Ritt e Bernstein como “o destino de toda uma classe social,”⁵⁵ tendo em vista que o desemprego leva Hecky ao suicídio e seus camaradas também são acometidos por doenças sociais. A história de Hecky Brown foi baseada na experiência do próprio Mostel e na morte de seu amigo Philip Loeb (artista que teve o nome colocado na lista negra e que, após não conseguir mais encontrar emprego, cometeu suicídio em um hotel em Nova York em 1955). Dados recentes retirados do estudo de Prime revelam que a lista negra significou a perda de emprego de mais de 300 trabalhadores da indústria do entretenimento norte-

⁵² *Idem*, p.62-63.

⁵³ Denning, op.cit., p.63-64.

⁵⁴ Bernstein, Walter. **Inside Out: A Memoir of the Blacklist**. New York: Da Capo Press, c.1996, 2000, p.278.

⁵⁵ Brecht, Bertolt. **Brecht on Film and Radio**. London: Methuen, 2000, p.208.

americana. Além de Loeb, Bernstein lembra que acompanhou Mostel em uma apresentação em um *resort* em Catskills em 1958. Ao chegar ao local, o pagamento acordado entre o gerente do hotel e o comediante foi drasticamente reduzido, por conta da lista negra. A situação humilhante vivida por Mostel, acompanhado por Bernstein, é recontada em *The Front*. Como consequência da perseguição política, que garantiu os lucros dos homens de terno, observamos a precarização do trabalho dos artistas. No caso de Mostel, os donos dos clubes noturnos de *shows* de comédia *stand-up* em Nova York estavam cientes de que “eles não precisavam tanto do Zero como ele necessitava deles, assim eles ofereciam apenas uma migalha do que ele recebia antes.”⁵⁶ *The Front* demonstra o papel da censura executada pelo Estado, por meio dos membros do HUAC em conluio com os executivos das grandes companhias de mídia e as empresas que financiavam os programas de televisão. Mais uma vez, “o Estado passava a atuar como executor das grandes corporações.”⁵⁷

Em um ensaio sobre o processo de filmagem de *Kuhle Wampe*, Brecht faz um *elogio calculado* à avaliação do censor, afirmando que a justificativa para proibir a distribuição do filme deveria ser entendida como uma aula de realismo, tendo em vista que o censor elenca todas as qualidades estéticas e políticas de *Kuhle Wampe* como os motivos que justificariam a proibição. À maneira do filme de Brecht, os personagens de *The Front* representam tipos sociais. A comédia de Bernstein e Ritt, paródia do Comitê de Atividades Antiamericanas, reconta a história da censura na indústria cinematográfica norte-americana sob o ponto de vista das vítimas:

Sinto-me calmo, mas a minha cara está cheia de pedaços de lenço de papel onde cortei-me fazendo a barba. Eu pareço com alguém que deve ser evitado. No *set* de filmagem, o Marty fala calmamente com o Woody. Zero Mostel está também no elenco e ele caminha de braços dados com a adorável Andrea Marcovici. Ele está cantando baixinho para ela uma ária de *Don Giovanni*. “*La ci darem la mano*,” ele canta uma canção de sedução. Pegue a minha mão. Você dirá sim. Eu admiro a graça do Zero, os seus movimentos de dançarino. Nós o escolhemos para o elenco, porque ele era certo para o papel e porque o seu nome foi colocado na lista negra. Nós escolhemos todos os papéis que pudemos desta maneira, deliberadamente. É a nossa vingança.⁵⁸

O alinhamento entre esses “jovens no coração,” para aludir à citação paródica da música extra-diegética *Young at heart* (1954), cantada por Frank Sinatra no desfecho do filme, é de um tipo profundo, feito no embate com a cartilha ditada pelos

⁵⁶ Brown, op.cit., p.103.

⁵⁷ Brecht, op.cit., p.205.

⁵⁸ Bernstein, op.cit., p.278.

encarregados dos interesses dos grandes estúdios de Hollywood. Trata-se de uma descoberta de relações sociais que estão nos filmes e que, conforme procuraremos demonstrar ao longo deste trabalho, possui uma *voz inconfundível*:

[...] quando isso realmente acontece, das muitas maneiras diferentes que são possíveis, o seu som é geralmente inconfundível: o som daquela voz que, ao falar de si mesmo, está falando, necessariamente, para além de si mesmo. Se encontramos essas vozes ou não, vale a pena comprometermos-nos com a tentativa.⁵⁹

*

No intuito de analisar o período exílico de Woody Allen, a partir de *Match Point* (2005), em busca dos subsídios oferecidos pelas cidades europeias para o financiamento de seus filmes, compreenderemos a posição do cineasta dentro de um contexto mais amplo, a saber, aquele da história da indústria cinematográfica norte-americana em sua relação com a europeia. Para isso, faremos uma breve retomada de três dos principais momentos das relações entre a indústria cinematográfica norte-americana e a europeia no contexto após a Segunda Guerra Mundial: o advento das *runaway productions* de Hollywood, as consequências da Era da Lista Negra e o fenômeno do *blockbuster* internacional. No período do pós-guerra, Hollywood entrou em uma fase de retração, o que levou à reorganização da indústria:

Após a guerra, as coisas nunca mais foram as mesmas na indústria do cinema. A partir de 1947, os ventos da má fortuna sopraram incessantemente por dez anos, durante o qual a frequência semanal do público diminuiu para cerca da metade. O declínio começou antes mesmo da televisão. Quando os militares retornaram, a taxa de natalidade aumentou acentuadamente; famílias com bebês tendiam a ouvir o rádio à noite, ao invés de irem ao cinema. [...] A televisão começou a sua real expansão comercial em 1948. [...] Até o final dos anos 1950, quase 90% das residências nos Estados Unidos tinham aparelhos de televisão. [...] O crescimento da televisão substituiu os filmes como atividade dominante de lazer dos americanos. Como resultado, Hollywood entrou em um período de retração. A produção foi severamente cortada, conforme os estúdios podavam os orçamentos. O sistema de estoque foi perdido. Em uma tentativa de reduzir as despesas gerais, atores, escritores, produtores e diretores foram excluídos dos contratos de longo prazo ou cortados da folha de pagamento. [...] A força de trabalho diminuiu.⁶⁰

Além da contenção de investimentos e gastos da indústria, a decisão da Suprema Corte dos EUA sobre o caso *Paramount* (em maio de 1948), considerada uma vitória histórica das leis antitruste, permitiu que práticas monopolistas tais como “reserva em bloco, fixação de preços de entrada, exhibições e fechamentos desleais,

⁵⁹ Williams, op.cit., p.87.

⁶⁰ Balio, Tino. **The American Film Industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976, p.315-316.

preços discriminatórios e acordos de compra favorecendo circuitos de cinema filiados”⁶¹ fossem declarados restrições ilegais ao comércio. No nível da produção, a sentença da *Paramount* criou um *boom* nas produções independentes:

As grandes empresas já não poderiam usurpar o tempo de exibição das estreias nos cinemas, e isso, juntamente com a liberdade de escolha concedida aos exibidores, significava que o produtor independente poderia encontrar uma saída para os seus filmes. Outros fatores estavam em jogo, assim como, não menos importantes, as leis fiscais. Com os estúdios ociosos e os sistemas de distribuição subutilizados que a retração deixou, as *majors* disputavam espaço para fornecer financiamento e estúdios para os independentes e para cuidar de seus filmes. Estas foram as mesmas empresas que antes da guerra criaram barreiras para as produções independentes.⁶²

A “separação da exibição da produção-distribuição”⁶³ afetou também o conteúdo dos filmes, proporcionando uma maior liberdade de expressão, tendo em vista que, como as *majors* não detinham mais o controle dos cinemas, “elas não podiam fazer cumprir as restrições do *Production Code Administration* [PCA].”⁶⁴ Segundo Balio, o poder do PCA de controle do conteúdo dos filmes foi ainda mais prejudicado em 1952, “quando a Suprema Corte em uma decisão histórica colocou os filmes na Primeira Emenda e ‘estendeu a eles o mesmo *status* de proteção garantido aos jornais, revistas e outros órgãos de imprensa.”⁶⁵ De acordo com Balio, a nova liberdade de expressão concedida aos filmes, junto com a separação da exibição da produção-distribuição, originou o “cinema de arte” na indústria norte-americana e “pela primeira vez, em mais de uma geração, os filmes estrangeiros tiveram igual acesso ao mercado doméstico.”⁶⁶ Apesar da abertura, posterior aos decretos da *Paramount*, Balio observa os limites da reestruturação industrial:

Embora os decretos da *Paramount* tenham reestruturado a indústria, eles de nenhuma forma reduziram a importância das grandes empresas. [...] Os exibidores independentes, que supostamente seriam os beneficiários dos decretos, provavelmente foram os que menos ganharam na relação com as *majors*.⁶⁷

Além disso, tendo em vista a diminuição do público no mercado interno, as operações de Hollywood no exterior, as *runaway productions*, ganharam maior

⁶¹ Balio, op.cit., p.316-317.

⁶² *Idem*, p.318.

⁶³ *Idem*, p.316.

⁶⁴ *Idem*, p.318.

⁶⁵ Balio, op.cit., p.318-319.

⁶⁶ *Idem*, p.320.

⁶⁷ *Idem*, p.320.

importância. A indústria soube capturar uma fatia maior do mercado externo para compensar a redução das receitas em casa:

Após a Segunda Guerra Mundial, a indústria começou a recapturar mercados perdidos, liberando o seu tremendo estoque de filmes que ainda tinha que ser distribuído no exterior. As barreiras protecionistas estabelecidas durante os anos 1920 e 1930 desapareceram, e as indústrias cinematográficas nacionais, com a exceção da Grã-Bretanha, tinham sido totalmente interrompidas pela guerra. Com a maior probabilidade de que a indústria dominaria o mercado internacional, a atenção de Washington voltava-se para a indústria cinematográfica norte-americana como uma importante arma de propaganda na Guerra Fria.⁶⁸

As medidas protecionistas adotadas pelos governos europeus, tal como os fundos congelados, provocaram uma reestruturação das *majors* norte-americanas no exterior, que utilizaram o cenário europeu, os incentivos fiscais e os custos trabalhistas mais baixos do além-mar:

Tendo em vista que os exibidores e o público [europeus] preferiam os filmes de Hollywood às produções domésticas, os governos decidiram permitir a entrada livre [das produções norte-americanas] com a condição de que apenas uma parte de seus ganhos pudesse ser retirada. [...] As *majors* começaram a investir em produções para o exterior, através da construção de estúdios, compra de direitos autorais e financiamento dos filmes. Os fundos congelados foram apenas um dos muitos fatores que contribuíram para o fenômeno do pós-guerra das *runaway productions*. Outros motivos foram: a vontade de filmar em lugares autênticos, os custos trabalhistas mais baixos e as vantagens fiscais.⁶⁹

Nesse sentido, ao invés de defender as indústrias cinematográficas nacionais, as medidas protecionistas adotadas pelos países europeus obtiveram efeito reverso, ampliando o alcance internacional das operações de Hollywood:

As filiais estrangeiras das empresas norte-americanas rapidamente descobriram como estar em conformidade com os requisitos dos governos para tornarem-se produtores “nacionais” de filmes “nacionais” e ganharem acesso aos subsídios europeus.⁷⁰

Em resumo, segundo Balio, “no exterior, as empresas americanas de cinema dominam a tela assim como elas fazem em casa. Eles distribuem as maiores atrações de bilheteria e capturam a maior parte da receita bruta.”⁷¹

Neste breve quadro apresentado da indústria cinematográfica norte-americana do pós-guerra, ainda é preciso reconstituir a relação entre as medidas antitruste que proporcionaram o crescimento das produções independentes, a entrada da televisão, o

⁶⁸ *Idem*, p.325.

⁶⁹ Balio, op.cit., p.325-326.

⁷⁰ *Idem*, p.326.

⁷¹ *Idem*, *ibidem*.

declínio do público interno, a tática industrial de Hollywood das *runaway productions*, conforme já explicamos, com a Era da Lista Negra e o fenômeno dos *blockbusters*.

Em seu notável estudo sobre a lista negra e a cultura cinematográfica da Guerra Fria, centrado no caso dos artistas de Hollywood exilados na Europa, Rebecca Prime argumenta que a lista negra foi principalmente uma estratégia econômica para os estúdios norte-americanos, permitindo que eles diminuíssem os altos custos com mão-de-obra qualificada em um momento em que os lucros caíam drasticamente. Neste trabalho, utilizaremos a denominação a Era da Lista Negra (1947-1960), de acordo com a pesquisa de Prime sobre o período. A autora segue a classificação de Larry Ceplair e Steven Englund em *The Inquisition in Hollywood*, conforme ela explica:

Ceplair e Englund observam que esse período é frequente (e erroneamente) referido como a Era do Macarthismo, por conta do notório senador do Wisconsin, caçador de comunistas. McCarthy, porém, focava as suas investigações nos comunistas infiltrados no governo dos EUA, não em Hollywood. Na opinião dos autores, “‘Macarthismo’ deveria referir-se apenas a um estilo político composto por *bullying*, intimidação, roubo, e acusações sem provas. Não deveria designar uma época histórica.”⁷²

Acima de tudo, a lista negra representou para a indústria do entretenimento um grande corte nos custos de produção. Conforme explica David Harvey, o clima de “caça às bruxas” para garantir a manutenção e expansão do *status quo* não é novidade, mas sim estratégia econômica:

Como na época de Napoleão III, uma boa dose de repressão política foi exigida pelas classes dominantes da época; a história subsequente do Macarthismo e da política da Guerra Fria, da qual já havia sinais abundantes no início dos anos 1940, é bem conhecida. Na frente econômica, restava a questão de saber de que modo o capital poderia ser reinvestido.⁷³

O Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC) teve como objetivo barrar a “influência comunista” nos EUA. O clima persecutório da Guerra Fria, fomentado pelo governo norte-americano, buscou aniquilar as conquistas do *Federal Theater* no campo das artes cênicas e das políticas de bem-estar social da era Roosevelt:

Considerando que as políticas liberais da era Roosevelt encorajaram um “americanismo” inclusivo, definido em grande parte por sua oposição ao fascismo, esse nacionalismo popular, progressista e pluralista foi

⁷² Ceplair; Englund, 2003, xv *apud* Prime, 2014, p.185.

⁷³ Harvey, David. “O direito à cidade.” In: **Revista Piauí**, Edição 82, Julho de 2013.

rapidamente substituído por uma versão excludente, anticomunista (com fortes conotações xenófobas e antisemitas) nos primeiros anos da Guerra Fria. De acordo com esta nova definição, os radicais de Hollywood eram considerados agora “antiamericanos” por conta de seu apoio a causas antifascistas e antirracistas.⁷⁴

Nesse “estado de exceção” durante a Guerra Fria, a prática de citar os nomes dos dissidentes, delatando-os ao HUAC como comunistas, foi amplamente utilizada, prejudicando a indústria cinematográfica norte-americana do ponto de vista artístico, mas garantindo a sua permanência nesse clima de aguda crise do mercado:

[...] as audiências comandadas pela HUAC visavam provar que os membros filiados do partido dominavam a Associação dos Roteiristas, que os comunistas tinham conseguido introduzir propaganda subversiva nos filmes, e que o presidente Roosevelt tinha exercido pressão indevida na indústria para produzir filmes pró-soviéticos durante a guerra.⁷⁵

No entanto, é preciso frisar ainda que a série de filmes pró-soviéticos produzidos por Hollywood logo após a dissolução do Pacto Nazi-Soviético em 1941 “estava em linha com a política do governo que pretendia aumentar o apoio público para o novo aliado dos Estados Unidos.”⁷⁶ Prime destaca a tensa questão da propaganda como parte da “dramática transformação cultural e política que ocorreu em Hollywood no rescaldo da Segunda Guerra Mundial.”⁷⁷ No pós-guerra, o clima de medo tinha raízes justamente no movimento anticomunista perpetrado por Hollywood. A atuação da *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA), de aniquilamento da esquerda de Hollywood, “nas amargas disputas trabalhistas de 1945-1947 que tiveram um papel significativo em cimentar a virada para a direita de Hollywood no pós-guerra,”⁷⁸ contribuiu para o ambiente persecutório institucionalizado da Guerra Fria. Por conta dos prejuízos com as disputas trabalhistas do pós-guerra, os chefes dos estúdios fortaleceram os seus laços com os interesses corporativos:

Rejeitando a cultura liberal do Bem-Estar Social dos anos 1930, Hollywood escolheu, ao contrário, alinhar-se com a “nova ideologia ‘americana’ de consenso corporativo, harmonia de classe, e abundância,” apoiando-se no “anticomunismo e no HUAC para desacreditar a oposição ao capital monopolista.”⁷⁹

⁷⁴ Prime, op. cit., p.120.

⁷⁵ Balio, op.cit., p.327.

⁷⁶ Prime, op. cit., p.23.

⁷⁷ Prime, op.cit., p. 24.

⁷⁸ *Idem, ibidem.*

⁷⁹ May, 1989, p.127 *apud* Prime, 2014, p.189.

Balio caracteriza o impacto das audiências do Comitê de Atividades Antiamericanas como um golpe sobre a indústria no período:

As audiências começaram no dia 20 de outubro de 1947 e duraram duas semanas. A primeira parte foi dedicada a tomar os depoimentos das testemunhas amigas, muitas das quais eram membros da *Motion Pictures Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA) [Aliança Cinematográfica para a Preservação dos Ideais Americanos]. Fundada em 1944, a Aliança era uma organização militante de direita dedicada a combater a impressão de que a indústria de cinema era composta por “comunistas, radicais e excêntricos”. A exibição das testemunhas amigas incluiu Jack L. Warner, Louis B. Mayer, Robert Taylor, a senhora Lela Rogers (mãe da atriz Ginger), e Adolph Menjou. A segunda parte era dedicada às testemunhas hostis, lideradas por John Howard Lawson, que anunciou que por uma questão de princípio, eles se recusariam a responder à pergunta do comitê: “Você é ou já foi membro do partido comunista?” Dez foram chamados – eles ficaram conhecidos como os *Hollywood Ten*⁸⁰ – e cada um deles evocou a Primeira Emenda. Cada um foi acusado por desacato ao Congresso e, posteriormente, enviado para a penitenciária federal.⁸¹

Perseguidos nos Estados Unidos, alguns dos “talentos de Hollywood” fugiram para a Europa, onde os mercados nacionais souberam aproveitar a situação precária dos artistas exilados para ampliar o alcance de seus negócios nos EUA:

Conforme lembra Joseph Losey: “O mercado inglês queria contratar-me primeiro porque eles sabiam que eu sabia fazer o trabalho; segundo, porque eles contrataram-me por um preço muito barato; terceiro, eles pensavam que eu faria filmes para o mercado americano; quarto, eles pensavam que eu atrairia as estrelas americanas; e quinto, de alguma maneira estranha, eles pensavam que poderiam manter tudo isso em segredo.”⁸²

Na Europa, os *blacklisted* tornaram-se também mão-de-obra mais barata para os estúdios norte-americanos:

A força do dólar em relação às moedas europeias também significou que os custos de produção na Europa foram significativamente menores do que em Hollywood, onde os estúdios eram obrigados a pagar os salários de acordo com o piso estabelecido pelos sindicatos. [...] Além dos estúdios de Hollywood, os avarentos produtores independentes americanos esperavam tirar vantagem da mão-de-obra barata e qualificada na Europa, junto com a disponibilidade a preço de banana dos artistas talentosos da lista negra. De acordo com uma pesquisa recente, a produção americana na Europa duplica entre 1950 e 1957.⁸³

⁸⁰ Os *Hollywood Ten* eram: John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Edward Dmytryk, Adrian Scott, Ring Lardner, Jr., e Lester Cole. Todos eram escritores, com a exceção de Dmytryk, que era diretor, e Scott, produtor. Há um documentário de 1950, de John Berry, que apresenta os *Hollywood Ten*. Berry foi *blacklisted* logo após o lançamento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=taancRcLQ8o>> Acesso em: 01 nov.2015.

⁸¹ Balio, op.cit., p.328.

⁸² Prime, op.cit., p.52.

⁸³ *Idem*, p.60.

Prime relaciona a lista negra com a tendência industrial de Hollywood das *runaway productions*, acentuada na Europa durante os anos 1950. Segundo a autora, a lista negra configurou-se como uma “estratégia imperfeita” que permitiu a interação complexa e muitas vezes contraditória entre elementos conservadores de Hollywood e a orientação cada vez mais internacional do cinema:

No momento em que os estúdios já tinham usado em grande parte os seus fundos bloqueados no início dos anos 1950, a maioria dos países da Europa Ocidental estabeleceu programas de subsídios que garantiram a presença contínua dos interesses da indústria cinematográfica norte-americana na Europa. O modelo de produção europeia de Hollywood evoluiu em conformidade, abandonando o estúdio para as produções independentes com a distribuição do estúdio. Os exilados da lista negra na Europa estavam intimamente envolvidos em cada fase do desenvolvimento da produção de Hollywood no exterior durante os anos 1950. Examinando as histórias desta gama de *runaway productions* – do estúdio para independente para “internacional” – observa-se a interação complexa e muitas vezes contraditória entre elementos conservadores da indústria do cinema e a sua orientação cada vez mais internacional. Embora os sucessivos esforços frustrados do *Film Council* [Conselho de Cinema] de barrar as produções dos artistas da lista negra na Europa refletissem o poder em declínio da lista negra, a persistência da prática da “limpeza” dos estúdios no passado ilustra como a crescente presença americana nas indústrias cinematográficas europeias, ironicamente, deu vida nova para a lista negra.⁸⁴

Conforme Prime documenta, a lista negra continuava na Europa, o Conselho de Cinema, *Hollywood AFL Film Council*, submeteu ao Congresso em 1959 um comunicado no qual denunciava a associação entre as *runaway productions* e os produtores norte-americanos “em fuga” (os artistas que foram *blacklisted* nos EUA e fugiram para a Europa). Segundo Prime, a referida resolução pedia ao Congresso para realizar uma investigação completa das *runaway productions* norte-americanas, alegando que, na maioria das vezes, estas produções “davam emprego a conhecidos comunistas, dando assim, ajuda e conforto para a conspiração comunista contra o mundo livre.”⁸⁵ Obviamente, de acordo com Prime, a resolução não fazia qualquer menção aos lucros dos estúdios norte-americanos no exterior, “o seu alvo recaía apenas sobre o crescente número de produtores independentes americanos trabalhando no exterior – e empregando norte-americanos da lista negra.”⁸⁶

No entanto, esclarece Prime, a perspectiva cada vez mais cosmopolita de Hollywood sugeria que o controle no exterior tornava-se mais difícil quando “o

⁸⁴ Prime, op.cit., p.61.

⁸⁵ *Idem*, p.81.

⁸⁶ *Idem*, *ibidem*.

dinheiro envolvido nas *runaway productions*, juntamente com a mudança de orientação da indústria cinematográfica para a Europa, começou a desafiar as políticas da lista negra.”⁸⁷ Por outro lado, para os artistas *blacklisted*, o sistema europeu de produção fílmica representava maior liberdade artística:

Em Roma, Paris, Madri e Londres, os cineastas expressaram opiniões semelhantes sobre as vantagens criativas de trabalhar na Europa. “Estou aqui por causa da humilhação que sofri nas mãos da supervisão editorial,” observou um entrevistado. “O cineasta na Europa tem autonomia. Ele faz o filme e ele sai como seu – não como um produto dos memorandos dos executivos,” observou outro. Carl Foreman considerava os filmes de Ingmar Bergman com a lembrança de seu longo desejo de dirigir. “Eu disse a mim mesmo: Meu Deus, como eu invejo esse cara! Ele fez um filme. É ele. Mas antes que eu pudesse dirigir o meu primeiro filme, *Os Vitoriosos* [1963], tive que passar vinte anos no tipo de aprendizado que o nosso sistema exige. Acima de tudo, tive que fazer filmes que fossem sucessos importantes, que fizessem dinheiro. Na Europa, o sucesso artístico é o critério principal para determinar se alguém consegue dar conta do trabalho completo de fazer um filme.” Essa percepção da superioridade do modo de produção europeu era ela mesma um desdobramento da virada europeia no modo de produção de Hollywood e do aumento da cinefilia do público americano. Uma breve pesquisa da recepção americana dos filmes europeus da lista negra reflete o prestígio crescente do cinema europeu (e as ansiedades crescentes de Hollywood) juntamente com a mudança de atitude em relação à lista negra. Como Dalton Trumbo argumentou, a melhor arma contra a lista negra era o talento, e os triunfos europeus dos exilados tiveram um papel significativo em transformar a atitude da indústria em relação à lista negra.⁸⁸

Os estúdios adotaram a “abordagem europeia” considerando que as proibições às contratações dos “suspeitos de subversão”⁸⁹ podiam ser interpretadas como circunscritas apenas às produções de Hollywood. Assim, Hollywood aproveitou a brecha para adquirir os filmes feitos na Europa pelos *blacklisted* e podia até mesmo entrar em acordos de produção com os talentos da lista negra na Europa sem violar as proibições nos EUA. Tanto a experiência europeia dos exilados era vantajosa para Hollywood, como a formação em Hollywood dos artistas da lista negra foi aproveitada pelos produtores europeus na experiência transnacional da indústria cinematográfica no pós-guerra.

Contudo, a bem-sucedida “empreitada cosmopolita” das produções de Hollywood na Europa e o desenvolvimento do cinema de arte europeu, que contou com a contribuição dos *blacklisted*, conviviam com a repressão dos *auteurs* norte-americanos em solo europeu:

⁸⁷ Prime, op.cit., p.82.

⁸⁸ *Idem*, p.152.

⁸⁹ *Idem*, p.109.

Contribuindo para o sentimento de insegurança havia a verdadeira precariedade da situação legal [dos *blacklisted*] nos países que os receberam. Muitos dos exilados tiveram os seus passaportes confiscados pelo governo americano, consequência que não limitava apenas a sua capacidade de viajar (e consequentemente, as oportunidades de trabalho disponíveis para eles), mas que também poderia colocar em risco a validade de suas autorizações de residência. [...] Examinar o contexto político e cultural mais amplo, no qual os exilados encontraram-se após a sua chegada à Europa, permite entender a percepção europeia da lista negra de Hollywood e das políticas conservadoras da era McCarthy e, ao fazer isso, sugere a medida de que a lista negra não era exclusivamente um fenômeno doméstico, mas [contava] com, até então negligenciadas, dimensões transnacionais.⁹⁰

Por mais que a Europa representasse maior liberdade para os artistas, o caso dos cineastas norte-americanos exilados demonstra a influência transnacional do Comitê de Atividades Antiamericanas:

O que o “*l’affaire Dassin*” revela é a relativa impotência da indústria cinematográfica francesa em face da pressão de Hollywood. Não importava a quantidade de retórica antiamericana inflamável saindo dos cafés de Saint-Germain, a ameaça de ser barrado do difícil e lucrativo mercado norte-americano foi o suficiente para convencer muitos produtores franceses a permanecer aos pés e em linha com Hollywood.⁹¹

A controversa recepção dos filmes dos cineastas exilados na Europa também pode ser considerada como resultado da Era da Lista Negra. Prime lembra que com *Rififi* (1954), Jules Dassin criou um filme que foi “tanto criticado por ser muito americano como elogiado por ser o único autêntico filme *noir* francês.”⁹² Segundo a autora, a recepção positiva do gênero *noir* na Europa facilitou a entrada dos exilados na indústria europeia: “a percepção europeia do *noir* como um gênero americano favoreceu os exilados, tanto quanto as realidades históricas contribuíram para que a disposição e o tom distinto do *noir* precipitassem o seu exílio.”⁹³ Na Europa, Joseph Losey era laureado por seu estilo inconfundível: “o único cineasta ‘britânico’ que poderia ser reconhecido como *auteur*.”⁹⁴ Nesse sentido, a recepção positiva dos exilados na Europa complicava a questão do nacionalismo no cinema europeu:

Em uma época em que o cinema britânico estava experimentando um dramático renascimento, em grande parte, graças ao influxo de financiamento americano, o sucesso de exilados como Losey complicou ainda mais os debates acirrados em torno do cinema nacional e da identidade.⁹⁵

⁹⁰ Prime, op.cit., p.35-36.

⁹¹ *Idem*, p.47.

⁹² *Idem*, p.88.

⁹³ *Idem*, p.86.

⁹⁴ Prime, op.cit., p.131.

⁹⁵ *Idem*, *ibidem*.

Em outro caso de defesa do preceitos do cinema de autor, Prime cita a resenha intitulada “Dura Lex,” de Jean-Luc Godard, publicada em 1959 na *Cahiers du Cinéma*, na qual o cineasta francês critica o colega americano Jules Dassin:

Nós amávamos o Dassin que filmava às escondidas entre os vendedores de frutas em São Francisco, no antigo metrô de madeira de Nova York, nas docas oníricas de Londres. Mas, infelizmente, o nosso Jules começou a se levar a sério quando veio para a França, usando o seu distintivo de mártir. Alguns anos atrás, nós fomos tomados por *Rififi*, mas agora vemos que ele não chega aos pés de *Grisbi*, *Ouro Maldito* [dirigido pelo cineasta francês Jacques Becker], que ele copiou, e muito menos de *Bob, o Jogador* [de Jean-Pierre Melville], que copiou. O que aconteceu depois é muito familiar. Se o Bully Graham [pregador batista norte-americano, conselheiro de Eisenhower, Nixon, Lyndon Johnson, Bill Clinton e da família Bush] fizesse filmes, sem dúvida ele se chamaria Jules Dassin. Autorizar o nosso aspirante a filósofo a pregar nos palcos europeus é como permitir que um atleta inculto acredite que ele é capaz de explicar Aristóteles.⁹⁶

Conforme lembra Prime, Dassin responderá à crítica de Godard com o filme, situado na Grécia, *Nunca aos Domingos* (1960), no qual o personagem Homer (interpretado por Dassin), o clichê do turista norte-americano, tenta “instruir” a prostituta grega Ilya (interpretada pela incorrigível Melina Mercouri).

Do outro lado do Atlântico, o filme *O Criado*, de Joseph Losey, era aclamado no Festival de Nova York de 1963, como “um dos principais cineastas britânicos.”⁹⁷ Conforme ressalta Prime, o fato de que Losey era americano e encontrava-se exilado na Europa, fugindo da perseguição política nos EUA, era considerado menos importante por algumas revistas de cinema especializadas, incluindo a *Cahiers du Cinéma*.

Prime sintetiza o paradoxo da Era da Lista Negra, argumentando que a presença dos artistas *blacklisted* na Europa comprovava “a repressão política da era McCarthy e desafiava a autoimagem dos EUA como o paraíso de liberdade democrática,”⁹⁸ além de expor o funcionamento do aparato da repressão norte-americana na Europa. Ao final de seu estudo, Prime observa a entrada do *blockbuster* internacional na indústria:

[...] com o declínio econômico de Hollywood e o aumento das *runaway productions*, os americanos acostumaram-se a ver na tela do cinema locações europeias e a assistir à narrativas que dramatizavam essas localidades estrangeiras. Neste sentido, ao implementar a lista negra,

⁹⁶ Godard, 1959, p.61 *apud* Prime, 2014, p.138.

⁹⁷ Prime, *op.cit.*, p.132.

⁹⁸ Prime, *op.cit.*, p.128.

Hollywood criava o espaço que seria ocupado pelo *blockbuster* internacional, que combinava o habitual (gênero de ação, as estrelas de Hollywood) com o desconhecido (as locações exóticas, as estrelas estrangeiras). A ascensão do cinema de arte europeu – auxiliado em grande parte pelo aumento da importância do circuito de festivais de cinema – contribuiu ainda mais para a descentralização da produção, retirando-a de Hollywood e para a erosão das fronteiras tradicionais do cinema nacional.⁹⁹

De acordo com David Cook, a “nova estratégia” da indústria cinematográfica norte-americana, iniciada nos anos 1970, foi concentrar os investimentos dos estúdios em alguns *blockbusters* ou “filmes-evento” que pudessem produzir lucros rápidos e proporcionar que as ações dos investidores subissem em Wall Street. Contudo, essa “mentalidade *blockbuster*” aumentou radicalmente “os riscos financeiros de fazer filmes e levou a indústria a buscar uma variedade de estratégias de redução de riscos, cujo efeito foi retirar o financiamento da produção das mãos dos estúdios”¹⁰⁰ e utilizar, por exemplo, acordos pré-venda com as redes de televisão, promoção de mercadorias associadas tais como livros, brinquedos e trilha sonora. Desse modo, os gastos com a promoção dos filmes excederam o custo de produzi-lo:

Os projetos foram selecionados pelo seu potencial de *marketing*, apelo demográfico, e sua capacidade de cobertura de riscos, ao invés de por qualquer mérito intrínseco como entretenimento, e muito menos como arte ou comentário social; os filmes foram feitos para agradar grupos focais, como *fast food* e outros novos produtos.¹⁰¹

O caso emblemático dessa estratégia de “filme-evento” foi *Tubarão* (1975), de Steven Spielberg, lançado em diversas salas de cinema simultaneamente, acompanhado de forte propaganda com o objetivo de “gerar lucros rápidos antes que as críticas ruins e o boca-a-boca matassem o negócio.”¹⁰² Conforme argumenta Cook, foi com base em uma única imagem espetacular, a do tubarão morto pelo chefe de polícia que restaura a calma na pacata cidade, que o filme de Spielberg “mostrou que um *blockbuster* de multi-milhões de dólares poderia ser distribuído e vendido [...], fazendo lucro em um fim de semana rápido [...] como se fosse pornografia.”¹⁰³ Esse instrumento de promoção dos filmes, que garantiu os lucros da indústria cinematográfica norte-americana, concentrando os ganhos astronômicos da indústria e reduzindo a produção em poucos sucessos *blockbusters*, valeu-se do desenvolvimento

⁹⁹ *Idem*, p.171.

¹⁰⁰ Cook, David A. **Lost Illusions**: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. History of the American Cinema; v.9. California: University of California Press, 2000, p.1.

¹⁰¹ Cook, op.cit., p.2.

¹⁰² *Idem*, p.4.

¹⁰³ *Idem*, p.43.

artístico conquistado pela “Renascença Americana,” de 1967-1975, período no qual tentou-se:

[...] criar um cinema de autor norte-americano, baseado em grande parte no modelo europeu. Isso também abriu a porta para a geração de diretores que nasceu nos anos 1920, cuja iconoclastia e independência tinham impedido-os até agora de entrar no *mainstream* de Hollywood, embora todos tivessem recentemente contribuído de maneira decisiva.¹⁰⁴

Como resultado do fenômeno dos *blockbusters*, a concentração na promoção de filmes como *Tubarão*, entre outros, quebrou o sistema de produção independente: “nos Estados Unidos pós-*Tubarão*, os anos 60 estavam tão mortos quanto Huey Newton [co-fundador e líder dos Panteras Negras] e a Renascença Americana estavam no fundo do poço.”¹⁰⁵

É nesse caldo de apagamento do cinema independente norte-americano que “nasce” Woody Allen, cineasta que firmou-se como uma “alternativa da Costa Leste para o modo de produção de Hollywood.”¹⁰⁶ A posição de Allen na indústria cinematográfica norte-americana faz-se muito ligada ao ideal europeu do *auteur*:

Nada agrada mais o meu ego do que ser considerado um cineasta europeu. Isso para mim é a maior realização. Então, quando fiz um filme na Inglaterra foi um prazer para mim. Adorei. Quando voltei para casa, a minha esposa disse: “essa foi uma experiência maravilhosa para você. Agora você poderia fazer um filme na Alemanha, em Barcelona, em Veneza ou Paris. Você ama todos esses lugares.” E nesses locais, eles são tão favoráveis aos artistas. É uma atitude diferente. Nos Estados Unidos, o cinema é essencialmente todo sobre o estúdio. É uma indústria. Eles querem gastar cem milhões em um filme e fazer quinhentos milhões. [...] Em Hollywood, um filme médio custa 50 milhões de dólares, isso é para um filme comum. Fiz os meus últimos três filmes com menos de 15 milhões de dólares. Na Europa, você pode fazer isso. São pessoas independentes que te dão o dinheiro e eles não estão interessados em ter nenhum acesso, eles não interferem no meu trabalho. Então, tenho muito interesse em fazer um filme fora dos EUA. Poderia fazer isso na França, porque falo francês um pouco. Poderia imaginar fazer uma série de filmes fora dos EUA. Não foi uma experiência amedrontadora em Londres. Foi muito gratificante. Depois, tiveram a ideia de fazer a estreia dos filmes na Europa: para mim não há nada mais gratificante do que a estreia de *Melinda e Melinda* no Festival de Cinema de San Sebastian, na Espanha.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Idem*, p.71-72.

¹⁰⁵ *Idem*, p.76.

¹⁰⁶ Cook, op.cit., p.125.

¹⁰⁷ Zuber, Helene. “SPIEGEL Interview with Woody Allen: ‘Nothing Pleases Me More than Being Thought of as a European Filmmaker’”. In: **Der Spiegel**. 20 jun.2005. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-woody-allen-nothing-pleases-me-more-than-being-thought-of-as-a-european-filmmaker-a-361905.html>>. Acesso em 27 out. 2015.

Ao falar da indústria, Allen frequentemente refere-se ao cinema dos anos 1930-40 de Hollywood e à influência da Europa, em contraposição à pobreza temática e aos lucros exorbitantes das grandes produções *blockbusters*:

Para mim, os filmes são valiosos como uma forma de arte e como um excelente meio de entretenimento popular. Mas eu acho que os filmes têm ido para um caminho terrivelmente errado. Era muito mais saudável quando os estúdios faziam uma centena de filmes por ano, ao invés de um ou dois, e os grandes *blockbusters* são, na maioria das vezes, uma grande perda de tempo. Eu não assisto. Vejo o que eles são: desperdiçadores de tempo arrebatando os tímpanos. Acho que Hollywood tem ido para um caminho desastroso. É terrível. Os anos do cinema que foram grandiosos foram os anos 30, 40, não tanto os anos 50... mas, em seguida, os filmes estrangeiros assumiram o controle e foi uma grande era do cinema, pois os diretores americanos foram influenciados [pelos europeus] e isso fomentou os anos 50, 60 e 70. Depois, isso começou a mudar. Agora é apenas um produto de fábrica. Eles podem fazer um bilhão de dólares em um filme e gastar centenas de milhões para fazê-lo. Eles gastam mais dinheiro no orçamento de publicidade de alguns desses filmes do que todos os lucros de tudo o que Bergman, Fellini e Buñuel fizeram em todos os seus filmes juntos em suas vidas. Se você pegar todos os lucros de tudo o que Bergman, Buñuel e Fellini fizeram em suas vidas e somar tudo isso junto, não seria igual a um fim-de-semana de *Os Vingadores* e os seus de \$185 milhões a \$200 milhões de dólares [resultado de bilheteria no fim-de-semana de lançamento].¹⁰⁸

Por mais que o cineasta de Nova York seja uma “alternativa ao modo de produção de Hollywood,” a posição de Woody Allen na indústria cinematográfica norte-americana como *auteur* deve ser entendida de maneira indissociável ao clima dos negócios de Hollywood, ressaltando-se que o “cinema de autor transformou-se em uma ferramenta de *marketing*,”¹⁰⁹ a partir dos anos 1970:

No longo prazo, no entanto, a ideia de que os diretores norte-americanos, trabalhando dentro do sistema de produção mais intensivo em capital, poderiam de alguma forma aproximar-se do ideal europeu de autor, esteve de maneira indissociável encarnada no clima dos negócios que prevaleceu depois de *Tubarão* e *Guerra nas Estrelas*.¹¹⁰

Se compararmos o filme de maior bilheteria na carreira de Allen, *Annie Hall*¹¹¹ que arrecadou U\$143.914.600 milhões de dólares,¹¹² com dois *blockbusters*¹¹³ que

¹⁰⁸ Fleming Jr., Mike. “Woody Allen On ‘Irrational Man’, His Movies & Hollywood’s Perilous Path – Cannes Q&A” In: **Deadline**, May 14, 2015. Disponível em: <<http://deadline.com/2015/05/woody-allen-cannes-interview-irrational-man-1201427066/>>. Acesso em: 31 out.2015.

¹⁰⁹ Cook, op.cit., p.157.

¹¹⁰ *Idem*, p.156.

¹¹¹ Após o sucesso de *Annie Hall*, de prêmios e bilheteria, Allen, se seguisse a tendência do mercado *blockbuster*, do qual ele nunca fez parte, faria a sequência *Annie I, II*, e assim por diante; no entanto, o cineasta optou pelo retrato das três irmãs em *Interiores* (1978), filme considerado pela crítica como pertencente à “fase séria,” por conta do aspecto melancólico e da referência ao cinema de Ingmar Bergman. Se por um lado, o lançamento de *Interiores* corrobora para a fama do *auteur*, por outro, o diálogo que Allen busca estabelecer com o cineasta sueco também pode ser encontrado na dita fase

também concorreram ao *Oscar* em 1978 e na mesma categoria de melhor diretor, o filme de Steven Spielberg, *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, obteve U\$466.278.800 milhões de dólares¹¹⁴ e o de George Lucas, *Guerra nas Estrelas*, angariou a cifra bilionária de U\$1.494.423.400,¹¹⁵ veremos a discrepância entre Allen e os *blockbusters* em termos de bilheteria. No entanto, conforme já argumentamos, Hollywood tem interesse em fomentar o nicho de mercado do cinema de autor norte-americano baseado, em grande parte, no modelo europeu.

Nesse sentido, a questão do cinema de autor nos EUA é essencial para o “nascimento” e a continuidade do cinema de artistas como Allen, tanto como uma estratégia de financiamento para os filmes independentes, como um nicho de mercado que precisa renovar-se com os “novos talentos.”

Conforme argumentaremos ao longo deste trabalho, o cineasta utiliza o ideal do autor europeu como material cômico. A própria entrada de Allen na indústria cinematográfica norte-americana fez-se por meio da venda de *gags* que satirizavam o papel social da alta cultura. No exemplo abaixo, a métrica dos sonetos de Shakespeare é utilizada de forma satírica para aumentar o “passo” do novato:

“Um representante do Charles K. Feldman ... convidou os meus agentes”, escreveu Woody no *The New York Herald Tribune*, quando o filme foi lançado em 1965, “e lhes ofereceu seis dígitos como pagamento para os meus serviços. Após muita discussão, os meus agentes ficaram com apenas um e o acordo foi fechado... Eu tenho várias ideias, mas especialmente um *thriller* de suspense baseado no uso do pentâmetro iâmbico pelos poetas metafísicos. Feldman não ficou impressionado à primeira vista, mas acho que posso convencê-lo. Aqui está uma oportunidade de contribuir para a verdadeira arte em um meio normalmente estéril.”¹¹⁶

cômica, notadamente, nos filmes anteriores ao de 1978, tais como *A última noite de Boris Grushenko* (1975) e *Annie Hall* (1977), por exemplo. Além disso, por mais que represente uma enorme queda em arrecadação de bilheteria, *Interiores*, filme posicionado entre *Annie Hall* e *Manhattan* (as duas maiores bilheterias do cineasta), representa ainda o seu nono melhor resultado.

¹¹² “Woody Allen”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=woodallen.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

¹¹³ A diferença entre os diretores Allen, Spielberg e Lucas, apenas em termos de bilheteria, evidencia-se quando confrontamos a média de arrecadação dos filmes e o total arrecadado na carreira como diretor, respectivamente: Allen obtém U\$13.780.520 milhões em média por filme (cifra muito próxima ao custo de cada filme), e o valor total da arrecadação na carreira (contabilizando 42 filmes): U\$578.781.860; enquanto Spielberg obtém por filme, em média, U\$153.922.279 e o total da carreira (27 filmes contabilizados) ultrapassa quatro bilhões de dólares, U\$4.155.901.520; Lucas, por sua vez, arrecada em média por filme U\$290.654.500 e o total da carreira (apenas 6 filmes contabilizados como diretor) U\$1.494.423.400.

¹¹⁴ “Steven Spielberg”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?id=stevenspielberg.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

¹¹⁵ “George Lucas”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=georgelucas.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

¹¹⁶ Lax, Eric. **Woody Allen: a biography**. New York: Da Capo Press, 2000, p.204.

Em sua primeira experiência como roteirista, Allen aprendeu “como não fazer um filme, ou pelo menos, [como não fazer] um filme dentro do orçamento.”¹¹⁷ As constantes viagens para Londres, Roma e Paris, as trocas de elenco e outras interferências do produtor multimilionário Charles K. Feldman, “advogado que virou agente, depois produtor, e que tinha [...] ‘a alma de um jogador,’”¹¹⁸ além de “trocar de roteiro como quem troca de camisa”¹¹⁹ e de ver o cinema como uma caixa registradora fizeram com que o resultado final de *Que é que Há, Gatinha?* (1965) tivesse poucas semelhanças com o que Allen escreveu: “A grande lição nesse caso é que se um filme é bem-sucedido, mas você não está contente com ele, a experiência é infeliz e não vale nada, [...] eu estava mergulhado no que há de mais venal em Hollywood.”¹²⁰ Nos oito meses que passou na Europa, estadia custeada pelos gastos faraônicos do produtor, Allen viveu *la dolce vita* de Hollywood em solo europeu, como turista pelas cidades que passava e jogando pôquer em companhia das estrelas do filme (Peter O’Toole, Peter Sellers, Capucine, Ursula Andress, Paula Prentiss, entre outros). O sistema de estrelas de Hollywood garantiu o elevado orçamento, os altos salários dos atores *blockbusters* e o sucesso do filme que obteve o melhor resultado de bilheteria de comédia daquele ano e possibilitou novas oportunidades de trabalho para Allen.

No ano seguinte, ele comprou os direitos autorais de um filme de ação japonês, intitulado *International Secret Police: Key of Keys*, e transformou-o em *O que Há, Tigresa?* Por meio do recurso da dublagem em chave paródica, Allen refez a trama e a narração em voz *over* discorre sobre “uma receita secreta de salada de ovos.” Pela semelhança dos títulos e dos temas, pode-se argumentar que o filme de 1966 tece um comentário irônico sobre a experiência do primeiro *Que é que Há, Gatinha?*, entrada bem-sucedida de Allen na indústria cinematográfica:

Eu não sei quem eram aquelas pessoas: ingleses, franceses, capital internacional. Eles assistiam às minhas *gags*, pessoas que não tinham nenhuma relação com o mundo do cinema, e diziam: ‘Oh, eu não acho que isso seja engraçado,’ ou ‘Eu acho que o que deveria acontecer é que ele deveria parecer mais idiota nesta cena.’ [...] Eu não estava em uma posição confortável para dizer ao público: ‘Não é minha culpa, não é assim que eu faria um filme.’ Era todo aquele modo de fazer filmes que eu odiava e,

¹¹⁷ *Idem*, p.207.

¹¹⁸ Lax, 2000, op.cit., p.204.

¹¹⁹ *Idem*, p.207.

¹²⁰ Lax, Eric. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem; trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.422.

desde então, demonstrei que esse não é o meu tipo de filme. Mas eu nunca fiz nada tão lucrativo. *Que é que Há, gatinha?* nasceu para dar certo.¹²¹

Um pouco mais tarde, em 1969, Allen apresentará *Take the Money and Run*,¹²² filme que associa o *modus operandi* da indústria cinematográfica ao do crime organizado – tema que será retrabalhado por Allen em obras subsequentes, adquirindo centralidade em *Tiros na Broadway* (tanto no filme de 1994, como na reelaboração recente para o musical homônimo de 2014). Nesse sentido, pode-se afirmar que, desde o início, Allen aproxima o cinema ao crime: vale lembrar que o personagem-título Virgil Starkwell (interpretado pelo cineasta) planeja um roubo a banco como se os assaltantes estivessem “fazendo um filme.”

Assim, pode-se argumentar que Allen aprendeu a “como não fazer um filme” em *Que é que Há, Gatinha?* (1965) e *O que Há, Tigresa?* (1966) e que ele passa a receita aos espectadores de como encontrar financiamento para fazer os filmes de maneira independente em *Take the Money and Run*. Em inglês, o título do primeiro filme de Allen contém a questão do dinheiro e, de certa forma, retoma o tema das *runaway productions*. Em certo sentido, a mensagem do filme, presente no título, conteria um recado aos espectadores: para driblar as intervenções dos executivos seria preciso *pegar o dinheiro e correr*. Allen descreve da seguinte maneira o financiamento de seus filmes: “[os investidores] colocam o dinheiro numa sacola de papel marrom e terão o filme quando estiver pronto. Não há mais nada o que fazer.”¹²³

Segundo a irmã e produtora do cineasta, Letty Aronson, responsável por vender a imagem do cineasta para os investidores, o modelo ou a “memória institucional de Woody Allen”¹²⁴ seria a “antítese do sistema de estúdios de Hollywood” e o seu orçamento, em torno de 15 a 25 milhões de dólares (dados atuais) aproxima-se do cinema independente norte-americano:

Exceto os financiadores independentes dos EUA, a gente não arrecada nada dos estúdios, nem mesmo uma conversa. Depois de todo o tumulto pelo sucesso de *Meia-Noite em Paris*, eu não recebi nenhuma ligação de nenhum estúdio. Mas eu entendo isso, porque eles não trabalham do jeito que nós trabalhamos. Quando saio para arrecadar dinheiro, digo logo: eles não podem ler o roteiro, não interferem no elenco, não veem o filme antes de ficar pronto. Eles estão investindo no Woody e na sua reputação. Eles

¹²¹ Lax, 2000, op.cit., p.215-217.

¹²² Em português, *Um Assaltante Bem Trapalhão*, é considerado o “primeiro” filme de Woody Allen, pois ele trabalha como roteirista, ator e diretor.

¹²³ Fleming Jr., 2015, op.cit.

¹²⁴ Burstein, David. “How to Produce a Woody Allen Movie”. In: **Co.create**. 26 jul.2013. Disponível em: <<http://www.fastcocrete.com/1683463/how-to-produce-a-woody-allen-movie>> Acesso em: 27 out.2015.

não farão centenas de milhões de dólares conosco. Nós somos risco baixo, retorno baixo. Os estúdios não trabalham desta maneira, mas na Europa nunca houve um sistema de estúdios. Então, é mais fácil ir para lá (com) todas essas regras diferentes e arrecadar dinheiro. A gente não quer gastar muito nos filmes, porque queremos pagar de volta aos nossos investidores. [...] Um filme como *Blue Jasmine*, que teve resenhas tão positivas, chegará no máximo a arrecadar US\$34 milhões nos EUA. Agora, outro filme que não tivesse o nome de Woody estampado e que recebesse tantos elogios ganharia três vezes mais.¹²⁵

Ao longo dos anos, Allen e sua equipe¹²⁶ desenvolveram e aprimoraram a “receita secreta” de custos baixos e a marca do *auteur* nova-iorquino que possibilitou a liberdade de Allen, no sentido do autor dotado de poder de escolha, isto é, sem o jugo das restrições impostas pelos executivos dos estúdios (como atestam a questão do corte final, a escolha dos atores, alterações no roteiro, etc.):

Tive sorte desde o primeiro dia, quando fiz o meu primeiro filme *Take the Money and Run*. Era uma nova companhia cinematográfica, Palomar, e o filme custou apenas 1 milhão de dólares e nós o entregamos por menos. Naquele tempo, eles sentiram que haviam certas pessoas como eu e o Mel Brooks que tinham alguma coisa cômica, uma mágica inexplicável, e que nós sabíamos o que estávamos fazendo e não queríamos estragar tudo. Eles estavam errados; eu tropecei e cambaleei o tempo todo, mas eles deixaram-me completamente livre. O meu segundo filme [*Bananas*], fiz para a United Artists, cuja política era deixar o artista livre. Outra vez, fiz o filme todo por um milhão de dólares. Quando estava no meu terceiro [*O Dorminhoco*] ou quarto filme [*A Última Noite de Boris Grushenko*], eles me deixaram ficar com o corte final. Nunca fiz um filme na minha vida, fora os dois primeiros quando não importava, em que não tivesse o corte final, ou que tivesse que mostrar o roteiro para as pessoas, ou verificar com alguém a escolha do elenco. Eu nunca tive esse problema na minha vida.¹²⁷

Desde o início de sua carreira, a obra de Woody Allen é bastante diversa: no início, década de 1960-70, ele atuou como comediante *stand-up* em casas noturnas e na televisão; hoje, continua escrevendo roteiros para peças na Broadway (em 2013-2014, Allen reescreveu o roteiro de seu musical *Tiros na Broadway*), atuando em filmes dirigidos por outros cineastas (caso mais recente, *Amante à Domicílio*), fazendo *shows* de jazz no hotel Carlyle (Woody Allen & Eddy Davis New Orleans Jazz Band) e dirigindo montagens de óperas nos EUA e na Europa (recentemente, a ópera de Giacomini Puccini, *Gianni Schicchi*); além do roteiro, direção e atuação em

¹²⁵ Grosz, Christy. “Oscars Q&A: Letty Aronson on her partnership with big brother Woody Allen & their collaboration on ‘Blue Jasmine’” In: **Deadline**. 7 jan.2014. Disponível em: <<http://deadline.com/2014/01/letty-aronson-woody-allen-blue-jasmine-oscar-interview-658616/>> Acesso em: 27 out.2015.

¹²⁶ *Broadway Danny Rose* (1984) pode ser considerado o grande retrato, dentro do conjunto da obra de Woody Allen, do financiamento das artes e da situação da classe trabalhadora artística em Nova York, a qual Allen filia-se.

¹²⁷ Fleming, 2015, op.cit.

seus próprios filmes. O exemplo mais recente da “versatilidade” da obra e do financiamento e distribuição de Woody Allen foi o anúncio de uma série televisiva de distribuição *online* para a empresa multinacional de comércio eletrônico *Amazon*. Outra vez, observa-se o mesmo padrão, trata-se de um “Projeto Sem-Título de Woody Allen” – este é o modo como a maioria dos filmes do cineasta são vendidos, os executivos/investidores têm acesso apenas a uma sinopse do roteiro sem interferir na escolha dos atores, locais de produção, ou em qualquer outro aspecto. Segundo Aronson, o “segredo” das produções de Woody Allen é que eles entregam os filmes dentro do prazo e do orçamento original:

Em primeiro lugar, a gente só tem dinheiro suficiente para filmar dentro de um certo número de semanas, então o filme tem que se adequar a isso. Nós não temos alternativa. Mas já trabalhamos em algumas áreas onde existem incentivos fiscais – melhor em alguns lugares, pior em outros. Para o *Blue Jasmine*, não ganhamos o sorteio dos incentivos fiscais da Califórnia, mas conseguimos ajuda local em São Francisco. As taxas que pagamos são bem baixas. Não pedimos muito dos atores. Eles não precisam chegar aqui semanas antes. Woody nunca ensaia. E eu acho que as condições de trabalho são agradáveis. O Woody é muito tranquilo com o elenco e gosta que eles façam o trabalho deles, ele não é do tipo do diretor excessivo. De alguma maneira, funciona. Somos muito rigorosos com relação ao orçamento e antes de começar as filmagens, retiramos tudo o que possa ser extra.¹²⁸

A respeito do projeto para a *Amazon*, Allen afirmou: “Eu não sei como entrei nisso. Eu não tenho nenhuma ideia e não sei por onde começar. Meu palpite é que o Roy Prince [vice-presidente da *Amazon Studios*] vai se arrepender.”¹²⁹ A liberdade de expressão é considerada pela indústria, e muitas vezes por Allen e sua equipe, como uma “excentricidade” ou um privilégio deste *auteur* que pode ser vendido sem que os executivos interfiram em seu trabalho. Perguntado se comprometeria o seu controle criativo para obter recursos, o diretor foi categórico:

Não. Eu não tenho nenhum interesse nisso. [...] Entender como o Scorsese ou o Ridley Scott podem fazer um grande filme, e ainda colocar a sua visão artística e lidar com os estúdios e as estrelas e obter um bom resultado com isso, fazendo os filmes fabulosos que eles fazem é algo que está além de mim. Eu não tenho os recursos pessoais, o caráter, a inteligência; eu não sei como eles fazem isso, mas eles fazem. Eles fazem filmes maravilhosos que funcionam. Esses diretores comprometem-se, mas os resultados não são artisticamente humilhantes. Eles manipulam e navegam nas águas e saem com grandes filmes, lutando na batalha contra os estúdios filisteus, as pessoas com dinheiro, e triunfam artisticamente. Não posso falar nada além de respeito e admiração por eles. Não consigo

¹²⁸ Grosz, 2014, op.cit.

¹²⁹ Lewis, Hilary. “Woody Allen to Create First TV Series for Amazon.” In: **Hollywood Reporter**. 13 jan.2015. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/woody-allen-create-first-tv-763275>> Acesso em: 01 nov.2015.

imaginar como eles fazem isso. Não quero ser incomodado nem ter que falar com alguém. Não quero ter que falar com ninguém. Eu não tenho temperamento para isso. Não sobreviveria a isso, então eu prefiro ter o meu pequeno orçamento de 18 milhões de dólares e fazer o meu filme. E se passar do limite [do orçamento], eu dou uma parte do meu salário e tudo bem. Ao longo dos anos, tenho doado um monte de dinheiro, desde o início. Faço o filme que quero, nunca tenho que pensar sobre isso, mas eu ainda admiro esses caras que conseguem fazer filmes de grande orçamento, esses belos, maravilhosos filmes, e eles conseguem esconder o terrível fardo de ter que lidar com os ternos.¹³⁰

Diferentemente de Zero Mostel, Martin Ritt, Walter Bernstein, Jules Dassin, Joseph Losey,¹³¹ entre outros artistas norte-americanos que foram *blacklisted*, o momento de entrada de Allen na indústria cinematográfica norte-americana é posterior à Era da Lista Negra. Todavia, atualmente, mesmo após o fim do Comitê de Atividades Antiamericanas, os executivos do cinema exercem o papel de censura do mercado, por meio da escolha dos atores, roteiro, etc. como condição para o financiamento.

Com a concentração da indústria em poucos sucessos *blockbusters*, o cinema independente busca ferramentas alternativas de financiamento, produção e distribuição. Assim como Allen, outros diretores independentes parecem adotar saída semelhante. Para sobreviver ao sistema encarcerado de financiamento dos grandes estúdios, o cineasta nova-iorquino Spike Lee, por exemplo, anunciou que recorreu à instrumentos alternativos de arrecadação. No filme *Da Sweet Blood of Jesus* (2014), Lee arrecadou contribuições por intermédio da ferramenta *Kickstarter* de financiamento coletivo pela internet.¹³² Por mais que a liberdade dos artistas independentes ainda seja “a liberdade para sair e competir no mercado,”¹³³ centrado nos lucros *blockbusters*, o maior acesso às novas tecnologias permite um reordenamento do sistema de produção cinematográfica. Atualmente, observamos a profusão de fragmentos documentais dos mais variados: desde as filmagens dos protestos pelo mundo e as denúncias de violência policial, gravados pelo celular, até

¹³⁰ Williams, op.cit., p.82.

¹³¹ A aproximação entre Losey e Dassin com o cinema de Allen não é fortuita: para citar apenas um exemplo, no filme *Os Trapaceiros* (2000), Allen, em chave cômica, retoma a questão da arte e do crime, conforme trabalhada por Dassin tanto no *noir Rififi* (1955) como em *Topkapi* (1964). Além disso, no mais recente *O Homem Irracional*, pode-se argumentar que Allen faz uma releitura de *Estranho Acidente* (1967), de Losey, para caracterizar a violência acadêmica.

¹³² Ebiri, Bilge. “With a Following Abroad, Woody Allen Banks His Laughs in Euros.” In: **Bloomberg Businessweek**. 31 jul.2013. Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/bw/articles/2013-07-31/woody-allens-blue-jasmine-banks-its-laughs-in-euros>> Acesso em: 01 nov.2015.

¹³³ Williams, Raymond. “The Writer: Commitment and Alignment” (1980). In: **Resources of Hope: culture, democracy, socialism**. London; New York: Verso, 1988, p.82.

os vídeos tecnicamente límpidos e reacionários, produzidos pelo Estado Islâmico, cujo objetivo é ameaçar os países pelo mundo, disseminando o terror.

Em *Adeus à linguagem* (2014), Jean-Luc Godard faz uso do 3-D para propor uma nova abordagem para o cinema, visando expandir o horizonte político e expressar novos sentidos. Em entrevista, o diretor de fotografia de *Filme Socialismo* (2010) e *Adeus à Linguagem*, Fabrice Aragno explica o método: “O que é maravilhoso em trabalhar com o Jean-Luc é que às vezes ele não está lá. [...] Acima de tudo, ele não quer tirar a nossa liberdade.”¹³⁴

No documentário *Meetin’ WA* (1986), Jean-Luc Godard (JLG) entrevista Woody Allen (WA). Em voz *off*, JLG conta que escreveu ao colega WA pedindo para entrevistá-lo para um pequeno documentário que seria usado para introduzir *Hannah e Suas Irmãs* (1986), filme fora de competição no Festival de Cannes. JLG conta que como resposta recebeu um cartão-postal de WA, convidando-o para encontrá-lo em Nova York. Ao som da “Rhapsody on Blue,” de George Gershwin (música utilizada em *Manhattan*, conforme explicaremos em outra seção deste trabalho), Godard pergunta: “qual é a canção de Woody Allen agora?”

Da sala do escritório de um arranha-céu nova-iorquino, JLG observa o *skyline* de Manhattan, a divisão da ilha pelo Central Park. Um desenho do rosto de WA é sobreposto à imagem de JLG de costas para a câmera. Na cena de abertura do documentário há uma equivalência imagética entre os dois *auteurs*, o francês e o norte-americano: a sobreposição de imagens faz com que o rabisco da camisa de WA pareça uma peça do vestuário de JLG (Figura 2).

Godard inicia a entrevista perguntando se o colega nova-iorquino tem medo da imprensa. Nesse ponto, o rosto de Allen é coberto por um círculo preto, ao passo que o cineasta responde que não possui motivos para temê-la: “a imprensa sempre foi muito generosa comigo, até mais do que mereço.” O círculo preto, encobrindo o rosto do cineasta aparta o espectador da contemplação, propondo uma dialética pública, na qual WA seria uma charada, a ser contraditada e desfeita pelo público. Conforme explica Martins sobre o cinema de Federico Fellini:

A contemplação aparta, pois, o espectador do contexto dialógico da dialética pública. Já o truque, estranhado como objeto estético, deixa pistas e provoca. Comporta, como uma charada, a hipótese de ser contraditado ou desfeito pelo público. Propõe um jogo, um conflito de interesses, um juízo

¹³⁴ In: Dallas, Paul. “I+I=3.” In: **Film Comment**. November/December 2014. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/fabrice-aragno-interview/>> Acesso em: 27 out.2015.

de determinação, uma linguagem próxima da massa, e supõe uma dialética conflituosa.¹³⁵

Nesse sentido, por meio dos “procedimentos de distanciamento adotados para dissolver a aura,”¹³⁶ *Meetin’ WA* constrói uma perspectiva distanciada sobre Allen, ponto de partida de nossa pesquisa.

O período exílico do cineasta “patrimônio da cidade”

Woody Allen nasceu no Brooklyn em Nova York, na primavera de 1952, quando Allan Stewart Konigsberg, que nasceu no Bronx em 1 de dezembro de 1935, estabeleceu-se com o nome que pareceu-lhe um disfarce adequado. [...] Inicialmente, as suas piadas e apresentações eram tão pessoais, tão idiossincráticas que o homem e o personagem eram aparentemente uma coisa só.¹³⁷

No final dos anos 1960, ele observou que “todo mundo inequivocamente confunde o Woody Allen real com o personagem no palco. Quando comecei a apresentar-me, eu pensava em mim como exatamente o oposto. Sempre apresentei-me como o amante, esportista, prosador, defensor da fé – todas as coisas boas – e de jeito nenhum um trapalhão. Mas a plateia sempre ria.” Foi essa discrepância entre a sua autoimagem e a sua imagem física que era a origem do riso.¹³⁸

A partir de outubro de 2013, data em que os arquivos reunidos na coleção inédita intitulada “Papeis de Woody Allen”¹³⁹ foram abertos ao público, a presente pesquisa estudou fragmentos, que serão apresentados ao longo deste trabalho, da obra completa do cineasta, em especial os roteiros do chamado período exílico. Na ocasião de lançamento, Allen afirmou que mantém a vontade de filmar no Brasil, porém ainda não teria “a ideia certa para o país” e precisava “estudar mais a cultura brasileira,” inclusive o escritor Machado de Assis. Na dissertação de mestrado (2010)¹⁴⁰ já discutimos as referências do cineasta ao escritor brasileiro bem como os estratégicos e costumeiros deslizes que Allen profere em entrevistas.

¹³⁵ Martins, Luiz Renato. **Conflito e interpretação em Fellini**: Construção da Perspectiva do Público. São Paulo: EDUSP, Instituto Italiano di Cultura, 1993, p.83.

¹³⁶ Martins, 1993, op.cit., p.23-24.

¹³⁷ Lax, 2000, op.cit., p.9-10.

¹³⁸ Nachman, op.cit., p.527.

¹³⁹ Localizados na Universidade de Princeton, Departamento de Coleções e Obras Raras, Divisão de Manuscritos.

¹⁴⁰ Anjos, Ana Paula Bianconcini. Capital financeiro e empreendedorismo: considerações sobre o sujeito contemporâneo em *Match Point*, de Woody Allen. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-20092010-143226/>>. Acesso em: 22 nov.2015.

Das vinte e sete vezes em que foi nomeado ao *Oscar*, o cineasta ganhou apenas cinco e, tradicionalmente, não comparece à cerimônia. A única vez em que esteve na premiação promovida pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em 2002, ano em que não foi indicado para disputar à estatueta em nenhuma categoria, Allen contou ter sido convocado pela organização para fazer uma homenagem à cidade de Nova York, após os ataques de 11 de setembro de 2001. Na ocasião, a atriz Whoopi Goldberg, apresentadora da cerimônia em Los Angeles do *Oscar* 2002, proferiu o discurso “I Love NY,” ressaltando a importância dos filmes feitos em Nova York e introduziu Allen como o cineasta “patrimônio da cidade”:

Ultimamente, nós temos mais do que os motivos usuais para amar Nova York. Ela está melhor, ela está de luto. Ela enche a sua ilha com resiliência e orgulho. E os filmes sempre amaram Nova York, ela é a *A Cidade Nua*¹⁴¹ de oito milhões de histórias. E um de seus maiores admiradores está aqui conosco esta noite, um patrimônio de Nova York, um ícone do cinema, um cineasta, cujo coração nunca esteve longe do coração da cidade. Este artista mais do que qualquer outra pessoa criou uma visão de Nova York que o mundo compartilhou com alegria e é o seu amor por Nova York que o traz aqui hoje à noite. Senhoras e senhores, é com grande prazer e honra que introduzo o senhor Woody Allen.¹⁴²

Em seguida ao discurso de Goldberg, Allen dirige-se à plateia de membros da Academia, executivos e celebridades da indústria cinematográfica, expondo o clima de paranoia, conservadorismo, pânico, censura e controle que tomou conta da sociedade norte-americana, após os ataques de 11 de setembro de 2001. A sátira política de Allen sobre o cotidiano de Nova York faz-se por meio de *gags* com a questão da vigilância (revista íntima e câmeras de segurança espalhadas pela cidade) e o tema do financiamento dos filmes (as estatuetas da Academia que teriam sido penhoradas pelo cineasta), entre outras piadas proferidas pelo *auteur* cômico:

¹⁴¹ Em inglês, *Naked City* (1948), filme *noir* do cineasta Jules Dassin sobre Nova York. Em 1952, após recusar-se a delatar os nomes de outros artistas para o Comitê de Atividades Antiamericanas (HUAC), o cineasta de *A Cidade Nua* foi *blacklisted*, ou seja, não conseguia mais encontrar emprego na indústria. Assim como outros artistas norte-americanos, perseguidos no período, Dassin fugiu para a Europa para continuar a trabalhar no cinema. Além do filme *The Front*, existem inúmeras semelhanças entre os cineastas norte-americanos da Era da Lista Negra e Allen. Uma das características mais marcantes dos filmes de Allen são as filmagens externas, as cenas em que os personagens caminham pelas ruas e calçadas da cidade, ao passo que conversam. Em oposição ao cinema de estúdio, que caracteriza Hollywood, Dassin era conhecido pelo uso amplo de locações externas, mais de 100, apenas em *A Cidade Nua*; esse método de composição mantém-se durante o exílio do cineasta nova-iorquino na Europa. Por mais que se possa afirmar que a atriz Whoopi Goldberg, no discurso do *Oscar* 2002, tenha apenas mencionado Dassin como um exemplo de refinamento do cinema nacional, *A Cidade Nua*, filme-modelo do *noir* norte-americano, a referência ao cineasta *blacklisted* recupera a história da censura no coração da indústria cinematográfica norte-americana, e da memória da Era da Lista Negra.

¹⁴² WHOOP! GOLDBERG. “Woody Allen introduces ‘Love Letter to New York in the Movies’: 2002 Oscars”. In: **Oscars**. 01 fev.2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpwF6fbLFw4>>. Acesso em 27 out. 2015.

Muito obrigado, exceto pela revista íntima.¹⁴³ [O público ri] Deixe que eu explique porquê estou aqui exatamente. Há umas quatro semanas atrás, estava sentado no meu apartamento em Nova York e o telefone tocou e uma voz do outro lado disse: “Aqui é a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas”. Entrei em pânico imediatamente, pensei que eles queriam os *Oscars* de volta. [Risos] Ao longo dos anos, ganhei alguns *Oscars*; então, pensei que eles estavam ligando para pegá-los de volta. Entrei em pânico, porque a loja de penhores encerrou as atividades há anos e eu não tinha nenhuma maneira de recuperar nada. Eles disseram: “Não, não é isso”. E eu não conseguia entender, porque o meu filme *O Escorpião de Jade* não foi indicado para nada neste ano, nada, em nenhuma categoria. Então, de repente, me dei conta que talvez eles estivessem ligando para pedir desculpas, sabe? [Risos] E me lembro que durante o ano, estava andando na Quinta Avenida em Manhattan e um mendigo pediu para que eu comprasse o almoço para ele; não comprei, mas dei 50 centavos. Então, pensei que talvez alguns membros da Academia tenham visto essa cena e eles me entregarão o prêmio Jean Hersholt por ações humanitárias. [Risos] É isso que passa pela sua cabeça. [...] Você começa a calcular, tenho 66 anos de idade, um terço da minha vida já acabou. [Risos] Mas eles disseram: “Não”. E o que aconteceu foi o seguinte: Tendo em vista os terríveis eventos que ocorreram em Nova York no ano passado, a Academia queria mostrar apoio e fazer um gesto simpático, montando um pequeno filme que faria um tributo aos filmes que foram feitos em Nova York ao longo dos anos e eles queriam que alguém o apresentasse. E eu disse: “Deus, vocês podem encontrar muita gente melhor do que eu, por que não pegar o Martin Scorsese, ou Mike Nichols, ou Spike Lee, ou Sidney Lumet e eu continuei dando os nomes¹⁴⁴. E prossegui: “Olha, posso te dar uns 50 nomes de caras que são mais talentosos do que eu e mais inteligentes e sofisticados.” E eles disseram: “Sim, mas eles não estavam disponíveis”. [Risos] Então, eu, por Nova York, faria tudo, peguei o meu *smoking* e vim para cá. É uma grande cidade para os filmes. Desde que eu era criança, os filmes que eu cresci em Nova York, que foram filmados lá, sempre foi um maravilhoso e romântico cenário para os filmes e é um ótimo lugar para ir, trabalhar e fazer cinema. A cidade ainda é vibrante e emocionante e daqui a algumas semanas, começarei a filmar lá um outro filme nas ruas de Nova York, será um filme romântico sobre um fetichista por pés. [Risos] Filme muito interessante. O cara é um fetichista por pés que apaixona-se por uma linda professora de Harvard. Ela é absolutamente linda, brilhante e escreveu um artigo sobre a filosofia do Existencialismo e ele fica excitado pelas notas de rodapé dela. [Risos] Começo a filmá-lo nas próximas semanas, em Manhattan. Então, eu queria fazer um apelo para vocês irem à Nova York, ela continua a ser uma grande cidade. Os cliques que vocês verão agora foram reunidos com amor por uma maravilhosa cineasta de Nova York, Nora Ephron. E vocês podem começar a rodar quando quiserem a partir de agora.¹⁴⁵

O discurso de Allen à Nova York em Hollywood deve ser entendido como diagnóstico da cidade atingida pelos ataques do 11 de setembro de 2001 e da situação

¹⁴³ No original em inglês, *strip search* caracteriza-se como um processo de revista no qual o indivíduo é obrigado a despir-se para que o seu corpo seja checado pelos agentes de segurança. Disponível em: <<http://www.ldoceonline.com/dictionary/strip-search>>. Acesso em: 28 out.2015.

¹⁴⁴ Nesse ponto, Allen usa a expressão *naming names*, prática da delação durante a Era da Lista Negra em Hollywood.

¹⁴⁵ WOODY ALLEN. “Woody Allen introduces ‘Love Letter to New York in the Movies’: 2002 Oscars”. In: **Oscars**. 01 fev.2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpwF6fbLFw4>>. Acesso em 27 out. 2015.

da indústria cinematográfica norte-americana no início da era George W. Bush (2001-2009)¹⁴⁶. Nesse sentido, em retrospecto, uma das ironias da apresentação de Allen na cerimônia do *Oscar* 2002 é perceber que o “cineasta patrimônio de Nova York” enfrentará dificuldades para obter financiamento na cidade.

Outro argumento corrobora para os motivos do período exílico de Allen: a busca pelo público estrangeiro. A Europa, conforme demonstraremos, é um mercado vantajoso para o cineasta, por isso a saída europeia de Allen, tanto do ponto de vista dos recursos como do conteúdo parecia adequada. De acordo com a referida base de dados, os números sobre arrecadação de bilheteria dos filmes de Allen no exterior estão disponíveis apenas a partir de *Os Trapaceiros* (2000), que fez 57,7% de seu público total nos Estados Unidos. Por meio da análise dos dados disponíveis, podemos afirmar que o público de Allen no exterior ultrapassa o doméstico. Nos filmes subsequentes ao de 2000, todos ambientados nos EUA, essa tendência é confirmada: *O Escorpião de Jade* (2001) – a arrecadação no exterior representa 60,3% do público total do filme; *Dirigindo no Escuro* (2002) – 66,7%; *Igual a Tudo na Vida* (2003) – 76,4%; *Melinda e Melinda* (2004) – 81%.

Todavia, os maiores sucessos de bilheteria de Allen são ainda os filmes situados em Nova York e da primeira década de sua carreira. Em valores ajustados pela inflação, *Annie Hall – Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) aparece em primeiro, seguido por *Manhattan* (1979), *Hannah e suas irmãs* (1986), *Tudo o que você queria saber sobre sexo (mas tinha medo de perguntar)* (1972), *O Dorminhoco* (1973), *A Última Noite de Boris Grushenko* (1975), e em sétimo lugar, *Meia-Noite em Paris* (2011). Mesmo no caso de filmes contemporâneos situados em Nova York, tal como *Tudo Pode Dar Certo* (2009), quase 85% da bilheteria foi obtida fora dos EUA. Em casos extremos como *O Sonho de Cassandra* (2008), segundo maior fracasso de público da carreira do diretor, a recepção internacional “salvou” o filme, tendo em vista que mais de 95% do público registrado provém do exterior. A tendência crescente de acolhida no exterior contribuiu para a saída europeia de Allen a partir de *Match Point*, filme que fez 72,9% de sua arrecadação fora dos EUA. Em território europeu, o cineasta norte-americano aproxima-se de seu público: “Na Europa, em

¹⁴⁶ Durante a era Bush II, Allen fez os seguintes filmes em Nova York: *O Escorpião de Jade* (2001), *Dirigindo no Escuro* (2002), *Igual a tudo na vida* (2003) e *Melinda e Melinda* (2004). Os subsequentes na era Bush II foram todos filmados na Europa: *Match Point-Ponto Final* (2005), *Scoop-O Grande Furo* (2006), *O Sonho de Cassandra* (2007) e *Vicky Cristina Barcelona* (2008).

geral, eu me dou bem. Nos Estados Unidos, como você sabe, até quando tenho apoio da crítica, isso nem sempre se traduz em bilheteria.”¹⁴⁷

Há mais de meio século, a obra e a vida pessoal de Woody Allen passam pelo escrutínio do público e da crítica. Há uma vasta bibliografia sobre o diretor nova-iorquino que nos últimos anos vem sendo rediscutida. O exemplo mais recente é a coletânea de ensaios organizada por Peter Bailey e Sam Girgus. Publicado em 2013, o compêndio retoma os principais temas ao longo da obra do diretor e inclui ensaios sobre o chamado período exílico. A obra recente do cineasta, a partir de *Match Point* (2005), passou a ser entendida como fase exílica, “marcada pela frequente ausência de Woody Allen como personagem e pelos locais de filmagem fora dos Estados Unidos”¹⁴⁸. Desde 1965, ano de lançamento de *Que é que Há, Gatinha?*, Allen produz um filme por ano, como ator, diretor ou roteirista, muitas vezes, ocupando as três funções (Anexo: Lista Completa dos Filmes de Woody Allen). Excluindo-se aqueles de outros diretores e roteiristas, nos quais Allen apenas atua; dos cinquenta e um¹⁴⁹ filmes que compõem a sua obra em 2015, em quase 67%, o cineasta criou um personagem específico, interpretado por ele mesmo. No total de sua obra, dos dezoito filmes em que Allen não participa como ator¹⁵⁰, sete¹⁵¹ podem ser considerados como inseridos no chamado período exílico¹⁵². Conforme procuraremos argumentar ao longo deste trabalho, o personagem Woody Allen, a marca construída do cineasta, promove, pelo menos até *Maridos e Esposas* (1992), imediata identificação entre personagem e público, desde os tempos de comediante *stand-up*, conforme argumenta Gerald Nachman:

Allen só podia ter sido o mais radical de todos os comediantes da renascença – não apenas pela escolha dos temas, mas por seu personagem

¹⁴⁷ Lax, 2008, p.417.

¹⁴⁸ Macready, John Douglas. A Difficult Redemption: Facing the Other in Woody Allen’s Exilic Period. In: Bailey, Peter; Girgus, Sam (ed.). **A Companion to Woody Allen**, First Edition. Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013, p.95.

¹⁴⁹ Aqueles em que Allen assina pelo menos o roteiro.

¹⁵⁰ Filmes de Woody Allen (roteiro e direção) em que ele não participa como ator: *Interiores* (1978), *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), *Setembro* (1987), *A Outra* (1988), *Simplesmente Alice* (1990), *Tiros na Broadway* (1994), *Celebridade* (1998), *Poucas e boas* (1999), *Melinda e Melinda* (2004), *Match Point* (2005), *O Sonho de Cassandra* (2007), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Tudo Pode Dar Certo* (2009), *Você Vai Conhecer o Homem dos Seus Sonhos* (2010), *Meia-Noite em Paris* (2011), *Blue Jasmine* (2013), *Magia ao Luar* (2014) e *O Homem Irracional* (2015).

¹⁵¹ Todos os posteriores à *Match Point*, excluindo-se *Tudo pode dar Certo*, *Blue Jasmine* e *O Homem Irracional*, situados nos EUA.

¹⁵² Filmes do período exílico: no Reino Unido, *Match Point* (2005), *Scoop* (2006), *O Sonho de Cassandra* (2007) e *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010); na Espanha, *Vicky Cristina Barcelona* (2008); na França, *Meia-Noite em Paris* (2011) e *Magia ao Luar* (2014); na Itália, *Para Roma com Amor* (2012). Destes filmes, Allen aparece como personagem apenas em *Scoop*.

no palco. O comediante incorporava fisicamente as suas piadas. Como ele disse uma vez, “Eu sou a premissa.” O Woody Allen que ele nos apresentou primeiro representava o Woody Allen interior – as obsessões por mulheres, a condição de judeu, a sua mente, e o seu ego – e os traumas que colocavam a sua vida em risco (Los Angeles, a natureza, os gentios). Ele nos fez acreditar que o bobo que lançava piadas no palco era realmente Allen. Foi durante o caso Soon-Yi, de fato, que Allen começou a insistir que o [personagem] tímido [sobre o qual] ele tinha construído uma carreira em nada parecia com ele mesmo. Os seguidores de longa data sentiram-se traídos, como se [Allen] os tivesse enganado durante todos esses anos e que a piada final era sobre eles. Os devotos de Allen sentiram-se usados, desapontados. Se ele não era mais o tão engraçado, inseguro, desamparado homem comum, quem era ele? Os dois pareciam iguais, vestidos iguais, falavam parecido, pensavam do mesmo jeito, e, presumidamente, comportavam-se da mesma maneira.¹⁵³

Até 1992, o cineasta atuava em 85% de seus filmes; após o escândalo sexual midiático – a divulgação do relacionamento do cineasta com a Soon-Yi, filha adotiva de André Previn e Mia Farrow, companheira de Allen à época; e em seguida, a acusação de estupro de Dylan, filha adotiva de Allen e Farrow –, Allen passa a “sair de cena” como personagem. Para John Macready, a retirada de Allen de seus próprios filmes deve ser entendida como mais uma demonstração da fase séria, período “menos cômico e narcisista” que representaria a procura pela “difícil redenção” do cineasta:

A persona de Woody Allen como uma presença na tela “limitava” as aspirações autorais de Allen de fazer filmes como Bergman e De Sica – filmes que são visualmente poéticos, emocionalmente impactantes e que deixam a carga da tragédia não-resolvida. Ao sair de cena – indo para o exílio cinematográfico – Allen inicia uma ruptura com a arte fílmica anterior. [...] Essa virada ética no trabalho de Allen pode ser observada por meio do uso da *mise-en-scène* do exílio em seus filmes recentes. Por exemplo, a utilização do pano de fundo europeu da Inglaterra, Espanha e França representa uma ruptura com o tradicional espaço da cidade de Nova York e seus interiores. Esses cenários servem como enquadramentos do exílio para os personagens deslocados que lutam para encontrar redenção – uma recuperação da totalidade de suas experiências fragmentadas e alienadas. [...] Quer o exílio seja imposto externamente ou auto-imposto, a experiência é a mesma. O exílio, espacial e metaforicamente, é um movimento transgressivo para além das fronteiras que constitui uma quebra com os locais e compromissos anteriores.”¹⁵⁴

Na contracorrente da leitura que busca a “redenção de Allen,” veremos que o cineasta continua a aparecer como personagem em 71% de seus filmes – de *Maridos e Esposas* (1992) a *Melinda e Melinda* (2004), filme anterior ao período exílico.

¹⁵³ Nachman, Gerald. **Seriously Funny**: the rebel comedians of the 1950s and 1960s. New York: Pantheon Books, 2003, p.526.

¹⁵⁴ Macready, 2013, p.96-97.

Ademais, conforme demonstrou Martins, o filme de 1992 anuncia a passagem do “confessional ao político,” fundamental para entender a obra do cineasta:

As controvérsias e o alvoroço da mídia em torno da vida pessoal de Woody Allen, por ocasião do lançamento, há cerca de um ano, de *Husbands and wives* (*Maridos e esposas*), valeram como o reforço de um chavão, que, via de regra, vem caracterizando a recepção do cinema em várias partes do mundo, desde a emergência da Nouvelle Vague e da adesão generalizada à noção de “cinema de autor”, trazendo no bojo a fetichização ou reificação da idéia de autoria: o preceito da linguagem pessoal, pelo qual as vivências do autor viriam constituir de modo quase imediato o fundamento do estilo ou da obra. Assim, segundo tal modelo, muitos receberam como confessional ou autobiográfico mais este filme de Allen. Nesta simplificação apressada, perdeu-se de vista não só o que sempre se perde nesta perspectiva — a autonomia da esfera estética e de seu trabalho específico — mas, neste caso, todavia mais: a oportunidade de se notar uma reestruturação importante no trabalho de Allen, precisamente, em dois vetores de sua poética, a saber: no papel atribuído ao discurso lírico, e na primazia concedida tradicionalmente ao saber psicanalítico. Em suma, o que entra em xeque, mediante a reformulação destes dois fatores constitutivos da representação da subjetividade, é o próprio estatuto do sujeito e, noutro plano, da esfera pessoal — *grosso modo*, elementos nucleares do trabalho de Allen, até aqui. Trata-se, pois, de uma operação crítica decisiva, no âmbito da filmografia de Allen [...].¹⁵⁵

Outrossim, em oposição à tendência da crítica que classifica a obra recente de Allen como “fase séria” em detrimento das primeiras comédias, como se houvesse uma oposição entre “cômico x sério”¹⁵⁶, o trabalho aqui proposto analisará o chamado período exílico como um momento de síntese em constante diálogo com o início da carreira do cineasta, período de formação pela via da comédia *stand-up* nova-iorquina. Em solo europeu e à contrapelo da cartilha crítica, Allen trabalha com a tradição europeia por meio das lentes do comediante *stand-up*. A tendência da crítica, em geral, busca enaltecer a fase séria e denegrir a cômica. Esse caminho, todavia, não é novo, mas sintomático para caracterizar os primeiros filmes dos comediantes. Conforme explica Marcos Soares, movimento semelhante pode ser encontrado na recepção da obra de Buster Keaton e Charles Chaplin:

Os críticos assinalam um período inicial de aprendizado, mais “precário”, seguido por outro em que o artista atinge um grau maior de sofisticação através do domínio da técnica. Em geral, o ponto de contenção fica por conta da integração ou a independência entre a “gag” (o quadro cômico individual) e a armação dramática, um dos mais antigos debates da crítica a respeito da comédia cinematográfica. As interpretações mais correntes desde os anos 30 têm insistido, a partir da comparação entre, por exemplo, os curtas-metragens iniciais de Chaplin e de Keaton e suas obras-primas posteriores (como *Luzes da cidade* ou *A General*), no caráter “primitivo”

¹⁵⁵ Martins, Luiz Renato. “Woody Allen: entre a política e a lírica.” In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 38, março de 1994, p.53-54.

¹⁵⁶ Lee, Sander. **Eighteen Woody Allen Films Analyzed: Anguish, God, and Existentialism**. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., c2002, p.7.

dos primeiros filmes e de sua superação através da integração da “gag” na tessitura narrativa, de modo a torná-la funcional da perspectiva do desenvolvimento do enredo e não apenas uma interrupção “desnecessária.”¹⁵⁷

Conforme argumentaremos, a tradição cômica contribui para a análise do período exílico de Woody Allen. Por exemplo, a estrutura episódica reaparece em *Para Roma com Amor* (2012), mas não apenas. A citação paródica, as *gags* do comediante *stand-up* e o diálogo crítico com a tradição europeia vão de *Que é que Há, Gatinha?* (1965), filmado em Paris, até o mais recente *O Homem Irracional* (2015), situado em Rhode Island.

Um dos fatores decisivos para entender a chamada “questão europeia” na obra de Allen é a crítica à tradição judaica, presente em seus filmes. No intuito de entender o cineasta inserido na sociedade, retomaremos a descrição de Lax sobre as origens da família de Allen:

Quase todo mundo associa a infância de Woody Allen ao Brooklyn e os seus filmes à cidade de Nova York. Mas enquanto eles são certamente locais de seu cotidiano e de suas histórias, e embora ele seja sem dúvida um proeminente cronista da vida e dos costumes metropolitanos norte-americanos do final do século XX, suas influências são um amálgama da velha Europa e de Nova York. A sua infância incorporava a Europa muito mais do que os Estados Unidos, assim como a infância de milhões de crianças de famílias de imigrantes em Nova York. A família da mãe veio de Viena, na virada do século, a do pai veio da Rússia, mais ou menos na mesma época. Ainda que tanto a mãe, Nettie Cherry, como o pai, Martin Konigsberg, fossem os dois nascidos e criados no Lower East Side em Manhattan, Nova York, as vidas que eles viveram como crianças e adultos foram dominadas pelo *shtetl* do qual os seus familiares fugiram, mas cujo modo de vida e as tradições eles mantiveram. A experiência de Allan não era incomum em um bairro onde a maioria das crianças eram da segunda geração de americanos que muito provavelmente viviam com os pais e os avós com forte sotaque.¹⁵⁸

O trabalho que inicia-se aqui visa demonstrar o ponto de vista analítico e político nos filmes do cineasta. Para isso, retomaremos o estudo de Michael Denning sobre a Frente Cultural, no qual ele propõe três tipos diferentes de alinhamento, três situações sociais e estéticas distintas que caracterizam a geração de artistas e intelectuais que, como Allen, nasceram nos anos 1930: “os modernos, os imigrantes e os plebeus.”¹⁵⁹ Tendo em vista esta divisão, a fase de formação de Allen insere-se no contexto dos “plebeus,” segunda geração da segunda leva de imigração nos Estados

¹⁵⁷ Soares, Marcos. A estrutura épica das primeiras comédias de Woody Allen. In: Lajosy Silva. (Org.). *Folhas*. 1ed. São Paulo: Livrus, 2014, v.2, p.191.

¹⁵⁸ Lax, 2000, op.cit., p.11-12.

¹⁵⁹ Denning, op.cit., p.60.

Unidos que ficou conhecida também como “novos americanos,” uma geração de artistas e intelectuais de famílias da classe trabalhadora:

Eles eram filhos da biblioteca pública e da educação pública, pois foi apenas no início do século 20 que os filhos dos trabalhadores começaram a receber o ensino secundário. Para eles, a expansão das indústrias culturais e dos aparatos culturais do Estado significavam que eles poderiam ganhar a vida como escritores ou artistas; eles poderiam sair do mundo do trabalho manual de seus pais para aquele terreno incerto do proletariado do colarinho branco, aparentemente de classe média, mas ainda trabalhando por salário e com pouca segurança no emprego. As suas aspirações foram financiadas pelas agências de incentivo do governo para escritores e artistas, e muitos foram para os estúdios de rádio, de gravação e de filmes, bem como para as universidades do pós-guerra. [...] Para esses escritores e artistas, a associação com a esquerda era menos conversão do que filiação com um movimento que permitiu os dois, tanto o artista, quanto uma carreira vocacional política. [...] Eles eram de esquerda conforme tornavam-se artistas e intelectuais.¹⁶⁰

Nessa perspectiva da incorporação da experiência do *shtetl*¹⁶¹ judaico europeu nos EUA, os filmes *Annie Hall* (1977) e *A Era do Rádio* (1987) tematizam, sob diferentes perspectivas, a questão da “infância de Woody Allen” e, por isso, foram considerados pela crítica como autobiográficos. Em *A Era do Rádio*, o diretor faz uma releitura do *shtetl* em Rockaway, no Queens, parodiando a tradição e refletindo sobre o impacto da indústria cultural no cotidiano da cidade. Para Allen, que nasceu no Bronx, mas passou a infância em Flatbush, no Brooklyn, Manhattan seria uma espécie de ilha da fantasia, um parque de diversões do consumo cultural, ilusão construída pelas memórias dos filmes dos anos 1940. Nesse sentido, o olhar do cineasta nova-iorquino sobre a Europa deve ser considerado como parte dessa constelação de memórias e fantasias, originada a partir da experiência do olhar do Brooklyn sobre Manhattan:

Eu sempre quis ser um cineasta estrangeiro [...]. Mas eu sou do Brooklyn, então não poderia ser, porque não sou estrangeiro. Mas, de repente, por meio de acasos felizes, tornei-me um, a tal ponto que estou escrevendo legendas. Estou muito feliz com isso.¹⁶²

A chamada “fase europeia de Woody Allen” funciona também como estratégia de promoção, na qual a principal ideia propagada pelos veículos de imprensa neste

¹⁶⁰ *Idem*, p.60-61.

¹⁶¹ *Shtetl*: cidadezinha, aldeia ou povoado em ídiche. Designa especificamente os pequenos aglomerados urbanos em que, durante um longo período, viveram os judeus da Europa Oriental. In: Scholem, Aleikhem. **Tévy, o leiteiro**; trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.263.

¹⁶² Hiscock, John. “Woody Allen interview: ‘At last, I’m a foreign filmmaker’”. In: **The Telegraph**. 14 set.2012. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/9510047/Woody-Allen-interview-At-last-Im-a-foreign-filmmaker.html>> Acesso em 28 out.2015.

período é a de que, a partir de *Match Point*, o diretor nova-iorquino poderia filmar em qualquer lugar do mundo. E assim, as cidades começaram a lançar ofertas para que Allen filmasse em seus países. O cineasta, no entanto, afirmou que apenas algumas cidades o interessariam:

Não é como me pedir para ir ao Sudão fazer um filme! É Barcelona. Há a cultura, os restaurantes, museus; é linda. Assim que contei para a minha esposa, ela disse que adoraria morar em Barcelona por alguns meses. Então, passei a pensar sobre isso, e eu queria que Barcelona fizesse parte do filme. Eu não queria apenas escrever um filme que eu poderia fazer em qualquer lugar e apenas filmá-lo ali.¹⁶³

Na Europa, Allen parece estar no “país das maravilhas” e essa fantasia pelo cenário europeu, espécie de terra prometida das artes, longe da cultura de massas, do consumo inveterado americano, “da decadência, das agruras e da sujeira nova-iorquinas” de certa forma assemelha-se ao encantamento do menino do Brooklyn por Manhattan:

“Em retrospecto, o meu maior arrependimento é que os meus pais não moravam em Manhattan,” disse Woody um dia enquanto o seu motorista levava-o de volta para Manhattan depois de um *tour* pelo bairro antigo, uma viagem sentimental que ele faz de vez em quando. (Ele fez o passeio a pé, o carro ficou estacionado nas ruas laterais para evitar ostentações.) “É uma mágoa tão grande que tenho. Eles pensavam que estavam fazendo a coisa certa e provavelmente pensavam que eles não podiam se dar ao luxo de se mudar. Em certo sentido, tendo em vista quem os meus pais eram e quanto dinheiro eles tinham, era bom viver no Brooklyn. Mas a verdade é que, se eles fossem um pouco mais esclarecidos, eu poderia ter crescido em Manhattan no final dos anos 30 e 40. Eu teria amado isso. Hoje, claro,” ele acrescentou com uma risada, “a cidade é muito mais uma, perdoe-me pela expressão, um lugar de merda do que era antes. Eu amo a cidade agora como um menino que ama o pai que é, digamos, um alcoólatra, ou um ladrão. Mas quando penso que existiam crianças que cresceram na Park Avenue e na Fifth Avenue nos anos 30 e 40 e que passaram a infância lá e que não tinham nenhum crime para comentar, que paraíso!” Ele disse isso sem nenhuma compreensão de que a sua percepção de Manhattan seria totalmente diferente da experiência de viver lá. Ao invés do país das maravilhas do outro lado do rio, ela seria simplesmente, sua casa. Uma parte importante da sua experiência de infância foi ver Manhattan pela primeira vez. Foi o instante em que o seu romance pela cidade começou, e as glórias do lugar são, em muitos aspectos vistas em seus filmes através dos olhos daquele menino de seis anos. Nova York nunca está suja ou deteriorada em um filme de Woody Allen. Pelo contrário, ela cintila e paira pelos ares, move-se em um ritmo frenético e revigorante, parece a apoteose da vida cosmopolita. Como ele mostrou através da música de George Gershwin, em *Manhattan*, Nova York é, para ele, uma rapsódia.¹⁶⁴

¹⁶³ Foundas, Scott. “An Interview with Woody Allen.” In: **The Village Voice**. 12 ago.2008. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/film/an-interview-with-woody-allen-6389490>> Acesso em: 27 out.2015.

¹⁶⁴ Lax, 2000, op.cit., p.20.

De acordo com Richard Blake, o olhar de Woody Allen sobre Manhattan assemelha-se ao de um antropólogo sobre uma terra distante: “Allen continua a ser um nativo de Flatbush; ele não é um cineasta de Nova York, mas sim do Brooklyn.”¹⁶⁵ Blake identifica o olhar do Brooklyn sobre Manhattan, a questão da classe trabalhadora nova-iorquina nos filmes de Woody Allen. De volta à Flatbush como um “turista,” o morador do opulento Upper East Side, Woody Allen revela na conversa com o seu biógrafo a série de preconceitos que povoaram a sua visão sobre Manhattan na infância, a mágoa e o desgosto pela origem de classe média de sua família e pela “falta de esclarecimento” de seus pais. Não obstante, cabe perguntar se na rapsódia da cidade de Nova York composta por Allen persiste o olhar do menino de seis anos, maravilhado com a ilha de oportunidades, do outro lado do rio, espécie de *Disneyland* modelo do consumo cultural cosmopolita? A tese que inicia-se aqui visa demonstrar que a crítica ao encantamento pelo cartão-postal das elites que promove a cidade-empresa, celebrada na imagem-fetiche dos fogos de artifício em *Manhattan* (1979), transforma-se em paisagem imaginada e reificada na Europa em um contexto de crise do capitalismo.

¹⁶⁵ Blake, Richard. **Street smart**: the New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. Lexington: University Press of Kentucky, c2005, p.101-102.

Capítulo 1. O mosaico de contradições em Nova York

Annie Hall (1977)

Um mosaico de contradições: biografia e autocrítica

Eu estava na cidade dos meus sonhos. Todas as noites de ano-novo, eu sentava em frente à nossa televisão de 21 polegadas Predicta Philco e assistia à descida da bola da virada na Times Square. Nova York era aquela parede-com-parede de vários arranha-céus. Era o oposto da pequena Santa Ana, ou até mesmo, de Los Angeles. Era a Times Square, o Empire State, a Estátua da Liberdade, e também o edifício Chrysler. Mas, acima de tudo, era a noite de ano-novo. Era aquela centena de milhares – não, milhares – de pessoas reunidas ali para celebrar a passagem do ano-novo. Eu queria estar lá com eles também, ali mesmo [...].¹⁶⁶

Em sua autobiografia, Diane Keaton retoma o momento em que se mudou para Nova York, descrevendo o seu encantamento com os arranha-céus da cidade. A atriz nasceu em Los Angeles, na Califórnia, em 1946. Assim como Woody Allen, Diane Keaton é um nome inventado. Allen usa o nome de nascimento de sua ex-companheira, Diane Hall, para compor um jogo de palavras no título do filme *Annie Hall*. Nesse sentido, o título do filme possui semelhança fonética com o advérbio *anyhow* (de qualquer maneira), mas também remete ao substantivo “anedonia,” que designa a incapacidade de sentir prazer ou divertir-se; ou ainda, o título permite inferir outro significado da palavra anedonia como uma “forma especial de rigidez afetiva em consequência de experiências traumáticas de vida (por exemplo, passagem de um indivíduo por um campo de concentração).”¹⁶⁷ Tendo em vista que se trata do casal ícone da cidade, espécie de estratégia de *marketing* às avessas “I Love NY/*Annie Hall*,” o cartão-postal apresentado pelo filme fotografa um momento de ruptura. Um sintoma desta perda pode ser encontrado na memória dos cidadãos. Na composição do cartão-postal de Woody Allen, a “Nova York delirante”¹⁶⁸ priva os cidadãos do prazer. Na famosa acepção de Rem Koolhaas, o *manhattanismo* enseja uma declaração profética de guerra entre “cidades-estado arquitetônicas.”

É uma declaração profética que desencadeia um dos temas mais recorrentes do *manhattanismo*: doravante, cada novo edifício da espécie mutante luta para ser “uma cidade dentro de outra cidade.” Essa ambição

¹⁶⁶ Keaton, Diane. **Then Again**. New York: Random House, 2011, p.47-48.

¹⁶⁷ Definição de “anedonia” de acordo com o dicionário Houaiss: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=anedonia>

¹⁶⁸ Koolhaas, Rem. **Nova York delirante**: um manifesto retroativo para Manhattan; trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

truculenta faz da metrópole uma coleção de cidades-estado arquitetônicas, todas numa potencial guerra entre si.¹⁶⁹

Nesse sentido da disputa entre arranha-céus espalhados pelo mundo e da revogação do desejo compartilhado, o filme faria parte do trabalho de luto de uma promessa utópica de cidade nos EUA, aquela fruto de um projeto coletivo sonhado pela classe trabalhadora nos anos da Frente Cultural e retomado pela luta pelos direitos civis. *Annie Hall* pode ser entendido como um retrato do processo de desmoronamento do movimento de contracultura dos anos 1960, transformado em miragem, hedonismo e no culto do “eu” espetáculo-corporativo.

Olhando para a câmera, Alvy Singer apresenta-se para os espectadores de *Annie Hall* como um membro esclarecido do clube, de modo que a identificação entre o personagem e a plateia de Allen faz parte do teorema montado pelo filme. O fluxo de consciência do personagem documenta a tentativa melancólica de reconstituição de uma perda com o personagem recrutando adeptos para a sua versão narcísica do desfecho. Olhando para a câmera, ele profere o seu monólogo:

Há uma velha piada. Duas senhoras estão em um *resort* nas montanhas de Catskill. E uma delas diz: “A comida deste local é horrível.” A outra replica, “É verdade, e em porções tão pequenas.” Bem, é exatamente assim que eu me sinto sobre a vida: cheia de solidão, miséria, sofrimento e infelicidade e tudo acaba muito rápido. A outra piada importante para mim é uma que normalmente é atribuída ao Groucho Marx, mas eu acho que ela aparece originalmente em *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, do Freud. E apresenta-se assim, estou parafraseando: “Eu não quero pertencer a nenhum clube que me aceite como sócio.” Essa é a piada central da minha vida adulta em termos das minhas relações com mulheres. Ultimamente, os pensamentos mais estranhos vêm à minha mente, porque fiz 40 anos, e acho que estou enfrentando uma crise ou algo assim, não sei. Não estou preocupado em envelhecer. Não sou desse tipo. Apesar de que estou ficando um pouco careca. Isso é o pior que você pode dizer de mim. Eu acho que ficarei melhor conforme envelhecer. Acho que serei do tipo careca, viril, em contraste com o tipo do grisalho distinto, por exemplo. A não ser que eu não seja nenhum desses dois. A não ser que eu seja um desses caras com saliva saindo pela boca que fica vagando num café, segurando uma sacola de compras e gritando sobre o socialismo. [Suspira] Annie e eu terminamos e eu ainda não consigo entender. Fico tentando filtrar os pedaços do nosso relacionamento na minha cabeça e examinando a minha vida e tentando entender onde começou o estrago. Há um ano atrás nós nos amávamos. E é engraçado. Eu não sou do tipo melancólico. Não sou um tipo depressivo. Eu era uma criança razoavelmente feliz. Fui criado no Brooklyn durante a Segunda Guerra Mundial.

O próprio fluxo de consciência de Alvy já apresenta a sua negação, de maneira que as suas afirmações devem ser entendidas ao revés. Na cena seguinte, no

¹⁶⁹ Koolhaass, op.cit., p.113.

consultório médico no Brooklyn, o *flashback* de Alvy revela a criança deprimida durante a Segunda Guerra Mundial, porque “o universo está se expandindo.” A mãe repreende o garoto: “O que o universo tem a ver com a sua lição de casa? Você está no Brooklyn. O Brooklyn não está expandindo!” Fumando durante a consulta, o médico compartilha o discurso do personagem adulto e sorri: “Nós temos que aproveitar enquanto estamos aqui.” A imagem da casa da infância de Alvy, embaixo da montanha-russa em Coney Island e dos personagens caricaturais que parecem sair de uma história em quadrinhos reafirmam a questão da “imaginação hiperativa” do personagem que compõe suas memórias dentro de um parque de diversões: “eu tenho um pouco de problema entre fantasia e realidade.” Essa tendência intensifica-se na conversa entre Alvy e Rob (Tony Roberts), na qual a paranoia de Alvy com a questão do antissemitismo explicita-se. Neste plano da calçada da rua 66 no Upper East Side em Manhattan, a imagem é dos pedestres desconhecidos caminhando e da Manhattan House,¹⁷⁰ empreendimento modernista de apartamentos residenciais, lançado nos anos 1950 e transformado em patrimônio histórico da cidade em 2007. A sequência externa, na qual os pedestres caminham pela cidade enquanto conversam, é característica do cinema de Woody Allen. A técnica ressalta o cotidiano da cidade, deixando os personagens fora do campo de visão do espectador. Ouve-se o ruído do trânsito e a voz *off* de Alvy e Rob, os quais, aos poucos, caminham em direção à câmera:

Alvy: Eu ouvi claramente. Ele murmurou baixinho: “Judeu.”

Rob: Você é louco.

Alvy: Não, não sou. Nós estávamos saindo da quadra de tênis. Ele estava lá comigo e com a mulher dele. Ele olhou para ela, depois os dois olharam para mim e bem baixinho, ele disse: “judeu.”

Rob: Alvy, você é totalmente paranoico.

Alvy: Como sou paranoico? Eu percebo essas coisas. Estava almoçando com uns caras da NBC, e eu disse: “Você já comeu?”¹⁷¹ E o Tom Christie respondeu: “Não. Judeu?” Não, “Jácomeu?”, mas “Jud-eu?” Entende?

Rob: Ah... Max –

Alvy: Para de me chamar de Max.

¹⁷⁰ O *status* de patrimônio histórico para a Manhattan House foi conferido tendo em vista que o empreendimento modernista, assinado pelo arquiteto Gordon Bunshaft do escritório Skidmore, Owings & Merrill, reflete o conjunto de novos arranha-céus residenciais construídos em Nova York, após a Segunda Guerra Mundial. “Concluída em 1951, a Manhattan House ocupa um bloco entre as ruas 65 e 66 e a Segunda e Terceira avenidas, o edifício reflete as teorias de Le Corbusier, o renomado arquiteto francês do século 20 que, entre outras coisas, ficou conhecido por construir enormes blocos de edifícios de apartamentos em espaços abertos.” Entre os seus mais famosos inquilinos, a atriz Grace Kelly e o clarinetista de jazz Benny Goodman. A justificativa completa da Comissão de Patrimônio Histórico da cidade de Nova York para a concessão do título para a Manhattan House está disponível em: <http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/press/10_30_07-30.pdf>. Acesso em 27 out. 2015.

¹⁷¹ Em inglês, a semelhança fonética entre: *Did you eat?* e *Jew eat?* confere o aspecto cômico da cena.

Rob: Por quê, Max? É um bom nome para você. Max, você vê conspirações em tudo.

Alvy: Não, eu não vejo. Estava em uma loja de discos. Escute isso. Então, sabe, tem um cara grande, alto, loiro, do tipo malandro que trabalha lá e ele estava olhando para mim de um jeito estranho e disse: “Esta semana nós temos uma promoção do Wagner.” Wagner, Max. Eu sei o que ele está realmente querendo me dizer. Muito significativamente, Wagner.

Rob: Claro, Max. Califórnia, Max. Vamos sair dessa cidade maluca.

Alvy: Pode esquecer, Max.

Rob: A gente se muda para a ensolarada L.A. Todo mundo do *show business* está lá, Max.

Alvy: Não, eu não posso. Você continua trazendo esse assunto, mas eu não quero viver em uma cidade onde a única vantagem cultural é virar à direita no farol vermelho.

Rob: Tá certo, Max, esqueça. Você não vai se atrasar para encontrar a Annie?

Alvy: Vou encontrá-la em frente ao Beekman. Acho que ainda tenho uns minutos, certo?

Fora do campo de visão do espectador, a cena proporciona distanciamento em relação ao discurso de Alvy, o judeu paranoico que ouve comentários antissemitas por onde passa, como também aproxima os personagens, os quais inicialmente são apresentados como opostos – Rob, defensor da ensolarada capital do *show business* Los Angeles, e Alvy, patrono cultural de Nova York –, por meio do uso do nome Max. O passeio pela cidade revela o espaço urbano “revitalizado” pela cosmética cultural: Rob e Alvy são caracterizados como agentes da gentrificação; para o espectador do filme, a frase “o universo está se expandindo,” proferida pela criança no Brooklyn, caracteriza-se tanto como um comentário irônico sobre o expansionismo americano como sobre os efeitos do empreendedorismo urbano em Nova York.

Na calçada do antigo cinema de arte Beekman, Alvy espera por Annie preocupado com o atraso da namorada e com a “ameaça do estranho” em uma área da cidade em transformação. O filme documenta as mudanças ocorridas no espaço urbano em Nova York¹⁷² entre os anos 1960-70, principalmente no Upper East e West Sides: da remoção de moradias da classe trabalhadora para a construção de novos empreendimentos imobiliários para a classe alta. Alvy é uma celebridade da televisão, reconhecido pelos fãs pelas ruas da cidade. O homem que aborda Alvy é caracterizado pelo protagonista como “parte do elenco do *Poderoso Chefão*.” Para o espectador de *Annie Hall*, a citação remete à atuação de Diane Keaton no filme de Francis Ford Coppola, de 1972, aproximando o universo cultural do filme de Allen à caracterização

¹⁷² Existem muitos sítios eletrônicos que reuniram as locações utilizadas em *Annie Hall*, todos eles são categóricos em afirmar que o espaço urbano nova-iorquino retratado no filme de 1977 já não existe mais.

da máfia que comanda a cidade, na obra de Coppola. Em *Annie Hall*, a cena na calçada da rua em frente ao cinema de arte desvenda o preconceito de Alvy: ele representa o medo das classes médias instruídas de “invasão dos estranhos,” aqueles que não são sócios de seu clube. A diversidade étnica, o multiculturalismo, que estão entre os principais elementos de propaganda da cidade de Nova York, dão lugar ao preconceito de classe. Nesse encontro “fortuito” no cinema de arte entre a celebridade e o fã, proporcionado pelo trabalho de Alvy na televisão, não há nenhuma chance de correspondência entre o desconhecido e o artista/intelectual. Conforme discute Sharon Zukin, as pressões para utilizar a cultura para “estabilizar” os bairros vieram das classes médias instruídas:

O aumento dos valores das propriedades sugeriam diferentes usos, prédios mais altos, formas mais densas: mais residências para a classe média alta do que para a classe trabalhadora, apartamentos para os ricos, uma nova topografia física e social para o Upper East e o West Sides.¹⁷³

No espaço privado da fila do cinema, Alvy, como um apresentador de TV trazendo a próxima atração de seu *show*, chama o especialista em meios de comunicação Marshall McLuhan para contestar o personagem pedante, professor responsável pela disciplina “TV, Mídia e Cultura” na Universidade de Columbia. Na competição por referências, os personagens igualam-se e o filme expõe o esnobismo dos sócios do mesmo clube.

Por conta do atraso de Annie, o cinéfilo e pontual Alvy perde a sessão de *Face à Face* (1976), de Ingmar Bergman e acaba re-assistindo ao documentário sobre o nazismo de Marcel Ophüls, *A Dor e a Piedade* (1969). É exatamente na fila para o documentário, na qual artistas e intelectuais engalfinham-se, que o filme dá início à comparação entre o universo dos personagens de *Annie Hall* em Manhattan e dos colaboradores nazistas e da Resistência Francesa entrevistados por Ophüls para *A Dor e a Piedade*. O documentário retrata a França de Vichy sob a ocupação nazista, o processo de transformação dos cidadãos franceses em fanáticos defensores de uma Europa hitlerista e a Resistência. Como explica Hobsbawn, a distinção entre fascistas franceses convictos, colaboradores pró-alemães e agentes do governo Vichy era muito tênue:

Hitler foi levado ao poder por uma coalizão da direita tradicional, que ele depois suplantou. O general Franco incluiu a então não muito importante Falange espanhola em sua frente nacional porque o que ele representava

¹⁷³ Zukin, Sharon. **The Cultures of Cities**. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1995, p.121.

era a união de toda a direita contra os espectros de 1789 e 1917, entre os quais ele não fazia distinções sutis. Foi por mera sorte que não entrou na Segunda Guerra Mundial do lado de Hitler, mas enviou uma força de voluntários, a “Divisão Azul,” para combater os comunistas ateus na Rússia lado a lado com os alemães. O marechal Pétain certamente não era fascista nem simpatizante nazista. Um dos motivos pelos quais foi tão difícil após a guerra distinguir entre fascistas franceses convictos e colaboradores pró-alemães, de um lado, e o corpo principal de apoio ao regime de Vichy do marechal Pétain, de outro, era que na verdade não havia uma linha nítida que os separasse. Aqueles cujos pais tinham odiado a Dreyfus, os judeus e a cadela-República – algumas figuras de Vichy tinham idade suficiente para tê-lo feito pessoalmente – transformaram-se sem sentir em fanáticos defensores de uma Europa hitlerista. Em suma, a “natureza” da aliança da direita entre as guerras ia dos conservadores tradicionais, passando pelos reacionários da velha escola, até os extremos da patologia fascista. As hostes tradicionais do conservadorismo e da contra-revolução eram fortes, mas muitas vezes inertes. O fascismo forneceu-lhes a dinâmica e, talvez mais importante ainda, o exemplo de vitória sobre as forças da desordem. (O argumento proverbial em favor da Itália fascista não era que “Mussolini fez os trens rodarem no horário?”) Do mesmo modo como o dinamismo dos comunistas exerceu uma atração sobre a esquerda desorientada e sem leme após 1933, também os sucessos do fascismo, sobretudo depois da tomada nacional-socialista da Alemanha, deram a impressão de que ele era a onda do futuro.¹⁷⁴

Por sua vez, os personagens Alvy e Annie são ícones da onda do empreendedorismo urbano, transformando-se em marca do sucesso corporativo com a vestimenta da contracultura. O figurino de Diane Keaton, criado por ela mesma para o filme, o terno e a gravata desalinhados, virou sinônimo do uniforme *cult* nos escritórios das transnacionais: o filme de 1977 trata da ascensão da mulher corporativa, figura feminina que será retomada ao longo da carreira de Allen. Esse processo de transformação de Annie Hall em mulher-empresa (por meio do “cultivo” intelectual, patrocinado por Alvy, que paga não apenas pelas sessões de terapia da namorada, como também por cursos universitários e, por fim, presenteia-a com um relógio, símbolo, por excelência, do controle do tempo do trabalho) relaciona-se no filme de Allen com a *Crônica de uma cidade francesa durante a Ocupação*, de Ophüls.¹⁷⁵ A forma do filme em *Annie Hall* guarda semelhanças com a do documentário de Ophüls por adotar uma estrutura narrativa que estabelece-se por meio de um “mosaico de contradições.”¹⁷⁶ Esse método, que será retomado no período

¹⁷⁴ Hobsbawm, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991; Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.126-127.

¹⁷⁵ A parceria entre Ophüls e Allen é antiga. Ophüls é mencionado nos agradecimentos de *Annie Hall* e, em 2000, Allen foi o responsável pela restauração e lançamento em DVD de *A Dor e a Piedade*.

¹⁷⁶ A expressão foi utilizada por Bill Desowitz em artigo sobre o lançamento em DVD do documentário de Marcel Ophüls. Ver: Desowitz, Bill. “The Long Shadow of ‘The Sorrow and the Pity,’” *The New York Times*, Nova York, 7 de maio de 2000. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2000/05/07/movies/film-the-long-shadow-of-the-sorrow-and-the-pity.html>

exílico de Woody Allen, compõe-se por meio da incorporação de referências exteriores. Conforme argumentaremos a seguir, *A Dor e a Piedade* é estruturante para entender o cinema de Woody Allen e, notadamente em *Annie Hall*, o documentário de Ophüls é retomado em três momentos centrais da narrativa.

O primeiro fragmento de *A Dor e a Piedade* apresentado em *Annie Hall* não é o do início do documentário, mas aquele que, situado na primeira parte, mas não na primeira cena, introduz o título da obra e fotografa a imagem dos soldados sorrindo, durante a apresentação do cantor Maurice Chevalier. No filme de Allen, a apresentação de Chevalier aos prisioneiros da Resistência no campo nazista não aparece.

No entanto, a inclusão do breve trecho do documentário de Ophüls alterado tem o intuito de reapresentar *A Dor e a Piedade* para os espectadores de *Annie Hall*. Sobre os créditos do documentário, a música extra-diegética de uma marcha militar e a imagem congelada dos rostos dos soldados sorrindo, a voz *over* narra: “14 de Junho, 1940, o Exército alemão ocupa Paris. Por todo o país, as pessoas estão desesperadas por qualquer pedaço de comida disponível.” Ao inserir o documentário de Ophüls em *Annie Hall*, Allen retoma o debate da cidade sob ocupação nazista e o papel dos cidadãos na França de Vichy. Há um espelhamento entre o público de Chevalier, os soldados franceses no campo nazista, e a plateia que assiste ao documentário de Ophüls no cinema de arte de Nova York.

Na montagem deste mosaico de contradições sobre Nova York, um corte abrupto, após o fragmento documental de Ophüls, conduz o espectador do filme para o quarto do casal em Manhattan, onde Annie, sentada na cama, lê um livro sobre sexualidade. Em voz *off*, uma das técnicas utilizadas por Ophüls para compor a apresentação de Chevalier aos soldados, Alvy comenta sobre *A Dor e a Piedade*: “Esses caras da Resistência Francesa eram realmente corajosos, sabe? Ter que ouvir o Maurice Chevalier cantar por tanto tempo.” Alvy caracteriza a apresentação de Chevalier como uma forma de tortura, ao passo que Annie sente-se culpada, lê e questiona se seria capaz de resistir. Enquanto ela imagina se aderiria à Resistência, Alvy a ridiculariza e censura, reduzindo sua companheira à lógica do consumo: “Você? Está brincando? A Gestapo tiraria o seu cartão de crédito da Bloomingdale’s e você contaria tudo para eles.” No teorema exposto pelo filme, o chiste com o cartão de crédito da loja de departamentos de luxo Bloomingdale’s reinsere a questão do

mercado: na afirmação de Alvy sobre o posicionamento político de sua companheira, a Resistência transforma-se em colaboração para manter um alto padrão de consumo.

Como um contador de desempenho ou um consumidor que deseja incessantemente a sua mercadoria, Alvy reclama da frequência sexual do casal. Segundo o protagonista, no início do namoro, o desempenho do par entraria para o livro dos recordes *Guinness Book*. Porém, na composição do mosaico de contradições, o *flashback* do protagonista contesta a afirmação anterior de virilidade recordista, tendo em vista que durante o relacionamento de Alvy com sua primeira esposa, Allison Portchnik (Carol Kane), a ausência de desejo sexual era dele. Voltamos, neste ponto, ao título do filme: *Annie Hall* como anedonia, ausência de prazer.

O *flashback* do encontro de Alvy e Allison traz à tona a participação do comediante *stand-up* na convenção das eleições primárias dos candidatos à presidência dos EUA pelo partido Democrata, em 1960, em apoio ao candidato Adlai Stevenson. Nas primárias pelo partido Democrata do referido ano, os candidatos envolvidos eram: John F. Kennedy, Lyndon Johnson e Stevenson. O último já havia sido derrotado duas vezes por Eisenhower nas eleições de 1952 e 1956 e por isso, Stevenson “permaneceu distante, sem vontade para fazer campanha e estava, obviamente, ansioso para ser ‘recrutado.’”¹⁷⁷ Em *Annie Hall*, a presença de Stevenson faz-se pela propaganda nos broches utilizados pelos personagens e nas imagens do candidato nos cartazes. As eleições primárias pelo partido Democrata coroaram Kennedy como nova liderança política para os EUA. De acordo com Mertes, a convenção Democrata de 1960 sepulta o Estado de Bem-Estar Social (*New Deal*):

No discurso em que aceita a nomeação para candidato à presidência pelo partido Democrata, Kennedy definiu-se não como um propagador do Estado de Bem-Estar Social, mas como um Novo Democrata e sinalizou que os ‘velhos modos não durarão.’ Semelhante a Adlai Stevenson, outro Democrata amigo do empresariado, Kennedy precisava selecionar um representante sulista do Estado de Bem-Estar Social para dar uma equilibrada. Na Presidência dos EUA, a política econômica de JFK de orçamentos equilibrados e cortes de impostos para os ricos era ‘menos liberal do que a de Richard Nixon,’ e ele era ‘muito cauteloso, talvez até conservador, em assuntos culturais como as liberdades e os direitos civis.’¹⁷⁸

¹⁷⁷ De Kadt, Emmanuel. The Democratic Convention. In: **New Left Review** I/5, Setembro-Outubro, 1960, p.36.

¹⁷⁸ Mertes, Tom. American Duopoly. In: **New Left Review** 49, Janeiro-Fevereiro de 2008, p.129.

Ao incluir o personagem Alvy Singer na campanha de Stevenson, o cineasta busca entender a colaboração dos artistas na história política recente dos EUA. Nesse sentido, será importante ressaltar as semelhanças entre o personagem Alvy Singer e o comediante *stand-up* Mort Sahl, considerado como o precursor da sátira política nos Estados Unidos e frequentemente citado por Allen como o maior mestre da comédia *stand-up*:

“Mort Sahl foi a melhor coisa que eu já vi. Ele era como o Charlie Parker no *jazz*,” disse Woody há muitos anos atrás. “Havia uma demanda por revolução, todo mundo estava pronto para a revolução, mas tinha que vir um cara que poderia liderar a revolução e ser grande. Mort era único. Ele era como a ponta do *iceberg*. Abaixo dele estavam todas as outras pessoas que vieram junto: Lenny Bruce, Nichols e May, todos os comediantes da *Second City*. Não estou dizendo que essas pessoas não surgiriam de qualquer maneira, mas o Mort era a vanguarda do grupo; houve uma enorme renascença da comédia nos clubes noturnos que terminou não muito tempo depois que eu e o Bill Cosby surgimos. Ele reestruturou a comédia totalmente. As suas piadas são apresentadas com tanta astúcia. Ele mudou o ritmo das piadas. Ele tinha um conteúdo diferente, com certeza, mas a revolução estava no jeito que ele apresentava as piadas.”¹⁷⁹

Assim como Allen, Nachman posiciona Sahl não apenas como o precursor, mas como a própria “revolução” na comédia norte-americana. No entanto, na análise de Nachman dos comediantes rebeldes dos anos 50 e 60 ainda persiste o dualismo trôpego do cômico e sério, que busca alçar os artistas da comédia ao panteão dos “seriamente engraçados”:

Tudo nele era franco e descolado, a antítese do cômico ligeiro: seu guarda-roupa universitário (o típico *sweater* de *cardigan*, as calças, os sapatos, o cabelo despenteado, o colarinho aberto, a manga da camisa dobrada); o seu conteúdo (parte político, mas fortemente ligado ao comentário social sobre os modismos, as tendências e a mentalidade americana em meados do século); seu nível consistentemente elevado de original inteligência; e, sem dúvida, o seu jeito de contar as piadas, cara-a-cara como se fosse numa conversa. Diferentemente dos cômicos de sua época, ele não tentava integrar-se à plateia, mas conectava-se a ela em seus termos. Frequentemente, ele não terminava as frases – ele encurtava e não se importava em terminá-las ou construir sequências lógicas; ele não cantava nem dançava. Ele era diferente de qualquer comediante que já tinha surgido – exceto que ele era incrivelmente engraçado. A mera ideia de um comediante *stand-up* falando sobre o mundo real era em si mesma revolucionária. Sahl tinha “atitude” antes de ficar na moda – e, muito depois, nos anos 1980, antes que passasse a ser um substituto para a inteligência.¹⁸⁰

Nachman prossegue comparando o jeito descolado do comediante ao do *playboy* dos anos 50: “Sahl era tudo isso – obcecado por mulheres, carros esportivos,

¹⁷⁹ Lax, 2000, p.138.

¹⁸⁰ Nachman, op.cit., p.50-51.

jazz, equipamentos eletrônicos, relógios extravagantes, todos os talismãs de masculinidade da juventude americana dos anos 50.”¹⁸¹ Sahl manteve uma relação próxima com a maioria dos políticos norte-americanos dos anos 60-70, especialmente com os democratas Adlai Stevenson e John F. Kennedy. A elite do poder norte-americano dessa década tornou-se seu público fiel:

Eu estava trabalhando no clube *Chez Paree*, e o Stevenson apareceu lá em uma noite com o editor da revista *Economist* de Londres, a Barbara Ward (*Lady Jackson*), e nós estávamos conversando sobre socialismo. Ela estava me contando que os americanos não entendem que quando a Inglaterra nacionalizou as minas de carvão, eles não tinham escolha: era uma questão de sobrevivência econômica. Os americanos sempre agem como se as pessoas tivessem optado pela escravidão. Ela começou a falar sobre o [Fidel] Castro, e o Sargento Shriver e sua esposa, Eunice Kennedy, estavam à mesa. Ele estava, naquela época, presidindo o Conselho da Escola de Chicago. A Eunice disse: “Você sabe, eu acho que nós deveríamos bombardear, enxotar o maldito Castro,” etc. Barbara Ward chamou-a de fascista e a Eunice disse: “Isso mesmo.” Mais tarde, em Chicago, Eunice Shriver estava me dizendo coisas do tipo: “Você devia vir para a Casa Branca.” E eu disse: “Por que, o Adlai em breve vai aparecer por lá?” E ela corrigiu: “Quero dizer, quando o meu irmão for presidente dos Estados Unidos.”¹⁸²

O comediante pode ser considerado como um dos “profissionais de Kennedy,” tendo em vista que ele trabalhou para o candidato durante a campanha, redigindo muitos de seus discursos. A participação de Sahl na campanha de JFK é tão intensa, e controversa, que ele chega a ser, em um mesmo evento, mestre de cerimônias e autor dos discursos de Kennedy e Frank Sinatra. Sahl vangloria-se do feito que deve ser entendido, à contrapelo da opinião pessoal do comediante, como exemplo de sua participação como um profissional do entretenimento na política recente dos EUA: “No banquete no Beverly Hilton com o governador Brown e o senador Kennedy, onde eu era o mestre de cerimônias, tive que certificar-me de que não duplicaria as mesmas piadas que eu tinha dado para o Kennedy e o Sinatra.”¹⁸³ Sahl manteve suas críticas ácidas ao governo, mesmo depois das eleições do candidato Democrata:

Os Kennedys começaram a governar e eu comecei a atacá-los. Recebi a notícia pelo Ebbins de que as minhas críticas tinham chegado ao presidente, e os seus assessores mais próximos referiam-se a mim como “aquele miserável,” e o presidente concordou, mas disse: “Ele é um miserável inteligente.” Ele sempre quis saber o que o inimigo estava pensando.¹⁸⁴

¹⁸¹ *Idem*, p.54.

¹⁸² Sahl, 1976, p.78-79.

¹⁸³ *Idem*, p.81.

¹⁸⁴ *Idem*, p.89.

A obsessão de Sahl com o Relatório Warren sobre o assassinato do presidente Kennedy assemelha-o à paranoia de Alvy Singer com o tema do antissemitismo. Nos bastidores do auditório da convenção Democrata, Alvy conhece sua primeira esposa, Allison. Assim como outros participantes da convenção, eles utilizam o broche do candidato ADLAI. A moça, que trabalha na campanha de Stevenson, faz tese sobre “engajamento político na literatura do século 20” e incentiva o comediante *stand-up* a dar a sua contribuição profissional para a campanha política, no palco. Capaz de definir imediatamente a classe social da moça que acabou de conhecer, Alvy reconhece em Allison uma membra de seu clube:

Alvy: Você é daquelas judias nova-iorquinas, de esquerda, liberal, intelectual, moradora do Central Park West, Universidade Brandeis, acampamentos socialistas de verão e o seu pai tem aqueles desenhos do Ben Shahn, certo? Favorável à greve, um tipo de... Interrompa-me, não me deixe fazer papel de um completo idiota.

Allison: Não. Foi maravilhoso! Adoro ser reduzida a um estereótipo cultural.

Alvy: Certo. Sou um fanático, mas de esquerda. [Aplausos] Tenho que ir lá, apresentar-me. Diga algo encorajador, rápido.

Allison: Eu te acho bonitinho.

Alvy: Mesmo? Você acha?

Allison: Vai lá.

À frente de um pôster do candidato à presidência, Alvy apresenta-se para o público de colaboradores da campanha de Stevenson. A cena em câmera subjetiva revela o ponto de vista de Allison, nos bastidores do palco. A parede vermelha e a imagem de Stevenson aproximam o comediante ao candidato à presidência dos EUA:

Alvy [no palco como comediante *stand-up*]: [Aplausos] Obrigado. Eu não sei por que eles me colocaram neste tipo de convenção, porque eu não sou essencialmente um comediante político, nem um pouco. O interessante é que eu namorei uma mulher... que trabalhou no governo do Eisenhower por um tempo. E foi irônico para mim, porque eu estava tentando fazer com ela o que o Eisenhower tem feito com o país nos últimos oito anos.

A semelhança entre os nomes Allen, Adlai, Alvy, Annie e Allison não é mera coincidência: a homologia aproxima-os como membros de um mesmo clube. Ademais, as namoradas de Alvy funcionam também como duplos do protagonista. No chiste, a avaliação de Alvy sobre o governo Eisenhower (de 1953 a 1961) equipara o relacionamento do personagem com mulheres à governança política nos EUA. A sátira política radical de Woody Allen insere a própria figura do comediante Alvy Singer na crítica. Por mais que o personagem tente afastar-se da esfera política, por meio do chiste, em *Annie Hall*, o pessoal é político; e assim, a apresentação do comediante, vista sob a perspectiva feminina, estabelece a comparação, para o

espectador, entre o presidente republicano e o “fanático de esquerda,” na figura do comediante *stand-up*. Segundo Hobsbawn, o governo Eisenhower representa a “descida à loucura” nos EUA, momento em que há um “crescimento cada vez maior de homens e recursos que viviam da preparação da guerra.”¹⁸⁵ A névoa da Guerra Fria e o tom apocalíptico estão presentes na paranoia de Alvy, o qual preocupado com o inimigo externo, “vê” perseguidores de judeus pelas ruas de Manhattan, tem medo do palco e do “ataque” de um esquadrão de lagostas nos Hamptons.

Nesse sentido, a cena seguinte, na qual Allison e Alvy beijam-se no apartamento, deve ser vista à luz do chiste prévio que assemelhava Eisenhower ao protagonista; e da comparação com Chevalier que insere a questão da colaboração dos artistas com o nazismo:

Alvy: Desculpe-me. Eu não consigo continuar, porque não consigo tirar da minha cabeça, Allison! Estou obcecado com isso!

Allison: Estou ficando cansada disso. Preciso de sua atenção.

Alvy: Mas não faz nenhum sentido. O carro dele passou pela biblioteca e a polícia disse conclusivamente que foi um orifício de saída. Então, como que é possível que o Oswald tenha conseguido atirar de dois ângulos ao mesmo tempo? Não faz sentido!

Allison: Alvy.

Alvy: Tem uma coisa: ele não era profissional para acertar um alvo em movimento daquela distância. Mas se houvesse um segundo assassino... É isso!

Allison: Nós já conversamos sobre isso.

Alvy: Eles recuperaram os cartuchos do rifle.

Allison: Ok. Certo. Então, o que você está dizendo agora? Que todo mundo da Comissão Warren está envolvido nesta conspiração, certo?

Alvy: Por que não?

Allison: Earl Warren?

Alvy: Meu bem, não conheço o Earl Warren.

Allison: Lyndon Johnson?

Alvy: Lyndon Johnson é um político! Você sabe como é a ética desses caras. São como pedófilos.

Allison: Então todo mundo está nesta conspiração. O FBI e a CIA e o J. Edgar Hoover, as empresas de petróleo, o Pentágono e o ajudante do banheiro da Casa Branca?

Alvy: Eu excluiria o ajudante do banheiro.

Allison: Você está usando essa teoria conspiratória como desculpa para evitar transar comigo.

Alvy [olha para a câmera]: Meu Deus! Ela está certa. Por que terminei com a Allison Portchnik? Ela era bonita. Estava disposta. Era muito inteligente. Será que é aquela velha piada do Groucho Marx que eu não quero pertencer a nenhum clube que me aceite como sócio?

A obsessão de Alvy com o assassinato de John F. Kennedy, ocorrido em 1963, aproxima-o novamente de Sahl, tendo em vista que o comediante participou das investigações do assassinato do presidente americano. Novamente, argumentaremos

¹⁸⁵ Hobsbawn, op.cit., p.233.

que é preciso compreender a figura controversa e difícil de Sahl como parte integrante do clube dos “profissionais de Kennedy.”

No início dos anos 1960, quando Mort Sahl estava no auge da carreira, “ele era quase um quarto ramo do governo – ‘o único filósofo empregado da nação,’ disse o colunista de Hollywood Joe Hyams.”¹⁸⁶ De acordo com Nachman, Sahl era aclamado como o “Montaigne surrealista” e, frequentemente, comparado com a geração dos poetas *beat*:

Sahl era, de fato, virulentamente *anti-beat* (“A geração *beat* é um café cheio de gente aguardando, olhando para os seus relógios, esperando que a geração *beat* apareça”). Ele disse, “Os *beatniks* não querem envolver-se com a sociedade, o que é a antítese do que eu faço.” Pré-Sahl, era heresia, até mesmo suicídio da carreira, discutir política para um comediante, muito menos dilacerar no palco um presidente em exercício.¹⁸⁷

Sahl apresentava as piadas no encontro com o público, em um ritmo semelhante ao do *jazz*, por meio do improviso e do estabelecimento de um diálogo constante com a audiência sobre diversos assuntos, que vão desde os temas do cotidiano, sua apresentação característica comentando as notícias do jornal, que carregava debaixo do braço, até os comentários sobre as relações interpessoais. A sagacidade e lucidez crítica de Sahl sobre o cenário político norte-americano podem ser observada nesta comparação entre Eisenhower e o senador Joseph McCarthy, conforme relatada por Lax:

Uma de suas primeiras e mais famosas piadas era uma longa história sobre o senador Joseph McCarthy, cujo anticomunismo ainda estava na moda e que ainda era uma figura temida a tal ponto que os comediantes dos clubes noturnos não tiravam muito sarro dele. “O senador McCarthy não questiona tanto o que você diz, mas o seu direito de dizê-lo,” disse Sahl, e continuou a apontar as diferenças entre a jaqueta Eisenhower, que tinha um monte de “zíperes multidirecionais,” e a jaqueta McCarthy. “A jaqueta McCarthy é igual à jaqueta Eisenhower, exceto que tem um zíper extra que chega até o outro lado da boca.” E sobre o tema do férvido anticomunismo, ele disse, “por um tempo, toda vez que os russos colocavam um americano na cadeia, o Comitê de Atividades Antiamericanas retaliava colocando um americano na cadeia também.”¹⁸⁸

Em uma das piadas mais conhecidas de Sahl, observa-se o seu comentário sobre o movimento feminista: “Quando cheguei a Nova York nos anos 1950, você tinha que ser judeu para ficar com uma garota, agora você tem que ser uma garota

¹⁸⁶ Nachman, op.cit., p.51.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁸ Lax, 2000, op.cit., p.137.

para ficar com uma garota.”¹⁸⁹ Ou ainda, Sahl compõe uma paráfrase, em forma de paródia, do famoso discurso de Martin Luther King Jr. (proferido em 1963, durante a Marcha sobre Washington), para criticar os rumos do movimento pelos direitos civis: “Eu tenho um sonho, que algum dia todo homem negro terá a sua própria série de televisão.”¹⁹⁰ Contudo, apesar da sagacidade da interpretação do cenário político norte-americano, o narcisismo de Sahl impede-o de fazer sua autocrítica. De acordo com Nachman, o declínio do comediante pode ser explicado da seguinte maneira:

Sahl continua sozinho, com um grande ego que lhe garante que ele é superior aos seus companheiros comediantes. [...] O evento que provou que ele poderia ser tão comprometido politicamente quanto, digamos, Dick Gregory ou Lenny Bruce – alguém disposto a colocar o seu nome e reputação em linha – foi o assassinato do Kennedy. [O evento] afugentou a sua carreira, e realmente a sua vida, porque a sua carreira era a sua vida. Em 1963, depois de passar como uma labareda sobre os céus da comédia nos anos 1950 e início dos 1960, Sahl gradualmente fracassou, após a morte de JFK. O Relatório Warren traumatizou-o tanto que ele nunca mais recuperou o equilíbrio e ainda luta contra um antigo estigma de que ele é um caso mental. O seu grande erro tático foi em não manter uma certa distância artística, como a perspicácia e o comentarista, de seu material; e ele falhou, por completo, em reconhecer que era assim que o público o via.¹⁹¹

Em uma resenha inédita de 1976, intitulada “Notas sobre o comediante Mort Sahl,”¹⁹² feita para a *New York Review of Books*, Allen retoma com uma anedota o efeito que o comediante exerceu sobre sua carreira: “É impossível descrever o impacto que Sahl exerceu sobre mim. (Não quero ser muito histérico, mas foi o Raphael que desmaiou quando viu a Capela Sistina?).”¹⁹³ Allen define o estilo de Sahl como o de um monólogo sem interrupções, um fluxo de consciência de um ceticismo maravilhoso sobre o cenário político dos EUA, como pode ser observado neste exemplo de uma piada de Sahl, citada por Allen, sobre os artistas de esquerda em Hollywood: “Um comunista médio nos EUA ganha \$150.000 por filme.”¹⁹⁴ Discordando de grande parte da crítica que aponta como causas para o declínio de Sahl a sua sensibilidade datada dos anos 60, ou ainda, que com a saída de Eisenhower, Nixon e o assassinato de JFK, Sahl tenha “perdido os seus alvos preferidos,” ou que ele tenha sido um “crítico ao *establishment* que dirigia carros luxuosos,” –sobre esta

¹⁸⁹ Sahl, op.cit., p.8.

¹⁹⁰ *Idem*, p.7.

¹⁹¹ Nachman, op.cit., p.53.

¹⁹² In: “Notes on the comedian: Mort Sahl”: Original draft manuscript; undated; **Woody Allen Papers**, Box 2, Box 4, Foder 9; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, 1976, p.3.

¹⁹³ *Woody Allen Papers*, 1976, op.cit., p.3.

¹⁹⁴ *Idem*, p.5.

última, o cineasta responde com uma pergunta: “mas por que Charlie Chaplin tem que ser um vagabundo também fora das telas?”¹⁹⁵ –a avaliação de Allen sobre o fenômeno Mort Sahl faz-se em oposição às teorias mais frequentes. Ele entende a personalidade narcísica de Sahl como o seu pior inimigo:

Emmanuel Ringleblum dá exemplos de piadas engraçadas que os judeus faziam no campo de concentração de Warsaw sobre as condições de vida catastróficas que eles viviam. Outra teoria: a Teoria da Conspiração. Primeira variação. As obsessões de Sahl com o assassinato de JFK e com o Relatório Warren fizeram com que ele deixasse de ser engraçado, favorecendo os discursos enfadonhos sobre tramas da CIA e a verdade sinistra do servente, mas acredito que seja mais um sintoma de um problema menos facilmente cristalizado, isto é, as falhas pessoais do homem e sua incapacidade de disfarçá-los. Teoria da conspiração, variação dois: Sahl apresenta a teoria de que houve uma conspiração contra ele; que os Kennedys ficaram bravos com ele, porque ele não parava de criticá-los em suas apresentações e, mais tarde, a sua inflexível contestação do Relatório Warren e o seu trabalho para o Jim Garrison teriam provocado ordens secretas para não contratá-lo. *Blacklisted* é a acusação aqui com fortes sugestões, feitas por Sahl, de que os responsáveis pelo assassinato de JFK (CIA-Pentágono) poderiam ter deixado cair ácido em seu ponche, o que teria feito com que ele fraturasse as costas, assim como eles também poderiam ser responsáveis pela morte do advogado de Nixon, Murray Chotiner, entre outros. Em tempos em que nenhum crime está além do horizonte de possibilidade no pensamentos do cidadão americano sobre o governo, a teoria de Sahl deve ser ouvida com cuidado e como eu não posso lidar com ela ponto por ponto em um espaço limitado, muitas questões de senso comum vêm à tona e serão insatisfatoriamente respondidas. [...] Minha opinião sobre o porquê Mort começou a perder o chão é a de que, conforme ele fazia sucesso, os defeitos da sua personalidade tornaram-se mais óbvios ou mais fora de controle para ele. Um homem difícil começou a surgir; uma mistura de hostilidade, auto-importância, talvez de paranoia, mesquinhez que pode ter surgido desde o começo ou tornou-se impossível de ser superada. Sinais dessa personalidade difícil de ser engolida aparecem em seu livro repetidas vezes.¹⁹⁶

A aproximação de Sahl com os trabalhadores da Era da Lista Negra deve ser entendida pela diferença, da posição pessoal do comediante que considera a si mesmo como *blacklisted*. Na Era da Lista Negra, a perseguição política foi organizada pelo Estado e executada pelo Comitê de Atividades Antiamericanas, enquanto, no caso de Sahl, a obsessão consigo mesmo, ausente de autocrítica, aproxima-o dos sintomas do fascismo:

De repente, o trabalho começou a ficar escasso. Eu ia até o escritório todos os dias. Sem trabalho. Isso é um pouco engraçado. [...] Eu tentei retomar os meus antigos contatos. Voltei para todos os clubes onde costumava trabalhar, mas nada estava disponível a nenhum preço. Não fazia sentido. Cheguei num ponto em que estava oferecendo para os gerentes das boates de terceira classe a chance de ganhar dinheiro. Eu estava compensando-os,

¹⁹⁵ *Idem*, p.5.

¹⁹⁶ *Woody Allen Papers*, 1976, op.cit., p.6-8.

trabalhando por praticamente nada. E eles não estavam interessados. O escritório do Morris não estava interessado em continuar a representar-me. Sam Weisbord disse-me: “Você erigiu muito animus e destruiu o nosso escritório.” Bom, isso é como Hitler dizendo: “O último turista americano destruiu Berlim.”¹⁹⁷

Não seria exagero considerar o narcisismo e a paranoia presentes no discurso de Sahl como parte dos efeitos psíquicos da Segunda Guerra Mundial nos cidadãos norte-americanos e relacioná-lo ao protagonista de *Annie Hall*, para o qual “o universo está se expandindo,” de modo que a investigação sobre o expansionismo americano passa a ser vista como expressão do hedonismo. No filme de Allen essa tendência transforma-se em objeto de reflexão. Na biografia de Sahl, no entanto, paranoia, egoísmo, misoginia, narcisismo, raiva enfiada contra artistas, intelectuais e ativistas de esquerda corroboram para o declínio de Sahl, conforme resume Allen: “Mort cometeu o mesmo erro de Lenny Bruce. A obsessão de ambos os homens permaneceu no palco, sem ser transformada em comédia.”¹⁹⁸ Ao final da resenha, Allen questiona a crença de Sahl no diálogo saudável com o homem médio, o americano comum, o *cowboy* de coração que dá nome ao título da biografia de Sahl, *Heartland*. Sem nenhum tipo de mediação, ou de distanciamento por meio do esboço de um narrador não-confiável, Sahl conclui o seu relato em primeira pessoa, conclamando os leitores a segui-lo, como uma espécie de *cowboy* do faroeste americano:

Não apele para os intelectuais. A esperança está no coração dos Estados Unidos.

Agora você sabe que existem homicidas no meio de nós, assassinos do sonho. Você sabe o que eles fizeram. Eu sei que alguns de vocês não querem se envolver, mas você começa o seu envolvimento quando começa a vida.

Faça isso pelo melhor amigo que você já teve, John F. Kennedy.

Faça isso por você mesmo.

Você precisa fazê-lo, porque não há mais ninguém.

Não se distraia com ameaças pré-fabricadas. Wallace é descrito como um lunático, mas por que ele recorreu? Ele é antiluitista, em primeiro lugar, e tem tido coragem o suficiente para investigar o atentado contra a sua própria vida. Por esse motivo, a suspeita populista do Governo Federal seja talvez o que fique entre você e um fascismo não-declarado agora.

Eu tentei responder às suas questões. Agora, tenho duas. Alguém está ouvindo? Alguém se importa?¹⁹⁹

¹⁹⁷ Sahl, op.cit., p.93.

¹⁹⁸ *Woody Allen Papers*, 1976, op.cit., p.10.

¹⁹⁹ Sahl, op.cit., p.158.

A figura difícil de Sahl fica exposta em inúmeros momentos ao longo da biografia, mas pode ser resumida neste último trecho apresentado acima, no qual ele brada pela defesa de JFK como o “melhor amigo” dos EUA, uma espécie de Grande Pai salvador, sem ironia. A ausência de sátira corrói o humor, a carreira e o próprio Sahl que lamenta ter perdido o seu público fiel. No entanto, a despeito de sua opinião, que conclama pela “esperança no coração dos EUA,” a plateia de Sahl nunca foi formada pelo homem comum norte-americano, mas sim por intelectuais, políticos e artistas das grandes cidades americanas (notadamente São Francisco, Chicago e Nova York). Allen lembra o comentário de um garçom durante uma apresentação de Sahl: “Você precisa de um doutorado para entender o que ele está falando.”²⁰⁰ Ao concluir a resenha, Allen propõe a investigação do personagem Mort Sahl, advertindo: “É preciso superar o personagem que ele, ao final, tornou-se.”²⁰¹ É justamente por meio do papel *estruturante* da autocrítica no cinema de Allen que ele diferencia-se de seu mestre, Mort Sahl, compondo, à maneira de Marcel Ophüls, um mosaico de contradições a respeito do próprio personagem Woody Allen.

“Varrendo as nuvens para longe:” a colaboração dos artistas e a crônica de uma cidade sob intervenção corporativa

No desfecho de *A Dor e a Piedade*, Ophüls utiliza uma gravação para a televisão de Maurice Chevalier direcionada ao público norte-americano. Finda a Segunda Guerra Mundial, o artista justifica, para a sua nova audiência, a apresentação feita para os soldados franceses no campo nazista. Ao final do depoimento, ele canta em inglês “Varrendo as nuvens para longe” (1930), de Sam Coslow, canção que aprendeu nos EUA:

Não ande por aí deprimido, esperando que a felicidade chegue,
Esse não é o caminho; não vale a pena!
Se você deseja a felicidade, sirva-se para alguns,
Por que você não tenta levar a vida do meu jeito:

Deixe o mundo todo suspirar ou chorar,
Eu estarei no alto do céu,
Em cima de um arco-íris,
Varrendo as nuvens para longe!

Não me importo com o que está lá embaixo,
Deixe chover, deixe nevar,

²⁰⁰ *Woody Allen Papers*, 1976, op.cit., p.11.

²⁰¹ *Idem*, p.12.

Eu estarei em cima de um arco-íris,
Varrendo as nuvens para longe!

Eu aprendi a lição da vida,
Lutadores que sempre ganham,
São aqueles que conseguem aceitar e sorrir!

E gritarei para todo mundo,
Encontre o seu lugar ao sol,
Em cima de um arco-íris,
Varrendo as nuvens para longe!²⁰²

Inserido no mosaico de contradições do documentário de Ophüls, esse fragmento documental histórico apresenta-se como o canto festivo dos vencedores, no qual Chevalier “redime-se” com e para o público norte-americano, “limpando” o seu caminho para o sucesso em Hollywood. Nesse sentido, inserido no documentário de Ophüls, o trecho de Chevalier torna-se um constrangedor testemunho da colaboração dos franceses com o nazismo. Conforme argumentamos anteriormente, o modo de composição de Ophüls, as entrevistas, os fragmentos documentais retirados de arquivos históricos, as gravações antigas que estruturam o mosaico de contradições em *A Dor e a Piedade*, é retomado por Allen em um novo contexto, por meio da montagem e do uso de técnicas fílmicas variadas, como por exemplo, a incorporação da história em quadrinhos, o diálogo direto com o espectador, o *split-screen*, os *flashbacks*, o uso não-convencional do plano sequência e das legendas, entre outros recursos cinematográficos.

O *split-screen*, por exemplo, é utilizado em *Annie Hall* visando demonstrar a separação entre duas classes sociais: a família WASPy da personagem-título na casa de praia nos Hamptons com a do protagonista Alvy Singer (interpretado por Woody Allen) de judeus da classe trabalhadora em Coney Island, no Brooklyn. Para mostrar que não necessariamente apenas por estarem separados visualmente, os planos não se comunicam, apresenta-se um diálogo imaginário entre a família Hall e Singer. De maneira cômica, o aspecto irracional da religião durante a conversa sobre o jejum evidencia-se no momento em que as duas famílias, separadas visualmente, fazem refeições. A ironia da cena constitui-se a despeito da opinião do narrador-protagonista que ressalta apenas as diferenças: “eles são como água e óleo.” A utilização do recurso *split-screen* em *Annie Hall*, ao invés de distanciar, iguala os personagens, compondo, para o espectador, uma instância autônoma em relação ao discurso do

²⁰² Coslow, Sam. “Sweepin’ the Clouds Away.” In: **Paramount on Parade** (1930). Disponível em: <<http://www.heptune.com/lyrics/sweepint.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

narrador que separa as famílias Singer e Hall. A não-confiabilidade da versão de Alvy é tópico central para a composição do filme.

A montagem de *Annie Hall* compõe o mosaico de contradições, por meio da justaposição de fragmentos fílmicos, a princípio díspares. A referência ao documentário de Ophüls perpassa *Annie Hall*. Em outra sequência, em uma casa noturna de *shows* de *jazz* no Brooklyn, Annie canta em tom melancólico “Parece como nos velhos tempos” (1945), sucesso do rádio no pós-Segunda Guerra Mundial. Ela olha para a câmera e para o público da casa noturna, estabelecendo diálogo com a plateia intra e extra-fílmica:

Parece como nos velhos tempos
Ter você para caminhar comigo
Parece como nos velhos tempos
Ter você para caminhar comigo
E ainda é muito bom
Apenas ter você em meus braços
Ainda é bom
Como no dia em que te conheci
Parece como nos velhos tempos
Jantares e flores
Nos velhos tempos
De noites em claro
Fazendo os sonhos tornarem-se realidade
Fazendo coisas que nós costumávamos fazer
Parece como nos velhos tempos
Aqui com você.²⁰³

O reencontro, o restabelecimento do prazer, o companheirismo, as sensações evocadas pela melodia da música *hit* do pós-guerra e a voz de Diane Keaton desaparecem quando a câmera volta a focar o casal anedonia Alvy e Annie. Por ciúmes e ego ferido, a celebridade Alvy recusa-se a acompanhar sua companheira na festa em que ela poderia estabelecer novos contatos profissionais e conseguir um contrato com a gravadora de Tony Lacey (Paul Simon), empreendedor de Hollywood em busca de novos talentos nos clubes de *jazz* nova-iorquinos. Na relação do casal, Annie submete-se ao “triunfo da vontade” de Alvy: “Tá bom, tá bom, você não quer ir à festa, então, o que quer fazer?” Para responder à pergunta feita pela personagem, Allen insere outro trecho de *A Dor e a Piedade*. O fragmento extraído do documentário de Ophüls, desta vez, apresenta um trecho de um noticiário cinematográfico oficial, um curto pedaço de um *newsreel* produzido pelos nazistas

²⁰³ Loeb, John Jacob; Lombardo, Carmen. “Seems Like Old Times” (1945). In: **MetroLyrics**. Disponível em: <<http://www.metrolyrics.com/seems-like-old-times-lyrics-guy-lombardo.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

sobre a Ocupação das tropas alemãs na França. Neste filme dentro do filme, a tela do cinema na diegese de *Annie Hall* projeta um trecho de *A Dor e a Piedade* no qual observa-se uma estrada de terra com carros enfileirados, repletos de pertences amarrados e amontoados no topo dos veículos dos fugitivos. A voz *over* do narrador nazista, em alemão, descreve a cena: “Os judeus belicosos e os plutocratas parisienses tentaram fugir com os seus ouros e joias.” Em uma acusação antissemita típica, a pilhagem perpetrada pelos nazistas é narrada de maneira “natural” pelo locutor alemão, como um evento comum do cotidiano, em um discurso que culpabiliza as vítimas, como se os fugitivos, que tentavam escapar com os seus pertences, porque estavam sendo perseguidos pelos nazistas, fossem avaros.

Do retrato dos nazistas sobre as vítimas no *newsreel* hitlerista, voltamos para o problema investigativo do filme de 1977: anedonia, a incapacidade de sentir prazer. Essa doença social, analisada em duas sessões de terapia simultâneas em *split-screen*, novamente, transforma o pessoal em coletivo. Nenhum dos pacientes fala ao mesmo tempo, o que ressalta a técnica precisa de Allen na composição desta cena: à esquerda, observa-se Annie conversando com a sua psicanalista (que não podemos ver), ela está sentada em uma cadeira de estilo Bauhaus, o consultório médico possui decoração modernista, austera, branca e cromática; à direita, deitado no divã, Alvy conversa com o seu terapeuta (um senhor de terno e gravata, sentado em um sofá de couro, atrás do paciente e de frente para o público do filme), a decoração do consultório é austera, conservadora, os moveis de madeira escura, um papiro egípcio em um quadro pendurado na parede, algumas miniaturas de múmias. A falta de desejo de Annie por Alvy deve ser entendida na raiz material das neuroses da personagem, a saber, o fato de que ele paga pelas sessões de análise da namorada e, portanto, a cena que compara dois planos terapêuticos desvenda, para o espectador, a relação de dependência entre os parceiros. Apesar de haver separação de gênero e diferenças decorativas entre os divãs psicanalíticos, colocados lado a lado, tanto o terapeuta de Alvy quanto a de Annie fazem perguntas semelhantes a respeito da frequência sexual do casal e os personagens respondem às perguntas de ambos os psicanalistas. As sessões de análise em *split-screen* revelam a impossibilidade do desejo compartilhado, o desprazer, o tédio e o fundamento psíquico e material da neurose (temas que serão retomados no período exílico de Allen):

Annie [para a sua terapeuta]: Aquele dia no Brooklyn foi o último dia que lembro de ter realmente me divertido.

Alvy [para o seu terapeuta]: Bem, a gente não ri mais juntos, esse é o problema.
 Annie: Bem, eu ando mal-humorada e insatisfeita.
 Terapeuta de Alvy: Com que frequência vocês dormem juntos?
 Terapeuta de Annie: Vocês fazem sexo frequentemente?
 Alvy: Quase nunca. Talvez três vezes por semana.
 Annie: Constantemente. Eu diria que três vezes por semana. Como na noite passada, o Alvy queria fazer sexo comigo.
 Alvy: Ela não queria transar comigo na noite passada.
 Annie: Eu não sei. Há seis meses atrás, eu teria feito só para agradá-lo.
 Alvy: Eu tentei de tudo. Coloquei uma música calma e a minha lâmpada vermelha.
 Annie: Mas a verdade é que desde as nossas conversas aqui, sinto que tenho direito aos meus próprios sentimentos. Eu acho que você ficaria feliz, porque eu realmente tenho me afirmado.
 Alvy: A coisa incrível é que eu estou pagando pela análise dela e ela está progredindo e eu estou me ferrando.
 Annie: Eu não sei. Sinto-me tão culpada, porque o Alvy está pagando por isso. Então, sinto-me culpada se não transo com ele. Mas se eu transo com ele é como se estivesse indo contra os meus próprios sentimentos.
 Alvy: Não estou progredindo.
 Annie: Não consigo vencer. Algumas vezes, eu acho que deveria viver com uma mulher.

A autoafirmação de Annie, após o bem-sucedido processo terapêutico, sua “emancipação,” deve ser considerada com cautela, tendo em vista que ela, progressivamente, assemelha-se à Alvy. O “triunfo da vontade” representada por Alvy está se expandindo – esse é o processo documentado pelo filme de Allen.

Em outra cena, utilizando figurinos semelhantes, Alvy e Annie separam seus pertences: os broches das campanhas políticas, nas quais o comediante participou pelo *impeachment* de Dwight Eisenhower (1953-1961), Richard Nixon (1969-1974), Lyndon Johnson (1963-1969) e Ronald Reagan (1981-1989),²⁰⁴ e os livros sobre o tema da morte, tal como “A negação da morte” (1974), de Ernest Becker, que ele deu de presente para a namorada. Em meio às caixas de mudança, o casal separa objetos/memórias.

Annie Hall propõe entender a ruptura do par, por meio da comparação com outros filmes sobre a questão da perda pessoal e coletiva. Em outro momento do filme, Alvy refugia-se no cinema para assistir à *Boulevard do Crime* (1945), de Marcel Carné. No filme de 1945, o universo das artes e do crime misturam-se. Em *Boulevard do Crime*, a transformação dos artistas, da primeira para a segunda parte, faz-se em paralelo com o redesevolvimento da cidade de Paris.

²⁰⁴ De 1981 a 1989, Ronald Reagan foi presidente dos EUA. A atuação de Reagan no cenário político norte-americano é bastante longa: ele foi governador da Califórnia de 1967 a 1975 e comandou por duas décadas diversos cargos de chefia no Screen Actors Guild (SAG), tendo colaborado, fornecendo os nomes dos artistas para o Comitê de Atividades Antiamericanas durante a Era da Lista Negra.

Como uma paródia da última cena do filme de Carné, na qual Baptiste sai à procura de Garrance no meio da multidão durante uma festa de carnaval, Alvy sai do cinema *The Paris Theatre* em Midtown, Nova York, desorientado, após assistir ao filme de Carné. Nesta paródia de *Boulevard do Crime*, no entanto, enquanto Garrance some no meio da multidão do carnaval, Alvy e Annie reencontram-se, em outro momento, no cinema no Upper West Side para reassistir ao filme de Ophüls. Perambulando pela rua em Midtown, à procura de respostas para o rompimento, Alvy aborda os pedestres:

Alvy: Sinto falta da Annie. Cometi um erro terrível.
Primeiro pedestre: Ela está vivendo em Los Angeles com o Tony Lacey.
Alvy: Ah é? Se ela está, então, que se ferre. Se ela gosta daquele tipo de vida, ela que vá morar lá. Ele é um idiota.
Pedestre acompanhado da esposa: Ele se formou em Harvard.
Alvy: É, a Harvard também comete erros, sabe. O Kissinger ensinou lá.
Pedestre senhora: Não me diga que você está com ciúmes?
Alvy: É. Ciúmes? Um pouco. Como a Medeia. Posso te mostrar uma coisa, senhora? Eu trouxe comigo aqui. Encontrei isso no apartamento. Sabão preto. Ela costumava lavar o rosto 800 vezes por dia com sabão preto. Não me pergunte porquê.
Senhora: Por que você não sai com outras mulheres?
Alvy: Bem, eu tentei, mas é muito deprimente.

De volta à casa nos Hamptons, o protagonista tenta refazer a cena do “ataque de lagostas” com outra mulher, mas não consegue. Ou ainda, ele procura “recriar” o desfecho de seu relacionamento, por intermédio da escrita de uma peça, essa sim, biográfica:

Sally: Artie você é totalmente incapaz de aproveitar a vida. Você é como Nova York. Você é uma ilha.
Artie: Ok. Se tudo o que nós passamos juntos significa isso para você, eu acho que é melhor apenas dizermos adeus, de uma vez por todas. Sabe, é engraçado, depois de todas as conversas sérias e os momentos apaixonados que nós terminemos aqui em um restaurante orgânico na Sunset Boulevard [em Los Angeles]. Adeus, Sally.
Sally: Espere. Irei com você. Eu te amo. [Eles beijam-se.]

No epílogo de *Annie Hall*, a canção “Parece como nos velhos tempos,” cantada por Diane Keaton, reaparece como música extra-diegética, ressaltando o tom melancólico e nostálgico, principalmente por meio da narração de Alvy, que fala para a câmera, tentando explicar as falhas de sua peça e angariar adeptos para a sua versão do término. Nesta cena, explicita-se a diferença entre o filme *Annie Hall* e a peça escrita por Alvy que promove uma reconciliação artificial:

Alvy: O que você queria? Foi a minha primeira peça. Você sempre tenta fazer com que as coisas saiam perfeitas na arte, porque na vida real é muito

difícil. Curiosamente, no entanto, eu encontrei por acaso a Annie de novo. Foi no Upper West Side em Manhattan.

Na terceira vez em que o documentário de Ophüls é citado na diegese, o encontro nada fortuito entre Alvy e Annie faz-se novamente no Upper West Side em Manhattan. Na calçada em frente ao antigo cinema de arte Thalia, atualmente um empreendimento cultural com diversas salas de *shows* e de exibição de filmes *blockbusters*, conhecido como Symphony Space, o espectador observa o reencontro dos personagens, enquanto Alvy narra a cena em voz *over*: “Ela voltou para Nova York. Estava morando no Soho com um cara. Quando encontrei-a, ela estava empurrando-o para assistir *A Dor e a Piedade*, o que considerei como um triunfo pessoal.” Nesse mosaico de contradições sobre a participação dos artistas nas mudanças sofridas pela cidade de Nova York é sintomático que, no retorno à cidade, a cantora tenha se mudado para o Soho, conforme explica Zukin:

A salvação arquitetônica dos distritos *loft* do SoHo e Tribeca fomentou a sua utilização como base para uma economia das artes e para ampliar o sucesso do comércio. Esses bairros mostraram que os distritos históricos (“marcos”), os títulos [de patrimônio histórico] e as concentrações das instituições de artes não representaram instalações estéticas apenas, como também aumentaram os valores das propriedades e atraíram desenvolvimento comercial.²⁰⁵

A despedida final entre os personagens filmada na calçada da rua W63, no Upper West Side, nos arredores do centro cultural de artes performáticas Lincoln Center²⁰⁶, aponta para as mudanças sofridas na Manhattan do pós-guerra:

À primeira vista, ele [Lincoln Center] é o triunfo do modernismo monumental. Mas, num exame mais detido, também pode ser entendido como a realização retroativa e remodeladora de um dos projetos originais para o andar térreo do Rockefeller Center, aquele “oceano de três quarteirões de poltronas em veludo vermelho, hectares de palcos e bastidores” que acabou reduzindo-se ao tamanho do Radio City Music Hall. [...] A generosidade dos patronos amantes da cultura finalmente possibilitou a existência subsidiada de um local só para uma ópera, só para um teatro, só para uma filarmônica.²⁰⁷

O conglomerado cultural inaugurado em 1959 pelo então presidente dos Estados Unidos, Dwight Eisenhower, foi concebido por Robert Moses, “o barão

²⁰⁵ Zukin, op.cit., p.116.

²⁰⁶ Atualmente, o Lincoln Center reúne biblioteca, The New York Public Library for the Performing Arts, cinema; teatro, the Film Society of Lincoln Center; balé, Lincoln Center Theater; The New York City Ballet; orquestra filarmônica da cidade, the New York Philharmonic; auditório de *jazz*, the Jazz at the Lincoln Center e teatro de ópera, the Metropolitan Opera.

²⁰⁷ Koolhaas, op.cit., p.326-327.

Haussmann da segunda metade do século XX em Nova York”²⁰⁸ e patrocinado pela Fundação Rockefeller, um dos maiores financiadores privados do projeto. É importante entender, como faz Zukin, a parceria público-privada que dá origem ao Lincoln Center relacionada à construção do Rockefeller Center, durante a Grande Depressão:

A família Rockefeller queria que o Metropolitan Opera House ancorasse o Rockefeller Center, quando foi construído no final dos anos 1920. Eles não obtiveram sucesso; ao invés disso, construíram a Radio City Music Hall e compraram a companhia de dança Rockettes. Trinta anos depois, com a ajuda do poderoso e influente Robert Moses e com fundos federais de renovação urbana, o Metropolitan Opera uniu-se a New York Philharmonic, Fordham University e as companhias de balé e teatro para formar o Lincoln Center for the Performing Arts, um dos maiores beneficiários da Fundação Rockefeller.²⁰⁹

No modelo de desenvolvimento de instituições culturais como o Metropolitan Museum of Art e o Lincoln Center, a elite do poder dispunha da cosmética cultural para definir o planejamento da cidade, transformando-a em pequenas “ilhas dentro da ilha de Manhattan,” cidade apartada em blocos de condomínios fechados para o entretenimento das elites transnacionais. Excluindo “a ferrugem” dos moradores antigos, “varrendo as nuvens para longe,” o espaço público urbano de Manhattan transformou-se em um cenário preparado para a representação e filmagem:

A história completa de como a alta cultura foi usada para rerepresentar lugares centrais começaria com o Metropolitan Museum of Art e o Lincoln Center. Essas instituições criaram precedentes para as parcerias público-privadas contemporâneas, mostrando como as elites das cidades usam os poderes do governo para apropriar-se de espaços de domínio público. Cada instituição apoderou-se do espaço público para um propósito público, mas continuaram sob o controle de um conselho e administração privadas. Cada um exigiu um projeto grande e prestigioso de edifícios, que simultaneamente aumentasse a reputação das elites políticas, empresariais e sociais e fornecesse patrocínio na forma de contratos de construções para os amigos dos políticos (incluindo, no século XX, os sindicatos trabalhistas). E cada um requeria, ou reivindicava, uma área da cidade que estivesse tornando-se central para o desenvolvimento urbano. A habilidade de planejar uma missão cultural para esse espaço servia a diversas funções. Acima de tudo, com forte apoio das elites, o projeto cultural destruía reivindicações em disputa pelo local. Isso permitiu aos entusiastas do projeto falar em termos majestosos sobre o prestígio nacional e internacional e a honra da cidade. Em termos econômicos crassos, no entanto, os projetos culturais tomaram uma grande faixa do espaço urbano e ancoraram os mercados no desenvolvimento de empreendimentos imobiliários de luxo. [...] Enquanto o Metropolitan Museum foi construído em uma área de assentamento de posseiros no recém-nomeado Central Park, o Lincoln Center foi implantado em um bairro residencial, depois da área ter sido desapropriada para demolir a “ferrugem urbana.” Pela

²⁰⁸ *Idem*, p.121.

²⁰⁹ Zukin, op.cit., p.116.

primeira vez, no começo dos anos 1950, o fascínio pela cultura legitimou o uso dos fundos de renovação urbana pela máquina de crescimento da cidade.²¹⁰

A construção do centro cultural na praça Lincoln Center obedeceu ao novo planejamento urbano da cidade, baseado no “re-desenvolvimento de uma favela urbana para o maior complexo cultural nos EUA, contendo teatros, salas de concerto e de aula.”²¹¹ Conforme argumenta Zukin, “durante a construção, o Lincoln Center conferiu prestígio internacional à cidade de Nova York, no nível local, ele confirmou a hegemonia cultural da elite do pós-guerra na cidade.”²¹² Nesse sentido, o término do relacionamento de Alvy e Annie propõe uma reflexão sobre as transformações no espaço urbano e os seus efeitos sobre os sujeitos. O desenvolvimento de Annie também deve ser entendido a partir dessa perspectiva, tendo em vista que Alvy é o agente do “progresso cultural” da namorada, comprando-lhe livros, cursos universitários, indicando-lhe filmes e patrocinando o seu tratamento psicanalítico. Conforme o próprio personagem resume ao reencontrar a ex-namorada em frente ao cinema, o gosto de Annie pelo documentário de Ophüls seria a vitória de seu “triunfo pessoal.” Para o personagem e para o público que se identifica com o protagonista, a citação de Alvy sobre *A Dor e a Piedade* vira mera referência *cult*, elemento que alavanca o gosto de Annie. No entanto, uma leitura à contrapelo do discurso do protagonista esclarece o processo em que os artistas, os interesses e os gostos da elite do poder aproximam-se como membros de um mesmo clube:

O controle com mãos de ferro das artes é vital para a elite do poder, tão importante quanto o controle do processo político e econômico, as universidades, os meios de comunicação, o movimento sindical, e a igreja. A arte oferece às pessoas uma linguagem pela qual elas podem compreender-se e à sua sociedade. E a estrutura do poder corporativo foi determinada para garantir que os artistas falassem em uma linguagem que não ameaçasse as suas posses. A classe liberal, especialmente os seus elementos mais elitistas e esnobes, foi usada para ajudar a distanciar a arte das massas, retratadas como sem sofisticação e mal-educadas para apreciar ou entender expressões artísticas autênticas. Os museus e seus curadores arrogantes indicavam a si mesmos como árbitros da alta cultura. Essas instituições liberais excluam impiedosamente as expressões artísticas que confrontavam ou expunham o lado sombrio da elite do poder.²¹³

²¹⁰ Zukin, op.cit., p.120-121.

²¹¹ Szántó, András (ed.). **Rockefeller Philanthropy: A Selected Guide**. New York: Rockefeller Archive Center, 2011, p.27.

²¹² Zukin, op.cit., p.121.

²¹³ Hedges, op.cit., p.113.

Na cena, filmada na calçada da Broadway em frente ao cinema de arte, a nova acompanhante de Alvy é interpretada pela atriz Sigourney Weaver, o novo companheiro de Annie, pelo escritor *blacklisted*, Walter Bernstein. A cena que reúne os artistas para assistir ao documentário *A Dor e a Piedade* pode ser lida como uma reflexão sobre o processo de apagamento dos efeitos da Era da Lista Negra, sistema que “varreu as nuvens para longe.”

Acompanhada da música extra-diegética “Parece como nos velhos tempos,” observa-se a passagem em retrospecto dos cartões-postais do relacionamento de Alvy e Annie. Por meio da montagem destes fragmentos, Allen compõe uma espécie de reprise dos principais momentos do casal: o passeio de carro pela avenida Franklin Delano Roosevelt East River Drive (no qual observa-se a ponte do Brooklyn); a cena das lagostas na casa dos Hamptons; a caminhada pela praia Glen Cove, em Long Island; o clube de *squash*, Wall Street Racquet Club (que ficava na South Street entre os *Piers* 13 e 14), local em que o casal conhece-se; Annie tendo uma crise anedonia com Alvy em seu apartamento (na rua East 68, entre as avenidas Madison e Park); o casal na livraria; na casa de praia da família WASPy de Annie nos Hamptons; o encontro com os amigos de Annie, no qual Alvy espirra na cocaína; Annie jogando *squash* no clube de tênis; o casal de celebridades em uma casa de *shows* noturna; Annie chorando em seu quarto, pedindo ajuda para Alvy; ela transferindo-se para a casa do protagonista; os presentes que Alvy dá à Annie, roupas íntimas e um relógio; os dois no apartamento de Alvy; o casal sentado em um banco de praça no Central Park Zoo, comentando sobre a estereotipia dos pedestres; e por fim, o cartão-postal do filme, ao fundo, a ponte do Brooklyn iluminada à noite e o casal beijando-se. Essa montagem de fragmentos aparentemente desconectados recompõe o mosaico de contradições da formação do casal, retomando o processo de gentrificação da cidade, no qual os personagens são agentes:

Os próprios artistas tornaram-se um meio cultural para enquadrar o espaço. Eles confirmam a reivindicação da cidade por hegemonia cultural continuada, em contraste com os subúrbios e os periferias. Sua presença – em estúdios, *lofts* e galerias – coloca o bairro no caminho para a gentrificação. Ironicamente, isso aconteceu desde que os artistas tornaram-se defensores mais autoconscientes de seus próprios interesses como artistas e mais envolvidos em organizações políticas. Frequentemente, eles foram cooptados para projetos de re-desenvolvimento de propriedades como beneficiários, ou desenvolvedores de um modo estético de produção do espaço (na arte pública, por exemplo) e investidores em uma economia simbólica. Há, cada vez mais, ligações especiais entre artistas e patronos corporativos. Em cidades como Nova York e Los Angeles, a presença dos artistas documenta a reivindicação pelo *status* dessas cidades na hierarquia

global. A exposição de arte, para o benefício do público ou para os ganhos privados, representa uma abstração do poder econômico e social. Entre as elites corporativas, das finanças, seguros, e imobiliárias são geralmente grandes patronos tanto de museus como de arte pública, como se fosse para enfatizar a sua proeminência na economia simbólica da cidade.²¹⁴

Em voz *over*, Alvy tenta resumir as causas para o rompimento, parodiando a fábula grega de Esopo (620-560 a.C.), *A Galinha e os Ovos de Ouro*, a respeito da avareza de um casal que sacrifica a galinha para enriquecer, de uma só vez, com os seus “ovos de ouro”:

Depois disso, ficou tarde e nós tivemos que ir embora. Mas foi ótimo encontrar a Annie de novo. Eu percebi a pessoa maravilhosa que ela era e o quanto era divertido apenas conhecê-la. E pensei sobre aquela velha piada, sabe? Um cara vai ao terapeuta e diz: “Doutor, meu irmão é louco. Ele acha que é uma galinha.” E o doutor responde, “Por que você não o entrega?” E o cara diz: “Eu entregaria, mas preciso dos ovos.” Bem, eu acho que, agora, é assim que eu me sinto sobre os relacionamentos, sabe, são totalmente irracionais, loucos e absurdos. Mas, eu acho que nós continuamos porque a maioria de nós precisa dos ovos.

A câmera posicionada dentro do restaurante Joe’s documenta o lugar social do cineasta e do filme, inseridos no processo de transformação da cidade em cartão-postal corporativo. Na última despedida do casal ícone de Nova York (Figura 3), a cena é filmada por trás da janela do restaurante, a plateia do filme de Allen observa o desfecho do par cartão-postal da cidade, posicionada no mesmo local em que o casal esteve sentado anteriormente. A música extra-diegética “Parece como nos velhos tempos,” cantada por Keaton, retoma o tema das memórias da Segunda Guerra Mundial e das transformações sofridas pela cidade desde então. A voz *over* interpretada por Allen, a fachada do Lincoln Center com a faixa *THE MET’S BACK IN TOWN*²¹⁵, o sinal vermelho para pedestres “Não ande,” o trânsito da cidade, carros e caminhões passando pela rua, e o protagonista, o qual após a despedida, sai do campo de visão do espectador, deixando apenas o enquadramento da cidade, vista de dentro do restaurante, no renovado Upper West Side. Em *Annie Hall*, a recorrência estruturante de *A Dor e a Piedade* apresenta Nova York como objeto de reflexão no cinema de Woody Allen, um mosaico de contradições, crônica de uma cidade sob intervenção corporativa.

²¹⁴ Zukin, op.cit., p.23.

²¹⁵ O Metropolitan Opera House, localizado na praça Lincoln Center, está de volta à cidade.

Desmanchando a aura do auteur: o retrato da classe trabalhadora

Desde a introdução dos créditos, *A Era do Rádio* propõe um diálogo com o espectador, por intermédio da decodificação das músicas apresentadas. Na apresentação, a música extra-diegética “O Voo do Zangão”²¹⁶ (1899) é utilizada em chave paródica e sincronizada com a apresentação dos créditos. O tema musical inicia-se no tempo preciso em que o título do filme é apresentado, momento no qual, na ópera, baseada no conto de fadas de Aleksandr Púchkin,²¹⁷ o cisne-pássaro mágico transforma o príncipe Guidon em um inseto, permitindo que ele voe *metamorfizado* para visitar o seu pai, o tsar Saltan. Na ópera de Nikolai Rimsky-Korsakov, interpretada por Harry James e orquestra (1941)²¹⁸ no filme, assim como nos versos de Púchkin, a história do exílio forçado da tsarina Militrissa e de seu filho, o príncipe Guidon, desenvolve-se por meio de episódios maravilhosos contados pelos personagens sobre as aventuras fantásticas entre a cidade de Tmutarakania (local em que, após a guerra, o tsar permanece sem saber das mentiras perpetradas pelas irmãs e a mãe invejosas da tsarina, responsáveis pelo exílio) e a ilha encantada de Buyan (onde refugiam-se Militrissa e Guidon). No terceiro ato, os marinheiros narram ao tsar as três maravilhas que encontraram na ilha:

O interlúdio orquestral é a agora famosa passagem cromática (muitas vezes tocada em um instrumento de cordas solo) conhecida como “O Voo do Zangão” e transporta-nos novamente para Tmutarakania, como no Ato I. O trompete faz a introdução; o tsar Saltan está em seu trono com a cozinheira real, a tecelã da corte [irmãs da tsarina] e Barbarikha [mãe da tsarina], não muito distante. Três marinheiros entram acompanhados pelo zangão e o engenho literário de Púchkin de três histórias separadas que revelam três maravilhas é substituído [na ópera] pelos marinheiros cada um contando uma experiência particular. Eles saúdam o tsar e sentam-se para comer em uma cena de grande convívio. O segundo marinheiro fala primeiro e conta a história de um fenômeno extraordinário. Uma ilha que costumava ser deserta, com uma única árvore de carvalho na costa, é agora uma grande cidade com igrejas douradas, mansões, jardins e um tribunal. Lá vive o

²¹⁶ A versão utilizada por Allen de “O Voo do Zangão” é de 1941 e foi interpretada por Harry James e orquestra. Trata-se do interlúdio orquestral, localizado no terceiro ato da ópera *Tsar Saltan* do compositor russo Nikolai Rimsky-Korsakov com libreto de V. I. Byelsky.

²¹⁷ Púchkin, Aleksandr. **O Conto Maravilhoso do Tsar Saltan**; trad. Cecília Rosas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

²¹⁸ As referências completas às músicas utilizadas em *A Era do Rádio* foram retiradas do livro sobre as trilhas sonoras de Woody Allen, de Adam Harvey. A coletânea abrange o período de *Um Assaltante Bem Trapalhão* (1969) a *Match Point* (2005). In: Harvey, Adam. **The soundtracks of Woody Allen: a complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2007, pp. 113-119.

príncipe Guidon – e ele envia os seus votos de respeito ao tsar. O tsar diz que irá visitá-lo, mas a cozinheira real e a tecelã da corte auxiliadas por Barbarikha jogam um balde de água fria na ideia. O zangão, que estava observando, não pode suportar a ideia de continuar a ser um espectador, e voando em movimento descendente, ele pica a cozinheira-irmã no olho. Ninguém parece se importar muito, e o primeiro marinheiro passa a narrar a sua maravilha. Debaixo de um pinheiro, um esquilo senta-se cantando e quebrando nozes – cada casca de noz é feita de ouro e dentro, uma esmeralda. A tecelã-irmã olha com desdém e por sua vez é picada no olho. Agora é a vez do terceiro marinheiro, que diz que na mesma ilha em que a nova cidade está, a cada dia uma grande onda inunda a terra deixando para trás trinta e três cavaleiros de armadura reluzente, liderados por um velho, Cernomor. O tsar rapidamente muda de ideia e decide visitar a ilha, mas Barbarikha impede-o com a sua bengala, ela é por sua vez picada pelo zangão, que não tem problemas para fugir dos guardas do tsar.²¹⁹

Deste modo, o interlúdio orquestral, este zumbido perfurante do zangão vingador reiterado pela música, traz a proposta de *desmascaramento* das farsantes e do restabelecimento da ordem estabelecida por meio do encontro do tsar com o príncipe. Contada em episódios e com a sugestão de temas zoomórficos, tendo em vista que o príncipe transforma-se em insetos, trata-se de uma história imaginada do exílio forçado em uma ilha mágica e do regresso à cidade, própria do universo ficcional dos contos-de-fadas. Esses temas, sugeridos pelo murmúrio do zangão vingador, serão trabalhados ao longo do filme.

Em seguida aos créditos, introduz-se a voz *over* interpretada por Allen. O recurso cinematográfico é utilizado de maneira a corroborar para a reflexão sobre a aura em torno do *auteur* visando implodi-la, por meio da profusão de pistas para os espectadores que devem questionar a imediata e proposital identificação entre cineasta e voz *over*.

A cena de abertura de *A Era do Rádio* alerta o espectador que o filme operará sempre entre dois registros, testando o limite entre ficção e realidade, memória e fatos históricos. A utilização da voz *over* transforma o discurso “pessoal” em uma narrativa arquetípica, à maneira dos contos-de-fadas:

Era uma vez, há muitos anos atrás... Dois ladrões arrombaram a casa dos nossos vizinhos em Rockaway, o sr. e a sra. Needleman tinham ido ao cinema e os eventos a seguir ocorreram da seguinte forma...

²¹⁹ Rimsky-Korsakov, Nikolai. “Tsar Saltan.” In: Kobbé, Gustav, 1857-1918. **The definite Kobbé’s opera book** – edited, revised and updated by the Earl of Harewood. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1987, p.761-762. Utilizaremos a versão em inglês de Kobbé, por discordarmos da tradução para o português de “The Flight of the Bumblebee” como o voo do besouro. In: Kobbé, Gustave. **Kobbé: o livro completo da ópera**; editado pelo conde de Harewood; tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.508-509.

Após esse prólogo *sui generis*, contado pela voz *over*, uma ligação telefônica interrompe o assalto na residência dos Needleman. O roubo da “casa dos vizinhos” apresenta a questão da pilhagem externa; a cena é iluminada apenas por *flashes* das lanternas dos ladrões, enquanto a voz *off* pelo telefone informa que eles estão em um programa de rádio “ao vivo.” Para os espectadores de *A Era do Rádio*, a mensagem transmitida para os assaltantes é preciosa: “Qual é a música?,” funcionando como um convite à participação ativa do público: estabelecer a relação entre música e cena. Na composição deste quadro fílmico, os espectadores de *A Era do Rádio* devem, assim como os assaltantes, adivinhar as canções. Assim como a plateia entusiasta no estúdio do programa, os espectadores do filme estão aplaudindo e torcendo pelo sucesso dos bandidos.

No estúdio do programa de rádio, a banda, o locutor e o público assistem ao espetáculo. Na casa do Sr. e da Sr^a. Needleman, os bandidos acertam cada uma das composições e ganham o prêmio, entregue no dia seguinte para as vítimas do furto. Todas as músicas diegéticas apresentadas durante o *quiz show* “Qual é a música?” são famosas canções populares tocadas, apenas em sua versão instrumental, pela orquestra “ao vivo” do programa: “Dancing in the Dark” (1931), de Arthur Schwartz e Howard Dietz, ganhou notoriedade com o musical *The Band Wagon* (1931); “Chinatown, My Chinatown” (1910), de Jean Schwartz e William Jerome, popularizou-se com o musical *Up and Down Broadway* (1910) e “The Sailor’s Hornpipe,” canção tradicional de marinheiros, muito conhecida nos anos 1930 por sua utilização na abertura do desenho animado *Popeye*. A ironia da cena é justamente apresentar os assaltantes como benfeitores, semelhante ao personagem do marinheiro Popeye. Acabado o programa, os bandidos comemoram: “Ha-Ha! Fiquei rico!” E a vinheta “The Sailor’s Hornpipe” retorna como instância extra-diegética, ao passo que o narrador em voz *over* comenta:

Naquela noite, os Needleman voltaram para casa e ficaram chocados ao encontrar o apartamento saqueado, com cinquenta dólares e alguns talheres faltando. Mas, na manhã seguinte, um caminhão chegou.

De volta ao estúdio de rádio, a parede de cartazes com propagandas de cereais, “Pronto para Comer,” “É do Tamanho da Mordida,” chama tanto a atenção do espectador quanto a garota (Danielle Ferland) a interpretar a canção: “Vamos cantar como os passarinhos, piu-piu, piu-piu,” composta por Roger Hargreaves, Stanley J. Damerell e Tolchard Evans (1932). A onomatopeia estridente, o infantil tilintar dos

pássaros na vinheta cantada para vender cereais, e os cartazes com propaganda, subtraem a autoridade do narrador em voz *over* que apresenta a cantora-mirim de maneira nostálgica, enaltecendo-a como parte de suas gloriosas memórias:

Eu amo histórias antigas do rádio e sei contar um milhão delas. Coletei-as ao longo dos anos, como um *hobby*, anedotas, fofocas e histórias de bastidores sobre as estrelas. Além disso, lembro-me de tantas experiências pessoais da minha infância, ouvindo um programa após o outro. Essa menina cantando era uma das favoritas na minha casa, uma entre muitas. Agora, tudo isso acabou. Exceto pelas memórias.

Na cena seguinte, do estúdio de rádio para a chuvosa costa atlântica de Rockaway, a música extra-diegética corrobora com a exposição saudosa do narrador, conforme demonstraremos a seguir. Trata-se da versão instrumental de 1944 da “September Song,” notória canção do musical *Knickerbocker Holiday* (1938), de Kurt Weill (música) e Maxwell Anderson (letra), interpretada (ao piano) e com arranjo de Dick Hyman e músicos de estúdio. Os compositores Weill e Anderson basearam-se no famoso livro de Washington Irving sobre Nova York sob a ocupação holandesa, chamada à época de Nova Amsterdã, a *Knickerbocker’s Story of New York* (1809). Como diria Walter Scott em comentário sobre o livro de Irving, tratava-se da melhor “história jocosa de Nova York,”²²⁰ uma sátira política da cidade. Para compor o musical, Anderson recuperou as histórias do pseudônimo criado por Irving, Diedrich Knickerbocker, elaborando uma sátira política dos anos 1930, crítica ao *New Deal*. Nesse sentido, a melodia nostálgica da “September Song” deve ser entendida no sentido da análise de um período histórico definido, “ao revés de qualquer mística de resgate intemporal. [...] Os vínculos e as associações atuais valem mais do que o alvo mnêmico.”²²¹ No musical de Weill e Anderson, atualização da história da colonização holandesa em meio à corrupção e aos desmandos do governador de Nova Amsterdã, Peter Stuyvesant, o autor da *Knickerbocker’s Story of New York* é transformado em narrador:

Anderson queria que as atitudes de Stuyvesant espelhassem a dos políticos gananciosos dos anos 1930 – especialmente, o presidente Franklin Delano Roosevelt, que tentou reorganizar a Suprema Corte em 1937. Não há registros dos comentários de Weill sobre o tema, mas ele era um refugiado da Alemanha de Hitler e deve ter sentido que um alerta contrário à Roosevelt era necessário, menos do que um contra Hitler e Mussolini. O

²²⁰ Irving, Washington. “Introduction.” In: **Knickerbocker’s History of New York** – Complete (1809). Chicago: W. B. Conkey Company Publishers, 2011. Kindle edition.

²²¹ Martins, 1993, op.cit., p.58.

público em 1938-9 teria reconhecido a letra “Força pela Felicidade,” cantada no final do primeiro ato, como o nome de uma iniciativa nazista.²²²

A música extra-diegética utilizada em *A Era do Rádio* revela o momento em que o governador corrupto Stuyvesant corteja Tina que, por sua vez, amava o homem comum Brom Broek, “constitucionalmente incapaz de receber ordens, assim como deve ser um verdadeiro americano.”²²³ Broek desafia o governador Stuyvesant e acaba sendo perseguido e preso. Comentando a prisão arbitrária do ativista, o narrador afirma que “os verdadeiros bandidos estão soltos.” No desfecho do musical há uma reviravolta irônica que anuncia a aliança, costurada pelo narrador, entre o governador corrupto e o aparentemente incorruptível homem comum.

Inserida na composição do filme de Allen, a música extra-diegética em versão instrumental, de Kurt Weill, separada do universo dos personagens do musical, aproxima o cortejo do governador de Nova Amsterdã ao discurso reiterado pela voz *over* em *A Era do Rádio* que narra como um locutor, visando vender o seu produto:

O cenário é Rockaway. A época é a minha infância. É o meu bairro antigo e perdoem-me se eu tendo a romantizar o passado. Quer dizer, não era sempre tão tempestuoso e chuvoso assim. Mas eu lembro desse jeito porque era assim que era no seu mais bonito. Naquele tempo, o rádio tocava constantemente na nossa casa. Minha mãe, por exemplo, nunca perdia o seu programa favorito “Café da manhã com Roger e Irene.”

Do mesmo modo que *knickerbocker* transformou-se em sinônimo de nova-iorquino,²²⁴ Woody Allen tornou-se um personagem da cidade e essa marca construída

²²² Ash, Amy. “A Long, Long ‘Weill’: Knickerbocker Holiday Gets a Starry NYC revival.” In: **Playbill**. 24 jan.2011. Disponível em: <<http://www.playbill.com/features/article/a-long-long-weill-knickerbocker-holiday-gets-a-starry-nyc-revival-175461>> Acesso em: 27 out. 2015.

²²³ Feingold, Michael. “Kurt Weill and Maxwell Anderson Cooked Some Great Burghers for Knickerbocker Holiday” In: **Village Voice**. 08 jul.2009. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/arts/kurt-weill-and-maxwell-anderson-cooked-some-great-burghers-for-knickerbocker-holiday-7133775#>> Acesso em: 27 out.2015.

²²⁴ No verbete do dicionário Merriam-Webster, encontra-se a seguinte definição para o termo *knickerbocker*: “descendente dos primeiros colonizadores holandeses de Nova York; em geral, nativo ou residente da cidade ou do estado de Nova York – utilizado como apelido.” In: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/knickerbocker>. Além disso, o termo também refere-se ao tipo de calça, abaixo do joelho, utilizada pelos colonizadores holandeses. Allen e Spike Lee torcem para o time de basquete NY Knicks, cujo nome advém do primeiro time de beisebol de Manhattan e fora também inspirado na história dos “colonos holandeses que vieram para o Novo Mundo em 1600 e, especialmente, para o que é agora Nova York. [...] O nome Knickerbocker teve a sua primeira utilização no mundo dos esportes em 1845, quando o time de beisebol de Alexander Cartwright, situado em Manhattan – primeiro time organizado da história do beisebol – foi chamado de New York Knickerbockers ou Knickerbocker Nine. O nome Knickerbocker continuou com a equipe, mesmo depois que ela transferiu a sua sede para os Elysian Fields em Hoboken, New Jersey, em 1846. Assim, o nome Knickerbocker já fazia parte da cena de Nova York, quando a Associação de Basquete dos Estados Unidos concedeu uma licença da franquia para a cidade no verão de 1946.” Sobre a história do time NY Knicks, ver: http://www.nba.com/knicks/history/why_knickerbockers.html. Allen recusou-se a fazer propaganda

apresenta-se como tema de seus filmes. Se há identificação entre cineasta e personagem, a referência à Rockaway, no entanto, embaralha o aspecto biográfico, tendo em vista que Allen não passou a sua infância na península localizada no Queens, mas sim em Flatbush, no Brooklyn.

O filme estabelece a comparação entre dois mundos: o da família pobre de Joe em Rockaway e o do casal de celebridades milionárias Roger (David WarriLOW) e Irene (Julie Kurnitz) em Manhattan. O cenário chuvoso de Rockaway contrasta com a voz *off* pomposa de Irene, ouvida pelo rádio. Na história nostálgica contada pelo narrador, compõe-se o desejo pelo cotidiano dos ricos, representado pelo casal de celebridades do rádio:

Existiam dois mundos completamente diferentes. Enquanto a minha mãe parava diante dos pratos sujos em Rockaway, Irene e Roger comiam o seu café da manhã elegante, no ar, em sua *townhouse* chique em Manhattan ao mesmo tempo em que charmosamente conversavam sobre as pessoas e os lugares que nós apenas sonhávamos.

Se a voz *over* do narrador extra-diegético enobrece a rotina de Roger e Irene, o filme revela o cenário montado no estúdio de rádio, onde tudo o que parece *natural*, como a cena de um café da manhã, é artificialmente fabricado. Ao longo do filme, a voz *over* interpretada por Allen, persona construída do cineasta, segue sendo desmascarada. Dessa forma, o culto à imagem aurática do *auteur*, o recordar a infância da celebridade, torna-se material para reflexão no filme. O período histórico retomado, as consequências da Segunda Guerra Mundial em Nova York, na composição do retrato da infância do personagem, deve ser analisado em seu aspecto comum, enunciado desde a escolha do nome típico, Joe, o homem médio. Na caracterização construída pelo diretor, o personagem possui duas vozes: a primeira, extra-diegética, é interpretada por Allen; a segunda, diegética, é a voz de uma criança, que nunca envelhece, representada pelo ator Seth Green.

No estúdio de rádio, duas narrativas confrontam-se: enquanto a voz *over* comenta que o personagem de seu programa de rádio favorito, o Vingador Mascarado, era “algo entre Superman e Cary Grant;” a câmera revela o ator baixinho, careca e

para os patrocinadores dos Knicks que ameaçaram-no com a expulsão da entrada no restaurante da área VIP dos jogos: “um porta-voz da Fundação Jardim dos Sonhos não quis comentar o caso, mas pontuou que Allen – diferentemente de Spike Lee (que trabalhou em documentários sobre o time) e Matthew Modine – nunca fez nada para ajudar o time ou a instituição de caridade para jovens de James Dolan [presidente dos Knicks], Jardim dos Sonhos (da qual Modine é membro do conselho).” Ver: Johnson, Richard. “Knicks nix Woody Allen.” In: **NYP**ost. 22 nov.2013. Disponível em: <http://pagesix.com/2013/11/22/knicks-nix-woody-allen/?_ga=1.143826741.1691978917.1435591951> Acesso em 28 out.2015.

franzino, Wallace Shawn, intérprete radiofônico do herói de histórias em quadrinhos. Chamando a atenção do espectador para o discurso não-confiável e infantil do narrador, o filme mostra como Joe busca construir uma narrativa linear e crível sobre a sua infância e a sua família:

Eu gostaria de contar a história do compartimento secreto do anel do Vingador Mascarado e como isso me levou ao crime. Mas, primeiro, vocês tem que me conhecer e a minha família.

À contrapelo das interrupções narcísicas de Joe, o filme incorpora a estrutura episódica do rádio com “propósito pedagógico.”²²⁵ Trata-se de um exercício intelectual épico de separação dos elementos, da tensão instrutiva entre roteiro, trilha sonora e imagem. No intuito de propor a reflexão sobre o papel do rádio no cotidiano dos nova-iorquinos durante a Segunda Guerra Mundial, o filme incorpora a estrutura do rádio em sua própria tessitura narrativa, corrompendo o sentido mnêmico da infância para revelar a psicologia própria ao fascismo. À maneira de Fellini, de acordo com a análise de Martins, trata-se de um reexame da questão fascista, por meio da “assunção da perspectiva coletiva, democrática ou pública, em oposição à perspectiva infantil ou caseira, identificada com o fascismo.”²²⁶

Vejamos como esse “reexame da questão fascista” se dá na representação do cotidiano da família judaica durante a discussão aparentemente banal sobre oceanos entre os pais de Joe. O pai (Michael Turker) contesta a mãe (Julie Kavner): “Você está me dizendo que o Atlântico é maior do que o Pacífico?” De acordo com Joe, a informação é irrelevante, afinal, “Quantas pessoas brigam por oceanos?” Ela estaria circunscrita à anedota doméstica de constantes discussões entre os pais. Por outro lado, para o espectador, por meio desta historieta, introduz-se o tema da “guerra por oceanos,” comentário inicial sobre a Segunda Guerra Mundial, questão ainda secundária neste momento do filme. O mesmo assunto será retrabalhado ao longo do filme tornando-se proeminente. Segundo Eric Hobsbawn, a vigília norte-americana sobre o Pacífico não era traço incomum:

a opinião pública americana encarava o Pacífico (ao contrário da Europa) como um campo normal para a ação dos EUA, mais ou menos como a América Latina. O ‘isolacionismo’ americano pretendia manter-se fora apenas da Europa.²²⁷

²²⁵ Brecht, op.cit., p.38.

²²⁶ Martins, 1993, op.cit., p.73.

²²⁷ Hobsbawn, op.cit., p.48.

Por isso, a discussão sobre oceanos inserida no contexto de uma família de judeus em Rockaway, península situada no Atlântico, revela o redirecionamento das preocupações do público americano: dos problemas domésticos para os internacionais, notadamente, a guerra travada na Europa. Essa mudança de posicionamento anuncia também outra reorientação traumática do período, a saber, o fortalecimento do movimento sionista nos Estados Unidos:

Os horrores da perseguição nazista, conhecidos pelo mundo todo, só aprofundaram a determinação dos sionistas e de seus apoiadores em todo o mundo, durante os assombrosos horrores da Solução Final de Hitler, apenas alguns anos adiante, teriam um impacto decisivo no convencimento igualmente de judeus e não-judeus dos méritos do sionismo, reforçando e aumentando enormemente o seu apelo.²²⁸

Da maneira como o filme monta o teorema de uma família de judeus da classe trabalhadora em Nova York, os assuntos cotidianos discutidos variam conforme os temas do rádio, aparentemente, sem relação: por exemplo, da questão da guerra (“a briga por oceanos”) até o tópico da precarização do trabalho (a discussão sobre os diferentes empregos do pai). A costura dos fragmentos é tarefa colocada à serviço do espectador que deve, como diria Eisenstein, “servir-se”²²⁹ dos recursos disponibilizados pelo filme. Nesse sentido, tanto no “Voo do Zangão,” da ópera de Rimsky-Korsakov, na abertura do filme, história de desforra e do retorno do “Vingador Mascarado,” o tsar e sua família para a cidade após o desmascaramento das farsantes; quanto na sátira política ao *New Deal*, aludida pela “September Song,” de Weill e Anderson, parecem anunciar que a tendência de alheamento dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial estava com os dias contados.

Um dos melhores exemplos da forma como é composta essa tessitura narrativa observa-se por meio da montagem caricatural de Joe, na comparação com o herói de histórias em quadrinhos. Conforme argumenta Martins, enquanto arte de massa, a caricatura, assim como o rádio, supõe uma dialética conflituosa, que deve ser contradita ou desfeita pelo público:

A caricatura tem sempre teor conflituoso e implica uma disputa de poder. Efetua-se pela simplificação de traços e esvaziamento de significado do objeto representado. Supõe, tanto na relação produtiva, quanto na de consumo, um contra-ataque ao poder ou à notoriedade; logo, um olhar

²²⁸ Khalidi, Rashid. **The Iron Cage**: the story of the Palestinian struggle for statehood. Boston: Beacon Press, 2006, p.122.

²²⁹ Ver o capítulo intitulado “Sirva-se!” em Eisenstein, Sergei. **A forma do filme**; trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

interessado e centrado apenas na esfera imanente. Por isso, como dizia Benjamin, “a caricatura é uma arte de massa.”²³⁰

Nesse sentido, a importância do Vingador Mascarado para a infância de Joe, o homem comum, interessa em seu caráter exemplar, pois desvenda a presença de tendências fascistas no cotidiano do *shtetl* judaico em Nova York. Em primeiro lugar, a cena revela o infantilismo do narrador extra-diegético que apresenta a “sua versão diegética” mirim travestida com os óculos e o chapéu do personagem dos quadrinhos: o pequeno zangão acena para o público fantasiado em camuflagem militar. A propaganda dos produtos ofertados pelo rádio converte-se em trabalho apresentado na escola, o sonho de consumo dos meninos é serial e fabricado, todos assistem ao mesmo programa de rádio e querem o brinquedo mostrado pelo colega: o anel do Vingador Mascarado. Para comprar a engenhoca, a criança, no entanto, enfrenta o rabino.

A despeito da voz *over* de Joe que busca enaltecer o produto, seu conto-de-fadas da infância, o filme apresenta a tensão dialética da era do rádio tanto em seu aspecto alienante no sentido do alastramento da paranoia coletiva e no convencimento da população para a entrada norte-americana na Segunda Guerra Mundial, como o rádio é apresentado como aparato de comunicação para benefício geral do público, uma “inovação contra a renovação.”²³¹

Na aula de hebraico, o garoto elabora um “esquema” para burlar a autoridade e conseguir comprar o produto, *merchandising* do rádio. Na estrutura do filme, todavia, a despeito das impressões do narrador, a travessura de criança desvenda “o crescente envolvimento norte-americano na questão palestina em apoio ao sionismo,”²³² assim como, por meio da representação da presença das fundações filantrópicas judaicas em Nova York, delineia-se o fortalecimento do sionismo dentro dos Estados Unidos, contribuição essencial para a criação à força do Estado de Israel em território palestino, em 1948.

Em Rockaway, obedecendo às ordens do professor rabino (Kenneth Mars) para “coletar fundos para a promoção de um novo Estado na Palestina,” os alunos saem pelas ruas como pedintes: “Ei, você pode nos ajudar? Por favor, qualquer quantia.” As crianças pedem dinheiro para o Fundo Nacional Judeu “para ajudar a

²³⁰ Martins, 1993, op.cit., p.58.

²³¹ Brecht, op.cit., p.45.

²³² Khalidi, op.cit., p.125.

construir uma pátria na Palestina.” O “esquema” elaborado por Joe, no entanto, visa desviar as doações para a criação do Estado de Israel na Palestina para a compra dos anéis do Vingador Mascarado. Na praia, as crianças discutem o destino dos centavos:

Joe: Caras, nós temos o suficiente aqui para comprar os anéis do Vingador Mascarado e um refrigerante.

Ross: Nós devemos deixar um pouco para a Palestina.

Joe: Por que deveríamos deixar algo para a Palestina? É lá longe no Egito.

Ross: É pecado. E se o rabino pegar a gente?

Joe: Ei, eles nunca vão descobrir. Além disso, deixa ele comigo.

Ross: Tem certeza?

Joe: Positivo. Dez centavos! Tenho 4 moedas de 10!

Em seguida, na escola de hebraico, a punição para a criança contraventora desnuda a aliança pela violência entre o rabino e os pais do garoto. A “medida disciplinar” mostrada no filme comenta o uso desproporcional da força na empreitada expansionista norte-americana:

Rabino: Fundos para a nossa pátria judaica usados para comprar esse anel do ‘Aventureiro Mascarado’?! Meu coração está cheio de dor. Ele incha de angústia!

Mãe: Ele vai pagar por cada centavo.

Joe: Hum-hum.

Pai: Cala a boca.

Mãe: Eu não sei o que fazer, rabino. Toda noite, ele ouve o rádio. Não consigo mantê-lo afastado. Eu falo: “Vai para a praia. Brincar no sol. Pegar um pouco de ar fresco.” Não. Ele só quer saber de ouvir “O Guarda Solitário,” “A Sombra,” “O Vingador Mascarado.”

Rabino: Isso não é bom. Esse menino precisa de disciplina. Rádio... Não, não, não. Tudo bem uma vez ou outra. Caso contrário, ele tende a induzir valores ruins, sonhos falsos, hábitos preguiçosos. Ouvindo o rádio, essas histórias de bobagens e violência, isso não é modo para um menino crescer!

Joe: Você diz a verdade, meu companheiro índio fiel.

Rabino: [Bate no menino] Ah!! Para um rabino você diz: “meu companheiro índio fiel!”

Pai: Ei, ei. Não bata no meu filho!

Rabino: Que tipo de criação é essa?

Pai: Veja, veja! Eu bato nele, mas você não. [Pai bate no filho]

Rabino: Eu sei melhor como ensinar as crianças!

Pai: Eu disse que eu bato nele! Você sai de perto dele!

Mãe: Não, eu bato nele, porque você é muito fraco! [Mãe bate no filho]

Pai: Ah, eu fraco? Veja. [Bate no menino] Isso é fraco? [Bate novamente] Isso é fraco?!

Rabino: Eu sou um índio fiel? Uma impertinência dessa? [Bate no menino]

Mãe: Rabino, eu vou ensiná-lo bons modos. [Bate no menino]

Pai: Isso, eu vou mostrá-lo quem é fraco. Você acha que isso é fraco? [Bate no menino]

Rabino: Chega, chega. Vocês vão machucar o garoto.

Na caracterização da voz *over* de Joe, o episódio do Vingador Mascarado representa um capítulo do parque de diversões de sua infância: “e assim terminou a minha carreira no crime. E eu nunca tive o anel do Vingador Mascarado. Mas até hoje

sinto calafrios quando lembro de sua vinheta.” Entretanto, na composição do filme, o fragmento épico desvenda o pano de fundo da *Playland* americana, enquanto as crianças judias caminham desavisadamente para a escola. A introdução das músicas extra-diegéticas “In the Mood” e “Body and Soul” possui função independente das ações dos personagens, à maneira de Brecht, “usado com cuidado, esse princípio de separar os elementos da música e da ação pode proporcionar alguns efeitos novos.”²³³ A utilização do jazz para ilustrar os passos em marcha dos alunos em *A Era do Rádio* é irônica, anunciando o clima de guerra do período: o ambiente de violência e paranoia coletiva da ameaça nazista. A música “Body and Soul” é bruscamente interrompida pelo som de uma explosão, seguido do anúncio da vinheta de rádio:

Fique ligado e sintonizado amanhã para outra aventura do Vingador Mascarado quando ele voar sobre os telhados da cidade e nós todos ouvirmos o seu grito: “Tomem cuidado, malfeitores, onde quer que vocês estejam!”

O filme de 1987 comenta também a propagação do medo coletivo de uma ameaça externa durante a Guerra Fria e da perseguição aos comunistas na era Reagan. O presidente norte-americano (de 1981 a 1989), fervoroso anti-comunista, Ronald Reagan fora ator de Hollywood, porta-voz da General Electric (GE) e presidente do Screen Actors Guild (Associação de Atores da Indústria Cinematográfica), onde pretendia barrar a influência comunista em Hollywood. No depoimento ao Comitê de Atividades Antiamericanas, em 1947, Reagan coopera com o HUAC ao comentar sobre as alegadas atividades dos comunistas em Hollywood e no Screen Actors Guild:

Tenho muito orgulho da indústria em que trabalho; tenho muito orgulho da maneira com que conduzimos essa luta. Não acredito que os comunistas tenham tido, em qualquer época, capacidade para usar os filmes para fazer propaganda para a sua filosofia ou ideologia. [...] Senhor, eu odeio, abomino a filosofia deles, mas eu detesto ainda mais as táticas deles, que são aquelas da quinta coluna, e são desonestas, mas ao mesmo tempo, eu nunca, como cidadão, quero ver o nosso país tornar-se instigado, por medo ou ressentimento deste grupo, que nós nunca comprometamos qualquer um de nossos princípios democráticos através deste medo e ressentimento. Eu ainda acho que a democracia pode fazer isso.²³⁴

A ideologia da “ameaça comunista contra a democracia norte-americana” foi utilizada à exaustão por Reagan durante o seu mandato como presidente dos EUA,

²³³ Brecht, op.cit., p.14.

²³⁴ House Un-American Activities Committee Testimony Ronald Reagan. In: **Web.Archive.gov**. 23 out.1947. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071215050331/http://www.twcnet.edu/cschutz/history-page/Consensus/Reagan-huac-testimony.html> Acesso em: 27 out.2015.

durante a Guerra Fria. As medidas neoliberais, implementadas por Reagan, visavam apagar também as conquistas sociais do governo FDR. Conforme observa Hobsbawn, o presidente norte-americano propagandeava a “versão anos 80 das Cruzadas” contra os comunistas:

A Guerra Fria reaganista era dirigida não contra o “Império do Mal” no exterior, mas contra a lembrança de F.D. Roosevelt em casa: contra o Estado do Bem-estar Social, e contra qualquer outro Estado interventor. Seu inimigo era tanto o liberalismo (a “palavra iniciada com L,” usada com bom efeito em campanhas eleitorais presidenciais) quanto o comunismo. Como a URSS ia desmoronar pouco antes do fim da era Reagan, os propagandistas americanos naturalmente afirmariam que fora derrubada por uma militante campanha americana para quebrá-la e destruí-la. Os EUA tinham travado e ganho a Guerra Fria e destruído completamente o inimigo. Não precisamos levar a sério essa versão anos 80 das Cruzadas.²³⁵

Provavelmente o caso mais famoso de histeria coletiva contra o “Império do Mal,” antes da entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra, foi o incidente, após a narração, no programa de rádio feita por Orson Welles em 1938, do episódio de *A Guerra dos Mundos*, adaptação do romance homônimo de H. G. Wells. Em *A Era do Rádio*, o evento é retratado de maneira caricata com a fuga do namorado da personagem tia Bea (Diane Wiest) que acredita, como muitos, na delirante invasão marciana, narrada por Welles. Após o acontecimento, o namorado de Bea volta a procurá-la, mas ela pede para a irmã responder que ela havia se casado com um marciano. Por meio do encadeamento de episódios, *A Era do Rádio* retrata o impacto que a indústria cultural, notadamente a influência do rádio e do cinema, teve no convencimento dos cidadãos norte-americanos para a entrada na guerra na Europa.

Carmen Miranda: a elite do poder celebrada no café-society

Nesse ponto, ilustraremos o método de Woody Allen por meio da análise de duas cenas que homenageiam Carmen Miranda no filme de 1987. Conforme demonstraremos ao longo desta pesquisa, o uso de citações, estratégia recorrente na obra de Allen, é feito à maneira de Godard, Fellini, Buñuel, entre outros cineastas, “visando a atender à preocupação analítica e política, ou democrática, de constituir uma outra perspectiva sobre a imagem aludida.”²³⁶ Duas cenas homenageiam-na diretamente: a primeira, em uma casa de *shows* da *high society* em Manhattan, a atriz

²³⁵ Hobsbawn, op.cit., p.245.

²³⁶ Martins, 1993, op.cit., p.58.

e cantora brasileira Denise Dummond interpreta um dos maiores sucessos de Carmen “Tico-Tico no Fubá” (1944), de Zequinha de Abreu, Aloysio Oliveira e Erwin Drake. No palco da casa de *shows*, segurando um cachorrinho de madame, Denise é e não é Carmen. Em 1945, Carmen Miranda foi considerada a “mulher mais bem paga dos Estados Unidos.” O filme produz um comentário crítico sobre o papel da cantora como agente da Política da Boa Vizinhança do presidente dos EUA Franklin Delano Roosevelt, acenando com *graça cultural* para a América Latina e os Estados Unidos.

Em seu livro sobre a presença de Nelson Rockefeller no Brasil, Antonio Pedro Tota mostra como os contatos culturais, comandados por Rockefeller por meio do Escritório de Assuntos Interamericanos, promoveram a continuidade da influência dos Estados Unidos na América Latina durante a Segunda Guerra Mundial, afastando Getúlio Vargas do nazifascismo e permitindo a entrada brasileira no conflito junto aos Aliados. Segundo a caracterização de Tota, Rockefeller seria um “amigo do Brasil,” cuja atuação no Escritório de Assuntos Interamericanos “nada teve a ver com o fato de ele ser herdeiro de uma das maiores fortunas do mundo, mas sim com o bom trânsito que mantinha com a elite latino-americana.”²³⁷ De acordo com a argumentação de Tota, a contenção de “influências comunistas” na América Latina estava inserida no esforço de guerra norte-americano, por isso, Nelson Rockefeller tinha uma “obsessão anticomunista” e “temia que o governo norte-americano não reconhecesse a importância das repúblicas latino-americanas no combate ao comunismo.”²³⁸

Se retomarmos o estudo de 1956 sobre a elite do poder nos EUA, de Charles Wright Mills, entenderemos a atuação de Nelson Rockefeller no Brasil no contexto da transformação da economia norte-americana em uma economia permanente de guerra, empresarial-privada:

O capitalismo americano é atualmente, em proporções consideráveis, um capitalismo militar, e a relação mais importante entre as grandes empresas e o Estado repousa na coincidência de interesses entre as necessidades militares e as das empresas, definidas pelos senhores da guerra e pelos ricos associados. Dentro da elite como um todo, essa coincidência de interesses entre os altos militares e os dirigentes econômicos fortalece a ambos e subordina ainda mais o papel dos homens simplesmente políticos. Não os políticos, mas os executivos de empresas, reúnem-se com os militares e planificam a organização do esforço de guerra.²³⁹

²³⁷ Tota, Antonio Pedro. **O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.17.

²³⁸ Tota, op.cit., p.19.

²³⁹ Mills, Charles Wright. **A elite do poder** (1956) – trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p.326-327.

O evidente interesse financeiro da família Rockefeller no Brasil e a aliança entre as elites norte-americanas e latinas negociadas nos jantares organizados por Nelson Rockefeller, além da perseguição à influência comunista na América Latina e nos Estados Unidos (conforme o episódio da destruição do mural, feito pelo artista mexicano Diego Rivera que continha inicialmente um retrato de Lenin, no Rockefeller Center atesta) são enaltecidos por Tota que admira os modos da elite do poder e condena as apresentações de Carmen Miranda à maneira do secretário de Estado norte-americano à época, Edward Stettinius:

Nelson contratou Carmen Miranda e o Bando da Lua para animar a reunião. [...] Stettinius achou um pouco constrangedor o exagero do latinismo festivo da reunião. Nelson parecia considerar que poderia convencer os delegados latino-americanos com mais facilidade se eles fossem “arejados” por boa comida, boa bebida, charutos e música. Mas a atuação de Nelson parecia não ter limites: além de protagonizar jantares, regados a vinho, uísque, champanhe, charutos e “música latina,” ele ainda teve de atuar tal qual um detetive particular, um Sam Spade saído das páginas de Dashiell Hammett, para resolver casos de traição conjugal, encontros amorosos clandestinos, diplomacia e espionagem.²⁴⁰

Para Tota, “o ‘Tico-tico no fubá’ tocado pelo Bando da Lua vulgarizava ainda mais a imagem de um Brasil musical e alegre, já divulgada entre os americanos pelos ‘malabarismos’ de Carmen Miranda e por outros filmes de Disney.”²⁴¹ A partir da análise de Wright Mills, entenderemos Nelson Rockefeller como membro da elite do poder nos EUA, cujos eventos culturais revelam a inserção dos executivos norte-americanos no mundo das celebridades:

Todos os que na América obtiveram êxito – qualquer que seja a sua origem ou em qualquer esfera de ação – provavelmente serão envolvidos pelo mundo da celebridade. Esse mundo, que constitui hoje o tribunal americano da honra pública, não se construiu de baixo, como um encadeamento lento e firme das sociedades locais e dos 400 metropolitanos. Foi criado de cima. Baseado em hierarquias nacionais de poder e riqueza, expressa-se pelos meios de comunicação de massa de alcance nacional. À medida que essas hierarquias e esses meios de comunicação passaram a dominar a sociedade americana, novos tipos de homens e mulheres de prestígio passaram a competir, complementar e mesmo substituir a senhora da sociedade e o homem rico de linhagem. Com a incorporação da economia, a ascendência da organização militar e a centralização do Estado cujo âmbito de atuação aumentava, surgiu a elite nacional que, ocupando os postos de comando das grandes hierarquias, ficou sob a luz da publicidade e se tornou objeto de um interesse intenso. Ao mesmo tempo, com o desenvolvimento dos meios de comunicação em massa de alcance nacional, as celebridades profissionais do mundo do entretenimento tornaram-se conhecidas em todo o país, de modo

²⁴⁰ Tota, op.cit., p.151.

²⁴¹ Tota, op.cit., p.135.

permanente. Como personalidades de atração nacional, são o ponto focal de todos os meios de diversão e publicidade. Tanto os 400 metropolitanos como a elite institucional são forçados atualmente a competir com esses profissionais no mundo da celebridade e em busca de prestígio.²⁴²

Na sociedade de massas, a elite do poder alia-se ao mundo das celebridades, ela precisa ser vista e copiada. Um dos casos mais exemplares, descrito por Wright Mills, é o da jovem debutante de alta família. Em seu *debut*, ela deveria ser apresentada a “um mercado de casamentos muito restrito, e com isso perpetuar o grupo de famílias superiores como círculo fechado.”²⁴³ Em meados da década de 1930, ela perdeu espaço para as moças de Hollywood, “o desaparecimento dessa sociedade polida deixara ‘a debutante toda vestida sem ter aonde ir.’”²⁴⁴ Para tentar imitar os trejeitos extravagantes de Hollywood, as jovens da alta sociedade “contrataram secretários de imprensa que providenciavam a publicação de seus retratos nos jornais e de artigos sobre elas nas revistas nacionais.”²⁴⁵ De acordo com Mills, a jovem debutante, para ser celebrizada, tem que competir com os demais membros atraentes do *café-society*:

No *café-society*, os principais habitantes do mundo da celebridade – a elite institucional, a sociedade metropolitana e os profissionais da diversão – misturam-se publicamente, buscando uns nos outros apoio às suas pretensões de prestígio.²⁴⁶

Nesse ponto, voltaremos ao exame do ambiente constrangedor da reunião de negócios festiva ao som latino em *A Era do Rádio*. A cena do baile, repleta de celebridades entusiasmadas à maneira do clichê Carmen Miranda, adverte para um zoomorfismo, a composição deste *discreto charme da burguesia* em Manhattan caracteriza a elite do poder nova-iorquina com atitudes animais. À revelia do discurso do narrador, o filme associa Roger ao personagem da música cantada por Carmen, cuja interpretação é imitada por Denise Dummond no filme, o famoso “Tico-tico no fubá.” Roger utiliza de sua “influência” como celebridade do *show business* para investir sobre a vendedora de cigarros e aspirante a atriz Sally, interpretada por Mia Farrow. Na composição da cena, Denise e Mia são equiparadas e a música cantada em português e em inglês comenta o assédio de Roger sobre Sally:

Tico-tico! Bru-ru-ru-ruuuuu

²⁴² Mills, op.cit., p.86.

²⁴³ *Idem*, p.96-97.

²⁴⁴ *Idem*, p.97.

²⁴⁵ Mills, op.cit., p.97.

²⁴⁶ *Idem*, p.87.

O tico-tico tá
Tá outra vez aqui
O tico-tico tá comendo o meu fubá
Se o tico-tico tem que se alimentar
Que vá comer umas minhocas no pomar.

O tico-tico tá
Tá outra vez aqui

O tico-tico tá comendo o meu fubá
Se o tico-tico tem que se alimentar,
Que vá comer umas minhocas no pomar.

Mas, por favor, tire esse bicho do celeiro,
Porque ele acaba comendo o fubá inteiro,
Tira esse tipo de cá, de cima do meu fubá
Tem tanta coisa que ele pode pinicar
Eu já fiz tudo para ver se conseguia
Botei alpiste para ver se ele comia
Botei um gato, um espantalho e alçapão
Mas ele acha que fubá é que é boa alimentação

O tico-tico tick!
O tico-tico tock!
O tico-tico is the cuckoo in my clock
And when he says 'cuckoo'
He means it's time to woo.

It's tico-tico time for all the lovers on the block.
I've got a heavy date,
A tete-a-tete at eight,
So speak, Oh, Tico, tell me if it's getting late?
If I'm late, woo-woo!
The one my heart is gone to may not want to wait!

For just a birdie, and a birdie who goes nowhere,
He knows of every lover's lane and how to go there;
For in affairs of the heart
My tico's terribly smart,
He tells me: 'Gently, sentimentally at the start!'

Oh, Oh, I hear my little tico-tico calling
Because the time is right and shades of night are falling
I love that not-so-cuckoo cuckoo in the clock,
Tico Tico Tico Tico Tico Tock!'²⁴⁷

Nesse ponto, a câmera também opera como “tico-tico” compondo um *contre-plongée* da cantora brasileira. A celebridade do rádio, Roger, está de costas para a câmera, sua face e o dorso de seu corpo aparecem entrecortados e refletidos por uma parede de espelhos. Assim como o pássaro tico-tico, a ofensiva sobre a vítima é incessante e entre os seus convivas nada o impede. O casal ícone de *finesse*,

²⁴⁷ Letra da música retirada de: CARMEM MIRANDA. “Tico-Tico no fubá.” In: **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5_A0JV15vFg> Acesso em: 01 nov.2015.

transmitida diariamente pelo rádio, Roger e Irene, adquire contornos bestiais e truculentos, causando repulsa, não obstante a descrição festiva do narrador:

E assim, como a história vai, Roger e Sally saíram em busca de um lugar isolado enquanto a esposa de Roger, Irene passou o seu tempo bebendo e dançando ombro a ombro com o mais interessante e exótico *playboy* latino da sociedade.

Roger e Irene, dois “tico-ticos,” representam a incessante ingerência norte-americana sobre os outros. Na segunda passagem que homenageia Carmen Miranda, o clichê do erotismo latino adquire contornos emancipatórios em Rockaway. A prima Ruthie (Joy Newman) pantomima a gravação de Carmen cantando no rádio a música “South American Way” (1939), de Al Dubin e Jimmy McHugh, ao passo que os personagens do pai e do tio de Joe, respectivamente Martin e Abe (interpretado por Josh Mostel, filho mais velho de Zero), acompanham-na dançando, cantando e parodiando os seus trejeitos. Assim como Carmen Miranda interpretou a cultura brasileira e a americana na chave da paródia, e Zero Mostel recuperou o teatro ídiche em suas interpretações épicas do *shtetl* judaico na Broadway, Woody Allen incorpora a figura da cantora e o “jeitinho latino” da *Brazilian bombshell* desnuda as elites no café-*society*. A menina judia travestida de Carmen Miranda, imitando os gestos, expressões faciais e movimentos da cantora aproxima tradições culturais, propondo um outro tipo de amizade entre a classe trabalhadora internacional, diferente da política da boa vizinhança predatória norte-americana. Trata-se de uma estratégia de contra-ataque à elite do poder por meio da representação caricatural “que ironiza e distancia, da plateia presente, os conteúdos arcaicos recordados.”²⁴⁸ A representação caricatural de Carmen Miranda em *A Era do Rádio* supõe uma dialética conflituosa, na qual “a nova mulher americana” está presa ao papel de “imitadoras da rainha:”

Ela é a rainha – a moça ideal da América – que, seja debutante, modelo ou artista de diversões, estabelece os padrões de aparência e comportamento imitados por toda a hierarquia nacional do encantamento, pelas moças cuidadosamente treinadas e escolhidas para a ostentação comercial de promessas eróticas, bem como pela jovem dona de casa em sua cozinha. Embora o público, pela imitação, dê franco apoio à sua imagem como uma mostra de coisa sexualmente apetitosa, fica devidamente chocado quando lhe revelam ocasionalmente que essa promessa erótica costuma ser comercialmente cumprida. E como não? O dinheiro que um modelo ganha não é muito. Mas os homens que encontra têm dinheiro, e seus gostos logo se tornam caros. Os homens que encontra controlam carreiras, e ela precisa de uma. Ela está no mundo, mas sem muita segurança, do café-da-manhã ao meio-dia e dos almoços demorados. A moça da América senta-se no alto do café-*society*, e este, devemos lembrar, é um negócio rendoso,

²⁴⁸ Martins, 1993, op.cit., p.58-59.

apoiado pelos diretores de empresas com altos gastos. Assim, as imitadoras da rainha por vezes se tornam “moças de conta.” Nenhuma “nova mulher americana” da época de Theodore Dreiser soube tão bem como a “moça da América” que “o salário do pecado pode ser o sucesso.”²⁴⁹

O Rockefeller Center e o combate ao fascismo

Este trabalho propõe a análise do cinema de Woody Allen à contrapelo da crítica conservadora, sintetizada na fórmula “do cômico ao sério,” visando resgatar a tradição da sátira política no período exílico. Partindo da análise de Luiz Renato Martins, que identifica no filme *Maridos e Esposas* (1992) uma “reestruturação da poética de Woody Allen,”²⁵⁰ na qual as escolhas subjetivas passam a ser ditadas de acordo com os parâmetros do mercado, demonstraremos que o movimento do *confessional ao político* pode ser observado desde o início da carreira do cineasta, “salientando a influência das relações de mercado na tessitura das relações intersubjetivas, e mesmo da intra-subjetividade.”²⁵¹

Para isso, em um primeiro momento, faremos um esforço de síntese da tensão dialética *do subjetivo ao coletivo* em *A Era do Rádio*. O fato histórico que o filme quer contar utiliza como pretexto, estratégia de *marketing*/engodo, tal qual a fama da celebridade/*auteur*, o tema da infância de Woody Allen. Esse tópico, sugerido pelo filme, por meio da associação Joe/Allen, permite refletir sobre o preâmbulo e os eventos subsequentes ao ataque japonês a Pearl Harbor em 1941, que provocaram o ingresso dos EUA na Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, conforme demonstramos anteriormente, o filme revela o papel da indústria cultural no convencimento da opinião pública para o esforço de guerra. Conforme esclarece Hobsbawn, a guerra foi “vendida” para a população como um “empreendimento necessário,” tendo em vista que

mesmo um presidente forte e popular como Franklin D. Roosevelt era incapaz de executar sua política antifascista contra a opinião do eleitorado. Não fosse Pearl Harbor a declaração de guerra de Hitler, os EUA sem dúvida teriam continuado fora da guerra.²⁵²

²⁴⁹ Mills, op.cit., p.99-100.

²⁵⁰ Martins, 1994, op.cit., p.53.

²⁵¹ *Idem*, p.54.

²⁵² Hobsbawn, op.cit., p.153.

Narrada pelo rádio, a ofensiva japonesa a Pearl Harbor divide o filme; o cotidiano dos nova-iorquinos é decisivamente alterado após a investida. O locutor interrompe o *debut* de Sally para anunciar:

Os japoneses bombardearam Pearl Harbor. No início desta manhã, um ataque surpresa ocorreu na nossa base naval com enormes baixas para os Estados Unidos. Anteciparemos este programa para trazer para vocês um relatório especial sobre o ataque inimigo e uma declaração do Presidente dos Estados Unidos.

Assim como muitos cidadãos, Sally desconhece a situação militar de seu país e sai perguntando: “O que aconteceu? Não vamos fazer o programa? O que faremos? Voltamos na segunda? Quem é Pearl Harbor?” Conforme o filme demonstra, a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial efetivamente, quer os cidadãos queiram ou não, mudou a vida de todos e cada um a seu modo encontrou-se “fazendo a sua parte.” O clima de paranoia da invasão do território americano espalhou-se pela programação de rádio e pela rotina dos americanos. No filme, enquanto os meninos caminham pelas ruas de Rockaway, a música extra-diegética reitera o aviso “Vamos lembrar Pearl Harbor” (gravação de rádio de 1941):

Vamos LEMBRAR PEARL HARBOR
Para enfrentar o inimigo.
Vamos LEMBRAR PEARL HARBOR
Como fizemos no Álamo.
Vamos sempre lembrar como eles morreram pela Liberdade.
Vamos LEMBRAR PEARL HARBOR
E caminhar para a vitória.²⁵³

A justaposição desses três elementos: a música extra-diegética, os meninos carregando sucatas de ferro após a escola e a voz *over* de Joe revelam que a “missão” dos garotos relaciona-se ao esforço de guerra coletivo posterior ao ataque de Pearl Harbor. A recomendação de “recolher sucata de ferro” foi ordenada por Biff Baxter, personagem do rádio. Para a voz *over* de Joe, o recrutamento militar era motivo de orgulho: ele enaltece a entrada da garçonne local na ala feminina do Exército norte-americano (a WAC – The Women’s Army Corps): “ela ficou bem de uniforme,” enquanto as outras mulheres admiram a vestimenta militar; como também estima a sr^a. Riley colocando bandeiras dos EUA no quintal de entrada da sua casa: “ela fez um Jardim da Vitória nos seus vasos de flores.”

²⁵³ Kaye, Sammy. “Remember Pearl Harbor.” In: **Songlyrics**. Disponível em: <<http://www.songlyrics.com/sammy-kaye/remember-pearl-harbor-lyrics/>>. Acesso em: 05 nov.2015.

De Rockaway novamente para Manhattan, o narrador afirma que as histórias também mudaram no rádio: “agora eram os japoneses e os alemães quem eram os inimigos.” A música extra-diegética “Vamos lembrar Pearl Harbor” prossegue, relacionando os dois cenários, enquanto ouve-se o programa de rádio de Biff Baxter (interpretado por Jeff Daniels) em voz *off* e observa-se um contra-*plongée* decrescente focando a fachada e a entrada do prédio RCA (Corporação de Rádio da América)²⁵⁴:

Biff Baxter: Ok, seus ratos do Eixo, eu sei que vocês têm submarinos secretos na costa americana.

Alemão: Nós não temos submarinos.

Biff Baxter: Sim, vocês têm! Submarinos alemães e aviões. Mas nós, americanos, estamos sempre de olho, sempre alerta. Pegue essa! [ouvem-se tiros e barulho de confronto]

A técnica de filmagem ressalta a monumentalidade do principal edifício do Rockefeller Center (Figura 4), sonho faraônico do magnata John D. Rockefeller Jr. que pretendia criar “uma cidade dentro da cidade,”²⁵⁵ deixando a *sua* marca definitiva no cartão-postal corporativo de Nova York:

[Tratava-se de] uma concentração contida e racional, um oásis de ordem. Além disso, todos os conceitos adotados foram desprovidos de qualquer caráter utópico; o Rockefeller Center de maneira alguma contestou as instituições estabelecidas ou a atual dinâmica da cidade. Na verdade, ele arrendou o seu lugar em Manhattan como uma ilha de “especulação equilibrada” e enfatizou em todos os sentidos o seu caráter como uma intervenção fechada e circunscrita, que, no entanto, pretendia servir como modelo.²⁵⁶

No caso do Rockefeller Center, tratava-se da demonstração do poderio do tsar do petróleo, fortuna construída pelo monopólio do petróleo de sua corporação, a Standard Oil, “companhia que monopolizou por longos anos a venda de querosene, lubrificantes e depois gasolina nos Estados Unidos e em boa parte do mundo.”²⁵⁷ Em

²⁵⁴ Três empresas de energia e comunicação estreitamente ligadas entre si associam-se ao edifício situado no Rockefeller Center: “a General Electric (GE), a Radio Corporation of America (RCA) e a National Broadcasting Company (NBC). A RCA [de rádio] foi fundada conjuntamente pela GE e Westinghouse [ambas do setor de energia]. A NBC [de televisão], pela GE, RCA e a Westinghouse. Depois, a RCA comprou inteiramente a NBC. E a GE, mais tarde [em 1986], comprou completamente a RCA. Nesse momento, a GE trocou o letreiro ‘RCA,’ no topo do prédio, para ‘GE.’ Quando o prédio ficou pronto, Nelson Rockefeller contratou o muralista Diego Rivera para pintar um mural no *lobby* do edifício. Esse mural foi destruído antes de ser terminado, quando Rockefeller descobriu que Rivera havia pintado um retrato do líder comunista Lenin.” Ver: GE BUILDING. In: **Skyscraperpage.com**. Disponível em: <<http://skyscraperpage.com/cities/?buildingID=203>> Acesso em: 27 out.2015.

²⁵⁵ Ver: ROCKEFELLER CENTER. In: **Rockefellercenter.com**. Disponível em: <<https://www.rockefellercenter.com/art-and-history/history/>> Acesso em: 27 out.2015.

²⁵⁶ Tafuri, Manfredo. “The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City.” In: Ciucci, Giorgio; Dal Co, Francesco; Manieri-Elia, Mario; Tafuri, Manfredo. **The American City: From the Civil War to the New Deal**; translated by Barbara Luigia La Penta. New York: Granada, 1980, p.461.

²⁵⁷ Tota, op.cit., p.25.

diversos momentos, o filme demonstra o papel do *New Deal* no convencimento da população para o apoio ao governo de Franklin Delano Roosevelt, garantindo a manutenção do poderio corporativo sobre a cidade. De acordo com Tafuri, John Rockefeller Jr. apresentava-se como o “porta-voz de um capitalismo democrático, um mecenas preocupado com os problemas sociais.”²⁵⁸

Na verdade, Rockefeller operava aparentemente em dois planos: um tendia a colocar em prática alguns programas parciais na escala mais vasta territorial indicada no Plano Regional de Nova York e seus arredores; o outro, completamente regido pela realidade empresarial. Mesmo em seu centro, no entanto, ele tendia a fundir esses dois planos, em certa medida, integrando serviços e instalações recreativas em uma escala metropolitana com especulação imobiliária, e assim continuamente destacando o seu papel pessoal na recuperação econômica do país sob o *New Deal*. Desviando uma enorme soma de capital industrial para a construção – \$125 milhões de dólares, de acordo com os dados oficiais – e, portanto, em um campo de produção favorecido pela crise econômica, Rockefeller demonstrava que sabia como “usar” a depressão de maneira inteligente. Ele também era hábil em apresentar periodicamente a evolução de seu projeto que foi seguido atentamente não apenas por jornais especializados, como também por revistas e jornais. Para muitos, as iniciativas de Rockefeller refletiam a esperança americana na capacidade de um capitalismo empreendedor, preocupado com o bem-estar da comunidade, para superar a crise.²⁵⁹

A construção do complexo empresarial-cultural atendia aos interesses da família Rockefeller e do governo. Conforme lembra Tota, Nelson Rockefeller percebera que a “‘farra’ promovida pelos donos das grandes fortunas”²⁶⁰ precisava de algum tipo de mudança:

Em 1937, Nelson era, sem dúvida, o homem mais importante do Rockefeller Center, que ele mesmo considerava sua primeira grande vitória política. Como executivo do complexo imobiliário da família, enfrentou grave crise trabalhista que estourou entre os empregados do conjunto de edifícios. Em fins de 1937, a American Federation of Labor, a AFL, a grande central sindical americana, pressionava para que Nelson reconhecesse a necessidade de sindicalização dos funcionários do Rockefeller Center. [...] Nelson conseguiu um acordo com os funcionários e, de certa forma, abriu uma avenida de contato com o governo Roosevelt. A partir daí, Nelson ficou conhecido como um patrão com quem se podia negociar. [...] No discurso que fez aos altos executivos da Standard Oil, depois de voltar da América do Sul, em 1937, Nelson defendeu o *New Deal* de Roosevelt. [...] Nelson Rockefeller já tinha a sensibilidade de um político para saber que suas empresas não podiam continuar se comportando como se o mundo fosse um mar de tranquilidade para grandes corporações como a Standard Oil e associadas, que exploravam as riquezas do próprio país e da América Latina quase sem serem importunadas. Quando mencionou a “situação de grande perigo em que a indústria se envolveu,” pareceu sugerir que, se os grandes empresários não tomassem medidas de caráter social, distribuindo ao menos uma fração da

²⁵⁸ Tafuri, op.cit., p.472.

²⁵⁹ *Idem*, p.472-473.

²⁶⁰ Tota, op.cit., p.29.

imensa riqueza que tinham em mãos, poderia haver grandes revoltas e até rebeliões incontrolláveis.²⁶¹

O próprio FDR, em seu discurso de posse em 1933, apresentava o Estado de Bem-Estar Social como uma estratégia de arrefecimento dos ânimos da população pós-crise de 1929. O presidente dos EUA considerava preparar o “país para uma guerra contra a pobreza e a ganância”²⁶² mirando apoio futuro, “se precisasse de poderes extraordinários, não hesitaria em pedir ‘amplo poder Executivo, tão amplo quanto o que me será concedido se fôssemos, de fato, invadidos por um inimigo estrangeiro.’”²⁶³

Para Tafuri, o Rockefeller Center coroava a “especulação imobiliária como um benefício público.”²⁶⁴ Na verdade, o seu resíduo ideológico residia nesta “tentativa de celebrar a reconciliação dos trustes e da coletividade em escala urbana.”²⁶⁵ Durante os anos da Depressão, o público seguia atentamente o planejamento e a construção do complexo como uma “‘aventura’ urbana final e como uma promessa para o futuro.”²⁶⁶

Nesse sentido, ao demonstrar a relação entre a indústria cultural nos estúdios de rádio situados no prédio da RCA, sediado no império do tsar do petróleo em Manhattan, e a classe operária em Rockaway, o filme *A Era do Rádio* desvenda o processo de mistificação das massas durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse ponto, resgataremos a célebre análise de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural, no intuito de demonstrar a *superestrutura como mecanismo de controle em favor dos dominantes*:

A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso dos bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. O amor funesto do povo pelo mal que a ele se faz chega a se antecipar à astúcia das instâncias de controle.²⁶⁷

²⁶¹ Tota, op.cit., p.61-63.

²⁶² *Idem*, p.60.

²⁶³ *Idem, ibidem*.

²⁶⁴ Tafuri, op.cit., p.483.

²⁶⁵ *Idem, ibidem*.

²⁶⁶ *Idem*, p.484.

²⁶⁷ Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas.” In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos – trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p.110.

Ademais, como demonstram os autores, o rádio parece feito sob medida para o fascismo, tornando-se “a voz universal do Führer; nos alto-falantes de rua, sua voz se transforma no uivo das sirenes anunciando o pânico.”²⁶⁸ Conforme argumentamos, o filme propõe a todo o momento desmascarar esse falso imperativo, a tendência imanente do rádio, expondo o seu processo de produção. Diferentemente do narrador extra-diegético, personagem ficcional, os espectadores do filme têm acesso ao processo de produção do *show* no estúdio de rádio na torre da RCA, no qual a recomendação anunciada pelo personagem Biff Baxter é tomada como um comando pela criança:

Biff Baxter: Ok. Eu acho que você aprendeu a lição. Um americano com coragem vale 20 de vocês. Venham conosco. O Tio Sam sabe o que fazer com os ratos do Eixo.

Em oposição ao discurso infantil presente na voz *over* do adulto, a câmera ressalta a soberba e opulência da sede da corporação de mídia, revelando o caráter fabricado do programa de rádio, no qual o diálogo e a ação transmitidas são narrados por atores e os ruídos de tiros e de lutas de espadas simulando o combate são produzidos por um técnico de som. A música extra-diegética segue alertando os espectadores de *A Era do Rádio* “Vamos lembrar Pearl Harbor,” comentário sobre a narrativa repetida pela voz *over* de Joe:

Meus amigos e eu acreditávamos em cada palavra que o Biff Baxter dizia e quando ele falou para ficarmos de olho nos aviões inimigos e submarinos à espreita ao largo da costa, nossos pais riram, mas nós levamos a sério.

Em Rockaway, as crianças, incitadas pelo programa de rádio, procuram pelos “invasores,” revelando o delírio coletivo após Pearl Harbor e a confusão entre realidade e quimera fomentada pelos meios de comunicação de massa:

Menino 1: Lembrem-se, se vocês virem um avião alemão, eu tenho um número de telefone para ligarmos, ok?
Menino 2: Olhe, ali tem um.
Menino 3: Não, não. Aquele é um dos nossos.
Menino 2: Tem certeza?
Menino 1: Eu não acho que os alemães conseguem chegar aqui tão fácil.
Menino 3: Eles conseguem! O Vingador Mascarado disse que eles estão fabricando foguetes.
Joe: Olha ali tem um bombardeiro japonês!
Menino 1: Deixa eu ver!
Joe: Sai daqui!

²⁶⁸ Adorno; Horkheimer, op.cit., p.132.

O olhar voyeurista dos meninos desenvolve-se ao passo que eles monitoram com um binóculo o “espaço aéreo de Rockaway,” tentando encontrar “aviões dos inimigos alemães” e enxergar um “bombardeiro japonês.” Nessa fantasiosa busca infantil/militar, as crianças acabam espiando uma moça na janela. Nesse momento, a música extra-diegética “Babalu”, de Margarita Lecuona e S.K. Russell (1941), ilustra a “busca militar” dos meninos transformada em “espionagem sexual;” o espectador observa a cena sob o ponto de vista dos meninos, ocupando a mesma posição de *voyeur*. Na passagem da busca por aviões inimigos para a mulher na janela observa-se a guerra como objeto do desejo e entretenimento para as crianças. A indústria cultural transforma a guerra em mercadoria e os adultos, os espectadores do filme, são colocados na cena na posição das crianças, visando mostrar o processo de infantilização do público durante a Segunda Guerra Mundial.

Da conversa sobre a invasão nazista, os meninos passam para o *ranking* das mulheres, trocando “Babalu” por Rita Hayworth, Betty Grable e Dana Andrews. A representação do ideal feminino baseia-se na repetição do padrão de beleza propagandeado pela indústria cultural. O garoto repete o nome da celebridade, mas é repreendido pelo colega: “Dana Andrews é um homem.” Do jogo dos nomes das celebridades femininas, os meninos regressam à procura por aviões nazistas; e depois, voltam para casa para ouvir o rádio. Joe, contudo, permanece na praia e o comentário, preferido pela voz *over* adulta, revela o delírio coletivo do medo “iminente da invasão nazista:”

Eu não me importava que os meninos voltaram para casa. Estava com um humor engraçado naquela tarde. Fiquei lá parado, olhando para o Atlântico. Minha mente estava pensando sobre a vida e as mulheres e um milhão de coisas diferentes. E então, de repente, eu vi. Era exatamente como o Biff Baxter descreveu. Ele subiu e afundou tão misteriosamente e silenciosamente que eu não podia acreditar nos meus olhos. Nunca contei para ninguém sobre isso depois, porque duvidava da minha própria experiência. Além disso, ninguém acreditaria em mim. Ninguém, exceto o Biff Baxter.

A “missão” ordenada pelo personagem do programa de rádio de “proteger o país do perigo estrangeiro” é cumprida pelo menino em uma alucinação visual na praia de Rockaway. Pelas lentes do binóculo de Joe, observa-se o submarino nazista. Para o espectador de *A Era do Rádio*, no entanto, a imagem fantasiosa do submarino é mais um elemento para a não-confiabilidade do relato de Joe, que identifica-se com o herói do rádio, o personagem Biff Baxter. À revelia da voz *over*, que infantiliza e

ludibria, a montagem e a trilha sonora do filme comentam o aparente realismo da imagem: aquilo que vemos não é.

Em outro momento, de volta à sala de aula, o olhar escopofílico à procura de submarinos e aviões nazistas retorna para o objeto de desejo “Babalu.” Na composição da cena, os alunos fazem guerra de papel na sala de aula, enquanto isso, o espectador pode observar um quadro com a fotografia do presidente FDR, situado no canto esquerdo da parede; logo acima, uma faixa vermelha com o lema “Seja um americano leal.” Na lousa da classe, leem-se anotações escritas à giz sobre a composição do Congresso e a Constituição norte-americanas. Ao perceber que o diretor da escola aproxima-se, Joe encerra a brincadeira: “Pessoal, calem a boca! O diretor está chegando. Sentem-se!” O diretor pede pela ordem: “fiquem quietos e comportem-se” e entrega-os para a professora substituta Miss Gordon (interpretada pela mesma atriz, Sydney Blake): “eles são todos seus.” A moça, espiada pelos meninos, “Babalu” reaparece dentro do ambiente escolar como professora substituta. A música extra-diegética “Babalu” retoma a cena da moça na janela, ao passo que os meninos se autocensuram: “Ó, meu Deus, todos nós vamos direto para o inferno” e Joe levanta as sobrancelhas, fitando a professora.

De volta ao estúdio de rádio no Rockefeller Center, o prédio monumental *art déco* da RCA em *contra-plongée* ascendente (imagem do prédio da RCA) retoma a relação entre a sede do conglomerado de mídia e o “milagre da integração” promovida pelo governo Roosevelt. A demissão de Sally do programa de rádio, por conta da “avaliação” de sua voz feita pela esposa do dono da empresa de laxantes *Relax*, leva a aspirante a atriz a buscar aulas de fonética para adaptar-se ao padrão de voz exigido pelo meio. O caso da “correção voluntária” de Sally demonstra o problema da falsa identidade da sociedade e do sujeito, apontado por Adorno e Horkheimer:

Todos têm de mostrar que se identificam integralmente com o poder de quem não cessam de receber pancadas. [...] A voz de eunuco do *crooner* a cantar no rádio, o galã bonitão que, ao cortejar a herdeira, cai dentro da piscina vestido de *smoking*, são modelos para as pessoas que devem se transformar naquilo que o sistema, triturando-as, força-as a ser.²⁶⁹

O *jingle* do produto, escrito e arranjado por Dick Hyman (1987), cantado por Mia Farrow, reinsere em chave cômica a questão dos prédios de negócios como marcas da cidade – o Empire State como cenário idílico para a propaganda de laxante:

²⁶⁹ Adorno; Horkheimer, op.cit., p.127.

“Regularize-se com *Re-lax* [assobio], comece o seu dia do jeito *Re-lax*, o seu intestino vai se sentir tão bem que você vai querer relaxar no topo do Empire State.”

Assim como a transformação de Sally, o filme analisa o “milagre” do *New Deal* como o “permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado, forçado a engolir sua renitência.”²⁷⁰ O caráter almodável de Sally assemelha-se ao de um soldado, apto para qualquer trabalho:

A heroificação do indivíduo mediano faz parte do culto do barato. As estrelas mais bem pagas assemelham-se a reclames publicitários para artigos de marca não especificada. Não é à toa que são escolhidas muitas vezes entre os modelos comerciais. O gosto dominante toma seu ideal da publicidade, da beleza utilitária.²⁷¹

A Era do Rádio desvenda o poder do monopólio corporativo na configuração das cidades e dos indivíduos: “os decorativos prédios administrativos e os centros de exposição industriais mal se distinguem nos países autoritários e nos demais países.”²⁷² O uso do contra-*plongée*²⁷³ do prédio da RCA em *A Era do Rádio* ressalta a soberba monopolística do império Rockefeller, deixando a sua marca no *skyline* da cidade.

Entre outros aspectos já apresentados anteriormente, *A Era do Rádio* revela o impacto do poder corporativo na configuração da cidade: o “tico-tico” magnata estampando o seu logo no cartão-postal nova-iorquino. A cidade-empresa é contemplada pelos cidadãos que a “experimentam” pelo rádio. O Rockefeller Center tornou-se patrimônio histórico nacional em 1987, de acordo com a seguinte justificativa:

O Rockefeller Center reconfigurou Midtown, Manhattan. Tornou-se um dos projetos de planejamento urbano de maior sucesso da história da arquitetura americana, por ter integrado as artes da arquitetura, do planejamento urbano, do paisagismo arquitetônico e da escultura em uma escala nunca antes alcançada. Esse vasto projeto trouxe milhares de postos

²⁷⁰ Adorno; Horkheimer, op.cit., p.127.

²⁷¹ *Idem*, p.129.

²⁷² *Idem*, p.99.

²⁷³ Em *Match Point*, Allen utilizou o contra-*plongée* para caracterizar o papel avassalador das empresas transnacionais sobre os sujeitos e o planejamento da cidade. O edifício cartão-postal de Londres, assinado pelo arquiteto-estrela Norman Foster, foi sede da companhia de re-seguros *Swiss Re*. Em 2014, ele foi vendido para o banqueiro brasileiro Joseph Safra. A construção do edifício no centro financeiro do Reino Unido, a *City* londrina, equivalente à Wall Street em Nova York, escancara o poderio do setor financeiro transnacional sobre o planejamento da cidade. Assinada por Norman Foster, que fixou o seu selo definitivo no *skyline* londrino, a torre em formato de ogiva nuclear foi erguida em local tombado pelo patrimônio público, sobre as ruínas da outrora sede do Baltic Exchange, edifício danificado por um ataque à bomba realizado pelo Exército de Libertação Irlandês, o IRA, em 1992. Conforme analisamos em detalhe na dissertação de mestrado (2010), a construção do prédio em formato de ogiva, *the Gherkin*, o pepino, como é popularmente conhecido, recorreu a uma mudança da lei de tombamento. A obra foi realizada com o auxílio da administração pública da cidade que “facilitou” a construção da *logotecture*.

de trabalho durante a Grande Depressão e restaurou a imagem de Nova York como primeira cidade americana.²⁷⁴

Essa reconfiguração da área central de Manhattan, na qual as agências públicas “colaboravam com os interesses privados,”²⁷⁵ atendia aos interesses da elite do poder. De acordo com Sharon Zukin, Midtwon sintetiza o entrelaçamento entre símbolos culturais e o capital empreendedor em Manhattan. A área central da cidade seria renovada pela cosmética cultural/corporativa, passando de um local habitado pela “classe baixa e salas de cinema pornográfico para empreendimentos culturais e turísticos e teatros bem-frequentados.”²⁷⁶

A representação do Rockefeller Center em *contra-plongée* no filme *A Era do Rádio* expõe a ambição pela magnitude tão cara aos norte-americanos, na fórmula do *quanto maior, melhor!*²⁷⁷ A cidade-empresa com cosmética cultural, sonho faraônico do tsar filantropo John D. Rockefeller Jr., tornava-se um modelo a ser replicado: “o mundo todo passou a aspirar a ter a sua Manhattan e a entrar na corrida rumo aos céus”²⁷⁸: todos querem “participar” do voo do zangão dos pequenos príncipes. Conforme sintetiza Arantes em análise primorosa sobre as fronteiras formadas pelos arranha-céus no *skyline* da ilha de Manhattan tratava-se de uma megalomania de proporções siderais:

Uma cidade dentro da cidade. Um centro ao mesmo tempo de serviço e recreação. Uma fórmula concentrada e imagem máxima do poderio americano em plena crise. O símbolo por excelência do New Deal: maximamente racional, um oásis de ordem, calculado nos mínimos detalhes para obter o máximo de eficiência e rendimento, alicerçado no metro quadrado mais lucrativo da época, numa escala de especulação imobiliária e valorização do solo nunca vistas. Se a família Rockefeller se beneficiava com a crise, ao mesmo tempo, num ambiente de verdadeira penúria, empregava 75 mil trabalhadores e ganhava o troféu do mecenato, além do mais por criar espaços culturais e de lazer, tendo assim, do ponto de vista afetivo e simbólico, um papel importante no *revival* econômico daquele período [...].²⁷⁹

A Era do Rádio contrapõe a *Playland* dos milionários em Midtown com o cotidiano da classe trabalhadora nova-iorquina na periferia, cujo sonho é justamente desfrutar do parque de diversões na praça Rockefeller, seguindo o *script* das

²⁷⁴ Para a justificativa completa para a concessão do certificado de Patrimônio Histórico Nacional conferido ao Rockefeller Center, ver: <http://tps.cr.nps.gov/nhl/detail.cfm?ResourceId=2027&ResourceType=Building>

²⁷⁵ Zukin, op.cit., p.135.

²⁷⁶ Zukin, op.cit., p.135.

²⁷⁷ Arantes, Otília. **Chai-na**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011, p.49.

²⁷⁸ *Idem*, p.47.

²⁷⁹ *Idem*, p.43-44.

celebridades Roger e Irene no café-*society*. De acordo com Zukin, “através da mídia, as preferências culturais das elites mudam o que muitos cidadãos comuns sabem sobre a cidade.”²⁸⁰ De Rockaway a Manhattan, o filme propõe a reflexão sobre o papel da indústria cultural como elemento de mistificação das massas, os delírios paranoicos e imperialistas induzidos e replicados pelo rádio, a propaganda reiterada do modo-de-vida das celebridades, revelando as tendências fascistas no cotidiano dos cidadãos e a ingerência da elite do poder sobre o planejamento da cidade. Na noite de ano-novo de 1944, em Rockaway, a família da classe trabalhadora celebra ouvindo o rádio:

Mãe de Joe: Existem aqueles que bebem champanhe nas boates e nós que ouvimos eles bebendo champanhe no rádio.

Tia: É. Eu ouvi o “Café-da-manhã com Irene e Roger” esta manhã e eles disseram que irão ao salão Rei Cole esta noite e que todos os seus amigos estarão lá.

Pai: Roger e Irene são ricos e famosos. Eles têm um programa de rádio. Eles usam roupas chiques, confraternizam com os seus amigos celebridades, vão a todos os lançamentos e boates. E você acha que eles são mais felizes do que nós?

Mãe: Quanto tempo eu tenho para responder a essa pergunta?

Neste momento, a câmera passa do diálogo entre os pais de Joe para focar o aparelho de rádio, por intermédio do qual ouve-se a voz *off* de Diane Keaton cantando “You’d Be So Nice to Come Home To,” canção escrita por Cole Porter (1942): “Seria tão bom se você voltasse para casa.” Deste verso da canção ouvida em Rockaway, passa-se para a festa de ano-novo das celebridades do rádio na Times Square em Manhattan. Dentro da casa de shows da Broadway, intitulada o Rei Cole, no mesmo palco em que Denise Dummond interpretava Carmen Miranda, Diane Keaton canta a música de Cole Porter, canção famosa durante a Segunda Guerra: “Seria tão bom ter você comigo, perto do fogo/ Enquanto aquela brisa da noite canta uma canção de ninar/ Ter você seria tudo o que eu poderia desejar.” No café-*society*, a elite do poder celebra, ouvindo a canção de Porter, cantada por Keaton: “Sob as estrelas geladas do inverno/ Sob a lua de agosto brilhando no céu/ Seria tão bom ter você comigo, seria o paraíso/ Voltar para casa e amar.”

De volta a Rockaway, a música diegética, ouvida pelo rádio, revela os pensamentos da tia solteira Bea que tira a sorte nas cartas, sonhando com o seu príncipe encantado, o soldado que volta da guerra: “Sob as estrelas geladas do inverno...” Na boate da Broadway, Diane Keaton agradece os aplausos da plateia, ao passo que as celebridades brindam o ano-novo. Agora pertencente ao mundo das

²⁸⁰ Zukin, op.cit., p.13.

celebridades, Sally reencontra a si mesma na moça que vende cigarros, oferecendo uma boa gorjeta para a garota. Após o encontro com a vendedora, ela volta, por um lapso, a falar com a sua voz naturalmente estridente, os colegas de rádio não a compreendem, acostumados com a versão padronizada da voz de *crooner* de Sally. Como um robô que reinicia automaticamente após um erro, Sally, de imediato, corrige-se, voltando à voz esnobe treinada: “o *rooftop* [cobertura] deste local tem a melhor vista da cidade, de verdade.” O ator que interpreta o Vingador Marcarado no programa de rádio desconfia: “Como você conhece a cobertura deste local?” Com a voz de *crooner* do rádio restabelecida, Sally prossegue: “Eu fui lá uma vez quando trabalhava aqui e as circunstâncias eram bem diferentes. Por que não vamos lá para cima para ver? Venham comigo. Que divertido!”

O tom nostálgico da cena final, as divagações vazias sobre o futuro das celebridades da RCA são proferidas pelas celebridades do rádio reunidas no *rooftop* da Times Square. A questão da reurbanização da Times Square reaparece neste momento, mais uma vez a cultura “limpará” o terreno para a especulação imobiliária:

Primeiramente, ignorada, depois ridicularizada, as formas culturais urbanas de massa e populares associadas com essa área da cidade por muitos anos foram estetizadas e renasceram – como logotipos e pontas de lança da revitalização.²⁸¹

O *rooftop* coberto pela neve, local aberto, porém, saturado pelos *outdoors* luminosos com propagandas de cigarros e letreiros dos famosos teatros da Broadway, ecoa o ruído das comemorações de ano-novo na praça do consumo mundial, a Times Square, *shopping center* do consumo cultural a céu aberto em Nova York. Olhando para os letreiros, as celebridades do rádio comentam:

Vingador Mascarado: É maravilhoso, mas está muito frio aqui em cima. Que ideia mais louca! O que você estava fazendo aqui em cima?
Sally: Ah, é uma longa história.
Irene: Olhe para o céu. Ficou tão nublado.
Celebridade do rádio: E todas essas luzes. Que cidade é essa. Outro ano está passando.
Roger: Espero que 1944 seja um bom ano.
Irene: Eles passam tão rápido. Para onde eles vão?
Biff Baxter: Tão rápido. E nós envelhecemos. Nós nunca saberemos o que significou tudo isso.
Roger: É verdade.
Vingador Mascarado: Eu me pergunto se as gerações futuras vão algum dia ouvir falar sobre nós. Não é provável. Depois de algum tempo, tudo passa. Não importa o quão importante nós somos ou as nossas vidas.

²⁸¹ Zukin, op.cit., p.133.

No ano de desenlace da Segunda Guerra Mundial, as celebridades do rádio reunidas na Times Square preocupam-se com a falta de sentido do mundo, o envelhecimento e a continuidade de seu legado para a posteridade. Semelhante desassossego acomete o governador Peter Stuveysant, que ao final do musical *Knickerbocker Holiday*, seguindo as orientações do narrador Irving, resolve aliar-se ao líder revolucionário para garantir o seu legado. Como diria Wright Mills, o tom nostálgico e inebriante do discurso da elite do poder esconde o seu aspecto venal:

Aí estão os nomes, as faces e as vozes que vemos sempre à nossa frente, nos jornais, no rádio, nos noticiários cinematográficos e na televisão. E também os nomes e rostos que não conhecemos, nem mesmo à distância, mas que realmente dão as ordens, ou pelo menos é o que dizem as fontes bem informadas, sem que jamais o possamos provar. Aí estão as pessoas consideradas como notórias: hoje são notícia, amanhã serão história. Aí estão os donos de um escritório de advocacia e quatro contadores. Aí estão os homens que vivem atrás das cortinas. Aí estão todas as mercadorias caras, das quais os ricos parecem apêndices. Aí está o dinheiro, com sua voz rouca, sedosa, de dinheiro, poder e celebridade.²⁸²

Dentro do *café-society*, os cartolas da elite do poder celebram a contagem regressiva com a “Auld Lang Syne,” música tradicional escocesa muito utilizada nos países de língua inglesa para marcar a passagem do ano. Em Rockaway, as preocupações da classe trabalhadora são bastante diversas: enquanto segura o bebê recém-nascido, a mãe de Joe preocupa-se com o futuro, o pai tenta acalmá-la resgatando a esperança, a tia Bea acorda Joe para que ele “não se esqueça de 1944” e espera que a guerra acabe “porque não há homens solteiros disponíveis,” ao passo que o tio Abe (Josh Mostel) propõe preparar um peixe vermelho para “começar bem o ano.” No *rooftop*, a chegada da neve afugenta as celebridades. Com casacos de peles caindo até o chão, elas regressam imediatamente para o salão de festas. Por fim, o Vingador Mascarado, substituto de Roger como “tico-tico” na investida sobre Sally, a garota americana transformada em celebridade do rádio, anuncia a vinheta de seu programa: “Tomem cuidado, malfeitores, onde quer que vocês estejam!” O filme termina no *rooftop* vazio da Times Square, a “September Song” retorna, assim como a voz *over* de Joe:

Nunca me esqueci desta noite de ano-novo, quando a tia Bea acordou-me para assistir a chegada do ano de 1944. E nunca esqueci nenhuma daquelas pessoas ou qualquer uma das vozes que nós costumávamos escutar no rádio. Apesar de que a verdade é que após a passagem de cada ano-novo, essas vozes parecem ficar cada vez mais obscuras.

²⁸² Wright Mills, op.cit., p.112.

A despeito do discurso final de Joe, a cartola eletrônica do *outdoor* do teatro na Times Square movimenta-se ao som do tema do musical da Broadway de Weill e Anderson. Em *A Era do Rádio*, a indústria cultural aparece como decisiva na construção da imagem dos EUA como o grande salvador da humanidade contra a ameaça nazista no ano de desfecho da Segunda Guerra Mundial.

Capítulo 2. O cartão-postal corporativo na Europa

Agora que o MacHeath está de volta à cidade
É melhor você trancar as portas, e chamar a polícia
Porque o MacHeath está de volta à cidade²⁸³

A cidade-empresa no período exílico

Sabe-se que *Match Point* (2005) deveria ser ambientado em Nova York, mas Woody Allen reescreveu o roteiro para Londres por problemas de financiamento nos Estados Unidos. O diretor revelou que não pôde filmá-lo em sua cidade, pois os executivos dos estúdios cinematográficos queriam interferir no filme, exercendo uma espécie de censura de mercado. Em entrevistas, Allen afirmou que filmaria *Match Point* em Nova York, porém, por conta de entraves no financiamento do filme, teve que reescrever o roteiro para Londres, “o que foi fácil de fazer, pois Nova York e Londres são tão parecidas. As mudanças foram apenas cosméticas.”²⁸⁴ Seguindo esse raciocínio, Wall Street poderia ser substituída pela *City* londrina sem maiores alterações.

No entanto, a partir de uma primeira análise dos “Papeis de Woody Allen” e ao comparar as diferentes versões de *Match Point*²⁸⁵ encontramos algumas das modificações que foram feitas por Allen e sua equipe: desde a adequação dos nomes dos personagens – há um estudo encomendado pelo diretor sobre os nomes e sobrenomes mais utilizados para as classes alta e baixa na Inglaterra²⁸⁶ – até a indicação das especificidades dos bairros²⁸⁷ e a estratificação social por meio dos sotaques e variedades linguísticas. Esse documento encontra-se no arquivo intitulado “Notas sobre WASP 2004”²⁸⁸ que revela, entre outras informações, algumas das mudanças realizadas para as filmagens em Londres. Uma das mais significativas é a

²⁸³ Trecho traduzido da canção “Mack the Knife” (1928), da versão em inglês da *Ópera dos três vinténs*, de Marc Blitzstein, Bertolt Brecht, Eugen Berthold e Kurt Weill.

²⁸⁴ Matloff, Jason. “Woody Allen’s European Vacation”, In: **JasonMatloff.com**. 2010. Disponível em: <<http://jasonmatloff.com/selected-articles/woody-allens-european-vacation/>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

²⁸⁵ In: *Match Point* (film); 2005; **Woody Allen Papers**, Box 23, Folder 1-4; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

²⁸⁶ *Idem, ibidem*. Por exemplo, há a sugestão dos nomes Ed e Ted para os personagens da classe baixa. Entre os nomes femininos, Chloe aparece como o mais registrado em 2002 e Eleanor como “um bom nome para mães de classe alta.”

²⁸⁷ *Idem, ibidem*. Indicação do local para situar a galeria de arte de Chloe: “a galeria de arte dela, se for para ser em um lugar que esteja na moda, deveria localizar-se na parte Leste de Londres (HOXTON) ou Whitechapel. As galerias de arte mais tradicionais ficam em torno das ruas Bruton ou Abermale fora de Piccadilly.”

²⁸⁸ *Idem, ibidem*.

passagem de Wall Street para a *City* (o centro financeiro de Londres). Por exemplo, em um fragmento de diálogo, o personagem Tom Hewett (Matthew Goode) afirma: “Desde o dia em que nasci foi dito que eu seria um príncipe de Wall Street.”²⁸⁹ Nas “Notas sobre WASP 2004”, há a correção desta passagem para Londres: “[...] eu entendi que trabalharia na *City*.” Ou ainda, as anotações sobre o personagem Chris Wilton, o qual nesta versão do roteiro chamava-se Leo:

*Você precisa localizar as origens do Leo em algum lugar longe o bastante de Londres para que ele não conheça bem a cidade. Poderia ser Liverpool, Newcastle, Manchester, Birmigham, ou Edinburgh ou Glasgow. Qualquer lugar que você escolher exigirá que o ator principal tenha um pouco de sotaque correspondente à área.²⁹⁰

O ator Jonathan Rhys Meyers é irlandês e, no filme, conforme demonstramos no mestrado, o personagem interpretado por Meyers, o professor de tênis Chris Wilton, utiliza o mesmo sotaque de seus alunos, o *RP*²⁹¹: em diversos momentos da narrativa, a origem irlandesa do personagem é retratada no contexto da elite inglesa, demonstrando a questão do preconceito de classe na família Hewett e as tentativas do protagonista de não falar de seu passado. Dessa maneira, no confronto dos arquivos com o filme, observa-se o trabalho atento na passagem do contexto norte-americano para o europeu, especialmente, no retrato das classes sociais. No caso específico de *Match Point*, trata-se da representação do chamado WASP norte-americano transposto para o contexto da classe alta inglesa.

Em inglês, o substantivo *wasp* designa o inseto vespa. Em *O Conto Maravilhoso do Tsar Saltan*, de Aleksandr Púchkin, uma das transformações do príncipe Guidon para visitar o seu pai, o tsar Saltan é em uma vespa. Na versão em inglês, a última metamorfose do príncipe em inseto foi traduzida para *wasp*²⁹². Feita pelo cisne mágico, a transformação em insetos (mosquito, mosca e vespa) permite o voo do príncipe Guidon da Ilha de Buyan para a terra do Tsar Saltan. Conforme analisamos anteriormente na seção dedicada à *A Era do Rádio*, por meio da utilização

²⁸⁹ Woody Allen Papers, 2005, op.cit.

²⁹⁰ *Idem, ibidem.*

²⁹¹ No arrivismo de Chris Wilton, a questão do sotaque como distinção de classe também é analisada. Em *Match Point* (2005), o irlandês utiliza a *Received Pronunciation (RP)*, o sotaque “padrão” da realza britânica e da aristocracia inglesa, usado pela família Hewett. No filme, observa-se a questão da pronúncia como distinção, elemento estratégico para a ascensão social do protagonista.

²⁹² Pushkin, Alexander. “The Tale of Tsar Saltan, of His Son, the Glorious and Mighty Knight Prince Guidon Saltonovich, and of the Fair Swan-Princess”; translated by Louis Zelikoff. In: **Marxists.org**. Dez.2001. Disponível em: <https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/pushkin/tsar.html>. Acesso em 10 out.2015.

do interlúdio orquestral de Rimsky-Korsakov, “O voo do Zangão,” apresentado nos créditos de abertura do filme de Allen, introduz-se a questão da ingerência norte-americana no exterior e da intervenção corporativa na cidade. No conto de Púchkin, as metamorfoses do príncipe em inseto acompanham o desenvolvimento de sua ilha.

No caso das anotações sobre *WASP* nos filmes de Allen do período exílico, o termo refere-se ao acrônimo *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant* – branco, anglo-saxão e protestante). Utilizado muitas vezes de maneira depreciativa, *WASP* define um membro da classe alta dos Estados Unidos: “o topo da pirâmide social, cujos modos de vestir e agir foram amplamente imitados.”²⁹³ Nos verbetes dos dicionários consultados, o termo varia desde definições mais específicas, tais como: “o norte-americano cuja família originalmente veio do norte da Europa, especialmente da Inglaterra, e que é considerado parte do grupo mais poderoso da sociedade;”²⁹⁴ ou ainda, “integrante da classe alta ou média, norte-americano, branco e protestante, considerado como um membro do grupo mais poderoso da sociedade;”²⁹⁵ como classificações mais gerais, “uma palavra para pessoas que são brancas e que têm dinheiro, poder, e oportunidades que outras pessoas não têm;”²⁹⁶ ou ainda, aquele “cuja família originalmente veio do norte da Europa, e é, portanto, parte de um grupo considerado muitas vezes como tendo mais influência e dinheiro na sociedade norte-americana.”²⁹⁷

Em estudo sobre a ascensão e queda da “Anglo-América,” Eric Kaufmann discorre sobre o predomínio da elite *WASP* nos EUA que mantém a sua influência hegemônica no país por meio do controle “de salas de reuniões corporativas, dirigentes universitários, clubes privados, subúrbios exclusivos, universidades de elite e escolas preparatórias.”²⁹⁸ De acordo com Kaufmann, a ascendência *WASP* funciona como um marcador de status:

A permanência de uma massa-cultural de Anglo-Saxonismo foi suficiente para convencer a maioria dos escritores nos anos 1950 e início dos anos 1960 [...] e mesmo aqueles provenientes do caldo de imigrantes para que tendessem a se conformar com um tipo ideal *WASP*, baseado em figuras como Lincoln e Washington. [...] A indústria norte-americana de cinema, por mais que fosse composta por um elevado número de católicos e judeus,

²⁹³ Disponível em: <<http://www.pbs.org/peoplelikeus/film/wasp.html>>. Acesso em 30 set.2015.

²⁹⁴ Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/wasp>>. Acesso em 30 set.2015.

²⁹⁵ Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/wasp>>. Acesso em 30 set.2015.

²⁹⁶ Disponível em: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/wasp_1>. Acesso em 30 set. 2015.

²⁹⁷ Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/wasp>>. Acesso em 30 set.2015.

²⁹⁸ Kaufmann, Eric. **The rise and fall of Anglo-America**. Cambridge, MA: 2004, p.35.

reforçou o processo anglo-conformista para retratar os não-Anglo-Saxões em papéis secundários, e as figuras *WASP* (ou imitação-*WASP*) nos papéis principais dos americanos íntegros.²⁹⁹

O retorno do *WASP* norte-americano é um tema recorrente no cenário político norte-americano. O caso mais recente é o do empresário faraônico republicano Donald Trump, a mais propagandeada *celebridade* do momento entre os pré-candidatos à presidência dos EUA, que afirmou, entre inúmeros outros comentários xenófobos, racistas e machistas, que apesar de ser presbiteriano, ele pode ser considerado como o “último grande *WASP* norte-americano”³⁰⁰. Sobre a presente atuação de Trump nas primárias para as eleições presidenciais dos EUA, Allen afirmou:

Ele é repugnante e esse é o seu M.O. [*modus operandi*]. E está funcionando para ele, não funcionaria de uma forma séria, porque ele não ganhará a nomeação, e se ele fosse nomeado, seria engolido... como num deslizamento de terra. Ele sabe que não vai ganhar, então, ele pode pagar para ser repugnante. Jeb Bush não pode ser repugnante, porque o Jeb Bush é um candidato viável, Jeb Bush é um sujeito humano confiável e o Donald Trump é um *entertainer*. Ele é engraçado, grandiloquente... quanto pior, mais de mau-gosto forem as suas afirmações, mais linhas e espaço ele ganha. Conforme a eleição aproxima-se da realidade, ele vai desaparecer... Se fosse uma coisa Trump/Hillary ou Trump/Bernie Sanders, Trump/Biden, Trump/qualquer um, ele não teria chances de vencer. Ele é apenas um bom ator. Acho-o divertido. E conheço-o, de cumprimentá-lo em Nova York, ele foi sempre muito legal e afável. Utilizei-o em um filme uma vez e ele apareceu, é um ator muito extrovertido. Mas eu não o vejo, nem por um segundo, nem acredito que ele realmente veja a si próprio como um candidato sério à presidência.³⁰¹

Donald Trump faz o papel de si mesmo em *Celebridade* (1998). O filme constitui-se como uma reflexão sobre a cidade de Nova York na era Bill Clinton (1993-2001). O ano de 1998 marca o escândalo midiático, que quase custou o mandato do ex-presidente Clinton, por causa das relações sexuais extraconjugais que manteve com a estagiária da Casa Branca, Monica Lewinsky. Entre outros temas correlatos ao escrutínio da vida privada do casal Clinton, *Celebridade* marca a “vitória” da mulher traída³⁰², a personagem Robin Simon (Judy Davis) – de professora

²⁹⁹ *Idem, ibidem.*

³⁰⁰ Balz, Dan. “The Trump circus comes to Iowa.” In: **Washington Post**. 04 jun.2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/politics/the-trump-circus-comes-to-iowa/2015/06/17/35ae4e68-1500-11e5-9518-f9e0a8959f32_story.html> Acesso em: 27 out. 2015.

³⁰¹ Disponível em: <<http://entertainment.suntimes.com/movies/woody-allen-donald-trump-entertainer-cant-win/>>. Acesso em 30 set. 2015.

³⁰² É sabido que as primárias norte-americanas são um *show* televisivo, no qual os candidatos atuam, entreterendo o público sobre os rumos políticos do país. Além disso, conforme demonstramos na seção dedicada à análise do filme *Annie Hall*, os comediantes norte-americanos e outros trabalhadores da

primária para âncora de tevê. No filme, acompanha-se o efeito *Pigmaleão*³⁰³ de Robin. Após descobrir as inúmeras traições do marido, o jornalista Lee Simon (Kenneth Branagh), Robin transforma-se em repórter de programa televisivo, graças ao “seu príncipe encantado”, o empresário midiático Tony Gardella (Joe Mantegna), que ela encontra na clínica de cirurgia plástica do médico celebridade do momento. No novo emprego, a católica Robin, ex-professora especialista em Geoffrey Chaucer, autor dos *Contos de Canterbury*³⁰⁴ (escritos entre 1386 e 1400), apresenta o programa “Almoço no *au Bijou*,” no qual entrevista celebridades da elite do poder reunidas no “restaurante mais fascinante de Nova York, no qual todos os dias há um *pot-pourri* dos residentes mais ricos e famosos da cidade”: uma corretora de imóveis dos “mais iluminados” novos residentes da cidade, um senador que sofre investigação no Ministério da Justiça por traição, uma jornalista “imperatriz das fofocas” e o empreendedor-imobiliário Donald Trump. Sorrindo para a novata repórter, o magnata Trump conta os seus novos planos para Nova York: “estou de olho na compra da Catedral de St. Patrick’s, talvez retirá-la, e construir um arranha-céu muito alto e bonito.” Desse modo, o filme apresenta uma radiografia, em preto-e-branco, das mudanças sofridas na cidade durante a era Clinton. Na abertura e desfecho de *Celebridade*, a cena do filme dentro do filme, na qual observa-se um avião sobrevoando o *skyline* de Nova York para escrever a palavra *HELP*, sintetiza o pedido de socorro da cidade sob intervenção corporativa. Por meio da composição de quadros episódicos, o filme de Allen demonstra que a contemplação das celebridades é o bálsamo que une os cidadãos no mundo corporativo: eles buscam o mesmo efeito *Pigmaleão*, a metamorfose *WASP* observada no voo de Robin³⁰⁵.

mídia estadunidense colaboram nas eleições redigindo discursos, fazendo apresentações para as campanhas dos candidatos e conduzindo entrevistas. Nesse sentido, o sucesso televisivo de Hillary Clinton nos debates para as eleições primárias democratas e o escândalo Donald Trump, nas republicanas, retomam os temas trabalhados pelo filme *Celebridade*.

³⁰³ A peça *Pigmaleão* (1912), de Bernard Shaw, é frequentemente readaptada para o cinema, os casos mais conhecidos são o filme homônimo de 1938, de Anthony Asquith e Leslie Howard; e *Bonequinha de Luxo* (1961), de Blake Edwards. A questão da pronúncia combinada ao arrivismo é tema recorrente na obra de Allen. No caso mais recente, o efeito *Pigmaleão* foi retrabalhado pelo cineasta no filme *Magia ao Luar* (2014). Pode-se dizer que em *Zelig* (1983), semelhante processo caracteriza-se como efeito camaleônico, no qual o personagem adapta-se constantemente, levando à aniquilação do sujeito e ao fascismo.

³⁰⁴ No filme *Os contos de Canterbury* (1972), Pier Paolo Pasolini reelabora a estrutura episódica da obra de Chaucer para compor uma crítica ao conservadorismo. *Celebridade* deve ser entendido como uma retomada desta tradição épica de Chaucer e Pasolini, entre outros.

³⁰⁵ Em inglês, *robin* significa um passarinho, o pintarroxo. Os personagens mais famosos que possuem esse nome no imaginário da cultura de massa norte-americana são: *Robin Hood*, o herói mítico inglês que roubava dos ricos para dar aos pobres; e *Robin*, o amigo do *blockbuster* *Batman*.

Essa cosmética das elites norte-americanas, copiada internacionalmente, ao que tudo indica, não exige coerência religiosa ou de origem. No *WASP* norte-americano atual, tudo pode variar, menos o dinheiro: membros de diferentes credos e procedências sociais consideram-se parte, ou tentam imitar o modo-de-vida, desta fatia cheia de privilégios da elite norte-americana. Por exemplo, o escritor Joseph Epstein³⁰⁶ identifica a tentativa de *WASPificação* entre os judeus norte-americanos bem-de-vida:

Por muito tempo, os judeus bem-de-vida nos Estados Unidos foram trancados para fora das instituições sociais e comerciais *WASP* – os clubes de campo elegantes, as principais universidades *Ivy League*,³⁰⁷ os escritórios e bancos mais conhecidos e bem-frequentados, as grandes corporações, os subúrbios elegantes [...]. Uma geração mais nova passou agora a dar nomes *WASPy* para os seus filhos, de maneira que, hoje temos pares de nomes cômicos, tal como, Tyler Ginsberg, Mackenzie Rosenthal, Hunter Fefferman, Kelly Rabinowicz, e outros absurdos. E o mesmo acontece com os clubes de campo judaicos. O próprio clube do Madoff, o clube de campo Palm Beach, cujos membros provaram ser tão frutíferos para o tio Bernie, é um pouco raro não carregar um nome *WASPish*, como tantos outros clubes judaicos que conheço em Chicago—Bryn Mawr, Briarwood, Ravisloe, Twin Orchard, Green Acres [...]— uma imitação de nomes tradicionais de clubes de campo *WASP*.³⁰⁸

Em outro texto, Epstein defende o retorno da casta *WASP* para “moralizar a política” e vocifera contra a meritocracia na política norte-americana: “confiança, honra e caráter: elementos que deixaram a vida pública dos EUA com a saída do predomínio da cultura *WASP*, que não foi absorvida pelos meritocratas.”³⁰⁹ Citando um financista amigo seu, Epstein argumenta que a crise de 2008 poderia ter sido evitada se houvesse uma moralização da política, esses “‘porcos gananciosos’ sem um pinga de caráter ou de preocupação com os seus clientes e o seu país. Naturalmente, acrescentou, todos eles têm mestrado nas melhores escolas de negócios do país.”³¹⁰ Entre os inúmeros crimes cometidos por Madoff, responsável pelo “maior esquema de

³⁰⁶ Epstein considera-se um membro do culto: “Jamesianos, nós nos chamamos, menos frequentemente Jacobitas, e nos dedicamos à propagação e santificação da obra de Henry James (1843-1916).” In: Epstein, Joseph. “The James Cult.” *The New Criterion*, 10/1/2012, Volume 31, Issue 2, p.1.

³⁰⁷ *Ivy League*: a Liga da Era, formada por universidades tradicionais norte-americanas localizadas no nordeste dos EUA, de alto nível acadêmico e prestígio social: Brown, Columbia, Cornell, Dartmouth, Harvard, Pennsylvania, Princeton e Yale. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/ivy%20league>>. Acesso em 10 out. 2015.

³⁰⁸ Epstein, Joseph. “Bernie Madoff and the Jews.” In: *Newsweek*. 01 set.2009. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/bernie-madoff-and-jews-77977>>. Acesso em 30 set. 2015.

³⁰⁹ Epstein, Joseph. “The Late, Great American WASP.” In: *The Wall Street Journal*. 23 dez.2013. Disponível em: <<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304367204579268301043949952>>. Acesso em 30 set. 2015.

³¹⁰ *Idem, ibidem.*

fraude na história dos EUA,”³¹¹ Epstein considera o erro mais grave, a traição de sua tribo:

Madoff embebedou os ricos, mas ele parece ter-se especializado em embebedar os judeus ricos. O espetáculo apresentado por um judeu fraudando judeus é em si mesmo uma descarga de interesse. [...] Os judeus são suficientemente tribais para pensar vagamente nos seus correligionários como família, e que o Madoff tenha trapaceado a sua própria família, por assim dizer, tira, supõe-se, algum tipo de estigma antissemita, fazendo do Madoff, igualdade de oportunidades, um verdadeiro filho da *. Esse epíteto, eu prometo a vocês, é um eufemismo para a maneira como muitos judeus sentem-se sobre Madoff enganando diversas instituições de caridade judaicas, retirando as suas doações – Hadassah, Yeshiva University, Fundação Elie Wiesel para a Humanidade – levando algumas delas à falência. Em uma boa inversão de *Robin Hood*, Madoff roubava dos pobres para dar a si mesmo.³¹²

Além do roteiro de *Match Point*, nos “Papeis de Woody Allen” analisados pela presente pesquisa, encontra-se o título “WASP 2014”³¹³ na primeira capa de *Magia ao Luar*. A história desenvolve-se nos anos 1920 em uma cidade europeia, “por hora, Berlim,”³¹⁴ no entanto, por conta das mesmas questões de financiamento, Allen filmou o roteiro do projeto “WASP 2014” sobre “magia e ilusões,”³¹⁵ uma “sensação internacional”³¹⁶ na Riviera Francesa. O filme trata, entre outros aspectos, do casamento entre a norte-americana arrivista social, Sophie (Emma Stone), e o lorde/mágico inglês, Stanley (Colin Firth). A ideia de que a crise de 2008 passou como um grande passe de mágica do sistema financeiro transnacional retorna no filme de 2014 – reelaboração da “Ópera dos três vinténs” (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Para citar apenas um breve exemplo, a música “Mack the knife” é tocada ao piano, enquanto os dois mágicos trocam velhos truques. Não é preciso avançar muito para dizer que o roteiro de 2014 guarda semelhanças com o episódio Madoff, o “mágico de mentiras”³¹⁷.

³¹¹ Yang, Stephanie. “5 Years Ago Bernie Madoff Was Sentenced to 150 Years in Prison – Here’s How His Scheme Worked.” In: **Business Insider**. 01 jul.2014. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/how-bernie-madoffs-ponzi-scheme-worked-2014-7>>. Acesso em 27 out. 2015.

³¹² Epstein, 2009, op.cit.

³¹³ In: *Magic In the Moonlight* (Screenplay); 2013; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

³¹⁴ *Idem, ibidem*.

³¹⁵ *Idem, ibidem*.

³¹⁶ *Idem, ibidem*.

³¹⁷ O título de uma das biografias mais conhecidas sobre Madoff, escrita pela jornalista Diana Henriques do *NYTimes*, é “O Mágico de mentiras: Bernie Madoff e a morte da confiança” (2011). In: Henriques, Diana. **The wizard of lies: Bernie Madoff and the death of trust**. Nova York: Times Books, 2011.

O filme *Blue Jasmine* (2013) é a mais incontestada reflexão do diretor sobre o tema. Condenado a 150 anos de prisão pelo esquema Ponzi que comandou, considerado “a maior fraude financeira nos EUA feita apenas por um indivíduo”, Bernard Madoff, ex-presidente da NASDAQ,³¹⁸ pode ser considerado como o mais evidente exemplo da história de ascensão e queda de um alto executivo de Wall Street nos filmes de Allen. A fórmula ‘mágica’ para se tornar rico, conhecida pelo nome do primeiro fraudador a utilizar esse esquema em 1920, Charles Ponzi, consiste em usar as contribuições de novos investidores para pagar os dividendos aos mais antigos. Em 2013, ano de lançamento de *Blue Jasmine*, algumas entrevistas foram publicadas sobre o “aniversário de cinco anos de prisão de Bernard Madoff”:

Como repórter para o *website MarketWatch* (publicação irmã do *The Wall Street Journal*) inicialmente entrei em contato com Madoff para um artigo sobre transparência em Wall Street e clareza para os investidores, já que se aproximava o aniversário de cinco anos da descoberta do seu esquema Ponzi. Mas já no começo da entrevista ficou claro que ele queria justificar os atos que resultaram em sua pena de prisão de 150 anos. Ele disse que se sentiu como se outras pessoas o tivessem colocado “numa cilada” e que ele sempre achou que seria capaz de sair dela. Seus investidores, disse, eram “pessoas sofisticadas” e deveriam saber o que era certo ou errado. “As pessoas me perguntavam o tempo todo como eu fazia. E eu me recusava a dizer, e eles ainda assim investiam”, disse. “As coisas precisam fazer sentido. Você precisa fazer perguntas certas”. Ele insiste que bancos sabiam da fraude e que foram cúmplices dela por anos.³¹⁹

Em certo sentido, a investigação midiática sobre Madoff e sua família funcionou como bode expiatório para extirpar os problemas estruturais do sistema financeiro norte-americano. Nesse sentido, o filme *Blue Jasmine* propõe uma releitura do caso Madoff, ao retirar o centro da atenção no chefe da quadrilha para enquadrar a esposa e os outros personagens envolvidos no esquema, expondo, ao longo do filme, o impacto social desse ‘passe de mágica.’ Baseado na peça “Um bonde chamado desejo” (1947), de Tennessee Williams, *Blue Jasmine* apresenta um retrato atual sobre o espetáculo Madoff. A releitura que Allen faz do texto de Williams permite que Stanley, Blanche e Stella sejam reencenados em diversos personagens. O talento mágico de Hal (Alec Baldwin) em multiplicar dinheiro apresenta-se como o elixir que unia a classe trabalhadora e os ricos, antes do estouro da bolha imobiliária em 2008.

³¹⁸ “Ex-Nasdaq chair arrested for securities fraud.” In: CNN. 12 dez.2008. Disponível em: <http://money.cnn.com/2008/12/11/markets/madoff_fraud/>. Acesso em: 27 out.2015.

³¹⁹ Patel, Sital. “Da prisão, Bernard Madoff tenta justificar a sua fraude.” In: **Wall Street Journal**. 09 dez.2013. Disponível em: <<http://br.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304744304579246742403891698?tesla=y>>. Acesso em 30 set. 2015.

No início do filme, os créditos são acompanhados pela música extra-diegética “Back O’Town Blues”³²⁰ (1956), de Louis Armstrong. O *blues* de Armstrong também funciona como aviso, desde a apresentação, para o desfecho da história ainda incipiente:

Agora estou solitário e melancólico
Whoa, mas aprendi uma ou duas coisas
Ooh, amigos, aqui vai uma dica
Que eu vou passar para vocês
Nunca maltrate a sua mulher
Porque isso voltará para você.³²¹

A instância diegética do filme ocorre em São Francisco (NY aparece apenas por intermédio dos *flashbacks* da personagem principal), o que pode indicar que, assim como ocorreu em *Match Point*, para retratar diretamente os executivos de Wall Street, Allen precisou sair de Nova York. Ademais, ao situar *Blue Jasmine* na costa oeste dos EUA, especificamente no estado da Califórnia, o cineasta enfoca o reduto Democrata do país, “motor principal da economia norte-americana nos últimos cinquenta anos, [...] a Califórnia tem sido a vanguarda da virada neoliberal do capitalismo global,”³²² sede das principais indústrias de alta tecnologia dos EUA. Conforme argumenta Walker, atualmente, observa-se a deriva do “estado de ouro”:

Mais do que qualquer outro lugar, exceto Wall Street, a Califórnia foi responsável pela bolha econômica dos anos 2000, e pelo desastre seguinte. A bolha financeira, que explodiu em 2008, causando o colapso dos bancos de investimento em Nova York, estava centrada nos empréstimos de hipotecas no mercado imobiliário norte-americano. Enquanto a alquimia que transformava hipotecas secundárias em créditos derivativos e veículos de investimento corria solta em Wall Street, o empréstimo em si estava concentrado no que era chamado de ‘estados de areia’: Flórida, Califórnia, Arizona e Nevada. A principal fonte de origem das hipotecas era a Califórnia, que serviu como o equivalente norte-americano da Espanha – a fronteira especulativa do continente. Apesar de ser 15% menor do que a Espanha em termos de área e 20% menor em termos de população, o PIB da Califórnia é três vezes maior, o que coloca-a entre as dez maiores economias do mundo.³²³

No filme de Allen, o esquema fraudulento, comandado por Hal é exposto em diversos momentos. No caso mais exemplar, a irmã de Jasmine (Cate Blanchett),

³²⁰ Entre outras preciosidades, o álbum “Back O’Town Blues,” de Louis Armstrong contém além da música homônima utilizada no filme de Allen, o tema da “Ópera dos três vinténs”, de Bertold Brecht e Kurt Weill, “Mack the Knife”.

³²¹ Armstrong, Louis. “Back O’Town Blues.” In: **MetroLyrics**. Disponível em: <<http://www.metrolyrics.com/back-o-town-blues-lyrics-louis-armstrong.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

³²² Walker, Richard. “The Golden State Adrift.” In: **New Left Review** 66, Nov/Dec 2010., p.5.

³²³ *Idem*, p.6.

Ginger (Sally Hawkins) e seu marido Augie (Andrew Dice Clay) investem o dinheiro ganho na loteria nos fundos de investimento de Hal e perdem tudo. Em outra cena, na casa de campo de Jasmine e Hal, os executivos e suas esposas discutem os negócios, assim como a paisagem local. A fraude é acertada *naturalmente*, ao som dos pássaros no cenário campestre. A cena começa com uma voz *off* feminina apresentando o local: “Jasmine, a sua casa de campo é tão linda.” A contemplação da paisagem é interrompida por um executivo: “Desculpe-me, mas precisamos de uma resposta para isso;” Hal, o chefe da quadrilha, mantém a tranquilidade: “Como eu te disse, você só tem que mudar o nome da empresa. Vai passar a funcionar com o nome *Global Innovations*.” Um outro parceiro de negócios de Hal alerta: “Não sei se vamos conseguir nos livrar dessa.” A cena indica, portanto, tratar-se de crime recorrente entre os executivos. O alto executivo *cheio de credenciais*, Hal confia no esquema: “a gente paga as contas em Amsterdã.” Os executivos vão para dentro da suntuosa casa, enquanto as esposas comem queijos e conversam sobre os negócios dos maridos: “Toda a vez que eu os escuto falando, eles sabem mais do que o Departamento de Justiça. Só espero que o seu telefone não esteja grampeado.” Nesse momento, revela-se a “rede de proteção”³²⁴ dos esquemas fraudulentos dos alto executivos, feito com a conivência do Departamento de Justiça. Jasmine finge ignorar tudo: “Oh! Eu nunca presto atenção nos negócios do Hal. Eu não tenho cabeça para isso.” Ao som dos pássaros, as esposas riem. Dentro da casa de campo, Hal comanda o ‘passe de mágica’: “E se nós transferíssemos tudo para a empresa antiga?” Os parceiros de Hal discutem a viabilidade da empreitada: “Isso poderia ser feito. Seria perfeitamente legal.” Outro executivo pondera: “Sim, mas isso seria um erro, colocar a empresa com esse nome,” “a gente poderia ter problemas com isso.” Na sacada da casa de campo, as esposas continuam comentando os negócios dos maridos, sorrindo: “É só não apresentar uma declaração de renda conjunta. Hahaha”. Jasmine tenta apartar-se: “Não fale isso. Eu assino tudo. Sou muito confiante.” As esposas dos executivos comentam: “A famosa última palavra,” sintetizando o lema das elites financeiras transnacionais pós-crise de 2008: “Isso se chama olhar para o outro lado.” De maneira precisa, Allen retrata o modo de vida *WASP* na casa de campo dos alto executivos norte-americanos, a *naturalidade* do crime: enquanto disfrutam com suas esposas a paisagem do campo milionário, eles montam esquemas corruptos.

³²⁴ Em *Match Point*, o patriarca Alec diz para o futuro genro Chris não se preocupar com as suas perdas no mercado financeiro, pois a família dispõe de uma “rede de proteção.”

Na prisão, Madoff expôs o elo entre o financiamento privado das campanhas políticas do partido Democrata, as doações a instituições de caridade judaicas, o consentimento dos bancos e do sistema financeiro norte-americano, entre outras informações:

Madoff e sua esposa Ruth doaram centenas de milhares de dólares para campanhas políticas desde a década de 1990, de acordo com os registros da Comissão Eleitoral Federal. Os destinatários eram, em sua maioria, democratas e a lista incluía o senador Chuck Schumer, o ex-governador de Nova Jersey, Jon Corzine, o assessor Joseph Crowley, o senador Jeff Merkley, e Hillary Clinton durante a sua campanha para o Senado. As solicitações “nunca terminam,” lembrou Madoff. “Estes políticos tiram dinheiro de qualquer um – democratas, republicanos” (Madoff disse que era filiado ao partido Democrata há muito tempo, mas que agora considera-se um independente).³²⁵

No início do mandato do primeiro presidente negro dos EUA, Barack Obama, o filme *Whatever Works*³²⁶ (2009) anunciava, desde o título, o fracasso do novo projeto democrata: *whatever works* (vale-tudo) seria o avesso da fórmula publicitária *Yes, we can!* (podemos!), *slogan* da campanha democrata que alastrou-se pelo mundo (Obama ganhou o prêmio Nobel da Paz no primeiro ano de seu mandato). Em livro sobre a morte dos liberais nos EUA, o jornalista Chris Hedges aponta para os limites do discurso multiculturalista na era Obama (2009-atual):

Embora na superfície pareça ser um movimento para a mudança social, a campanha por diversidade cultural faz pouco para perturbar a elite do poder. Ela não desafia as estruturas econômicas e políticas que estão rapidamente tirando o poder da classe trabalhadora. Certificar-se de que pessoas de diversas raças e orientações sexuais apareçam em programas de televisão ou em propagandas apenas amplia o circuito de novos consumidores. O multiculturalismo é um apelo que reivindica por inclusão na estrutura de poder corporativo. O apelo foi alcançado politicamente com a eleição de Barack Obama.³²⁷

De acordo com Hedges, nos EUA, “a classe liberal domesticada, representada na arena política pelo partido Democrata, não precisava pedir para defender os interesses da elite do poder. Era um membro pleno do clube.”³²⁸

As “Notas sobre WASP” de Woody Allen no roteiro de *Match Point* documentam a passagem deste clube de personagens WASPy norte-americanos para o

³²⁵ Lee, MJ. “Madoff: Politics, remorse, Wall Street.” In: **Político**. 20 mar.2014. Disponível em: <<http://www.politico.com/story/2014/03/bernie-madoff-interview-104838#ixzz39pQKkuJO>> Acesso em 28 out.2015.

³²⁶ O filme é dedicado à Zero Mostel (1915-1977), que deveria interpretar o personagem Boris Yellnikoff (Larry David).

³²⁷ Hedges, Chris. **Death of the Liberal Class**. New York: Nation Books, 2010, p.125.

³²⁸ *Idem*, p.123.

cenário da “nova” aristocracia europeia, encastelados nas *logotectures*, sede das corporações transnacionais. Apesar de não ter uma aristocracia nos moldes tradicionais ingleses, a elite formada pelos altos executivos norte-americanos compartilha os mesmos interesses de classe dos muito ricos, segundo o estudo de Osvaldo López-Ruiz, partindo da obra de Wright Mills:

Se em *A nova classe média* esses altos executivos podiam ser considerados no vértice superior da classe média – e portanto, entre os colarinhos brancos (de fato, não eram proprietários, mas empregados) –, em *A elite do poder* os “principais executivos” aparecem como parte da mesma classe social dos muito ricos: o interesse de classe de ambos é o mesmo.³²⁹

O *ethos* dos executivos das transnacionais assemelha-se ao da elite do poder, analisado por Wright Mills. Na sociedade de massas, o espírito do capitalismo deste grupo de privilegiados tornava-se um modelo a ser seguido internacionalmente:

A elite do poder não é uma aristocracia, o que equivale a dizer que não é um grupo político dominante baseado numa nobreza de origem hereditária. Não tem bases compactas num pequeno círculo de grandes famílias cujos membros podem ocupar, e ocupam, as mais altas posições nos vários círculos superiores que se confundem como sendo a elite do poder. Mas essa nobreza é apenas uma das bases possíveis da origem comum. O fato de não existir para a elite americana não significa que seus membros venham, socialmente, de todas as camadas que formam a sociedade americana. Vêm, em proporções substanciais, das classes superiores, tanto a tradicional como a nova, da sociedade local e dos 400 metropolitanos. A maioria dos muito ricos, os executivos de grandes empresas, os políticos não-profissionais, os altos militares, são oriundos, em sua maioria, do terço superior das pirâmides ocupacional e de renda. Seus pais eram, pelo menos, da camada profissional e de negócios, e muito frequentemente de mais alto. São americanos natos, de pais americanos, principalmente das áreas urbanas e, com exceções dos políticos que deles participam, predominantemente do Leste. São protestantes em sua maioria, especialmente episcopais ou presbiterianos. Em geral, quanto mais alta a posição, maior a proporção de seus ocupantes que vêm, e mantêm contatos, com as classes superiores. As origens geralmente semelhantes dos membros da elite do poder são sublinhadas e levadas além pela semelhança de suas rotinas educacionais. Em sua grande maioria são formados, uma proporção substancial frequentou as universidades da *Ivy League* embora a educação dos altos militares seja, naturalmente, diferente.³³⁰

Conforme demonstramos na dissertação de mestrado (2010), o filme *Match Point* registra o momento no qual, na obra de Allen, o executivo das transnacionais adquire centralidade na representação do capitalismo contemporâneo. Nesse sentido, o personagem Chris Wilton seria uma espécie de síntese na obra do diretor acerca de um momento histórico no qual as cidades globais e os seus sujeitos assimilam em

³²⁹ López-Ruiz, Osvaldo. **Os executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo**: capital humano e empreendedorismo como valores sociais. São Paulo: Azougue Editorial, 2007, p.165.

³³⁰ Mills, 1975, p.329-330.

unísson o discurso corporativo. Desse modo, a afirmação de Allen de que a mudança de Nova York para Londres foi “apenas cosmética” desvenda o processo no qual observa-se a homogeneização dos espaços:

“[...] a mesma paisagem por toda parte, ou melhor, sem contar os simulacros na periferia, as mesmas *landscapes of power* descritas por Sharon Zukin em cidades globais como Nova York e Londres: não há nada de surpreendente nisto, pois o redesenvolvimento das áreas centrais das duas cidades não por acaso se encontraram nas mãos das mesmas instituições financeiras, das mesmas megaincorporadoras, dos mesmos escritórios do *star system*, que por seu turno preparam o terreno por encomenda das matrizes multinacionais de sempre.”³³¹

Mas, afinal, até que ponto os filmes de Allen fazem parte dessa “adequada política de *image-making*”³³² na estratégia de promoção das cidades? E em que medida observa-se a exposição do processo de “mercadorização integral de um valor de uso civilizatório como a cidade”³³³ nos filmes do diretor? Neste trabalho, considera-se que a obra do cineasta nova-iorquino faz o mapeamento de uma classe rentista, retratando o processo no qual “as cidades passaram elas mesmas a ser geridas e consumidas como mercadorias.”³³⁴

Segundo Harvey, deve-se atentar para a “conexão vital entre a ascensão do empreendedorismo urbano e a tendência pós-moderna para o projeto de fragmentos urbanos.”³³⁵ Os filmes do diretor situados na Europa fariam parte de uma estratégia de venda das cidades com vistas à criação de uma imagem urbana atrativa – “como um ‘chamariz’ para puxar outras formas de desenvolvimento.”³³⁶ No entanto, como argumentaremos, por trás da máscara dos projetos bem-sucedidos revelam-se graves problemas sociais e econômicos, “um mar circundante de crescente empobrecimento.”³³⁷

A partir da análise do período exílico de Allen na Europa observa-se que o bem-vindo filme do cineasta no Brasil exporia o processo de encarceramento da cidade à lógica corporativa, por intermédio da análise dos sonhos faraônicos dos dirigentes e magnatas financistas. Conforme demonstraremos ao longo deste trabalho, o retrato do empreendedorismo urbano feito por Allen nas cidades europeias revela a

³³¹ Arantes, 2000, op.cit., p.30.

³³² *Idem*, p.16-17.

³³³ *Idem*, p.17.

³³⁴ *Idem*, p.26.

³³⁵ Harvey, 1989, op.cit., p.12-13.

³³⁶ *Idem*, p.13-14.

³³⁷ *Idem*, p.16.

formação de alianças transnacionais, “uma intrincada mistura de personalidades e instituições que têm colocado um determinado projeto em conjunto.”³³⁸ Observa-se também o processo de reificação das cidades, no qual as práticas cotidianas dos indivíduos adquirem qualidades de objeto. Nesse sentido, a lógica cultural do capitalismo tardio, o pós-modernismo, conforme a argumentação de Fredric Jameson, adquire centralidade e os investimentos em cultura fazem parte da estratégia corporativa. Nos filmes de Allen, destacadamente na chamada fase europeia, há uma recorrência de personagens e casamentos entre executivos das transnacionais, arquitetos, professores universitários e artistas. Em estudo sobre o papel das grandes corporações no financiamento das artes nos EUA e no Reino Unido, Chin-tao Wu lembra que não se pode perder de vista que os investimentos em arte devem ser analisados como se a arte tivesse de fato se tornado “parte integrante das práticas diárias dos negócios dos executivos.”³³⁹

Os filmes de Allen a partir de 2005 indicam tratar-se de uma visão particular, retrato da hegemonia do discurso corporativo e de uma cultura transnacional privatizada. Neste trabalho buscamos entender e mapear a crítica ao discurso corporativo nos filmes do diretor. No intuito de questionar a paisagem contemporânea das cidades presente na obra de Woody Allen no período exílico, faremos uma breve apresentação dos cartões-postais de abertura nos filmes *Meia-noite em Paris MNP* (2011) e *Para Roma com Amor PRA* (2012), apenas para ilustrar como esse modo de composição de Allen continua na Europa. Porém, o nosso foco de análise recairá sobre *Vicky Cristina Barcelona VCB* (2008), pois este filme concentra a ideia do mosaico de contradições e do surrealismo das elites na cidade. No roteiro de *VCB* (2008), Allen comenta que o modelo para as filmagens em Barcelona deveria ser próximo ao seu tradicional cartão-postal de Manhattan, enfocando a arquitetura e as exposições de arte da cidade:

Nós deveríamos aproveitar ao máximo, como se estivéssemos filmando em Manhattan. Por exemplo: a Igreja do Gaudí, o parque e os prédios, a fonte, qualquer exposição de arte que estiver acontecendo e coisas que o diretor de arte possa introduzir.³⁴⁰

³³⁸ Harvey, 1989, op.cit., p.7.

³³⁹ Wu, Chin-tao. **Privatização da Cultura**: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80 – trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p.55.

³⁴⁰ In: Vicky Cristina Barcelona (Screenplay); 2007; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 15; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, p.10.

O filme foi selecionado pela pesquisa por apresentar de maneira exemplar o cartão-postal corporativo, exposição da paisagem homogênea das cidades em sua relação com as grandes corporações multinacionais, por intermédio das associações entre executivos e artistas. Para compor o retrato da cidade-empresa na Europa, propõe-se uma segmentação dos filmes a partir das cenas de abertura, visando demonstrar como a imagem do cartão-postal relaciona-se com o discurso corporativo e como esta representação das cidades permite observar o entrelaçamento entre cultura e capital.

O mural de boas-vindas em Barcelona

Em *VCB*, a paisagem do cartão-postal possui narrador extra-diegético em voz *over* (interpretada pelo ator Christopher Evan Welch). Por meio desta instância narrativa, delineia-se um olhar conservador sobre a cidade, mensagem estéril e bastante próxima à visão de mundo dos personagens norte-americanos e à voz oficial do turismo na cidade. Por outro lado, em tensão com o discurso proferido pela voz *over*, a instância radical forma-se no confronto entre os créditos do filme, a música *pop* “Barcelona” do grupo Giulia y Los Tellarini, a voz oficial do turismo dos americanos na Europa e a apresentação em *íris-in* do mural de cerâmica de Joan Miró e Josep Llorens Artigas no aeroporto. De início, propomos uma análise da música extra-diegética no contexto do filme:

Por que perder-se tanto,
buscar-se tanto, sem encontrar-se?
Cercaram-me com muros por todas partes
Barcelona

Você está errando
Não pode seguir inventando
que o mundo seja outra coisa
e voar como borboleta
Barcelona

Faz um calor que me deixa
fria por dentro
com este vício de viver mentindo

Que bonito seria o seu mar
se eu soubesse nadar
Barcelona

Minha mente está tão cheia da cara de gente estrangeira
conhecida, desconhecida

Voltei a ser transparente
Não existo mais,
Barcelona

Sendo esposa de seus ruídos
seu labirinto extrovertido
Não encontrei a razão
Por que me dói o coração?

Porque é tão forte
que eu só posso vivê-la
à distância e escrever-te uma canção
Te amo Barcelona

[Coro masculino em *fade-out*]
Ela tem o poder.
Ela tem o poder.

Barcelona é poderosa.³⁴¹

A canção, mistura de “influências mediterrâneas, francesas, latinas, mexicanas e do jazz,”³⁴² ressalta o aspecto turístico da cidade, por meio do refrão “Te quiero Barcelona,” equivalente à estratégia de *marketing* “I Love NY,” chamariz de consumidores. Desse modo, compõe-se uma espécie de *jingle* da cidade, utilizado na abertura e no encerramento de *VCB*. A música extra-diegética, entrementes os créditos, contém, já nos primeiros versos da canção, a tese do filme: Barcelona, cidade encarcerada – “Por que perder-se tanto / buscar-se tanto, sem encontrar-se? / Cercaram-me com muros por todas partes / Barcelona.” Neste ínterim, entre créditos e música, apresenta-se o teorema da obra sintetizado no título:

Vicky
Cristina
Barcelona

Na canção de abertura do filme, a experiência da cidade como paraíso turístico apresenta-se como falseamento, pois ela não é acessível nem à população local, condenada a vivê-la no exílio: “Você está errando / não pode seguir inventando / que o mundo seja outra coisa / e voar como borboleta.” Em tom satírico, a canção apresenta o tema da cidade desprovida de prazer: “Faz um calor que me deixa / fria por dentro / com este vício de viver mentindo.” A cidade transformada em condomínio de luxo para o desfrute dos ricos afugenta os seus próprios cidadãos:

³⁴¹ GIULIA Y LOS TELLARINI. “Barcelona.” In: **Vagalume**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/giulia-y-los-tellarini/barcelona.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

³⁴² GIULIA Y LOS TELLARINI. “Woody Allen elige a un grupo barcelonés para la banda sonora de su última película.” In: **El País**. 19 mai.2008. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/05/19/actualidad/1211148005_850215.html>. Acesso em 30 de set. 2015.

“Que bonito seria o seu mar / se eu soubesse nadar / Barcelona,” como também os imigrantes pobres e refugiados que atravessam o mar Mediterrâneo em direção à Europa³⁴³. Ainda nos créditos, durante a apresentação do nome do diretor Woody Allen, a questão da xenofobia na cidade é introduzida: “Minha mente está tão cheia de cara de gente estrangeira / conhecida, desconhecida / Voltei a ser transparente / Não existo mais / Barcelona.” Se o cinema de Woody Allen é feito para estrangeiros, como atestam os resultados de bilheteria, e se a música, cantada em espanhol, acena para uma identificação com a comunidade hispânica e latina, a união proposta pelo filme extrapola questões nacionais e fronteiriças, apresentando uma abordagem internacional das questões contemporâneas da cidade. Esse compromisso pela radical incorporação de influências estrangeiras na forma e no conteúdo dos filmes não se trata de excepcionalidade do cinema de Woody Allen. Pelo contrário, como diria Sergei Eisenstein, o caráter internacional é próprio desta forma de arte:

O cinema, sem dúvida, é a mais internacional das artes. Não apenas porque as plateias de todo o mundo veem filmes produzidos pelos mais diferentes países e pelos mais diferentes pontos de vista. Mas particularmente porque o filme, com suas ricas potencialidades técnicas e sua abundante invenção criativa, permite estabelecer um contato internacional com as ideias contemporâneas.³⁴⁴

Seguindo as reflexões do cineasta russo, a questão é entender a especificidade do cinema no sentido do que “pode ser feito no cinema, o que só pode ser criado com os meios do cinema. Aquilo que ele possui de específico, de único, aquilo que somente o cinema seria capaz de construir, de criar.”³⁴⁵ Eisenstein salienta que a tarefa do cinema é fazer com que a plateia sirva-se de munição: “para este objetivo, devemos desvendar o processo criativo ‘íntimo’ do diretor em todas as suas fases e mudanças, e colocá-lo diante da plateia, ‘totalmente exposto.’”³⁴⁶ Nesse sentido, o

³⁴³ Atualmente, a Europa enfrenta trágica crise de refugiados no mar Mediterrâneo provenientes, em sua maioria, de áreas de conflitos, guerras e perseguições na África e no Oriente Médio. O Relatório de 2015 do Alto Comissariado da ONU para Refugiados (ACNUR) recomenda: “Ao olhar para o aumento do número de refugiados na Europa não se pode esquecer que 86% dos refugiados no mundo são recebidos pelos países em desenvolvimento.” Nesse sentido, o Relatório orienta que a Europa assuma a responsabilidade pelos refugiados, tendo em vista que muitos desses deslocamentos são forçados, há um alto número de mortos no mar Mediterrâneo e a situação dos migrantes é de extrema vulnerabilidade e alto risco. In: “The sea route to Europe: The Mediterranean passage in the age of refugees.” In: **UNHCR**. 01 jul.2015. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/5592bd059.html>>. Acesso em 27 out. 2015.

³⁴⁴ Eisenstein, op.cit., p.11.

³⁴⁵ *Idem*, p.12.

³⁴⁶ *Idem*, p.91.

entrelaçamento entre diversas instâncias narrativas, conforme demonstraremos a seguir, colocam o processo criativo de Woody Allen à disposição do público:

É verdade que na plateia um filme é dividido em episódios separados. Mas todos esses episódios estão pendurados na corda de um único conjunto ideológico, composicional e estilístico. A arte cinematográfica não está na seleção de um enquadramento extravagante ou em captar algo por um surpreendente ângulo de câmera. A arte está no fato de cada fragmento de um filme ser uma parte orgânica de um conjunto organicamente concebido. Estas partes, organicamente pensadas e fotografadas, de uma composição geral e de amplo significado, devem ser segmentos de algum todo, e de modo algum *études* vagos e errantes.³⁴⁷

Nosso esforço aqui será o de entender o conjunto organicamente concebido por Allen para a exposição das questões contemporâneas da cidade de Barcelona. Independentemente do ponto de vista do narrador e das personagens, a esfera internacional compõe-se para o espectador do filme propondo a representação da cidade à maneira do cartão-postal de boas-vindas de Miró e Artigas, como uma colagem de referências externas formando um novo todo.

O cartão-postal do filme abre com um plano geral do terminal no aeroporto Prat, local em que chegam as turistas norte-americanas sorridentes. *VCB* poderia dar destaque à nova cosmética do aeroporto, à renovação do terminal assinado pelo arquiteto Ricardo Bofill para as Olimpíadas de 92. No entanto, o filme constrói-se a partir do foco no mural externo, inaugurado em 1970, durante o franquismo (1939-1975). A respeito da recepção de sua obra na Espanha, Miró afirmou:

O poder franquista sempre me ignorou completamente, e até hoje é como se eu não existisse para ele. Se faço uma exposição de sucesso em Nova York ou Paris, silêncio total. Sequer chegam a mencioná-la. [...] Desde o começo compreenderam que eu era duro de engolir.³⁴⁸

Na saída do aeroporto, além da música extra-diegética, a instância radical e moderna estrutura-se por meio do uso do *iris shot*³⁴⁹, técnica cinematográfica

³⁴⁷ Eisenstein, op.cit., p.95.

³⁴⁸ Miró, Joan. **A cor dos meus sonhos**: entrevistas com Georges Raillard; trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1990, p.28.

³⁴⁹ David Cook elenca algumas inovações técnicas inauguradas por D.W. Griffith: “Na verdade, ele inventou muito pouco no sentido literal. A sua grandeza residia na capacidade autoconsciente de transformar técnicas já existentes em uma nova linguagem narrativa, cujo modelo não era nem a realidade contínua nem o palco. Várias inovações pertencem somente ao Griffith ou à colaboração Griffith-Bitzer. Elas incluem o *flashback*, o *iris shot* (uma sequência em que o dispositivo de mascaramento das lentes circulares contrai ou expande para isolar ou revelar uma área da tela conferindo ênfase simbólica ou narrativa) [...]. Como o *dissolve* e o *fade*, esses dispositivos eram essencialmente embelezamentos *gráficos*, e hoje eles são pouco utilizados, exceto como forma de aludir à era Griffith.” In: Cook, David. **A history of narrative film**. New York: W.W. Norton & Company, 1981, p.70.

inaugurada no cinema-mudo. Após o desenvolvimento do *zoom*, o recurso passou a ser considerado anacrônico ou nostálgico. No entanto, nesta cena, o recurso antiquado atualiza-se, permitindo o destaque progressivo e necessariamente fabricado do mural no aeroporto, no qual a imagem revela-se gradualmente, por meio de um círculo preto que expande-se com a abertura do diafragma para o público, focando no detalhe central do mural de cerâmica. Na composição da cena, os círculos traçados em preto, preenchidos por verde, vermelho, amarelo e azul, parecem dois olhos a mirar o espectador.

Partindo do mural, *VCB* propõe um pacto com o público, formado pela música extra-diegética, o discurso do narrador e a experiência das personagens, elementos que fazem parte desse todo, tencionando-o. Assim como a composição do mural de cerâmica, estrutura que se forma a partir da combustão de materiais, é por meio do embate entre diferentes instâncias que o cartão-postal do filme constrói-se. De acordo com Miró, a forma artística do mural de cerâmica brota de um trabalho coletivo, do cozimento entre diversos elementos:

Fiz essas cerâmicas com Artigas – ou Pepito, como o chamamos. Ele teve um papel importante em minha vida. A partir de suas cerâmicas descobri possibilidades de expressão e horizontes novos para enriquecer minha obra com outros materiais. A magia do fogo durante os cozimentos era algo magnífico para mim; aquilo me transportava para o desconhecido. Joanet, o filho dele, começou a trabalhar conosco com quinze anos. [...] Posso dizer que tive a sorte de encontrar uma equipe maravilhosa e fraterna. [...] Eu trabalho diretamente nas placas de cerâmica. Começo fazendo uma maquete, como forma de me colocar no espírito da coisa. Mas pode ser que no final nada mais tenha a ver com a maquete. Faço isso para me pôr um pouco em ação e para explicar a Joanet Artigas como preparar as placas. Primeiro, é necessária uma camada preparatória, sobre a qual vou desenhar. Faço o desenho diretamente. Antes, porém, reflito muito. Quando minha maquete está pronta, aviso Joanet, digo-lhe com que espírito deve preparar o fundo; discutimos, entramos em acordo. Depois de ele ter preparado as placas, vou a Gallifa, passo toda a tarde olhando e depois me deito. À noite, penso neste trabalho e, no dia seguinte, ataco! Não almoçamos enquanto a primeira etapa não estiver concluída. Se for às quatro horas, tanto faz! Depois, almoçamos, faço uma pequena sesta e olho o que fiz pela manhã. Reflito. E, na manhã seguinte, se preciso, acerto alguma coisa. Paro de fazer o desenho e indico as cores com pequenas amostras que espalho no chão – porque na cerâmica não se veem as cores: antes do cozimento, o preto é um pouco amarronzado, o verde é palha... Trabalhamos como um compositor que compõe uma partitura musical. É como na lito, em que você só trabalha com o preto.³⁵⁰

Por um lado, o destaque no mural sugere um diálogo positivo e internacional com o modernismo catalão, por outro, a música contrasta com a mensagem receptiva

³⁵⁰ Miró, op.cit., p.86-87.

de Miró e Artigas ao reiterar: “Não existo mais, Barcelona,” sugerindo que a Barcelona do eu-lírico foi perdida. Na cidade encarcerada, ele não se reconhece, mostra-se saudosos do cenário fictício catalão, sem “invasões estrangeiras.” Como um condomínio fechado para o desfrute dos que vivem intramuros, a cidade condena os seus cidadãos a viver no exílio, ou ainda, à serviço dos turistas: basta lembrar que o primeiro personagem local apresentado pelo filme é o do taxista à espera das turistas norte-americanas. O olhar do espectador para o mural faz-se a partir do ponto de vista do motorista, posicionado de costas para a câmera. A instância radical e moderna de VCB focalizada na abertura pelo mural, que está presente na diegese, é completamente ignorada pelas personagens e pelo narrador.

Além do diálogo com o painel de cerâmica, o trabalho do filme de Allen guarda semelhanças com a série “Desenhos-Colagens de 1933,” na qual Miró utilizava cartões-postais para criar “um mundo onde o espetáculo, a cultura de massa, o erotismo, e o processo de produção da vanguarda catalã cruzam-se.”³⁵¹ Intitulados com o ano de ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, os Desenhos-Colagens de Miró foram utilizados como “ponto de partida para reconsiderar a relação da cultura de massa com a vanguarda europeia.”³⁵² Com um bastão de carvão, o artista desenhava linhas conectando cartões-postais a fotografias, bordados, gravuras, recortes de revistas e outras formas:

Em 1933, Joan Miró produziu mais de uma dúzia de Desenhos-Colagens. Eles estão guardados em grandes coleções, foram incluídos em inúmeras exposições, e estão presentes em quase todas as grandes publicações sobre Miró, uma vez que foram feitos no início dos anos 1930. Contudo, o seu significado para o artista e para a história da arte tem sido praticamente ignorado pelos historiadores contemporâneos e os críticos. Os Desenhos-Colagens são perturbadores; de maneira tensa, eles combinam o desenho cuidadoso de um artista com a imprevisibilidade de um colecionador idiossincrático. Em papel do tamanho de um cavalete, em branco, verde, ou marrom-escuro, Miró usava as linhas, desenhadas com bastão de carvão, para conectar imagens produzidas em massa, cortadas de anúncios, gravuras anatômicas e cromolitografias comerciais. Embora não fossem os primeiros trabalhos em que Miró iria incorporar ou inspirar-se nos cartões-postais, a série apresenta cartões-postais não-manipulados destacada e repetidamente. Perfurando o campo visual, estes elementos mecanicamente reproduzidos da cultura popular realizam fortes intrusões no espaço da arte de Miró.³⁵³

³⁵¹ Mendelson, Jordana. Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: 'The Intellectual Obscenities' of Postcards. In: **Art Journal**, vol. 63, no.1, Spring, 2004, p.31.

³⁵² *Idem*, p.25.

³⁵³ Mendelson, op.cit., p.25.

De acordo com Mendelson, na série de Desenhos-Colagens, o artista catalão realizava uma demonstração pública do uso produtivo da cultura de massa, construindo “obras historicamente específicas que são preenchidas densamente em camadas e pelas conexões de Miró com Paris e Barcelona, assim como com o mundo da arte e o do espetáculo.”³⁵⁴ Estabelecendo diálogo com os surrealistas, especialmente Salvador Dalí e André Breton, os cartões-postais são utilizados como um dispositivo “antiartístico” por Miró, unindo a arte burguesa e a cultura popular. Nos salões de música dos anos 1930, a elite catalã apreciava os cartões-postais como “um ato coletivo de nostalgia dos prazeres burgueses da virada do século.”³⁵⁵ As linhas desenhadas por Miró em bastão-carvão conectam cartões-postais, desenhos e imagens conduzindo a trajetória do observador, da cultura de massa para o erotismo:

Ele dá aos espectadores da década de 1930 (e de hoje) um curso intensivo sobre os prazeres e os perigos da nostalgia. Miró retrata cruelmente as ambições da classe média, agora nuas para que todos vejam. A esse respeito, a sua série do verão de 1933 oferece uma crítica oportuna e consistente das instituições de classe, família e gosto. Ao longo dos Desenhos-Colagens, Miró justapõe evocações mediadas diferentemente por família, cortejo, espetáculo e lazer. [...] As linhas pretas pulsantes do artista encontram-se para revelar o erótico da cultura de massa em Barcelona na virada do século. As conexões entre um momento passado e o do presente, desenhadas por Miró e refletidas por Gasch, são importantes para entender a importância transnacional dos cartões-postais e da cultura dos salões de música para os artistas europeus na Espanha e na França, quase trinta anos depois que ambos os prazeres da classe média estiveram nos seus pontos altos. É como se a ansiedade criasse uma dobra no tempo em que os gestos e as imagens da virada do século coincidiram com as crises políticas, econômicas e artísticas dos anos 1930 para produzir as colagens de Miró. O humor tão largamente reconhecido em seu trabalho é talvez mais o riso transgressor da vanguarda do que uma trégua informal com os rigores da pintura.³⁵⁶

À maneira de Miró, Allen traça essas linhas de relação por meio da montagem dos diferentes quadros do filme, e os espectadores devem servir-se do material em exposição para o público. Desde a abertura do filme, é anunciada a questão da cidade encarcerada e, ao mesmo tempo, *VCB* promove o *slogan* da libertação pelo consumo na experiência do turismo; além disso, introduz o tema da xenofobia nos “paraísos” de consumo na Europa. Os clichês do turismo e do erotismo na Espanha, que pululam pelo filme de Allen, recompõem o riso transgressor da vanguarda. É como se o filme propusesse uma busca pela Barcelona que não existe e ao mesmo tempo apontasse para os perigos da nostalgia, dando boas-vindas aos estrangeiros por meio da

³⁵⁴ *Idem, ibidem.*

³⁵⁵ *Idem*, p.36.

³⁵⁶ Mendelson, op.cit., p.37.

atualização do modernismo catalão, feita à revelia da indiferença das personagens, mas inserindo-as na paisagem da Espanha pacificada do governo Zapatero (2004-2010). No intuito de investigar se *VCB* adere ou reflete sobre o tema da paisagem feita para o turismo, exporemos a crítica de Samuel Amago, que argumenta que o filme corrobora com a visão do turismo oficial, por oferecer precisamente:

[...] o tipo de imagem do país que vem sendo promovida pelo Ministério da Indústria, Turismo e Comércio por meio da campanha “I Need Spain” no qual um grupo de turistas de diversas nacionalidades professam o seu amor pelas oportunidades no país de aventura, culinária, vida noturna, praias, montanhas e amizades. [...] A emergência da reflexividade do turismo na era global parece sugerir o desenvolvimento de um corolário da consciência cartográfica no qual nações, regiões e comunidades se tornaram conscientes e foram beneficiadas por sua posição global, seu lugar dentro do mapa do turismo global. As entidades nacionais e regionais, responsáveis pela promoção global do turismo interno e na Península Ibérica reconheceram o poder que os cineastas estrangeiros têm na construção de uma imagem favorável da Espanha dentro desse mapa, e assim têm procurado ativamente buscar parcerias com cineastas dos EUA e, cada vez mais, da Ásia, com o intuito de promover a produção internacional de narrativas filmadas dentro das fronteiras espanholas.³⁵⁷

Lançada em 2010 pelo Ministério do Turismo do governo Zapatero, a campanha publicitária “I Need Spain”³⁵⁸ visava a promoção internacional da Espanha e fazia-se centrada principalmente no fomento do “estilo de vida dos espanhóis, sua rica personalidade e qualidade de vida.”³⁵⁹ A campanha visava o mercado internacional, especialmente, “a China, Índia, Oriente Médio, Iberoamérica e os Estados Unidos. [...] Pela primeira vez, foram incluídos anúncios específicos ao mercado asiático”³⁶⁰ e o lançamento da nova imagem da Espanha começou com “uma campanha nas principais redes televisivas de distribuição mundial (CNN, FOX, National Geographic, Eurosport).”³⁶¹ O “Sol de Miró,” “logotipo do turismo espanhol há mais de 25 anos serviu de inspiração”³⁶² para a marca “I Need Spain.” A agência de publicidade escolhida para desenvolver a campanha foi a nova-iorquina McCann

³⁵⁷ Amago, Samuel. “Mapping Cultural Tourism in *Vicky Cristina Barcelona*.” In: **Spanish Cinema in the global context: film on film**. New York: Routledge, 2013, p.149-150.

³⁵⁸ A campanha publicitária “I Need Spain” (2010) pode ser acessada pelo *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=hX87vj7HfTs> Disponível em espanhol e inglês, a campanha foi dividida em cinco partes de trinta segundos cada, focada no seguinte público-alvo: “família, jovens, sênior, asiáticos, genérico.”

³⁵⁹ I NEED SPAIN. “El Gobierno pone en marcha la nueva imagen de España en el extranjero.” In: Ministério do Turismo Espanhol. 04 mar.2010. Disponível em: <<http://www.minetur.gob.es/es-es/gabineteprensa/notasprensa/2010/Paginas/npcampanaineedspain040310.aspx>> Acesso em 28 out.2015.

³⁶⁰ *Idem, ibidem.*

³⁶¹ *Idem, ibidem.*

³⁶² *Idem, ibidem.*

Erickson. Entre os clientes históricos da empresa, encontra-se o General Franco que em 1964 contratou a agência “para melhorar a imagem da Espanha nos EUA.”³⁶³

Dessa forma, a genealogia do modelo espanhol de turismo tem suas origens no programa de modernização da ditadura franquista. Mesmo após o desfecho da Segunda Guerra Mundial, a Espanha franquista manteve-se no poder por quase 25 anos. Com a vitória dos Aliados, o general Franco, isolado no cenário internacional, buscou apoio na “‘aura intangível’ de respeitabilidade” do novo superpoder, os EUA, tratando de vender o país como instância turística aprazível e confiável para os norte-americanos. Por meio do turismo, dos incentivos às produções de Hollywood na Espanha, das agências de propaganda e de relações públicas dos EUA e outras instituições de mídia, incluindo as Feiras Mundiais, o regime franquista pretendia “superar o estigma de uma ditadura de direita, as associações com os poderes do Eixo derrotados e a aura generalizada de pobreza, estagnação e miséria humana.”³⁶⁴

Sob o cerco dos pavilhões das Feiras Mundiais da década de 1960 nos EUA, o regime fascista espanhol promovia a imagem de uma Espanha reconciliada no cenário internacional (coroada pelo restabelecimento das relações diplomáticas com os EUA em 1953 e o subsequente reconhecimento do país pelas Nações Unidas em 1955), enquanto escondia a realidade interna de seu país, marcada pela pobreza e por perseguições políticas e religiosas que seguiam em curso:

Enquanto Francisco Franco aceitava com relutância o crescente valor econômico dos turistas europeus até o final da década de 1960, o que mais importava para o regime franquista em relação ao turismo estrangeiro era o potencial que ele oferecia para alterar as percepções dos americanos sobre a Espanha sob *El Caudillo*, para converter os visitantes dos EUA nos “mais ativos propagandistas de nossa nação,” a serviço de obter para o regime franquista a “aura intangível” de respeitabilidade aos olhos da superpotência ocidental – e enquanto fazia isso, obtinha acesso aos dólares americanos que ajudariam a reconstruir a economia espanhola.³⁶⁵

De acordo com Rosendorf, o pavilhão da Espanha na Feira Mundial de Nova York de 1964-65 foi o mais visitado com mais de 22 milhões de americanos e outros visitantes, como “celebridades e políticos notáveis [que] puderam caminhar pelos corredores cobertos de obras-primas em exposição de arte espanhola, comprar os produtos em promoção e comer nos restaurantes típicos.”³⁶⁶ A Feira Mundial foi “o

³⁶³ Payne, S.G. **The Franco Regime: 1936-1975**. Madison: University of Wisconsin, 1987, p.530.

³⁶⁴ Rosendorf, Neal. **Franco Sells Spain to America: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power**. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p.3-4.

³⁶⁵ *Idem*, p.47.

³⁶⁶ *Idem*, p.10-11.

epítome do programa de expansão da reputação da Espanha de Franco em direção aos EUA,”³⁶⁷ produzindo uma “cascata quase uniforme de cobertura de mídia positiva.”³⁶⁸

Os novos tempos pareciam trazer exigências “contemporâneas,” tendo em vista que o Planejamento Estratégico de Barcelona para as Olimpíadas de 1992 exigia “novas estratégias mais *hard* e uma visão de cidade em que os valores cívicos pelo menos não entrassem em conflito com os interesses e a velocidade dos negócios.”³⁶⁹ Otília Arantes lembra, no entanto, que “uma das figuras mais odiosas e destacadas do franquismo,” Juan Antonio Samaranch, ex-ministro dos esportes de Franco e membro da “Divisão Azul” do grupo fascista Falange espanhola, reaparece no Plano de Barcelona 92. Segundo a autora, Samaranch “não só foi um dos responsáveis por trazer a Olimpíada para Barcelona, como era o presidente do Comitê Internacional Olímpico [COI], portanto com forte ascendência sobre as decisões a serem tomadas.”³⁷⁰ Na presidência do COI (de 1980 a 2001), o marquês, título que lhe foi concedido pelo rei Juan Carlos, outro *protégée* de Franco, acobertou casos de compras de votos para a eleição das cidades que sediariam o megaevento esportivo e de *doping* dos atletas:

[...] seu estilo de gestão autocrático era idêntico ao que ele adotou quando era um oficial do regime de Franco na Espanha da década de 1960, encobrindo os escândalos de corrupção que mancharam os últimos anos de sua presidência.³⁷¹

De acordo com o seu sucedâneo na presidência do COI, Jacques Rogge (de 2001 a 2013): “[Samaranch foi] o homem que construiu os Jogos Olímpicos da era moderna.”³⁷² Apoteose do “modelo de gestão” de Juan Antonio Samaranch no COI, o sucesso das Olimpíadas de 92 em Barcelona assegurou o *marketing* para a estratégia de planejamento urbano adotado pela cidade:

[...] o tópico essencial desse novo receituário, testado em Barcelona, não poderia deixar de ser um grande evento âncora, tanto para os investidores quanto para a população local, que, movida por uma autoestima apropriadamente induzida, seria tomada de um entusiasmo “patriótico”

³⁶⁷ *Idem, ibidem.*

³⁶⁸ *Idem, ibidem.*

³⁶⁹ Arantes, 2012, op.cit., p.39.

³⁷⁰ *Idem*, p.39.

³⁷¹ “Juan Antonio Samaranch.” In: **The Telegraph**. 21 abr.2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/sport-obituaries/7614484/Juan-Antonio-Samaranch.html>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁷² Longman, Jeré. “Juan Antonio Samaranch, Who Transformed the Olympics, Dies at 89.” In: **The New York Times**. 21 abr.2010. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/04/22/sports/22samaranch.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em 05 de out. de 2015.

pela cidade..., capaz de criar um “consenso” favorável a transformações por vezes bastante radicais, e que, possivelmente em outras circunstâncias, teriam sido vistas como lesivas, ao menos a uma parte nada desprezível de seus habitantes.³⁷³

No discurso de *image-making* dos agentes ávidos para fazer negócios, a cidade-portifólio para os arquitetos-estrela apresenta-se como “inclusiva.” No entanto, a magia da integração corporativa é cercada por muros para resguardar a elite financeira transnacional da entrada de “estranhos.” Conforme retoma Otilia Arantes, a partir de David Harvey, a ofensiva liberal-conservadora, politicamente vitoriosa a partir de 1979/80 nos EUA, marcou a derrota do planejamento urbano de racionalidade moderna para coroar o “espetáculo urbano”: “a substituição pós-moderna do espetáculo como forma de resistência ou de festa popular revolucionária pelo espetáculo como forma de controle social.”³⁷⁴ Não importa se os investimentos serão direcionados para as Feiras Mundiais, Jogos Olímpicos, Copa do Mundo ou qualquer outro grande evento midiático de dimensões faraônicas, conquanto cristalize-se “a imagem mítica do rentável bem-estar na ultramodernidade.”³⁷⁵

O “talento cosmético” dos governos de investimentos sociais combinado com a garantia dos altos rendimentos dos executivos das transnacionais segue modelo norte-americano. A fórmula para a cidade-empresa-cultural Barcelona era importada e já incorporava “a lição que chegara através do Atlântico: a cidade-emprego de formato americano.”³⁷⁶ Cabe ressaltar que a propagação da “marca” Barcelona dependia da participação da opinião pública:

Na receita, um pouco de tudo: das gentrificações de praxe às exortações cívicas, endereçadas, como lembrado antes, aos chamados atores urbanos, que de recalcitrantes se tornariam cada vez mais cooperativos em torno dos objetivos comuns de *city marketing* (o que aliás, diga-se de passagem, não era algo desprezível, numa região em estado de mobilização permanente por afirmação de identidade, aliás de nítido teor separatista). Sem maiores rodeios: desenvolver uma imagem forte e positiva da cidade, explorando ao máximo o seu potencial simbólico, de forma a reconquistar sua *inserção privilegiada nos circuitos culturais internacionais*.³⁷⁷

Pois será exatamente esse talento cosmético dos governos, fincado em estratégias de *marketing* e na manutenção dos lucros dos mesmos grupos financeiros de sempre e a participação dos atores urbanos na propagação desta paisagem postiza

³⁷³ Arantes, 2012, op.cit., p.32.

³⁷⁴ *Idem*, p.16.

³⁷⁵ *Idem*, p.14.

³⁷⁶ Arantes, 2000, op.cit., p.51.

³⁷⁷ Arantes, 2000, op.cit., p.54.

da cidade, que Allen exporá em seus filmes por intermédio do retrato das viagens de férias dos altos executivos das transnacionais na Europa. Ao apresentar a relação entre o casal de artistas Juan Antonio (Javier Bardem) e María Elena (Penélope Cruz) com as turistas americanas, *VCB* exhibe a participação dos cidadãos na propagação dessa marca, na política de *image-making* da cidade para os turistas. A Barcelona apresentada em *VCB* revela que “as cidades, transformadas em novos ‘atores sociais complexos’, não passam de balcões de negócios..., a disputar a nuvem financeira e as hordas de turistas que circulam pelo mundo.”³⁷⁸ Semelhante à estratégia de *marketing* do general Franco, a marca Espanha promove o espetáculo turístico como forma de controle social. O apoio da população para a criação da imagem da Espanha unida foi também fundamental para a campanha nacional pela entrada do país na União Europeia em 1985, conforme lembra Arantes:

Poucos, entretanto, se dão conta de que a iniciativa à época coincidia com o esforço conjunto da Espanha, especialmente sob o governo de González, no sentido de incluí-la na União Europeia, o que acabou ocorrendo – como explica um analista –, depois da adoção de uma política branda de concertação, da primeira fase, pós-Franco, seguida de outra mais *hard*, pelo primeiro ministro “socialista,” simultaneamente, de tentativa de anulação das áreas de conflitos nacionais mais acirrados (caso da Catalunha) e de aplicação de uma economia ortodoxa e restritiva.³⁷⁹

Nesse sentido, é fundamental lembrar que as cidades promovem a atração de turistas, um dos setores que mais emprega na Europa, e tentam barrar a entrada de refugiados, inclusive com a construção de muros. Não se pode esquecer também que muitos dos imigrantes que conseguem ficar na Europa são absorvidos por trabalhos precários no setor de construção. A questão que se coloca em *VCB* é entender como “a imagem mítica do rentável bem-estar na ultramodernidade” é reproduzida à exaustão pelo mundo, camuflando os conflitos. Como a canção de Chevalier cantada na América, a magia da integração europeia vai “varrendo as nuvens para longe.”

Na era digital financeira, conforme argumenta Pedro Arantes, o turismo representa uma das maiores indústrias do mundo e “as pessoas pagam por experiências reais que o mundo virtual não é capaz (ainda) de proporcionar com a mesma satisfação.”³⁸⁰ A corrida das cidades para atrair os turistas reflete o crescente impacto do setor na economia mundial. Segundo o relatório do Conselho Mundial de

³⁷⁸ *Idem*, p.58.

³⁷⁹ Arantes, 2012, op.cit., p.32.

³⁸⁰ Arantes, Pedro. **Arquitetura na era digital-financeira**: desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012, p.308.

Viagens e Turismo (WTTC)³⁸¹, o setor foi responsável em 2014 por quase 3,1% do PIB mundial, contribuição superior à indústria química e automobilística. Na Espanha, o impacto é ainda mais significativo, pois a contribuição direta da indústria de viagens e turismo cresceu 53% entre 1995 e 2014, enquanto o total da economia expandiu 48%³⁸². Atualmente, 15,2% do PIB espanhol provém da indústria do turismo. Ela possui impacto superior a todos os outros setores industriais espanhóis, exceto o varejo. O setor de viagens e turismo cria mais do que o dobro de empregos do que a área de finanças, por exemplo. Diante da importância deste setor para a economia global, as cidades buscam atrair os turistas e o planejamento urbano volta-se para o incentivo de obras distintas, chamariz de consumidores. Conforme argumenta Pedro Arantes, a novidade da era digital financeira está em promover o turismo de massa baseado em edifícios emblemáticos:

O turismo estimulado por edifícios emblemáticos não é um fenômeno recente, o que é novo é sua massificação e sua gestão para obter retornos financeiros e simbólicos a curto prazo – agora as obras são construídas com o objetivo de atrair turistas. Os monumentos históricos não só não foram erguidos com esse fim como, cada qual a seu modo, sedimentavam em si uma experiência social e cultural de um tempo longo. As obras icônicas atuais têm que forjar identidades em alta velocidade, suas relações com o contexto local são frágeis e artificiais, construídas a golpes de *marketing*. O seu efeito magnético de atração depende do seu caráter único e distintivo em uma dimensão global e instantânea. Daí que o ineditismo e a complexidade formal não são apenas decorrentes das novas possibilidades técnicas e criativas, mas o próprio fundamento econômico desse tipo de operação.³⁸³

Alicerçado nessa estratégia de *city marketing* adotada pelas administrações municipais, a apropriação de renda direta gerada pelo turismo para as cidades beneficia mais as grandes empresas internacionais, que controlam os edifícios chamariz de turistas, do que a população local:

A derrota que a indústria do turismo impõe aos perdedores ocorre em diversos níveis. Da subalternização de lugares, culturas e trabalhadores a sujeitos monetários com (muito) dinheiro, à emergência de uma nova cultura do ócio e sua classe correspondente (a nova *leisure class*), para a qual o trabalho é algo desprezível. O turismo é uma experiência social e econômica que encontra surpreendentes afinidades com o rentismo e não

³⁸¹ Dados retirados do relatório do World Travel & Tourism Council (WTTC 2015) sobre o impacto econômico global do setor de turismo. Disponível em: <<http://www.wttc.org/-/media/files/reports/benchmark%20reports/regional%20results%202015/global%20benchmarking%20report%202015.pdf>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁸² Dados coletados a partir do Relatório da WTTC (2015) que mede o impacto econômico do setor de viagens e turismo na Espanha. Disponível em: <<http://www.wttc.org/-/media/files/reports/benchmark%20reports/country%20reports%202015/spain%20%20benchmarking%20report%202015.pdf>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁸³ Arantes, Pedro, op.cit., p.313.

com a produção. Empresas e economias locais disputam o turista como forma de atrair para si riquezas que foram produzidas noutras partes do planeta, o que evidencia que a apropriação de renda é dominante na indústria turística.³⁸⁴

Especialmente após os fogos de artifício midiáticos lançados pelos Jogos Olímpicos de 1992, Barcelona tornou-se um modelo de revitalização urbana a ser copiado internacionalmente. Seguindo a argumentação de López e Rodríguez, o ‘modelo Barcelona de turismo consciente’ na verdade mascara o trabalho precário e a especulação imobiliária:

A imagem “*progre*” da Espanha de Zapatero foi alimentada por políticas como abertura de “diálogo” com os sindicatos, um salário simbólico para as auxiliares de enfermagem, uma lei sobre o casamento entre pessoas do mesmo sexo e gestos iniciais na direção de uma trégua com o ETA. Zapatero cumpriu sua promessa de retirar as tropas espanholas do Iraque, mas compensou mandando-as para o Afeganistão. [...] Desde o começo, o sucesso de Zapatero estava ligado ao uso consciente de estratégias de *marketing* político. O *talante* do novo governo era essencialmente cosmético. O gasto social foi muito levemente aumentado, mas não a ponto de pôr em risco os lucros financeiros ou a renda dos executivos super-remunerados das multinacionais sediadas na Espanha.³⁸⁵

A fugaz recuperação econômica espanhola atual faz-se fortemente baseada na criação de novas bolhas e no fomento de empregos sazonais na indústria do turismo. No mercado dos turistas transnacionais, viajantes europeus, norte-americanos e asiáticos têm preferência: “Aos já habituais ingleses, franceses e alemães unem-se novas nacionalidades com interesse especial para o turismo urbano: os norte-americanos, impulsionados pela força do dólar e os asiáticos.”³⁸⁶ Especialmente em relação aos russos, os turistas norte-americanos, cheios de dólares, são favoritos:

O turismo baila ao ritmo do mercado de divisas. Quando as moedas sobem ou caem nas bolsas internacionais fazer a mesma viagem sai mais caro ou mais barato. O rublo tem afundado com a queda do petróleo e em decorrência das sanções internacionais contra a Rússia, por conta do conflito na Ucrânia. Por isso, os russos que há três anos atrás eram uma das grandes promessas do turismo de maior poder aquisitivo na Espanha, agora voltam a ser um mercado minoritário. O número de visitantes deste país despencou 31,7% nos primeiros sete meses do ano e 41,7% apenas em julho, chegando aos 143.250 visitantes. Em contrapartida, o dólar americano recobrou terreno na espera de que (se a instabilidade internacional permitir) o Federal Reserve dos Estados Unidos eleve os juros antes do fim do ano. O dólar valorizou particularmente frente ao euro, após o Banco Central Europeu adotar uma política monetária

³⁸⁴ *Idem*. p.311-312.

³⁸⁵ López, Isidro; Rodríguez, Emmanuel. “O modelo espanhol,” trad. Fernando Rugitsky. In: **Novos Estudos CEBRAP** 92, março 2012, p.93.

³⁸⁶ Delgado, Cristina. “La debilidad del euro impulsa el España a cifras récord.” In: **El País**. 22 ago.2015. Disponível em: <http://economia.elpais.com/economia/2015/08/21/actualidad/1440181530_543890.html> Acesso em: 27 out.2015.

expansiva. Essa ganância do poder aquisitivo converte a Europa, e com ela a Espanha, em um destino muito atraente para os norte-americanos. A chegada de visitantes deste país disparou, em especial no mês de julho, aumentando para 40,5%, chegando a 231.746 turistas. Este aumento cobre dois terços da queda do turismo russo no mesmo mês.³⁸⁷

No cartão-postal “enviado” em forma de canção *pop* da Catalunha por esse eu-lírico jovem e xenófobo no exílio, propõe-se uma mudança radical na cidade, em *fade-out*, o som quase inaudível dos versos cantados por um coro masculino: “ela tem o poder.” A despeito dos ecos retrógrados de nacionalismo franquista do eu-lírico, uma mensagem de mudança pelo fim da austeridade e por um novo modelo de planejamento urbano serão ouvidos em 2015, a partir do resultado das eleições municipais. A ativista contra desapropriações forçadas decorrentes do colapso do mercado imobiliário espanhol pós-crise de 2008, Ada Colau, tornou-se prefeita de Barcelona³⁸⁸. Ainda é demasiado cedo para avaliar a nova administração, todavia, uma das primeiras medidas de Colau e sua equipe foi paralisar a concessão de licenças imobiliárias por um ano “para a elaboração de um plano especial de regulação das acomodações turísticas,”³⁸⁹ agindo contra a formação de guetos de luxo na cidade e com o intuito de que “certas zonas não se convertam em um parque temático que prejudica aos vizinhos e desagrada aos próprios turistas.”³⁹⁰ A nova medida impacta diretamente os investimentos das grandes empresas transnacionais na cidade. A tentativa da nova administração da cidade de controlar o mercado imobiliário provocou reação do ministro da Indústria, Energia e Turismo, José Manuel Soria, do governo do Partido Popular do atual presidente da Espanha, Mariano Rajoy. Em defesa dos interesses dos financistas, Soria advertiu a nova prefeita de Barcelona:

A moratória das acomodações turísticas decretada pode afetar os investimentos na cidade, já que “se passa a mensagem de que eles não querem (os investimentos) vão optar por outros tipos de destinos na Espanha, onde não haja qualquer dúvida.” Assim, Soria alertou para as consequências desta moratória, que afeta estabelecimentos como hotéis, e pediu “cautela” com as afirmações feitas, já que “os investimentos têm

³⁸⁷ *Idem, ibidem.*

³⁸⁸ Hancock, Jaime Rubio. “A foto mais compartilhada da nova prefeita de Barcelona” In: **El País**. 25 mai. 2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/internacional/1432531589_803393.html. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁸⁹ Blanchar, Clara. “Colau suspende la concesión de licencias turísticas en Barcelona.” In: **El País**. 3 de jul.2015. Disponível em: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/02/catalunya/1435818964_383457.html. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁹⁰ *Idem, ibidem.*

uma velocidade muito alta para deslocar-se de um lugar para outro,” lembrou.³⁹¹

Em Barcelona, o setor de turismo é responsável por 14% do PIB e emprega 120.000 pessoas por ano³⁹². As maiores propostas de expansão do setor hoteleiro na cidade foram afetadas pela medida da nova administração catalã, entre elas, a suspensão do projeto de construção do hotel de luxo Four Seasons, que previa modificações no “edifício-rótulo” já existente do Deutsche Bank. O empreendimento funcionaria como uma “porta de entrada do novo centro comercial que se tornou a Avenida Diagonal após a sua recente remodelação sob medida para os comerciantes da área.”³⁹³ A diretriz adotada pela administração de Colau embargou o prolongamento urbano da torre Agbar, popularmente conhecida como *el supositorio*³⁹⁴, assinada pelo arquiteto francês *superstar* Jean Nouvel, que assemelha-se, por sua estrutura fálica e rotunda, ao pepino, *the Gherkin*, em Londres, de Norman Foster. Para mostrar o desagravo com as novas propostas da prefeitura, a antiga sede da empresa de águas de Barcelona, recentemente vendida à rede hoteleira norte-americana Hyatt, apagará as luzes vermelhas e azuis do edifício chamariz de turistas.

A área onde localiza-se a torre Agbar, chamada de distrito 22@ - “centro empresarial na região de Poble Nou, apresentado como um *cluster* de alta tecnologia”³⁹⁵ - é fundamental para o Planejamento Estratégico de Barcelona, fomentado pela Olimpíada de 1992, que assumiu a Cultura como “a grande protagonista de mais um evento responsável pela reabilitação, novamente, de uma extensa área urbana, incluído nela o distrito 22@.”³⁹⁶ O projeto de redesenho desta área ‘renovada’ da cidade expõe o processo da cidade-ocasional ou cidade-acontecimento, “movida por surtos de desenvolvimento motivados por grandes eventos,”³⁹⁷ conforme explica Otilia Arantes:

³⁹¹ “Soria alerta que la recuperación económica en España ‘puede ser reversible.’” In: **El Periodico**. 13 jul.2015. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/soria-alerta-que-recuperacion-economica-espana-puede-ser-reversible-4352491>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁹² Blanchar, 2015, op.cit.

³⁹³ Mumbrú, Jordi. “La victoria de Colau paraliza el hotel de lujo del Deutsche Bank.” In: **El País**. 28 mai.2015. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/27/catalunya/1432752309_127127.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁹⁴ Amiguet, Lluís. “‘A ver si me limpian el supositorio!’” In: **La Vanguardia**. 15 dez.2011. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20111215/54241106633/jean-nouveln-a-ver-si-me-limpian-el-supositorio.html>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

³⁹⁵ Arantes, 2012, op.cit., p.8.

³⁹⁶ *Idem*, p.31.

³⁹⁷ *Idem*, *ibidem*.

Não digo que se trate simplesmente de uma mera repetição, mas, sem dúvida, de uma etapa a mais na abordagem culturalista da cidade. Além do mais, comprovação de que tais acontecimentos viraram uma fórmula mágica, batizada por alguns de “triângulo virtuoso,” segundo o qual um acontecimento gera desenvolvimento urbano, que impulsiona o crescimento econômico, que induz à organização de novos acontecimentos. Em outros termos, um triângulo cujos vértices, além do mais, seriam: a cidade, o comércio e a cultura, como explica Luis Fernández-Galiano.³⁹⁸

A torre de Nouvel, “símbolo da Barcelona neoliberal, [...] uma admiração rentável das torres da Sagrada Família,”³⁹⁹ será considerada neste trabalho como um pastiche da arquitetura de Gaudí, citação pós-moderna e lucrativa, uma forma postiça que impõe-se sobre o entorno e que propõe fazer de Barcelona “uma cidade dentro da cidade,” o seu exemplar de *manhattanismo*. Para entender a citação de Nouvel à Gaudí e o modo como o estilo modernista do arquiteto catalão transforma-se em código pós-moderno na torre de Nouvel, retomaremos a explicação de Fredric Jameson sobre o pastiche:

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca.⁴⁰⁰

Sobre o empreendimento de Nouvel, o jornalista Lluís Baulenas observou que “o canteiro de obras do arranha-céu e os terrenos adjacentes pareciam um pouco com uma espécie de Marco Zero⁴⁰¹ barcelonês.”⁴⁰² Para atender à especulação desenfreada dos negócios, Barcelona não teria escolha se não aderir ao *manhattanismo*: “A não ser a extrusão da própria retícula rumo ao alto; apenas o arranha-céu oferece aos negócios os amplos espaços de um faroeste criado pelo homem, uma *fronteira no céu*.”⁴⁰³ Em sua *promenade* pelo canteiro de obras da torre Agbar, Baulenas encontrou um

³⁹⁸ Arantes, 2012, op.cit., p.31.

³⁹⁹ Montaner, Josep Maria. “La risa de Jean Nouvel.” In: **El País**. 5 dez.2012. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/05/catalunya/1354738115_472459.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁴⁰⁰ Jameson, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**; trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007, p.44.

⁴⁰¹ *Ground Zero* – local atingido pelos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, onde ficavam as torres gêmeas do World Trade Center em Nova York.

⁴⁰² Baulenas, Lluís Anton. “El gran supositorio” In: **El País**. 8 jan.2003. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2003/01/08/catalunya/1041991640_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁴⁰³ Koolhaas, op.cit., p.111.

amontoado de *nuevosokupas* que viviam nas construções abandonadas das antigas fábricas que foram demolidas para dar lugar aos novos empreendimentos do distrito 22@: “Parece que vi dezenas de pessoas entre os escombros, crianças maltrapilhas, fogueiras.”⁴⁰⁴ Assim como os jovens do Occupy Wall Street acamparam na praça Zuccotti em Nova York, os *nuevosokupas* no distrito 22@ em Barcelona protestavam contra o projeto urbano rentista para a cidade.

Pesquisa recente⁴⁰⁵ revela que os jovens com idade entre 16 e 30 anos consideram a torre Agbar a pior obra arquitetônica da cidade, enquanto a igreja La Sagrada Familia continua a ser a melhor avaliada. Tanto o luminoso cilindro de concreto e vidro de Nouvel, quanto a torre de Collserola de Norman Foster, o Edifício do Fórum de Herzog & de Meuron, ou ainda, a Antena Olímpica de Santiago Calatrava, representantes contemporâneos da cidade-acontecimento em Barcelona, estão ausentes em *VCB*, homenagem em forma de paródia da arquitetura de Antoni Gaudí. Se o filme fosse uma representação acrítica do turismo barcelonês, anunciando o desenvolvimento desta cidade-empresa-cultural encarcerada pela novíssima arquitetura dos megaeventos; ou ainda, se ele fosse uma peça publicitária da paisagem do cartão-postal corporativo/Olímpico de Barcelona, a torre Agbar, iluminada pelas cores da bandeira dos EUA, e outras *logotectures* deveriam ganhar destaque e fogos de artifício. No entanto, pelo contrário, elas não estão ali; e é, precisamente, pela ausência das torres, em contraste com o foco no mural de Miró e na arquitetura de Gaudí que *VCB* exhibe o sistema de apagamento desta ironia branca promovida pela novíssima arquitetura rentista, “um processo de homogeneização que na verdade é altamente discriminatório, por mais que se apresente como inclusivo.”⁴⁰⁶

A intoxicação em Meia-Noite em Paris

No intuito de demonstrar que a representação das cidades feita por Allen poderia ser descrita como variações em torno de um mesmo modelo de empreendedorismo urbano, assim como diagnóstico do processo de “nobilitação

⁴⁰⁴ Baulenas, 2003, op.cit.

⁴⁰⁵ Serra, Catalina. “La Sagrada Familia es la obra arquitectónica que más gusta y la torre Agbar, la que menos.” In: **El País**. 16 jun.2006. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2006/06/16/catalunya/1150420050_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁴⁰⁶ Arantes, Otília, 2012, op.cit., p.94.

arquitetônica do mundo dos negócios,”⁴⁰⁷ faremos uma breve análise do cartão-postal de abertura em *Meia-Noite em Paris MNP* (2011). Conforme salienta Arantes, a matriz da concepção da cidade como máquina empresarial de crescimento é americana, pois trata-se de uma “conjunção de empreendimento urbano e investimentos culturais de porte industrial” e da “substituição escandalosa – nos dois sentidos da palavra, do Estado Social pelo Estado Empresário Cultural, cujo sucesso crescente ainda por cima se alimentava explicitamente da corrosão programada do primeiro.”⁴⁰⁸ A Paris retratada por Allen no filme é a cidade da “expansão do ethos privatista até os confins da motivação estética,” a “Paris gentrificada, como que por um passe de mágica cultural.”⁴⁰⁹ Em *MNP*, o passe de mágica cultural é comandado por Gil Pender (Owen Wilson), o protagonista, que acompanhado de sua noiva Inez (Rachel McAdams) narram em voz *over* a sequência inicial de cartões-postais padrão da cidade. Na versão final do roteiro de *MNP*, Allen descreve da seguinte maneira o início do filme:

MONTAGEM – PLANOS COM PONTO DE VISTA (PPV) COM MÚSICA

Nós ouvimos voz *over* – GIL e INEZ, um jovem casal de americanos, estão noivos, conforme descobriremos. Locações padrão foram listadas aqui, mas elas serão determinadas mais tarde quando decidirmos os locais. Música.⁴¹⁰

A apresentação de *MNP* guarda semelhanças com a abertura de *Manhattan* (1979), o cartão-postal nova-iorquino mais conhecido do cineasta, fotografado em preto-e-branco por Gordon Willis, embalado pela “Rhapsody in Blue” (1924) de George Gershwin, e a narração em voz *over* do protagonista Isaac Davis, interpretado por Woody Allen. O próprio cineasta configura-se como um patrimônio da cidade, um cartão-postal/ponto turístico, uma celebridade nova-iorquina. Como diria um amigo do cineasta, andar com Allen pelas ruas de Manhattan é “como acompanhar a estátua da Liberdade.”⁴¹¹

Se em *Annie Hall* e *Radio Days*, o Brooklyn ainda aparecia como contraponto, no filme de 1979, o foco narrativo localiza-se em Manhattan, centro financeiro e

⁴⁰⁷ Arantes, 2000, op.cit., p.48-49.

⁴⁰⁸ *Idem*, p.49.

⁴⁰⁹ *Idem*, p.51.

⁴¹⁰ In: Screenplays: *Midnight in Paris* (2011) Latest Draft; 2010 February 11; **Woody Allen Papers**, Box 46, Folder 5; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

⁴¹¹ Nachman, op.cit., p.528.

cultural de Nova York. No prólogo do filme, alguns dos arranha-céus que despontam no *skyline* da cidade são observados a partir do ponto de vista da Roosevelt Island. A ilha, nomeada em homenagem à FDR, que conta com monumento e parque dedicados à memória do ex-presidente dos EUA, é mais um empreendimento imobiliário dos Rockefellers na cidade, conforme explica Robert Fitch:

O estado e a cidade estavam em uma espécie de competição para ver quem deveria fabricar mais hipotecas para agradar o seu eleitorado político número um – as finanças da cidade, os seguros e a indústria do setor imobiliário (FIRE). O Estado ultrapassou a cidade na linha de inadimplência. A competição, no entanto, era injusta, porque o veículo de insolvência de Nelson [Rockefeller] tinha uma potência muito mais alta. Em 1968, ele tinha inventado um rolo compressor de esmagamento de comunidades chamado de “Urban Development Corporation,” que tinha mais funções do que um canivete suíço. A UDC emprestava enormes somas, limpou faixas largas da cidade que poderiam ser expropriadas para uso público, anulou as leis de zoneamento, construiu milhares de unidades de habitação de classe média alta – a Roosevelt Island foi o maior projeto da UDC – e depois simplesmente entrou em colapso.⁴¹²

Em *Manhattan*, o topo do Chrysler Building e do Empire State aparecem ao fundo em meio a outros prédios, enquanto o edifício sede da ONU, com projeto modernista dos arquitetos Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Wallace Harrison, entre outros, irrompe na paisagem ao lado das chaminés fabris. Quase invisível, as torres gêmeas do World Trade Center encobertas pela névoa. Observa-se também alguns edifícios residenciais no Upper East Side, um dos bairros mais caros da cidade. Em outro plano, a fachada de um prédio com o letreiro cintilante “ESTACIONAMENTO / MANHATTAN,” na cidade em que o transporte público, metrô, ônibus e, principalmente, os pedestres dominam.

Em voz *over*, Isaac Davis apresenta a cidade: “Capítulo 1: ‘Ele adorava a cidade de Nova York. Ele idolatrava-a, totalmente fora de proporção.’ Uh, não. Melhor assim: ‘Ele romantizava-a, totalmente fora de proporção. Melhor.’” O filme discorrerá a respeito da desmedida avaliação de Isaac sobre a cidade: trata-se do narrador não-confiável contando as suas impressões pessoais sobre Nova York.

O filme de 1979, contudo, apresenta uma perspectiva crítica sobre o protagonista. Conforme já demonstramos na análise de *Annie Hall*, nos anos 1970, o espaço urbano de Nova York estava em disputa. Por exemplo, um dos cartões-postais mais significativos de *Manhattan* é o que focaliza a região de Chelsea, que à época preservava o seu aspecto fabril. Em outro momento, ao lado da Ed Koch Queensboro

⁴¹² Fitch, Robert. *The Assassination of New York*. New York: Verso, 1993, p.ix.

Bridge, que liga o Queens à Manhattan, observa-se uma chaminé industrial em atividade; uma típica lanchonete americana Empire Diner, com a inscrição “EAT” (coma); e a Park Avenue coberta de neve (avenida no Upper East Side que possui residências das elites financeiras transnacionais). Se a sequência de cartões-postais apresenta uma paisagem em transformação, a narração de Isaac Davis, acompanhado pela orquestra Filarmônica de Nova York, sediada no Lincoln Center, por outro lado, prossegue a glorificar a cidade e sua cultura: “Para ele, não importava qual a estação do ano, ela ainda era uma cidade que existia em preto-e-branco e que pulsava com as grandes músicas de George Gershwin. Uh, não. Deixe-me começar de novo.” Nesse momento, observamos o congestionamento de carros na cidade, um amontoado de nova-iorquinos tentando caminhar pelas ruas e fazer compras nos mercados externos de frutas e legumes no Lower East Side. Nos prédios residenciais típicos da classe trabalhadora, vê-se um varal externo com roupas estendidas e uma senhora na janela. O narrador tenta recomendar: “Capítulo 1: Ele era muito romântico sobre Manhattan, como ele era sobre todas as outras coisas.” As imagens do cotidiano da cidade contrastam com a ideia romântica de Manhattan que o narrador apresenta.

A câmera volta a mostrar a ponte Queensboro, sob o ponto de vista de Manhattan, o congestionamento de veículos em direção ao Queens, a chaminé fabril e o bondinho que leva à Roosevelt Island. O narrador prossegue: “Ele cresceu na correria das multidões e do congestionamento.” A imagem seguinte é de um protesto, com cartazes da associação dos professores contra a violência na cidade, entre a 7th Avenue e a Christopher Street no East Village – bairro que sofreu intensa especulação imobiliária nesta época. Em meio a lojas e propagandas de cigarro, em um grande *outdoor* lê-se, entrecortada, a palavra: “COME!” (venha). Enquanto o plano geral da manifestação de rua no East Village com a propaganda do *outdoor* poderia chamar o espectador para aderir ao movimento, Isaac despolitiza: “Para ele, Nova York significava mulheres bonitas...”

Em seguida, retornamos ao Upper East Side, onde executivos e modelos passeiam pela cidade com sacolas de compras da loja de bolsas luxuosas Henri Bendel. Do lado esquerdo deste cartão-postal do bairro dos ricos, um ônibus com a propaganda de um candidato democrata para o Senado, Bill Woodward. A voz *over* identifica-se com os transeuntes masculinos: “... e os malandros nas ruas, que pareciam conhecer todos os ângulos.” No primeiro caso, um executivo observa a

moça que passa em frente à loja de bolsas; no segundo, os trabalhadores da construção civil realizam obras no pavimento, enquanto fitam outra passante. Após esta cena, Isaac comenta: “Ah, muito sem graça. Muito sem graça para um homem do meu gosto.” Nesse ponto, a imagem do *ferry boat* lotado aproxima-se da plataforma de chegada à ilha de Manhattan. A voz *over* prossegue, tentando ajustar a narrativa às imagens da cidade: “Deixe-me... tentar fazer com que isso fique mais profundo.”

A cena seguinte reapresenta o Central Park no inverno rigoroso; do lado direito, o luxuoso hotel Plaza, crianças brincando na neve; um táxi aproxima-se da câmera, o sinal de trânsito para os pedestres com a palavra “WALK” (ande). Por seu turno, Isaac persiste na tentativa de definir o primeiro capítulo de seu livro: “Capítulo 1: Ele adorava a cidade de Nova York. Para ele, ela era uma metáfora da decadência da cultura contemporânea.” Neste ponto, a câmera mostra o Arco do Triunfo no Washington Square Park e, em seguida, um mercado de roupas em liquidação.

Dessa forma, a partir do embate entre voz *over* e imagens da cidade apresentadas pelo filme, a ilha de Manhattan é apresentada como um espaço urbano do trabalho e do consumo de massa. A narrativa apresentada pela voz *over*, interpretada por Woody Allen, no entanto, não dá conta da paisagem da cidade mostrada. Por exemplo, enquanto Isaac afirma que: “A mesma falta de integridade que faz com que muitas pessoas sigam pelo caminho mais fácil,” observamos a imagem de um navio de carga afastar-se de Manhattan. Logo em seguida, em Chinatown, vemos uma cena de um mercado de peixes, no qual trabalham vendedores asiáticos. Do mercado de peixes em Chinatown, voltamos ao Upper East Side, para a cena da saída das crianças brancas e privilegiadas da escola Dalton, tradicional colégio privado de ensino fundamental, voltado para a preparação dos alunos para a entrada nas universidades Ivy League; em seguida, em uma quadra pública de esportes, dois homens negros jogam basquete. Por seu turno, o escritor nova-iorquino entediado lamenta: “... estava rapidamente transformando a cidade de seus sonhos... Não. Parece um sermão. Quero dizer, vamos ser realistas, quero vender uns livros aqui.”

Para o espectador do filme de Allen, por meio do contraponto entre voz *over* e imagens, Isaac Davis, o narrador oficial de *Manhattan*, vê nas cenas dos trabalhadores da cidade uma “falta de integridade que faz com que elas sigam pelo caminho mais fácil.” Ele não consegue ver diferenças de classe nem descrever a diversidade étnica

da cidade, tampouco decidir sobre o início de seu romance. Ao afirmar que não quer passar a imagem de uma cidade em decadência, afinal, pretende “vender alguns livros,” o narrador de *Manhattan* pretende “varrer as nuvens para longe.”

Nesse ponto, a câmera volta para o Central Park coberto de neve, no qual observamos alguns homens correndo. O narrador tenta, outra vez, recomendar o romance: “Capítulo 1: Ele adorava a cidade de Nova York...” A câmera apresenta duas senhoras elegantes conversando na calçada, próximas a uma banca de frutas. Da conversa entre as senhoras passamos para uma lavanderia “*Peter Pan cleaners*.” Ao lado da lavanderia, um *outdoor* com uma propaganda em espanhol: “*Si no tiene Schlitz, no tiene el gusto*,” pequeno fragmento visual da integração da comunidade latina na cidade, como consumidores e trabalhadores de baixa renda.

Outra vez, Isaac reclama ao testar as possibilidades para o primeiro capítulo de seu romance: “... apesar de que para ele, a cidade era uma metáfora para a decadência da cultura contemporânea.” A imagem mostra a plataforma de chegada da Staten Island, o *ferry boat* onde os trabalhadores aportam em Manhattan. Isaac, por sua vez, lastima a decadência da cultura contemporânea: “Que difícil era existir em uma sociedade insensível pelas drogas, música alta, televisão, crime, lixo... Muito raivoso. Eu não quero parecer raivoso.”

Em seguida, observa-se uma montagem de diversos cartões-postais da cidade: o Central Park, a região financeira de Wall Street, uma rua na qual alguns sem-teto conversam, o lixo abundante deixado nas calçadas de Manhattan, a fachada da maior casa de leilões dos EUA, a Parke-Bernet Galleries (controlada pela Sotheby & Co.); o interior do museu Guggenheim, no qual observa-se um quadro de Pablo Picasso; a fachada da loja Gucci; o hotel Plaza, as bandeiras de diversos países balançando na entrada do hotel luxuoso; homens de negócio, algumas bicicletas, carruagens e os cavalos em frente ao Central Park – ao longo do filme, Isaac passará por muitos desses locais da cidade. Logo após essa sequência, vemos os modernos edifícios de escritórios de negócios ao lado de um prédio clássico, e os trabalhadores nas construções dos arranha-céus. Por fim, Isaac decide como começar o seu livro: “Capítulo 1: Ele era tão duro e romântico como a cidade que amava. Por trás dos seus óculos de aro preto, a potência sexual de um gato selvagem. Amei essa. Nova York era a sua cidade e sempre seria.”

Ao final do discurso de Isaac, observa-se outra sequência de cartões-postais, sem a voz *over*, embalada apenas pela música de Gershwin: o Central Park, os arranha-céus, o reservatório Jackie Kennedy congelado, o Plaza, a Times Square, o Lincoln Center, o letreiro da Broadway, o Radio City Music Hall, os executivos nos escritórios de negócios, uma cena de teatro, o estádio dos Yankees e os fogos de artifício irrompem em meio aos arranha-céus de Manhattan, iluminando o *skyline* da cidade-empresa-cultural em preto-e-branco.

O cartão-postal “I love Manhattan” no filme de 1979 constitui-se como uma visão narcísica da cidade, muito próxima a do protagonista. O filme, contudo, localiza na cidade o ponto de vista de classe de Isaac no Upper East Side. O movimento dessa sequência de cartões-postais de Manhattan contrapõe duas classes sociais: a trabalhadora de baixa renda, nas construções e mercados da cidade, e a classe média alta, os executivos, nos edifícios de negócios, consumidores de mercadorias alto luxo e de cultura. *Manhattan* posiciona esta última faixa social no restaurante Elaine’s, local de encontro de intelectuais e artistas. No filme, o passeio pela cidade constrói-se a partir do Elaine’s. Como muitos críticos notaram, Allen frequentava o restaurante e ao retratar a cidade a partir dessa perspectiva, o cineasta localiza, novamente, sua posição de classe. A versão final escolhida por Isaac é daquele que se auto-define como: “Por trás dos seus óculos de aro preto, a potência sexual de um gato selvagem.” O espectador do filme é convidado a rir deste narrador narciso.

Em *Midnight in Paris*, o “personagem Woody Allen” é interpretado por Owen Wilson, ator associado ao clichê do californiano, contratado porque possui o “ar da costa oeste.” No roteiro de *MNP*, Gil era um escritor frustrado que morava em Nova York em um condomínio de luxo dos pais de Inez.⁴¹³ Allen fez mudanças no roteiro após escolher Wilson para o papel principal:

Conforme o roteiro ia ficando pronto, Juliet Taylor, a diretora de elenco de Allen de longa data, sugeriu o ator Owen Wilson, nascido no Texas, para o papel principal. Embora ele seria um desvio da escolha usual do diretor, o seu alter-ego nas telas – normalmente, um ator interpretando um neurótico da Costa Leste –, Allen gostou da ideia e reformulou a personalidade de Gil, ajustando-o melhor. “A persona do Owen, o jeito que ele fala, é muito mais enraizado no Oeste ou na Califórnia. Ele parece que gostaria de estar em casa, surfando. Então, tive que mudá-lo,” disse. “Mas eu acho que isso ajudou-me, porque fiz com que ele fosse um personagem bem-sucedido da Califórnia, um cara com casa e piscina. Dei uma afiada no caráter mordaz do seu querer, em face de todo aquele sucesso comercial, [ele tinha que] fazer algo que fosse comparável ao que aqueles boêmios de Paris

⁴¹³ *Midnight in Paris* (Screenplay); undated; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 13; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, p.6a.

realizaram.” O próprio Wilson ficou um pouco confuso com a fascinação de Allen por seu estilo de vida da costa oeste. “Ele fala de mim como se eu sempre estivesse na praia. Acho que ele pensa que eu moro no SeaWorld,” contou Wilson.⁴¹⁴

Em *MNP*, a paisagem do cartão-postal transforma-se em sonho do roteirista de Hollywood Gil Pender, aspirante a escritor em busca de inspiração literária na Europa. A apresentação do filme coloca em evidência o turismo do cartão-postal, por intermédio do retrato dos norte-americanos em férias na Europa antes do casamento. Sob um “passe de mágica cultural,” a cidade parece estar condenada ao olhar do roteirista de Hollywood e dos turistas norte-americanos endinheirados, acometida por uma espécie de interstício do tempo. Na Paris fantasiosa de Gil Pender, o restaurante Elaine’s de Isaac Davis em *Manhattan* transforma-se nos cafés parisienses com a cosmética dos anos 1920, onde o personagem encontra seus ídolos. A *ville lumière* do roteirista de Hollywood é uma espécie de *SeaWorld*⁴¹⁵, habitada por seus heróis da literatura e das artes em geral.

Conforme argumentaremos a seguir, a Paris apresentada na sequência inicial de cartões-postais de *MNP* é a do efeito intoxicação, retrato do governo Nicolas Sarkozy (2007-2012). No filme, a expressão *l’intox* com o rosto do presidente francês em exercício à época pode ser observada na capa de uma revista em uma banca de jornal, ao lado do Le Café du Trocadéro; observa-se também a torre Eiffel ao fundo, encoberta pelas árvores (Figura 5). Nesta sequência de abertura dos cartões-postais oficiais é apresentada a propaganda oficial da capital francesa. Os postais da Paris de *MNP*, a sequência de planos gerais do *skyline* parisiense, são mostrados antes mesmo dos créditos do filme, sugerindo que se trata de uma apresentação encomendada: “Sony Pictures Classics Presents / Mediapro, Versátil Cinema & Gravier Production / A Pontchartrain Production.” Nesse sentido, não é coincidência que o papel interpretado pela primeira-dama francesa, Carla Bruni-Sarkozy, seja justamente o de guia de museu. Conforme argumentaremos, *MNP* constitui-se como uma reflexão crítica sobre o passeio turístico oficial pela cidade.

⁴¹⁴ Kilday, Gregg. “Woody Allen reveals how he conjured up his biggest hit ‘Midnight in Paris.’” In: **Hollywood Reporter**. 07 jan.2012. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/midnight-in-paris-woody-allen-279390>> Acesso em: 08 nov.2015.

⁴¹⁵ Parque temático aquático marinho em Orlando, Flórida, concorrente da *DisneyWorld*, onde as atrações são os animais marinhos, especialmente baleias e golfinhos, domesticados e aprisionados.

A partir dessa primeira apresentação dos distribuidores e produtores do filme, a música extra-diegética é introduzida. O som do clarinete de Sidney Bechet, na composição “Si tu vois ma mère” (1952), corrobora para que o plano geral da cidade adquira tons inebriantes durante o dia, sob a chuva e à noite. O primeiro cartão-postal revela a torre Eiffel no canto esquerdo, a ponte Alexandre III, o rio Sena, as árvores e alguns barcos, compondo um quadro geral da capital francesa similar às imagens clichês de Paris. Em um dos planos, há uma banca de jornal com cartões-postais da cidade à venda. O prólogo de *MNP* sobrecarrega a paisagem parisiense como um cenário dourado (Figura 6). A repetição de famosos pontos turísticos contribui para um certo artificialismo deste “passeio turístico pela cidade,” no qual observa-se o Moulin Rouge imóvel, o Arco do Triunfo e a igreja de Notre Dame, ao fundo, sob chuva forte; em primeiro plano, os pedestres atravessam a rua, passeiam ou fazem compras pelas calçadas de Paris. Há uma recorrência também de lojas de luxo, cafés e restaurantes típicos. Sob o som da música de Bechet, observam-se ruas vazias e, posteriormente, avenidas com tráfego intenso; o retrato dos turistas e parisienses que se amontoam organizadamente pelas calçadas da cidade, panorama dourado e idílico de Paris para o consumo dos turistas. Desse modo, Allen apresenta a cidade ao espectador como se ela estivesse pronta para ser fotografada, cenário montado para um filme, ruas e avenidas projetadas para que nenhuma agitação social borrasse a paisagem plástica, gentrificada e artificial da capital francesa.

Ao final de “Si tu vois ma mère,” o título do filme é introduzido, *Midnight in Paris*, acompanhado pelo comentário em voz *over* masculina: “Isto é inacreditável. Olhe para isto. Não há cidade como esta no mundo. Nunca houve.” O comentário do protagonista é feito nos jardins de Monet, porém, na composição do filme, ele também relaciona-se à apresentação dos cartões-postais na cena anterior. Novamente por intermédio da voz *over*, desta vez, feminina, o filme apresenta uma opinião contrária ao comentário inicial feito pela voz masculina: “você se comporta como se nunca tivesse vindo aqui.” Na apresentação dos créditos, feita inteiramente em um fundo preto, o diálogo entre Gil e sua noiva Inez (Rachel McAdams) introduz a questão do turismo:

Gil: Eu não venho aqui tanto quanto eu gostaria, esse é o problema. Você pode imaginar como esta cidade é linda de morrer na chuva? Imagine como era nos anos 1920. Paris nos anos 20, na chuva. Os artistas e os escritores!

Inez: Por que toda cidade tem que ser na chuva? O que tem de tão maravilhoso em ficar molhado?

Gil: Você pode imaginar, talvez, nós dois mudando para cá depois de nos casarmos?

Inez: Meu Deus, não! Eu nunca poderia viver fora dos Estados Unidos.

Gil: Sabe, se eu ficasse aqui e escrevesse romances e não tivesse que ficar remoendo roteiros de cinema. Vou te dizer uma coisa: eu largaria a minha casa em Beverly Hills, a piscina, tudo em um segundo!

Nesse breve diálogo entre o roteirista de Hollywood e sua noiva observa-se a falta de projeto em comum entre os dois, o clichê romântico de Gil sobre a Paris dos anos 20, o turista que quer ficar na cidade que visita, além das reclamações de Inez, que não poderia viver fora dos EUA. A apresentação dos cartões-postais da cidade, acompanhados da voz *over* de Gil e Inez que comentam a paisagem parisiense, indica que o panorama da cidade é composto sob o ponto de vista dos personagens.

O plano geral, em seguida, localiza a visita de Gil e Inez, os jardins de Giverny do artista Claude Monet. Diminutos em relação à paisagem que os cerca, o casal atravessa a ponte, que foi imortalizada pelas pinturas do impressionista, compondo uma espécie de quadro em movimento. Gil tenta convencer a noiva de que eles podem permanecer neste “refúgio romântico.” Para ela, no entanto, o noivo estaria apaixonado por uma fantasia. Pode-se afirmar que o mundo da fantasia, exposto na afirmação de Inez sobre Gil funciona como um comentário do filme sobre a Giverny de Monet, vista pelos personagens: a ideia romântica do cenário idílico, longe da cidade, como um clichê do artista alijado do trabalho no ambiente urbano. A Paris dourada, apresentada por Gil e Inez, também faria parte deste cenário fantasioso. As afirmações de Inez antecipam o desfecho do casal e sugerem para o espectador que a perspectiva de Gil seria um sonho acordado, característica que corrobora com a representação onírica de Paris ao longo do filme. A própria fantasia de Gil sobre Paris já é apresentada como um clichê – o clichê do escritor. A ideia da capital francesa como refúgio criativo para os artistas é apresentada em *MNP* como uma espécie de ideia fixa do imaginário americano.

A referência à Sydney Bechet no início do filme, por intermédio da inclusão da música extra-diegética, introduz a questão dos artistas norte-americanos expatriados na Europa. No entanto, o sonho de Gil é bastante diverso da experiência vivida pelo clarinetista em Paris, que acabou preso e foi deportado para Nova York em plena crise de 1929. É importante ressaltar que Bechet não está presente nos sonhos da Paris dos anos 1920 imaginados por Gil, que sonha com o músico Cole Porter. Nesse sentido, a inclusão da música do clarinetista deve ser entendida como

recurso extra-diegético, elemento de composição de Allen.⁴¹⁶ Bechet é o nome do senhor de escravos, responsável pela morte do avô de Sidney, o escravo liberto Omar. O nome do pai do clarinetista, escolhido por sua avó Marie, carrega esta cicatriz da escravidão nos EUA: “Ela teve esse bebê, e deu o nome de Omar, também. Ela colocou o nome que representava cada lado de sua memória que estava nesta criança. Omar Bechet, ele era o meu pai.”⁴¹⁷ Em Londres, Sidney foi deportado, acusado de estupro pela polícia. Em Paris, ele ficou preso por 11 meses após envolver-se em uma briga de rua, na qual atirou em uma francesa. A forma narrativa da autobiografia de Sidney Bechet, *Treat it Gentle* (Trate-o bem), aproxima-se do movimento do jazz. O livro resulta de uma coletânea de depoimentos do clarinetista que foram transcritos posteriormente. A narrativa é contada por Sidney em primeira pessoa:

Tinha duas coisas sobre isso. A primeira, era a francesa. Essa parte da história, é a mesma coisa hoje: eles não se importam quem você seja, se você vai para a França e entra numa roubada onde tem um francês no meio, o tribunal não vai se importar em saber o que é certo, não importa o que é errado. Se houver um francês e um estrangeiro no meio, o estrangeiro, ele está errado. Não importa se for justo ou injusto: o francês, ele é o que conta.⁴¹⁸

Se o título sugere gentileza, a vida de Sidney, no entanto, revela o oposto, feita por vários relatos de violência em que o músico esteve envolvido nos EUA e na Europa. Em entrevista à Eric Lax, Allen conta que gostaria de fazer um filme sobre a vida de Sidney Bechet:

[...] era magnífico, no entanto é um desconhecido total, não teve nenhuma vida comercial, e com certeza nenhum status de ícone, a não ser um pouco na França, nos últimos anos. E enquanto a vida do Louis o levou a jantar no palácio de Buckingham, o Sidney estava cumprindo pena por ter dado um tiro em alguém. Eu poderia fazer um grande filme a respeito.⁴¹⁹

Em diversas entrevistas ao longo de sua carreira, Allen tenta vender o roteiro do filme *American Blues* sobre jazz norte-americano, mas ele nunca conseguiu fazê-lo, novamente, por problemas de financiamento:

Sempre quis fazer alguma coisa sobre o jazz de Nova Orleans, mas nunca consegui levantar orçamento para isso. Mas se alguém me der oitenta, cem milhões de dólares – o que seria uma loucura -, eu poderia fazer um grande filme de jazz americano. Não digo a história de um cara que toca trompete e é abandonado pela namorada (*Poucas e boas* é, entre outras coisas, a história de um violinista de jazz que é abandonado pela namorada). Falo de

⁴¹⁶ A admiração do cineasta por Bechet é longeva: Allen toca clarinete à maneira do jazz de New Orleans e colocou o nome de uma de suas filhas com Soo-Yi Previn de Bechet Dumaine Allen. O nome da banda de jazz em que o cineasta toca no Hotel Carlyle é Woody Allen & the Eddie Davis New Orleans Jazz Band.

⁴¹⁷ Bechet, Sidney. **Treat it gentle**: an autobiography. Nova York: Da Capo Press, 2002, p.47.

⁴¹⁸ Bechet, op.cit., p.155.

⁴¹⁹ Lax, 2008, op.cit., p.407-408.

uma história sobre o começo do jazz, e como o jazz se desenvolveu em Nova Orleans e foi para Chicago e Nova York, e se espalhou pelo mundo. [...] É preciso recriar a Nova Orleans daquela época, depois ir a Chicago, a algumas boates, depois Nova York. O Sidney foi para a Europa. Essa coisinha que começou com os escravos cantarolando um para o outro e cantando *spiritual* na igreja se desenvolveu até virar a maior contribuição americana como forma de arte, e depois de algum tempo passou a ser reverenciada em todo o mundo, da África à Inglaterra e ao Japão. Os chefões esbanjavam noventa, cem, cento e vinte milhões a torto e a direito em filmes em que acabam perdendo a roupa do corpo. Então podiam perder a roupa do corpo comigo. (*Ri gostoso*.) Isso eu garanto.⁴²⁰

Em uma primeira análise seria possível entender a inclusão da composição de Sidney Bechet, embalando a abertura do cartão-postal parisiense em *MNP*, como exemplo da recepção “positiva” dos americanos na Europa; ou ainda, o papel dos artistas expatriados na propagação da paisagem dourada da cidade. Todavia, recuperando a biografia de Bechet, a música extra-diegética pode ressaltar a diferença entre a fantasia do escritor de Hollywood Gil Pender e a realidade vivida pelo clarinetista norte-americano. Sidney afirmava que a experiência do cárcere fazia parte de sua música, “ela está lá.”⁴²¹ Em uma das passagens de sua autobiografia, o clarinetista recorda o roteiro de um espetáculo de dança em que trabalhou, *A noite é uma bruxa*. Encenado em Paris, a trama do balé assemelha-se ao roteiro de *MNP*:

O título do balé era *A noite é uma bruxa*, e é sobre um cara que é sonâmbulo, e os pais dele ficam com medo, porque quando ele entra no sonho, sobe no telhado e passeia pelas chaminés. Eles estão terrivelmente assustados com isso, o pai está decidido a interrompê-lo, se possível. Então, o pai, a mãe e a namorada ficam esperando por ele; eles o veem subindo e esperam por ele. Quando ele chega no telhado, o pai tenta falar com ele; mas ele está jogando dardos e acerta o pai propositalmente com o dardo, matando-o. Depois, ele mata a mãe; ela tenta dissuadi-lo, fazendo truques com uma corda, como costumava fazer quando ele era criança, mas ele estrangula-a, e mata a sua noiva também. E toda vez que ele mata alguém, um espírito, que é o seu criado, um menino negro que dança, é o que faz com que ele faça essas coisas quando está dormindo. Ele acha que esse criado é realmente seu criado, mas é este criado que está fazendo ele fazer tudo isso – porque, finalmente, quando ele não tem mais ninguém para matar, ele tenta fazer os truques e percebe que não pode mais fazê-los. Então, o menino de cor faz tudo para ele e ele chega ao ponto de matar a si mesmo. Esse balé foi encenado em Bruxelas e Paris, e foi gravado. Eu espero que seja encenado algum dia em Londres também.⁴²²

Diferentemente dos passeios noturnos do músico negro norte-americano pelas ruas europeias (que terminaram em deportação na Inglaterra, por envolvimento com uma prostituta, seguida de acusação de estupro pela polícia; e prisão na França, por

⁴²⁰ Lax, 2008, op.cit., p.408.

⁴²¹ Bechet, op.cit., p.201.

⁴²² Bechet, op.cit., p.198-199.

atirar em uma francesa, após entrar em uma briga de rua), com Gil Pender, roteirista de Hollywood branco e bem-sucedido, nenhum arranhão.

No hotel luxuoso parisiense, no qual está hospedado, o protagonista de *MNP* furta um par de brincos de pérola de sua noiva para presentear a amante imaginária, a francesa Adriana (Marion Cotillard) que, por sua vez, sonha permanecer no passado junto aos artistas da Belle Époque, Toulouse-Lautrec, Degas e Gauguin, e às dançarinas de *can-can* no Moulin Rouge (assim como os outros personagens dos sonhos dos anos 20 de Gil, Adriana é uma projeção do protagonista). Enquanto os republicanos, a família de Inez, acusam a camareira do hotel pelo roubo dos brincos, o democrata Gil desfaz, rapidamente, o “mal-entendido.” A acusação revela que a desconfiança das elites recai sempre sobre os criados. O retrato de Gil da Paris contemporânea encobre as reivindicações sociais e elimina revoltas nos *banlieus* e protestos no centro da cidade contra cortes de salários e de pensões, comuns à época das filmagens de *MNP*. No entanto, a contrapelo do protagonista, o filme demonstra que a ideia da Europa unida é um projeto de classe que exclui os mais pobres. Conforme argumenta Perry Anderson em rigoroso exame sobre a União Europeia (UE):

Mas se uma sociedade europeia genuína, distinta das comunidades nacionais particulares que compõem a UE, cristalizou-se, ela não é compartilhada igualmente por todos os seus habitantes. Aqueles que mais se beneficiaram materialmente com a integração, que interagem socialmente com mais frequência pelas fronteiras nacionais, e que possuem o sentido mais forte de uma identidade europeia coletiva, pertencem a uma minoria da classe alta, proveniente dos negócios, do governo, das profissões de renda alta e da academia. Uma classe média mais ampla tem apenas contato intermitente com a vida além das fronteiras locais, enquanto as classes baixas têm pouco ou nenhum [contato]. Uma vez que essas camadas são as mais expostas aos custos – ainda que temporários – da integração econômica, elas são potenciais manifestantes contra ela. Inegavelmente, a Europa tem até agora sido – certamente, social e culturalmente – um “projeto de classe.” Um conflito de interesses pode, portanto, ser vitorioso, em condições de crise econômica.⁴²³

Em *MNP*, há pelo menos duas referências explícitas à conhecidas representações cinematográficas do universo do sonho. A primeira é o filme *Esta noite é minha* (1952), de René Clair, no qual o jovem compositor Claude (Gérard Philipe) tenta fugir da pobreza, da falta de tempo para a composição artística e do tédio como professor de música para crianças abastadas por meio de seus sonhos faraônicos com o passado. A segunda referência ao espaço onírico, desta vez, diegética em *MNP*, explicita-se no momento em que o protagonista encontra, em um

⁴²³ Anderson, Perry. *The New Old World*. New York: Verso, 2009, p.99.

de seus sonhos nostálgicos com os anos 1920, Luis Buñuel. Em seu devaneio pedante, o roteirista de Hollywood equipara-se ao cineasta espanhol, membro do grupo dos surrealistas. Gil sugere à Buñuel o tema para o filme *O Anjo Exterminador* (1962), no qual a fina flor da sociedade mexicana, reunida para um jantar de gala, não consegue sair da sala. No delírio de Gil em *MNP*, Buñuel não compreende a sua própria ideia surrealista. A ironia da cena revela-se justamente no contraponto entre o esnobismo de Gil e o processo de criação surrealista, “espécie de escrita automática,”⁴²⁴ mais próximo à composição do *jazz* de Nova Orleans. Ao rememorar o desenvolvimento da escrita surrealista com o pintor Salvador Dalí para o filme *Um cão andaluz* (1929), Buñuel descreve:

O roteiro foi escrito em menos de uma semana, seguindo uma regra muito simples adotada de comum acordo: não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Só incluir as imagens que nos tocavam, sem procurar saber por quê. Nunca surgiu a menor contestação entre nós. Foi uma semana de identificação completa. Um dizia por exemplo: “O homem arremete um contrabaixo.” “Não”, dizia o outro. E o que propusera a ideia aceitava imediatamente essa recusa. Sentia que era justa. Em compensação, quando a imagem proposta por um era aceita pelo outro, parecia-nos imediatamente luminosa, indiscutível e entrava incontinenti no roteiro.⁴²⁵

Tanto a referência ao sonho da Paris dourada e inclusiva, efeito provocado pela sequência de cartões-postais acompanhada pela música de Bechet em *MNP*, como os sonhos passadistas de Claude no filme de René Clair convergem para o retrato de Buñuel em *O Anjo Exterminador* da sala de música dos senhores, da qual os fidalgos e o mordomo da casa não conseguem sair (os criados, no entanto, retiram-se, antes que se inicie a barbárie). Essa metáfora de *O Anjo Exterminador* sintetiza o retrato da cidade encarcerada no período exílico de Woody Allen.

Nesse ponto, voltaremos à análise da paisagem europeia dourada em *MNP*. Do mundo idílico e bucólico da Giverny de Monet, os personagens vão para o *lobby* do hotel em Paris onde os pais de Inez estão hospedados. A voz *off* de John (Kurt Fuller) explicita o tema trabalhado pelo filme: “Aí estão os turistas!” Em primeiro plano, vê-se a entrada dourada e aristocrática do hotel no qual estabelece-se o diálogo repleto de ironias entre a família de americanos em viagem à Europa:

Inez: Eu não aguento mais ver esses charmosos *boulevards* e bistrôs de novo.
Gil: Que cidade!

⁴²⁴ Buñuel, Luis. **Meu último suspiro**; trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.145.

⁴²⁵ Buñuel, op.cit., p.143.

Helen: Sim, para visitar.

Gil: Não, eu consigo me imaginar vivendo aqui. Sinto que os parisienses me entendem. Eu me vejo andando pela Margem Esquerda com uma baguete debaixo do braço a caminho do Café de Fleurs para escrever o meu livro. Como é que o Hemingway diria? Ele chamava de “Paris é uma Festa.”⁴²⁶

Helen: Com esse trânsito, nada anda.

A citação do livro de Hemingway, *Paris é uma festa* (1964), funciona como outro comentário irônico de Allen a respeito das impressões de Gil sobre a vida dos artistas expatriados em Paris. Na década de 1920, morando na capital francesa, Hemingway enfrentou sérias dificuldades financeiras, assim como Bechet e outros artistas americanos na Europa. No livro, cujas provas Hemingway revia quando suicidou-se em 1961, há um capítulo específico sobre a fome, além de diversos outros relatos de privações e dificuldades pelas quais o escritor passou nos anos em que viveu em Paris. A vida de Ernest e sua esposa Hadley na cidade seria o avesso da opulência do casal Gil e Inez. Neste breve trecho do capítulo “A fome como boa disciplina,” observa-se o diálogo do escritor consigo mesmo para esquecer a fome, logo após ter recebido o pagamento por um trabalho. Em certo sentido, Hemingway aproxima-se de Gil ao glorificar a vida do artista. Neste trecho do livro, o narrador em primeira-pessoa descreve a fome como “uma coisa sadia,” capaz de “proporcionar um melhor entendimento artístico”:

Lá fora, na *Rue de l’Odéon*, fiquei desgostoso comigo mesmo por ter-me queixado. Estava levando a vida que escolhera por minha livre vontade e acabara de proceder estupidamente. Deveria ter comprado e comido um bom pedaço de pão em vez de ter pulado uma refeição. Podia sentir na boca o gosto adorável da casca torrada. Mas fica-se com a garganta seca se não se tem alguma coisa para beber. “Seu poltrão de uma figa! Seu santarrão, seu falso mártir!”, disse para mim mesmo. “Você abandonou o jornalismo por sua própria decisão. Você tem crédito e Sylvia lhe teria emprestado algum dinheiro. Ela já o fez tantas vezes!” Mas eu mesmo me respondia: “Não há dúvida, comece a fraquejar agora que num instante você se entrega por um nada qualquer. Ter fome é uma coisa sadia e os quadros até parecem melhores quando você está faminto. Por outro lado, comer é maravilhoso também, e você sabe onde é que vai comer agora mesmo? Pois é no *Lipp’s* que você vai comer e beber também.”⁴²⁷

Logo em seguida à citação ao título do livro de Hemingway em *MNP*, apresenta-se outro interior faustoso, semelhante ao *lobby* do hotel, onde observa-se a

⁴²⁶ Em inglês, o título do livro de Ernest Hemingway é *A Moveable Feast*. A ideia de um banquete móbil perde-se nesta tradução, assim como fica comprometido o aspecto irônico da resposta de Helen, que contrasta o congestionamento da cidade com a ideia de movimento, presente no título.

⁴²⁷ Hemingway, Ernest. **Paris é uma festa**; trad. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000, p.86-87.

conjunção entre turismo, casamento e negócios dos executivos das transnacionais em trânsito entre os EUA e a Europa. No restaurante opulento parisiense, a família de americanos brinda as conquistas empresariais de John em território francês. No filme de Allen, a premiada culinária francesa é utilizada como adorno para acordos de negócios. A conversa no restaurante desvenda a relação entre os interesses empresariais e de Estado entre os EUA e a França. As divergências políticas entre Gil e John representam as rusgas entre republicanos e democratas:

John: Bom, serei totalmente franco. Estou feliz com essa fusão corporativa entre os nossos parceiros e essa empresa francesa. Mas se não fosse isso, eu não sou um grande francófilo.

Helen: O John odeia a política deles.

John: Eles não foram amigáveis com os Estados Unidos.

Gil: Mas você não pode culpá-los por eles não terem nos seguido naquele precipício no Iraque com toda aquela coisa do Bush...

Inez: Ai, por favor, não vamos entrar nessa discussão de novo.

Gil: Querida, a gente não está... Por sinal, está tudo bem se eu e seu pai discordarmos. Isso é uma democracia. O seu pai defende a ala à direita do Partido Republicano e eu penso que ele é quase um demente lunático, mas é como se... Nós... Isso não significa que a gente não respeite a opinião um do outro. Não estou certo?

A câmera volta para Helen e John pasmos com a ofensiva do futuro genro. Na terra da *liberté, fraternité* e *égalité*, dentro do restaurante nobiliárquico francês, o retrato contemporâneo da democracia norte-americana revela que as eventuais discordâncias entre republicanos e democratas sobre a guerra do Iraque não impedem o florescimento dos negócios entre os EUA e a França, selado no brinde ao acordo bem-sucedido da empresa de John com os parceiros franceses. Tampouco, as divergências entre os países atrapalham os acertos para o casamento de Gil e Inez. No cenário francês, os interesses de republicanos e democratas aproximam-se, como explica Perry Anderson:

Os dois partidos, republicano e democrata, trocaram bases sociais e regionais mais de uma vez desde a Guerra da Secessão, sem questionar em absoluto o domínio do capital. [...] Uma característica marcante do consenso em que o sistema repousa é a flexibilidade das posições relativas que permite. Políticas associadas a um partido podem migrar para o outro, não raro assumindo na troca de partido formas mais radicais do que possuíam em seu habitat original. Um olhar sobre a história do último meio século é um lembrete deste vai-e-vem dentro do sistema.⁴²⁸

Outrossim, durante o encontro nada fortuito de Gil e Inez com o casal Paul (Michael Sheen) e Carol (Nina Arianda) no restaurante parisiense – tendo em vista que a classe social retratada por Allen frequenta os mesmos lugares nos EUA e na

⁴²⁸ Anderson, 2013, op.cit., p.5-6.

França –, as diferenças entre republicanos e democratas dão lugar para a competição de informações culturais sobre a Europa. Desta vez, Gil seria o “demente lunático” em exposição e a própria disputa entre os personagens e as tentativas de Carol de pronunciar Sorbonne e Versailles em francês possuem efeito cômico para o espectador. Paris transforma-se em um cenário de “viagens de turismo corporativo” tanto para o executivo John e sua família, como para o escritor de Hollywood Gil e o Professor Visitante na Sorbonne Paul e sua esposa. O turismo comercial/artístico/acadêmico inicia-se por meio de uma competição entre dois destinos turísticos: o palácio de Versailles, apoiado por Paul, Carol e Inez *versus* a sugestão de Gil, que prefere visitar o café onde James Joyce escrevia:

Inez: Vocês não falaram que estariam aqui.

Carol: Não, foi inesperado. Paul recebeu um convite para lecionar na Sorbonne. [ela tenta pronunciar em francês] Sorbonne.

Inez: Oh! Que maravilhoso! Então, o meu pai está aqui a negócios e nós decidimos pegar uma carona.

Paul: Que ótimo, a gente poderia marcar de fazer algo juntos.

Gil: Então, nós já temos um monte de compromissos, mas eu tenho certeza que...

Inez: O que?

Carol: O que vocês farão amanhã? Nós vamos dirigindo para Versailles. [corrige a pronúncia novamente] Versailles.

Inez: Oh! Tô morrendo de vontade de ir para Versailles!

Carol: Sim, claro.

Gil: Mas é... Nós... Eu acho que nós amanhã estaremos trancafiados em um almoço na Brasserie Lipp.

Inez: Não, eu não... Não.

Gil: Sim, nós estamos, já está... Sabe, eu na verdade tive um professor que jantou lá e viu o James Joyce. Claro que isso foi há milhões de anos atrás. E, aparentemente, Joyce estava comendo *sauerkraut and frankfurters*.

Inez: Esse é o fim da história?

Gil: Não é uma história, é um detalhe.

Inez: Nós adoráramos ir para Versailles.

Carol: Que bom.

Os detalhes culturais sem critério caracterizam a competição entre destinos do turismo comercial/artístico/acadêmico dos americanos na Europa. Na competição “quem sabe mais sobre o cenário francês?,” o café de James Joyce e o palácio de Versailles equiparam-se; trata-se do culturalismo de mercado, a experiência do turismo pós-moderno. O bálsamo que une os personagens, tanto republicanos como democratas, empresários, roteiristas de cinema, guias de museu e professores universitários, é a experiência do consumo cultural. No entanto, Gil aponta para um “novo” tipo de turismo artístico, no qual o café de Joyce transforma-se em marca de distinção de classe para os colecionadores de detalhes sobre a vida dos artistas.

Notadamente nos escritos de viagem sobre a Europa, mas não apenas, Henry James investigou o tema dos americanos na Europa na passagem do século XIX para o XX. De acordo com Peter Brooks, James costumava trabalhar com o “clichê de Paris como uma fascinante sedutora de Anglo-Americanos.”⁴²⁹ A imagem da sedutora francesa está exposta no filme de Allen por meio de três personagens: Adriana, amante dos artistas e estudante de moda, a guia turística (interpretada pela primeira-dama da França, Carla Bruni-Sarkozy) e Gabrielle (Léa Seydoux), vendedora da feirinha de antiguidades. O sonho de Gil de fugir dos EUA para morar em Paris e dedicar-se integralmente à carreira de escritor guarda semelhanças com os relatos de Henry James sobre a Europa. Para James, Paris representava uma alternativa à cultura do dinheiro americana, a capital francesa seria o “lugar onde escrever romances era levado a sério.”⁴³⁰ No romance *Os Embaixadores* (1903), Louis Lambert Strether viaja à Paris para encontrar o herdeiro americano Chad Newsome, que havia sido “reformado” pela cidade. Ao encontrar Chad em Paris, Strether, o enviado da família Newsome à Europa em busca do herdeiro, depara-se com um objeto “novo”:

A nova quantidade residia no fato de que Chad havia sido reformado. Era tudo; o que quer que isso fosse, era tudo. Strether nunca antes vira uma operação tão rematada – talvez esta constituísse a especialidade de Paris. Quem quer que estivesse presente ao processo quiçá pudesse, aos poucos, ter-se assenhorado dos resultados; mas ele estava frente a frente, nas atuais circunstâncias, com o trabalho concluído.”⁴³¹

Em seu diário, James lamentava as transformações urbanas de Paris na virada do século XX: “não podia sair da detestável Paris. Então, eu odiava os *boulevards*, a monotonia horrível e os novos bairros.”⁴³² James reprovava a novíssima Paris de Haussmann que se tornava a favorita dos novos pintores da vida moderna, em parte por causa dos “largos *boulevards* com vistas abertas que tornaram a cidade visível de uma nova forma.”⁴³³ Essa nova percepção de Paris é descrita em *Os Embaixadores* como uma “revelação”: a arte da propaganda. De volta aos Estados Unidos, Chad Newsome será transformado em um imenso homem de negócios, “a cara do pai”, como a personagem Marie de Vionnet descreve. As experimentações de Chad como pintor em Paris tornaram-se produtivas nos EUA:

⁴²⁹ Brooks, Peter. **Henry James goes to Paris**. New Jersey: Princeton University Press, 2007, p.7.

⁴³⁰ *Idem, ibidem*.

⁴³¹ James, Henry. **Os Embaixadores**; trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.163-164.

⁴³² Brooks, op.cit., p.49.

⁴³³ Brooks, op.cit., p.49.

Em todo caso, Chad aparentemente estivera examinando o assunto e encontrara ali uma revelação. A publicidade cientificamente elaborada se mostrava, portanto, como a grande força do futuro. “Ela realmente faz o truque, o senhor sabe.” Estavam cara a cara sob a luz do lampião, como estiveram naquela primeira noite, e Strether, sem dúvida, pareceu perdido. “Quer dizer que ela afeta a venda do artigo anunciado?” “Sim – mas afeta-o de maneira extraordinária; superando realmente as nossas previsões. Quero dizer, é claro, quando é usada de maneira que, em nossa era prósperíssima, ela *pode* ser usada. [...] É uma arte como qualquer outra, e infinita como todas as artes.” Ele continuou como se por brincadeira – quase como se achasse graça da expressão de seu amigo. “Nas mãos, naturalmente, de um mestre. O homem certo precisa estar no comando. Com o homem certo para fazer funcionar *c’est un monde*.”⁴³⁴

No início do século XX em Paris, o herdeiro americano encontra o “segredo para o comércio” em seu experimento parisiense:

Chad Newsome de *Os Embaixadores* é também um explorador espiritual, um egoísta que mergulha na Europa, adquire alguma civilidade à flor da pele, e voltará à América carregado com um rico espólio de percepções e sensações para suprir a oferta escassa de volta para casa. O turista acumula sensações de forma indiscriminada, tão indiferente ao seu valor inerente como é o mercado.⁴³⁵

No cenário do século XXI, na representação de Allen, a ideia de um americano transformar sua experiência europeia em oportunidade de negócio é expandida para o contexto de uma fusão corporativa, capitaneada por executivos americanos e europeus. Em *MNP*, essa “união entre culturas” é representada pelo novo empreendimento comercial de John em Paris, mas também pelo roteirista de Hollywood em busca de inspiração na Europa. Cabe lembrar que Gil e Inez apresentam o prólogo oficial da cidade, narrando *l’into*x parisiense na sequência dourada de abertura dos cartões-postais.

Em *MNP*, os norte-americanos são apresentados como turistas, guiados pela primeira-dama da França. Na Paris do filme, as diferenças entre Velho e Novo Mundo diminuem, uma vez que o mercado funciona como medida de valor social: “Nesta Europa, onde a política é cada vez mais mercantilizada, os indivíduos são de fato o poder, mas como consumidores e não como cidadãos.”⁴³⁶ A escolha de Bruni-Sarkozy como guia-turística corrobora com a ideia da cidade oficial apresentando a si mesma como um produto em exposição no mercado internacional de empreendedores globais, chamariz de investimentos. A ligação entre Bruni-Sarkozy e o roteirista de

⁴³⁴ James, 2010, op.cit., p.552-553.

⁴³⁵ Eagleton, Terry. **The English Novel: An Introduction**. “Henry James”. Oxford: Blackwell Publishing, 2010, p.219.

⁴³⁶ Anderson, 2009, op.cit., p.125.

Hollywood Gil Pender, como amigos e cúmplices, reforça a imagem de *la ville lumière* como um cartão-postal a ser vendido no mercado mundial. De acordo com Anderson, “o Velho Mundo é suscetível para ser compactado nas formas do Novo.”⁴³⁷

Em certa medida, a Europa apresenta-se como um *shopping* de referências culturais para a diversão dos turistas americanos: o personagem Paul, Professor-Visitante norte-americano na Sorbonne, leciona informações enciclopédicas⁴³⁸ sobre assuntos diversos, tais como, o palácio de Versailles, vinhos, literatura, amor; e o grande herói do roteirista de Hollywood Gil é a seu próprio personagem, aquela que trabalha em uma loja de antiguidades. Esta ideia de coletar informações desconstruídas e acumular objetos antigos sem propósito foi trabalhada por Henry James na composição do personagem Gilbert Osmond em *O Retrato de uma Senhora* (romance que será analisado na seção dedicada ao filme *Vicky Cristina Barcelona*). No personagem Gil do século XXI, composto por Allen, a experiência do turismo sintetiza a ideia de colecionar obras de arte de forma aleatória e a loja de antiguidades desvenda o conceito de cultura em sua forma mais mercantilizada.

Na paisagem do turismo transnacional, na qual o cartão-postal oficial da cidade enquadra a representação, o roteirista de Hollywood com a ajuda da guia de turismo oficial de Paris (a semelhança entre os personagens interpretados por Owen Wilson e Carla Bruni-Sarkozy acentua-se pelo uso de figurino semelhante⁴³⁹) compõem um retrato da cidade onde não há espaço para nenhum tipo de contestação social. Trata-se de um projeto elitista de cidade, baseado na exploração de milhões de trabalhadores ao redor do mundo que estão excluídos do acesso à saúde, educação e cultura (há também um *apartheid* arquitetônico em Paris que expulsou do centro para

⁴³⁷ *Idem*, p.98.

⁴³⁸ Pode-se argumentar que o uso de citações pelos personagens no período exílico de Allen, notadamente, intelectuais e artistas, remete à ferramenta *Wikipedia*. A competição entre Gil, Paul e a guia do museu Rodin Bruni-Sarkozy não discute aspectos essenciais da obra do escultor francês, a briga desenvolve-se em torno de detalhes sobre as fofocas da vida íntima do artista. Em uma breve comparação, já analisada no mestrado (2010), seria como se substituíssemos o personagem Chris Wilton em *Match Point*, que troca o romance *Crime e Castigo* pelo *Cambridge Companion to Dostoyevsky*, coletando informações para impressionar a família da herdeira, para os detalhes da construção do palácio de Versailles trazidas pelo professor-visitante da Sorbonne Paul que podem ser encontrados nos primeiros parágrafos do verbete sobre o local na enciclopédia online *Wikipedia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Versalhes>. Acesso em 16 de out. 2015.

⁴³⁹ O figurino de Wilson e Bruni em *MNP* assemelha-se à vestimenta típica de Woody Allen e a dos turistas norte-americanos na Europa em seus filmes. In: “Carla Bruni, Woody Allen & Owen Wilson Dress Alike On ‘Midnight in Paris.’” In: **Huffington Post**. 29 jul.2010. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2010/07/29/carla-bruni-woody-allen-o_n_663918.html> Acesso em: 27 out.2015.

os subúrbios grande parte da população), mas que é vendido como “uma realidade ausente que não pode ser simbolizada, ainda que esteja presente em todos os lugares por conta dos efeitos que provoca.”⁴⁴⁰ Na obra de James esses horrores ocultos e segredos indizíveis, “o trabalho pesado que torna possível, em primeiro lugar, toda essa elegância civilizada”⁴⁴¹ são apresentados por Strether como “a voz vaga de Paris” em *Os Embaixadores*:

Todas as janelas estavam abertas, as cortinas inúteis oscilando vagamente, e ele tornou a escutar, vindo do pátio deserto, o débil gorgolar da fonte. Mais além, como se de uma distância enorme – depois do pátio, depois do *corpis de logis* da fachada – ouvia-se, como se excitada e excitante, a elusiva voz de Paris. Strether sempre fora sensível a súbitos arroubos imaginativos relacionados a assuntos como esses – estranhos sobressaltos de sentido histórico, suposições e presságios que não forneciam nenhuma garantia salvo a de sua intensidade. Assim foi que, na véspera das grandes datas registradas, os dias e as noites da revolução, os sons reverberaram, os presságios, as premissas eclodiram. Eram o cheiro da revolução, o cheiro do clamor público - ou talvez, simplesmente, o cheiro do sangue.⁴⁴²

Conforme explica Eagleton, “é um mundo do qual James está bem ciente, embora ele não nos permita nenhuma visão direta sobre isso.”⁴⁴³ Em *MNP*, Allen retrata a ala da extrema direita do Partido Republicano, os eleitores de Bush II que apoiaram a invasão norte-americana no Iraque. Ou ainda seria possível argumentar que os personagens típicos dos republicanos nos filmes de Allen representam os membros da ala mais conservadora do partido, como o *Tea Party*, ou, mais recentemente, os eleitores que vibram com Donald Trump, *entertainer* fanático, dedicado a uma espécie de “caça às bruxas” contemporânea contra comunistas, imigrantes, afro-americanos, mulheres e trabalhadores de baixa renda. Todavia, o retrato mais mordaz em *MNP* é o do “novo” democrata Gil Pender, colecionador de detalhes da vida íntima dos artistas e sonhador nostálgico da geração perdida dos anos 1920, precisamente aquele que caracteriza a visão política da família de sua noiva como a de um “demente lunático.” No intuito de criticar a propaganda oficial de Paris, que elimina as reivindicações sociais e revoltas populares na cidade, *MNP* realça a “amizade” bem-sucedida entre Gil e a guia do museu, o par idêntico Pender-Bruni-Sarkozy.

⁴⁴⁰ Eagleton, op.cit., p.217.

⁴⁴¹ *Idem*, p.216.

⁴⁴² James, 2010, op.cit., p.519.

⁴⁴³ Eagleton, 2010, op.cit., p.216-217.

A Paris gentrificada apresentada em *MNP* desvenda o efeito intoxicação do governo Sarkozy: a correspondência entre a guia do museu e o roteirista de Hollywood recupera o papel da indústria cultural norte-americana na composição do cartão-postal oficial da cidade-empresa-cultural-global. Roteirista inovador da propaganda oficial da cidade, Gil Pender estabelece-se no *ParisWorld*.

Melancolia de Ozymandias em Para Roma com Amor

OZYMANDIAS⁴⁴⁴

Eu ENCONTREI um viajante de uma antiga aldeia
Que disse: Duas gigantescas e destroncadas pernas de pedra
Erguem-se no deserto... Perto delas, na areia,
Meio afundado, jaz um rosto partido, cujo franzido,
E lábios enrugados, e sarcasmo de frio comando,
Contam que seu escultor bem aquelas paixões leu
Que ainda sobrevivem, entalhou nestes pedaços sem vida,
A mão que os zombava e o coração que nutriu:
E no pedestal estas palavras aparecem:
'Meu nome é Ozymandias, rei dos reis:
Contemplem as minhas obras, ó Poderosos, e desesperai-vos!'
Nada mais resta. Ao redor a decadência
Daquela ruína colossal, vasta e vazia
As areias solitárias e uniformes estendem-se à distância.

Para Roma com Amor PRA (2012) teve como primeiro título, *The Bop Decameron*,⁴⁴⁵ uma união singular entre o ritmo norte-americano *bebop* e a narrativa

⁴⁴⁴ Tradução minha do soneto de Percy B. Shelley a partir do original em: Shelley, Percy. "OZYMANDIAS." In: **Shelley**: Poems; selected by Isabel Quigly. New York: Penguin Books, 1956, p.107.

OZYMANDIAS

I MET a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert... Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
'My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!'
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, bondless and bare
The lone and level sands stretch far away.

episódica de Boccaccio. No entanto, ao perceber que o público “nunca tinha ouvido falar de *Decameron* mesmo em Roma; e os poucos que conheciam achavam que o filme seria baseado nas histórias de Boccaccio, o que não é verdade,”⁴⁴⁶ Allen, o entrevistado não-confiável, mudou o título para um termo muito conhecido entre os italianos, *Nero Fiddled*, referência à situação política da Itália na era Berlusconi (que ocupou o cargo de primeiro-ministro entre 1994-1995, 2001-2005, 2005-2006 e 2008-2011). A comparação entre Nero e Berlusconi foi utilizada largamente pela imprensa, por exemplo: “O imperador Nero tocava violino enquanto Roma queimava, Silvio Berlusconi fez o ‘bunga-bunga.’”⁴⁴⁷ Somados no total, Berlusconi foi chefe de governo do país por nove anos. Além disso, o magnata empreendedor imobiliário controla o maior grupo de mídia italiano, Mediaset, é presidente do time de futebol AC Milan, dono de bancos, possui propriedades em paraísos turísticos como a Sardenha, oásis onde o sultão italiano organizava as festas “bunga-bunga,” que reuniam celebridades, prostitutas e políticos internacionais. O resultado final do título *Para Roma com Amor* pode indicar que houve acordo entre Allen e os produtores italianos, tendo em vista que o filme recebeu financiamento da Medusa Film, do grupo Mediaset de Berlusconi.

Em *PRA*, cultura e política entrelaçam-se no panorama da cidade, formado por quadros episódicos e estrutura satírica. Na versão do turismo oficial da capital italiana, patrocinada pelo grupo Mediaset, a música extra-diegética “Volare,” de Domenico Modugno e Franco Migliacci, interpretada pelo grupo Gipsy Kings, apresenta-se como um clichê das canções italianas. “Volare” embala os créditos iniciais do filme: “Penso que um sonho assim não retornará jamais / Pinte as mãos e a minha face de azul / E de repente fui sequestrado pelo vento / E comecei a voar no céu infinito.” Ao “voo das mãos pintadas de azul”⁴⁴⁸ expresso pela música extra-diegética acrescenta-se o recurso da câmera circular que confere sensação de rodópio,

⁴⁴⁵ In: Screenplays: *To Rome with Love* (The Bop Decameron) (2012) Typed Draft; circa 2011; **Woody Allen Papers**, Box 46, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

⁴⁴⁶ Pulver, Andrew. “Woody Allen swaps Decameron film title for Nero Fiddled.” In: **The Guardian**. 14 out.2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/oct/14/woody-allen-film-nero-fiddled>>. Acesso em 18 de out. 2015.

⁴⁴⁷ Bone, James. “Nero fiddled while Rome burnt. Silvio did the ‘Bunga Bunga.’” In: **The Times Europe**. 08 nov.2011. Disponível em: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/news/world/europe/article3220606.ece>>. Acesso em 18 de out. 2015.

⁴⁴⁸ Se retomarmos a metáfora do “Voo do Zangão” para representar a intervenção corporativa na cidade de Nova York em *A Era do Rádio*, a música “Volare” caracterizaria empreendimento similar na versão contemporânea do Nerone italiano.

seguindo o movimento dos carros e vespas, veículos característicos do trânsito caótico romano. Observa-se o Altar da Pátria, ou Monumento Nacional a Vittorio Emanuele II, local onde encontra-se o túmulo ao Soldado Desconhecido, mausoléu localizado entre a Praça Veneza e o Monte Capitólio. A centralidade do Capitólio é explicada pela historiadora Juliana Marques, a partir da interpretação de Tito Lívio e Tácito:

Para Tito Lívio, o Capitólio se apresenta como um símbolo do poder de Roma, e, por sua importância religiosa, é determinante para o destino da cidade e do império. [...] Em Tácito, vemos mais um outro exemplo da importância dada ao Capitólio como símbolo de Roma. Em sua obra, o Capitólio aparece em situações-chave que caracterizam certos momentos cruciais de uma espiral moralmente decadente do Principado. Sendo um dos objetivos de Tácito retratar a progressiva degeneração do caráter dos imperadores, individualmente, mas também em sua sucessão, o Capitólio aparece como local que simboliza a deturpação dos valores morais e religiosos, que antes definira o caráter da identidade romana, nas ações do imperador. É sugestivo notar como isso acontece predominantemente em Nero.⁴⁴⁹

O cartão-postal do Monumento ao Soldado Desconhecido é narrado por um cidadão local, o guarda de trânsito (interpretado por Pierluigi Marchionne). Posicionado em cima de um pedestal, em frente ao mausoléu, o guarda assemelha-se a um monumento-vivo, movimentando-se de acordo com o tráfego, conforme tenta orientar os carros e pedestres. À primeira vista tudo parece fluir bem em Roma e a dança dos braços do guarda remete à ideia de voo sugerida pela música. “Venham, venham,” ele guia, até que ouve-se o barulho de um acidente de trânsito e o guarda romano braveja: “porca miséria, que ***,” e inicia-se uma discussão. Ao invés de conter a briga, o agente da ordem olha para a câmera e apresenta-se aos espectadores: “desculpem-me eu não falo muito bem inglês. Sou de Roma. Meu trabalho, como vocês podem ver, é fazer o tráfego fluir. Eu fico aqui em pé e vejo tudo. Todas as pessoas. Eu vejo a vida. Nesta cidade, tudo é história.” Nesta breve apresentação cômica do primeiro cartão-postal de Roma, o narrador diegético é guarda de trânsito incompetente e guia turístico oficial da cidade. Olhando para a câmera, ele apresenta-se aos “turistas estrangeiros do filme” em inglês, desculpando-se pelo sotaque italiano. A função do *carabinieri* no filme é mais a de apresentador de Roma para os espectadores internacionais do que guarda de trânsito. A narração dos quadros

⁴⁴⁹ Marques, Juliana Bastos. “O Capitólio como representação em Tito Lívio e Tácito.” In: **Calíope Presença Clássica** 13, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ, Rio de Janeiro, 2005, p.99.

romanos feita pelo agente de tráfego será considerada neste trabalho como a “voz oficial” do turismo italiano.

Esse prólogo de *PRA* pode ser comparado à cena de abertura do musical da Broadway *O violista no telhado* (1964), inspirado na história de Scholem Aleikhem, *Tévyé, o leiteiro* (1894), e na pintura de Marc Chagall “O Violinista” (1923-24). Na releitura do clássico da literatura ídiche de Aleikhem, Allen recupera a arguta interpretação do personagem Tévyé feita por Zero Mostel. O musical da Broadway ganhou notoriedade com a interpretação do ator *blacklisted* como Tévyé, “um judeu pobre, sobrecarregado de filhas.”⁴⁵⁰ No Tévyé de Mostel, o prólogo do musical, de louvor à tradição judaica, transforma-se em um canto exasperado:

[Tévyé]: Um violista no telhado. Parece loucura, não? Mas no nosso pequeno vilarejo de Anatevka,⁴⁵¹ cada um de nós é um violinista no telhado tentando arranhar uma melodia agradável e simples sem quebrar o pescoço. Não é fácil. Você pode perguntar, por que ficamos aqui se é tão perigoso? Ficamos porque Anatevka é a nossa casa. E como mantemos o equilíbrio? Isso eu posso te dizer em uma palavra: Tradição!⁴⁵²

Conforme argumenta Solomon, o ator soube trazer ao personagem a dialética interna de *O Violinista*: “a constante forma de raciocínio de Tévyé ‘por um lado, por outro.’”⁴⁵³ À contrapelo da crítica usual que condena o “exagero” na interpretação de Mostel de Tévyé, desconsiderando a leitura crítica que o ator fazia do personagem clássico, que revelava o embate com a tradição ortodoxa judaica da qual Mostel fazia parte (a família do ator era de judeus ortodoxos), e que além disso, no Tévyé de Mostel a memória recente da Era da Lista Negra (terminada em 1961) estava

⁴⁵⁰ Scholem, op.cit., p.47.

⁴⁵¹ Pode-se argumentar que Allen filia-se à leitura crítica da tradição judaica e do teatro ídiche, feita pelos artistas judeus, perseguidos políticos durante a Era da Lista Negra, como Walter Bernstein, Martin Ritt e Zero Mostel, entre outros, conforme já demonstramos na primeira parte deste trabalho. No momento contemporâneo, *Anatevka*, a cidade imaginária criada por Aleikhem, torna-se ainda mais atual, podendo ser entendida como um canto dos desalojados: “Após uma vida inteira, um pedaço de papel, um decreto emitido pelas autoridades, e nós todos teremos que deixar as nossas casas. [...] / O que deixamos para trás / Nada demais / Apenas Anatevka / Anatevka, Anatevka / Desnutrida, explorada Anatevka / Onde mais o Sabbath pode ser tão doce / Anatevka, Anatevka / Familiar, obstinada Anatevka / Onde conheço todo mundo que encontro / Logo serei um estranho em um novo lugar estranho / Procurando por um rosto conhecido antigo / De Anatevka / Eu sou de Anatevka / Em ruínas, prosaica Anatevka / Querida pequena comunidade, pequena cidade minha.” Ao final, o violinista no telhado toca o instrumento, encerrando a peça. Ver: Bock, Jerry. “Anatevka.” In: **Fiddler on the roof**, from the Broadway musical Fiddler on the roof. Sound recording. Book by Joseph Stein, based on Sholem Aleichem’s stories. Lyrics by Sheldon Harnick. New York: RCA Victor, 1964.

⁴⁵² Bock, Jerry. “Prologue: Tradition.” In: **Fiddler on the roof**, from the Broadway musical Fiddler on the roof. Sound recording. Book by Joseph Stein, based on Sholem Aleichem’s stories. Lyrics by Sheldon Harnick. New York: RCA Victor, 1964.

⁴⁵³ Solomon, Alisa. **Wonder of Wonders**: a cultural history of *Fiddler on the roof*. New York: Picador, 2013, p.155.

sedimentada, propomos entender as divergências entre o diretor Jerome Robbins e Mostel, durante a longa e bem-sucedida temporada de *O violinista no telhado* na Broadway, como resultado da Era da Lista Negra. Conforme recupera Solomon, Robbins foi delator no Comitê de Atividades Antiamericanas: “seis anos depois de seu depoimento diante do HUAC, Robbins foi selecionado para representar os EUA como parte do projeto de diplomacia cultural da Guerra Fria.”⁴⁵⁴

Nesse sentido, a interpretação de Mostel de Tévy aproxima-o de *PRA* ao expor o confronto com a tradição. Enquanto as escolhas das filhas de Tévy provocam mudança e ruptura com a velha ordem, representada pelo pai, *PRA* discute a convivência entre elementos arcaicos e modernos na sociedade contemporânea italiana, embevecida pelo culto às celebridades. Fugindo dos *paparazzi*, o personagem interpretado por Roberto Benigni depara-se com uma procissão católica, da qual ele busca também escapar: neste beco-sem-saída, o mundo das celebridades e do culto religioso aproximam-se. Em *PRA*, Roma está enclausurada na adoração dos famosos e a serviço dos turistas.

O primeiro casal apresentado pelo guarda de trânsito – que é funcionário público, portanto, deve ser considerado representante do governo – será o jovem italiano Michelangelo (Flavio Parenti) e a turista norte-americana Hayley (Alison Pill). No encontro fortuito no ponto turístico, nas escadarias do Teatro di Marcello que levam à Praça do Capitólio, ouve-se o guarda em voz *over* apresentando o personagem: “Está vendo aquele jovem ali? Ele é romano. Michelangelo.” Em seguida, inicia-se o diálogo entre Hayley e Michelangelo. A turista americana pede indicação de como chegar à Fontana di Trevi. Na sátira política de Allen sobre a Itália do Nerone contemporâneo, o nome Michelangelo perde a referência ao artista, o qual entre inúmeras obras na capital romana, tais como a Basílica de São Pedro, foi um dos arquitetos responsáveis pela remodelação da Praça do Capitólio. A homenagem ao artista dá lugar à versão norte-americana do nome, transformado em um clichê rebaixado da Itália: “*Michaelangelo*,” pronúncia declarada pelo pai de Hayley, Jerry (interpretado por Woody Allen), o executivo do *show business* aposentado em busca de novos talentos na Itália. O jovem “comunista” Michelangelo representa o executivo das transnacionais, advogado italiano com negócios em Nova York, que fala inglês com sotaque americano e oferece-se como guia turístico para Hayley.

⁴⁵⁴ Solomon, op.cit., p.87.

Tanto guardas de trânsito como advogados, na Roma de Allen, os italianos apresentam-se como servidores turísticos. A apresentação de *PRA* reduz-se a um grande clichê do turismo de verão na Europa. O quadro de abertura *pop* do turismo romântico romano é intensificado pela utilização da música extra-diegética “Amada mia, amore mio.” A experiência turística na cidade é sintetizada pela descrição de Hayley ao telefone:

Tem sido um verão incrível. Como se lê em todos aqueles romances românticos. Uma americana vai para Roma e conhece um belo romano na Fontana di Trevi. Ele é absolutamente adorável.

Em *A Doce Vida* (1960), de Federico Fellini, a fonte romana ficou imortalizada na cena em que, à noite, a turista-celebridade norte-americana Sylvia, representada pela atriz sueca Anita Ekberg, entra na *Fontana* barroca de Nicola Salvi. No filme de Fellini, o jornalista *paparazzo* interpretado por Marcello Mastroianni faz-se de guia turístico embevecido pela exuberância da atriz-celebridade americana. Enquanto Marcello fogia do casamento para desfrutar da *dolce vita*, na Roma de Allen, o advogado Michelangelo procura casar-se com a primeira turista norte-americana/curadora de arte que encontra nas escadarias do Teatro di Marcello.

Em *PRA*, trata-se da representação do turismo, da *dolce vita* das celebridades e dos casamentos entre executivos e artistas. A exuberância de Ekberg contrasta com a insonsa Hayley, que não ousa entrar na fonte. Pela manhã, o casal de *PRA* apenas contempla a Fontana di Trevi de longe, comportados como os outros turistas. Porém, tanto no filme de Fellini como no de Allen, a fuga do trabalho repetitivo e sem sentido é direcionada para a contemplação das celebridades. Marcello não pode sair da *dolce vita* e Michelangelo, ao final, aplaude o pai Giancarlo (Fabio Armiliato), de agente funerário a tenor-celebridade do banho, transformação comandada pelo empresário “inovador” do *show business* norte-americano, Jerry, futuro sogro de Michelangelo. Como lembra Martins, a festa dos nobres em *A Doce Vida*, de Fellini, foi filmada sob um tema feito por Nino Rota, “Finale,” inspirado no “Mack the Knife,” de Brecht e Weill. O filme de Fellini “desnudava o predomínio do *marketing* na cultura e nos serviços, modificando os costumes.”⁴⁵⁵

La Dolce Vita trazia como protagonista um híbrido de jornalista, agente comercial e relações públicas tanto da cultura quanto da moda. E observava uma mutação radical dos valores e das condutas. Apresentava o poder das relações de mercado moldando a arte, a cultura em geral e a

⁴⁵⁵ Martins, 1993, op.cit., p.16.

gama das relações humanas em jogo. A força de impacto da obra nascia da exposição dramática das suas condicionantes, redefinindo a imanência do cinema e propondo um olhar mais analítico sobre o mundo das imagens.⁴⁵⁶

Em *PRA*, o narrador, agora em voz *over*, propõe uma comparação entre o par “urbano moderno global” como “modelo da Roma oficial” – o executivo italiano e a turista norte-americana – e o casal do interior da Itália em lua-de-mel em Roma. O segundo episódio de *PRA* começa na estação de trem Roma Termini: “Antonio e Milly também eram um jovem casal apaixonado,” apresenta o guarda de tráfego/guia turístico. Espécie de retrato da Roma arcaica, o narrador descreve-os da seguinte maneira: “Eles se casaram na cidadezinha de Pordenone⁴⁵⁷ e vieram à Roma em lua-de-mel com a ideia de estabelecerem-se aqui.” Deslumbrados na chegada à capital, a professora de astronomia Milly (Alessandra Mastronardi) e seu marido Antonio (Alessandro Tiberi) são também turistas: do campo à cidade, todos querem desfrutar dos encantos da Cinecittà. Em *PRA*, moderno e arcaico convivem nesta sátira dos costumes romanos na era Berlusconi. O contraponto entre campo e cidade estabelece-se por meio do contraste entre Hayley/Michelangelo e Milly/Antonio. No entanto, o conservadorismo que à primeira vista poderia fazer parte apenas da caracterização do casal do interior é encontrado também na aliança entre os cidadãos, a americana e o italiano, unidos pelo verniz cultural do turismo e do *show business* norte-americano. No contraste entre os dois episódios dos jovens casais, o brinde *finale* à formação do mais novo par da sagrada família executiva na cidade, Michelangelo e Hayley, revela-se mais conservador do que a experiência romana do casal provinciano, Antonio com a prostituta Ana (Penélope Cruz), e Milly com o ladrão (Riccardo Scamarcio).

Alheio às contradições da Itália, o violinista no telhado, narrador esbirro e guarda de trânsito apresenta o arquiteto-celebridade, no quadro seguinte: “E havia também aquele renomado arquiteto americano passando seus últimos dias de férias em Roma.” Como um cartão-postal gastronômico de Roma, a cena do restaurante funciona apenas como anúncio da fama do arquiteto, espécie de celebridade por si só, já que não se sabe quais as obras que ele realizou e tampouco para os fins do

⁴⁵⁶ Martins, 1993, op.cit., p.16-17.

⁴⁵⁷ Apesar do guia oficial da Itália desinformar, a referência de que Milly é professora primária em Pordenone pode homenagear, no mosaico de referências ao cinema italiano feito por Allen, a biografia de Pasolini, que entre 1943 a 1949, fugindo da guerra, refugiou-se na região, onde ensinou em uma escola secundária. Ver: “Sulle Tracce di Pier Paolo Pasolini.” In: **Pordenone with love**. Disponível em: <http://www.pordenonewithlove.it/en/luoghi-cultura/o/739/Pier-Paolo-Pasolini?id_cat=11> Acesso em 21 de out. de 2015.

espetáculo arquitetônico imediato parece ser preciso que se saiba. Ao longo do filme, no entanto, revela-se que John Foy (Alec Baldwin) é famoso pela construção de *shopping centers*. Na experiência do turismo, que une romanos e norte-americanos, os grandes monumentos romanos são reduzidos à paisagem sem história e a fama do “renomado arquiteto americano” recebe mais destaque, para o narrador oficial, do que a cidade. Esse fascínio pela vida das celebridades e dos governantes já havia sido descrito por Lefèbvre em “O direito à cidade,” de 1968:

Os moradores do Olimpo e a nova aristocracia burguesa (quem os ignora?) não habitam mais. Andam de palácio em palácio, ou de castelo em castelo; comandam uma armada de um país de dentro de um iate; estão em toda parte e em parte alguma. Daí provém a causa da fascinação que exercem sobre as pessoas mergulhadas no cotidiano; eles transcendem a cotidianidade; possuem a natureza e deixam os esbirros fabricar a cultura.⁴⁵⁸

O último quadro da apresentação feita pelo narrador será o do cidadão comum, aquele que não é turista, o típico romano, preso no cotidiano do despertador, entre o trabalho e a família, cujo lazer são o cinema e a televisão. O quadro cotidiano de Leopoldo Pisanello (Roberto Benigni) revela a monotonia da vida na cidade, o cidadão reduzido ao mundo do trabalho e da família e cujo lazer restringe-se à contemplar o mundo das celebridades. Leopoldo é apresentado da seguinte maneira pelo guarda de trânsito: “um cidadão romano comum, de classe média. Confiável. Agradável. Previsível.”

A inclusão do cineasta e artista cômico Roberto Benigni em *PRA* para interpretar o homem comum transformado em celebridade instantânea pela televisão nacional apresenta-se como crítica evidente à era Berlusconi. De maneira semelhante aos cômicos *stand-up* norte-americanos, em uma de suas apresentações na televisão italiana, Benigni compôs uma canção sátira das propriedades do primeiro-ministro. Ao final da apresentação, Benigni começa a despir-se:

Eu sou o chefe, o empreendedor, o proprietário do partido do amor. Eu sou o César, o líder mundial. Eu sou o papa, o usuário final. A Câmara é minha, o Senado é meu. Sou o patrão de Ibrahimovic e Pato. Tenho bancos e banqueiros. [...] A RAI, Mediaset, os atores e as atrizes. O jornal é meu. [...] Finalmente [...], a magistratura e a corte constitucional. É tudo meu! Atuo com seriedade. Palácio Chizi, palácio Grazioli, palácio Macherio, palácio, mas, dona, tenho uma mansão [...] com mil quartos. Castelos antigos de mais três mil [anos]. É tudo meu, caros italianos, até a casa de Montecarlo dos Tugliani é minha, é minha, [...] Augusto Minzulini da TG1 é meu, é minha a TG5 [...]. As mulheres são minhas, sou potente, portanto. Eu quero todas sobretudo Rose Bindi. A Lega já é minha. [...] E são

⁴⁵⁸ Lefèbvre, op.cit., p.118.

minhas as poesias de Sandro Pondi. [...] O partido vai crescendo. Agora tem uma multidão [...]. As piadas que conto e escrevo fazem o seu tio rir. As empresas bem-sucedidas, os bancos, basta assim com a mão compro o mar do Reno. Mas eu compro tudo, de A a Z, mas quanto custa esse c* de planeta, eu quero, compro agora, depois compro Deus, [...] compro a mim mesmo!⁴⁵⁹

Considerado pelo próprio primeiro-ministro como um de seus inimigos, Benigni comparou o político italiano à Jesus em um programa de televisão, “porque ele representa a sagrada trindade: primeiro-ministro, presidente do time de futebol AC Milan e dono das empresas Fininvest.”⁴⁶⁰ Na era Berlusconi, a censura prevalecia nos meios de comunicação, críticas ao magnata eram evitadas e jornalistas que questionavam o governo foram retirados da programação:

[...] o primeiro-ministro acabou punindo funcionários da estatal que o desgostaram. Em entrevista, declarou que os jornalistas Enzo Biagi, de 80 anos, e o mais famoso repórter do país, Michele Santoro, e o apresentador Daniele Luttazi se comportaram de “maneira criminoso.” Berlusconi disse que [os jornalistas] o difamaram ao entrevistar, antes da eleição do ano anterior, seu “inimigo” – o diretor e ator de cinema, Roberto Benigni. Santoro recebeu sanções da Autoridade de Comunicação por [divulgar] “informações tendenciosas.” Mas isso ainda não foi o suficiente para Berlusconi. Ele acrescentou – embora não tenha autoridade para ordenar isso – que os três têm de “mudar de atitude” para retornar à TV. Na segunda-feira, os programas de Biagi e Santoro foram suspensos. Quanto a Luttazi, está afastado há um ano.⁴⁶¹

Em *PRA*, Leopoldo seria o homem comum, na versão católica romana da tradição, ou ainda, ele pode ser considerado o *schlemiel*, termo em ídiche para caracterizar o perdedor. De acordo com Feuer, desde o século XIX, o *schlemiel* tem sido o principal personagem cômico na literatura ídiche e Allen utiliza-o em “quase todos os seus filmes (de antes dos anos 1970 até hoje).”⁴⁶² Para Feuer, no entanto, nos últimos filmes de Allen observa-se “a eliminação ou transformação dos traços negativos ou heterogêneos na tela. Através dos *schlemiels* de Allen, testemunhamos o processo de individuação e salvação pessoal.”⁴⁶³ Porém, conforme argumentamos ao longo deste trabalho, a obra recente de Allen constitui-se como o avesso da redenção.

⁴⁵⁹ “Roberto Benigni canta le proprietà di Berlusconi (Vieni via con me).” In: **YouTube**. 08 nov.2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yniPK63MFM>>. Acesso em 20 de out. 2015.

⁴⁶⁰ “Roberto Benigni satiriza Berlusconi.” In: **R7 Notícias**. 28 dez.2002. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/noticias/roberto-benigni-satiriza-berlusconi>>. Acesso em 20 de out. 2015.

⁴⁶¹ Flaim, Denise. “Berlusconi aperta o controle sobre TV pública e pune os críticos.” In: **Observatório da Imprensa**. 04 jul.2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1007200291.htm>>. Acesso em 18 de out. 2015.

⁴⁶² Feuer, Menachem. “The Schlemiel in Woody Allen’s Films.” In: Bailey, Peter; Girgus, Sam (ed.). **A Companion to Woody Allen**, First Edition. Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013, p.404.

⁴⁶³ *Idem*, p.406.

Nesse sentido, propomos que a questão central de *Neblinas e Sombras* (1992), investigação do processo de adesão do *schlemiel*, Max Kleinman, à gangue dos vigilantes e, posteriormente, à trupe circense, é retomada no período exílico de Allen. Entrando para o *show business*, tornando-se um aprendiz do chefe do circo, “Kleinman escolhe abraçar o mundo da ilusão,”⁴⁶⁴ como parte da trupe de MacHeath,⁴⁶⁵ questão retrabalhada, por exemplo, no filme *Magia ao Luar* (2014).

No panorama romano, o artista cômico nova-iorquino intensifica os clichês da Itália, com a colaboração de seu colega italiano Benigni, também cineasta e comediante. Tanto o arquiteto de *shopping centers* John, como a professora de astronomia do interior Milly e as sagradas famílias romanas de Michelangelo e Leopoldo querem ser celebridades. Em *PRA*, por intermédio da montagem de episódios, Allen compõe o retrato da Itália tradicional, a persistência da tradição católica conservadora na era do “bunga-bunga” corporativo de Berlusconi e o elixir que o Nerone representa, *imperator* midiático, magnata de ilusões, MacHeath italiano. De certa forma, a Roma do filme de Allen está morta, restrita ao turismo de ruínas, à citações vazias e à contemplação de celebridades:

A cidade historicamente formada não vive mais, não é mais apreendida praticamente. Não é mais do que um objeto de consumo cultural para os turistas e para o estetismo, ávidos de espetáculos e do pitoresco. Mesmo para aqueles que procuram compreendê-la calorosamente, a cidade está morta. No entanto, “o urbano” persiste, no estado de atualidade dispersa e alienada, de embrião, de virtualidade.⁴⁶⁶

No retrato do tradicional casal do interior da Itália, perdido nas tentações da capital, Allen propõe uma releitura de *O Xeiue branco* (1952), de Federico Fellini, e desse modo, recupera as matrizes culturais e históricas do fascismo italiano vinculadas à cultura de massa:

A análise do fascismo, referido diretamente na obra de Fellini a partir de *I Clowns*, pode ser vinculada àquela da cultura de massa, alvo primordial e constante da obra. Segundo a hipótese, a atenção precoce e estratégica no projeto crítico de Fellini para com a cultura de massa se explicaria seja por suas questões envolverem a especificidade do processo cinematográfico – um ponto cego ou impensado do projeto neo-realista-, seja em razão da cultura de massa, na Itália, vir condicionada pelo fascismo, tanto no que tange ao aparato de produção (vide a herança de Cinecittà) quanto, em parte, no caso dos próprios produtos – tal as fotonovelas, que parecem descender estilisticamente da cinematografia fascista, melodramática e

⁴⁶⁴ Bruce, Iris. “Lurking in Shadows: Kleiman’s Trial and Defense.” In: Bailey, Peter; Girgus, Sam (ed.). *A Companion to Woody Allen*, First Edition. Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013, p.356.

⁴⁶⁵ Na cena final de *Neblinas e Sombras*, Allen utiliza a música extra-diegética “Mack the Knife,” da *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht e Weill.

⁴⁶⁶ Lefèbvre, op.cit., p.106.

propensa ao exotismo. Viria daí o tema de *Lo Sceicco Bianco* (1952), primeiro filme solo de Fellini [...].⁴⁶⁷

Assim como no filme de Fellini, Wanda Cavalli (Brunella Bovo) apaixona-se pelo “xeique branco,” personagem de Fernando Rivoli (Alberto Sordi); a professora de astronomia Milly, perdida na Cinecittà, encanta-se com a estrela de cinema Luca Salta (Antonio Albanese), “um dos homens mais *sexies*” da Itália, segundo ela leu em uma revista de fofocas. Por seu turno, o personagem Antonio de *PRA* refere-se a pelo menos dois personagens dos filmes de Fellini: o jovem do interior Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste), em *O Xequie Branco*, que encontra a prostituta Cabiria (Giulietta Masina) na cidade; e Antonio, personagem-título do episódio “As Tentações do Dr. Antonio,” de Fellini, em *Boccaccio’70* (1962). Na caricatura do fascista-doutor criada por Fellini, Antonio quer censurar até o *outdoor* da propaganda de leite com Anita Ekberg. No filme de Allen, o novato executivo recém-chegado à Roma tenta resistir às tentações da cidade, representadas pela prostituta Ana. No entanto, para não prejudicar a sua oportunidade de trabalhar com os tios na cidade, a nata conservadora dos executivos italianos, que atuam como a máfia, onde só entram os membros de sua *famiglia*, Antonio recorre aos serviços da prostituta e ela tem que fingir ser sua esposa. Essa farsa para garantir a entrada de Antonio na alta sociedade dos executivos italianos - agenda de clientes da prostituta - cria a “personagem” *Milly Ana*, um mosaico de referências às musas do cinema italiano e ao “caso Ruby.”

Uma das referências para a composição da personagem Ana em *PRA* é a atuação de Anna Magnani em *Mamma Roma* (1962), de Pasolini. Allen parodia a monumental prostituta romana de Magnani, especialmente a cena de abertura do filme de Pasolini em que Mamma Roma enfrenta Carmine (Franco Citti) e sua noiva no salão de banquetes do casamento, propondo um brinde à liberdade: “não serei mais sua escrava,” Magnani canta em desespero e sorrindo. Em *PRA*, diante dos tios conservadores de Antonio, Ana questiona a maternidade:

Tia Giovanna: Querem ter muitos filhos?

Ana: Filhos, não. Você vira escrava deles. Fralda, escola, doenças. Depois eles crescem, vão embora e você nunca mais os vê.

Tia Rita: Não é assim.

Ana: Comigo foi. Eu não via a hora de sair de casa. Não é para menos, meu pai era traficante, minha mãe roubava lojas. O que eu podia fazer? Eu não estava certa?

⁴⁶⁷ Martins, 1993, op.cit., p.19.

Ana é também uma colagem das personagens interpretadas por Sophia Loren nos filmes de Vittorio De Sica: notadamente, Zoe, no episódio “A rifa,” em *Boccaccio ’70* (1962), pois a personagem interpretada por Cruz em *PRA* apresenta-se a Antonio como prenda de uma aposta entre executivos. Além disso, na composição da prostituta no filme de Allen há elementos das três mulheres interpretadas por Loren, e de seus parceiros (personagens de Marcello Mastroianni), em *Ontem, hoje e amanhã* (1963): Adelina, a mãe pobre que vende cigarros, cuida dos filhos, do marido desempregado Carmine (Marcello Mastroianni) e que tem que estar sempre grávida para não ser despejada da casa pelo governo; Ana, a esposa entendiada do burguês em busca de aventura com o artista na cidade; e Mara, a prostituta, tentação do jovem seminarista.

Além do mosaico de referências, o episódio da prostituta em *PRA* guarda semelhanças com o escândalo sexual envolvendo Berlusconi, no qual ele teria mantido relações sexuais com a jovem marroquina menor de idade, Karima El Mahroug, conhecida como “Ruby, ladra de corações,” nas famosas festas “bunga-bunga,” organizadas pelo premiê. O primeiro-ministro italiano foi diversas vezes acusado de corrupção e, no caso Ruby, abuso de poder, por ter intercedido para que a jovem não fosse presa por roubo. Na ocasião, Berlusconi alegou que não queria causar um incidente diplomático com a prisão da moça que ele pensava ser neta do ditador egípcio Hosni Mubarak⁴⁶⁸. Em *PRA*, o “caso Ruby” pode ser sintetizado nos personagens da prostituta e do ladrão. O filme de Allen na Itália mapeia precisamente o engodo e a fantasia das celebridades, as explicações mais estapafúrdias da elite do poder para esconder seus crimes.

Após ter lido que o cineasta havia visto uma foto sua e que achava-a “atraente e fascinante, quem sabe, ela possa atuar,”⁴⁶⁹ Ruby escreveu uma carta a Woody Allen. Na carta, ela escreve que, depois da história do “bunga-bunga,” a “arte de Allen é a

⁴⁶⁸ Squires, Nick. “‘Ruby the Heart Stealer’ dreams of Woody Allen role.” In: **The Telegraph**. 31 mai.2011. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/silvio-berlusconi/8547617/Ruby-the-Heart-Stealer-dreams-of-Woody-Allen-role.html>>. Acesso em 20 de out. de 2015.

⁴⁶⁹ Todas as citações sobre a carta de Ruby foram retiradas da reportagem publicada pela revista italiana *Oggi*. In: “Incredibile! Ruby scrive a Woody Allen: ‘Che cos’ha Carla Bruni più di me? Come attrice sono meglio io...” E la lettera fa il giro del mondo.” In: **Oggi**. 30 mai.2011. Disponível em: <http://www.oggi.it/attualita/notizie/2011/05/30/incredibile-ruby-scrive-a-woody-allen-che-cosha-carla-bruni-piu-di-me-come-attrice-sono-meglio-io-leggi-la-lettera/?refresh_ce-cp>. Acesso em 20 de out. de 2015.

única coisa que lhe dá uma visão positiva e alegria de viver.”⁴⁷⁰ Ruby diz que o seu filme preferido é *Bananas* (1971), sátira política de um ditador na América Latina, e que possui um desejo: atuar em um filme de Allen na Europa, tendo em vista que “como árabe não é muito fácil entrar nos Estados Unidos.”⁴⁷¹ A imprensa mundial, rapidamente, condenou a conduta da “ladra de corações” que na carta comparava-se à Carla Bruni, por sua atuação em *MNP*:

Eu queria estar no lugar dela! O que a primeira-dama da França tem que eu não tenho? Ela é uma mulher que tem apenas mais sorte do que eu. Ela nasceu rica e magra. Eu tive que lutar para conseguir tudo. Nasci sem perspectiva de um futuro e estou lutando para construí-lo.⁴⁷²

Ruby encerra a carta com o relato de um sonho, no qual assemelha-se à personagem Cecília, interpretada por Mia Farrow no filme de Allen de 1985: “tenho um sonho: tornar-me a sua nova musa, a nova Mia Farrow ou Diane Keaton! Eu gostaria de entrar na tela com você, como em *A Rosa Púrpura do Cairo* e montar em um cavalo branco que me levaria para um futuro novo.”⁴⁷³ Em *PRA*, Allen traz o caso Ruby à tela, fazendo com que a alta sociedade italiana, e o espectador, tenham que encarar a prostituta, voz lúcida do filme.

A despeito do narrador, os únicos personagens que parecem ter consciência do mundo de ilusões e que representam rupturas no conservadorismo são a prostituta e o ladrão (Riccardo Scamarcio). Além disso, seus personagens criticam a elite italiana, e também prestam serviços à ela. Por exemplo, o ladrão acaba por “salvar” a celebridade Luca Salta de mais um escândalo midiático sobre suas traições à esposa (outra cristalina referência a Berlusconi). E Ana protesta que os tios de Antonio entraram sem bater no quarto de hotel: “Eles foram entrando. Essa gente da alta sociedade acha que pode tudo.” As senhoras italianas tentam censurar o vestido da moça (claramente inspirado na personagem Zoe de “A Rifa,” de De Sica), mas o tio de Antonio encanta-se com a vestimenta. No entanto, ele não crê que o Vaticano permitirá que Ana entre na visita privada (em *O Xequie Branco*, a última cena é do “casal restabelecido” no Vaticano). A prostituta de Allen, no entanto, esclarece: “claro que sim, conheço bem o local.” Enquanto isso, a esposa oficial de Antonio, Milly perde-se em Roma contemplando estrelas de cinema. Em seguida, retornamos à visita

⁴⁷⁰ *Idem, ibidem.*

⁴⁷¹ *Idem, ibidem.*

⁴⁷² *Idem, ibidem.*

⁴⁷³ *Idem, ibidem.*

turística da prostituta ao Vaticano, em horário de trabalho, afinal, como ela mesmo afirma ao cliente: “está tudo pago.” Ao admirar as pinturas de Michelangelo no teto do Vaticano, a católica apostólica romana, tia Giovanna, senhora do executivo, impressiona-se com a dificuldade do trabalho do artista: “Não posso imaginar! Trabalhar o tempo todo deitado de costas!” Ana, todavia, aproxima o seu trabalho ao de Michelangelo: “Eu sei bem o que é isso, perfeitamente.” Em outro passeio turístico pela cidade, guiado pela *famiglia* italiana, Ana e Antonio comparecem à uma festa da alta sociedade, o *crème de la crème* dos executivos romanos, local em que a prostituta de alto padrão encontra sua agenda completa. Observa-se nesta cena límpida, o retrato do “bunga-bunga” executivo na era Berlusconi.

Em *PRA*, vemos a cidade de Roma como “a imagem da ‘ruína,’ como um emblema não apenas da transitoriedade e fragilidade da cultura capitalista, mas também em seu aspecto destrutivo.”⁴⁷⁴ Olhando para o Coliseu⁴⁷⁵, acompanhada de seu guia turístico e anfitrião Jack (Jesse Eisenberg), a turista norte-americana e atriz Monica (Ellen Page) cita o poema de Percy Shelley, *Ozymandias*. Para ilustrar esse sentimento diante das ruínas romanas que a atriz caracteriza como fútil:

Jack: É inacreditável que o Coliseu ainda esteja de pé, após milhares de anos. Sally e eu temos que consertar o banheiro a cada seis meses. Esses caras eram realmente arquitetos brilhantes.

Monica: Eu acho tão irônico que tenha havido uma civilização tão magnífica e agora só estas ruínas. Chamo esse sentimento fútil de Melancolia de Ozymandias.

Jack: [Ri]. Ok.

Para que a cena no Coliseu seja entendida como um sonho do arquiteto-estrela norte-americano John, ela deve ser comparada à cena apresentada em momento anterior, na qual o arquiteto conversa com amigos norte-americanos sobre a cidade de Roma em um restaurante externo, o Caffè della Pace, conhecido por “reunir artistas e figuras literárias, pessoas da moda, da política e do mundo do entretenimento,”⁴⁷⁶ na Piazza Navona:

⁴⁷⁴ Buck-Morss, Susan. **The Dialectics of Seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990, p.164.

⁴⁷⁵ Sabe-se que o nome Coliseu deriva da estátua colossal de Nero que ficava em frente ao anfiteatro romano. A construção foi iniciada em 72 d.C. pelo imperador Vespasiano (e inaugurada em 80 d.C. por Tito) em local que servira de palácio para Nero. Além da estátua gigantesca do imperador, a área possuía um enorme lago artificial para o seu desfrute. Durante o governo de Nero, a cidade foi destruída pelo grande incêndio de Roma em 64 d.C., que planejava fazer uma grande reforma urbana para inserir construções mais modernas à cidade. A construção do Coliseu, anfiteatro destinado às lutas de gladiadores, de animais, entre outras atrações populares, insere-se na política do pão e circo romano da dinastia flaviana (dos imperadores Vespasiano, Tito Flávio e Domiciano – de 69 a 96 d.C.).

⁴⁷⁶ Disponível em: <<http://movie-tourist.blogspot.com/2013/01/to-rome-with-love-2012.html>>. Acesso em 21 de out. de 2015.

Executivo norte-americano: A comida é melhor do que em Malibu, com certeza.
 Esposa do executivo: Não vejo a hora de visitar os pontos turísticos.
 Carol: John pode nos levar. Ele morou aqui.
 John: Oh, Deus! Isso foi há 30 anos atrás, Carol!
 Carol: E daí?
 Executivo: Devia ser fantástica então.
 John: Era fabulosa. Eu era jovem, apaixonado e um completo idiota.
 Carol: Mas é a cidade eterna. Não muda nunca. E eu também quero ver as ruínas. É Roma, afinal.
 John: Todas aquelas ruínas me deprimem. Sofro de Melancolia de Ozymandias. Além disso, já vi quando morei aqui.
 Carol: Então, vamos deixar você e nos encontraremos depois.
 John: Eu prefiro andar pelas ruazinhas a ir aos pontos turísticos tradicionais.
 Carol: Melancolia de Ozymandias. De onde você tirou essa frase?

Assim como a referência ao poema de Shelley, muitas das citações proferidas pelos personagens no período exílico de Allen são demonstrações do “enterro da linguagem no presente.”⁴⁷⁷ Assim como em *MNP*, a competição por citações *Wikipedia* entre os gladiadores de referências Paul e Gil, diante da estátua “O Pensador” de Rodin; em *PRA*, o arquiteto-estrela John, em sua projeção feminina e masculina, Monica e Jack, configura-se como exemplo do esnobismo pseudo-intelectual e arrivismo cultural contemporâneo: uma enciclopédia de referências, nomes e pequenos trechos de literatura e filosofia para impressionar o interlocutor.

Observando o Coliseu, Monica cita Shelley para encantar o jovem estudante de arquitetura Jack, interpretado por Jesse Eisenberg (famoso por sua atuação como Mark Zuckerberg, o dono do *Facebook*, no filme de 2010, *A Rede Social*, de David Fincher). Na rede social de Zuckerberg, a competição por citações, referências, postagens variadas, viagens exóticas, fotografias e frases de efeito aumenta o valor de seu perfil, agregando elementos (“curtidas”) para a propaganda de si mesmo.

A sequência de monumentos arquitetônicos em Roma, selecionados por John, é acompanhada pela música extra-diegética “Mio Dolce Sogno,” de Giovanni Vicari. Dos comentários clichê sobre a arquitetura de Michelangelo, proferidos por Monica e Jack em voz *off*, enquanto observam a praça do Capitólio e a estátua do imperador Marco Aurélio montado em um cavalo, de costas para o espectador; para a estrutura rotunda do Coliseu; e em seguida, o esférico Auditório *Parco della Musica*, assinado pelo arquiteto-estrela italiano Renzo Piano, complexo que o guia turístico/arquitetônico norte-americano Jack introduz à turista Monica no passeio

⁴⁷⁷ Dunker, Christian. “Melancolia de Ozymandias.” In: **Revista Cult** 179. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/06/melancolia-de-ozymandias/>>. Acesso em 18 de out. 2015.

pelos cartões-postais da cidade. O auditório de música localiza-se no norte de Roma, região transformada para os Jogos Olímpicos de 1960. Na plateia do espaço, Monica pergunta ao jovem estudante de arquitetura se é este tipo de construção que Jack deseja planejar. A cena é filmada em câmera circular e os personagens ficam diminutos diante da monumentalidade da obra de Renzo Piano:

Jack: Ficaria muito orgulhoso se tivesse construído isso.

Monica: Você sempre quis ser arquiteto?

Jack: Você vai rir se eu te contar qual é a minha grande ambição.

Monica: O que? Claro que não!

Jack: Construir estruturas radicais. Ser escandaloso. Mudar o panorama da arquitetura. Você se interessa por arquitetura?

Monica: Eu me interesso por Gaudí. Antonio Gaudí. Para mim, *La Sagrada Família* é poesia em pedra.

Monica aproxima-se de Vicky em *VCB*, pseudo-especialista em identidade catalã, adoradora de Gaudí. A turista norte-americana de *PRA* é pura referência vazia, ela cita o nome do arquiteto famoso, acompanhado de uma frase-efeito: “a Sagrada Família é poesia em pedra” para encantar o rapaz. Nesta representação do *dolce sogno* do arquiteto, John comenta a sua versão mais jovem, Jack, alertando sobre o embuste cultural que a sua versão feminina representa:

John: Oh! Que bobagem! Ela fez 6 meses de faculdade. Você não sabe nada de arquitetura, apenas alguns nomes. Você viu o filme “Vontade Indômita.”

Monica: Eu só acho que há algo de muito *sexy* em um artista que não abre mão de seus ideais. Quero dizer, faria qualquer coisa para passar uma noite com Howard Roark.

John: Oh, Deus! Por favor, salve-me de mais uma outra jovem que quer dar o seu corpo a Howard Roark.

Jack: Ah, por favor! É divertido conversar com ela.

John: É, e você compra as bobagens que ela fala, porque ela parece saber todas as coisas certas a dizer. Ela sabe nomes, frases de efeito e certas frases culturais que dão a impressão de que ela sabe mais do que sabe. A angústia da influência. Os quartetos de corda de Bartók. A perversão da dialética. *La Sagrada Família*. “O mar atormentado pelo gongo.”

Jack: Eu não deveria deixar barato essas frases de efeito, então?

John: Mas você deixou.

Jack: Pois é. É até charmoso o fato de que ela seja uma artista charlatã.

John: É. Ela tem aquele algo de especial que supera a lógica. Então, vá em frente. Entre neste turbilhão.

Tanto Monica, como Jack e John representam o mesmo culturalismo de mercado, o charlatanismo artístico tão bem representado por Allen no período exílico. Para o espectador de *PRA*, as citações apresentadas por John, atribuídas ao pedantismo de Monica, aproximam-no da jovem. O arquiteto-estrela conhece todas as referências da moça, o logro do arquiteto de *shopping centers*, perfilado no *Herald*

Tribune, evidencia-se no momento em que ele cita o filme “Vontade Indômita” (1949), de King Vidor, antes de Monica afirmar a Jack que gostaria de entregar-se ao arquiteto Howard Roark, personagem interpretado por Gary Cooper, que “não abandona seus ideais.” O *dolce sogno* do arquiteto de *shopping centers* é ser estrela de cinema.

Se por um lado a citação a Percy Shelley no Coliseu serve para a moça impressionar o rapaz, um “sentimento fútil” diante das ruínas, tal como John quer que acreditemos, para o filme, no entanto, a “melancolia de Ozymandias” sintetiza as contradições da cultura contemporânea, baseada na experiência do luto. De acordo com Christian Dunker, no cinema de Allen, esta categoria indica:

uma espécie de desespero narcísico do criador quando ele se depara com o fato de que, por mais perfeita que seja sua obra, ela, e ele consequentemente, desaparecerão. E é uma “desaparecência” no presente. Uma perda da qual ele está convicto da extensão e essência. Viver para uma obra, viver para o trabalho, viver para os filhos, viver para contar, torna-se assim um falso destino.⁴⁷⁸

Nesse sentido, o sujeito pós-traumático de Allen “perdeu a forma na qual se reconhecer e sentir que está sofrendo, abençoado pela indiferença, pela uniformização global das reações neuropsicológicas.”⁴⁷⁹ À maneira de Shelley, Dunker pergunta se não restaria à cultura nos ensinar novamente a sofrer. Em *Adeus à linguagem*, Jean-Luc Godard reflete sobre as possibilidades do cinema após o terrorismo e reinstaura a poesia no cinema por meio do trabalho do luto. Em estrutura satírica, Allen compõe movimento semelhante ao de Shelley, Godard e, principalmente, Fellini e Pasolini refletindo sobre a decadência da cultura contemporânea na cidade.

Enquanto isso, em um passeio cotidiano pela cidade, embalado pela música extra-diegética “Ciribiribin,” de Angelo DiPippo, Leopoldo Pisanello, acompanhado de sua esposa Sofia (Monica Nappo), percebe que não é mais reconhecido pelo público. A senhora Pisanello lamenta a perda da fama do marido, pois ela é uma das mais fieis participantes do culto das celebridades. Em desespero, o típico funcionário de classe média italiana retira a calça do terno e mostra sua cueca *boxer*, enquanto elenca os detalhes rotineiros e sem sentido que outrora tornaram-no celebridade. À maneira de Charles Chaplin, os trejeitos leves de Benigni destacam a violência:

Sofia: Que bonito aqui. Há uma pré-estreia esta noite. Podemos ir sem grande tumulto e curtir o filme. Não precisamos posar para jornalistas.

⁴⁷⁸ Dunker, op.cit.

⁴⁷⁹ *Idem, ibidem.*

Leopoldo: Mas nós não fomos convidados.

Sofia: Ah... Então, podemos ficar em casa e curtir o filme. Aí não preciso dividir você com lindas modelos, atrizes e secretárias *sexies*.

Leopoldo: Sof... Ei, ei, ei!! Eu sou Leopoldo Pisanello. Bom dia, senhora. Hoje, no café da manhã, passei manteiga e geleia em duas fatias de pão. Depois, eu usei o gel de barbear. Porque eu faço a barba assim. Sou Leopoldo Pisanello. Bom dia! Quer um autógrafo?

Motociclista: Não. Estou sem tempo.

Leopoldo: Eu sou o Leopoldo Pisanello. Você quer?

Motociclista: Não conheço você!

Leopoldo: Eu sou o Leopoldo Pisanello, senhora! Tenho um furo de reportagem para vocês: eu uso cueca *boxer*. Querem ver a cueca *boxer*? Olhem aqui. Eu uso cueca *boxer*, branca e larga. É um furo de reportagem! Senhora, eu sou o Leopoldo Pisanello. Deve chover. Darei uma aparadinha no cabelo. Ela é a minha esposa. Senhora, olhe, a meia dela está desfiada. Está na moda. Querem ver o Pisanello sobre uma perna só? Aqui estou, sobre uma perna só. É um grande furo! Tomei café da manhã hoje. *Basta, paparazzi! Basta!! Paparazzi, basta!*

Apesar da vergonha pelo espetáculo desolador em praça pública, Leopoldo tranquiliza-se, após uma passante reconhecê-lo. Ele pede à moça para dar-lhe um autógrafo e agradece-a. Em seguida, o *schlemiel* romano reencontra seu ex-motorista, interpretado pelo ator Sergio Solli que, fisicamente, assemelha-se ao ex-primeiro ministro italiano. O *chauffeur* de celebridades sintetiza a fórmula atroz da era Berlusconi: “a vida às vezes é muito cruel e não dá satisfação, quer você seja rico e famoso, quer seja pobre e desconhecido. Mas entre os dois, ser rico e famoso é definitivamente melhor. Adeus.”

No desfecho de *PRA*, observa-se trechos da apresentação da ópera *Pagliacci* (1858-1919), de Ruggero Leoncavallo. O *début* de Giancarlo, interpretado pelo tenor Fabio Armiliato, de agente funerário à celebridade, é dirigido pelo mestre de ilusões, o produtor norte-americano Jerry, responsável pela “inovação” cênica do tenor cantar no chuveiro. Nesta representação satírica do libreto de Leoncavallo, Allen seleciona trechos da ópera, à maneira do método que utilizou com as óperas selecionadas para *Match Point* (conforme demonstramos no mestrado). Em chave cômica, na primeira cena apresentada em *PRA* da ópera de Leoncavallo, o caminhão que carrega a trupe circense do palhaço é substituído por um carro com um chuveiro, no qual posiciona-se o tenor. Allen retira o famoso prólogo da ópera e escolhe apenas uma parte do primeiro ato, cena I, aquela em que o coro saúda o palhaço. A câmera, no entanto, alterna entre o foco na cena operística e na plateia do anfiteatro, onde Jerry, Phyllis, Hayley, Michelangelo e Mariangela assistem à apresentação, entre outros integrantes do público distinto. Sentado na plateia, o diretor da montagem, Jerry, por vezes, ensaia aplaudir à sua própria produção:

*Viva Pagliaccio, viva Pagliaccio,
 Evviva! il principe se' dei pagliacci!
 I guai discacci tu co'l lieto umore!
 Ognun applaude a' motti, ai lazzi...
 Ed ei, ei serio saluta e passa...
 Viva! Viva Pagliaccio!
 Evviva Pagliaccio, t'applaude ognun!*⁴⁸⁰

Enquanto toma banho, ensaboando-se, Giancarlo (o tenor Armiliato) anuncia o início do espetáculo: *Un grande spettacolo a ventitré ore*. O agente funerário, pai da sagrada família empreendedora romana e cantor de ópera no chuveiro, interpreta o personagem Canio, *Pagliaccio*, na peça e diretor de uma trupe de saltimbancos. Da primeira cena em cenário circense, o filme passa, em seguida, para a quarta da ópera, a famosa ária, na qual Canio lamenta vestir-se de palhaço, “a eterna história do bufão que deve rir e fazer rir mesmo com o coração partido.”⁴⁸¹ Novamente, Allen recorta “uma das árias mais célebres do repertório italiano”⁴⁸² e o aclamado tenor italiano Armiliato canta-a com o chuveiro ligado, enquanto passa espuma no rosto, como se colocasse a máscara de palhaço. Nesta montagem da ópera de Leoncavallo, Allen encena a representação satírica do bufão ensaboado:

[...]
*Vesti la giubba e la faccia infarina.
 La gente paga e rider vuole qua.
 E se Arlecchin t'invola Colombina,
 ridi, Pagliaccio... e ognun applaudirà!*
 [...]
Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore in franto!
Ridi [...]

Sentado na plateia, Jerry contém-se para não aplaudir à sua própria criação: o mestre de ilusões identifica-se com Canio/Pagliaccio. No segundo ato, ao final da ópera de Leoncavallo, Allen novamente seleciona trechos da composição de maneira que os limites entre ficção e realidade fiquem ainda mais exíguos. Como diria Kobbé, nesta parte da cena, “o público começa a suspeitar de que já não assiste a uma representação.”⁴⁸³ Enfurecido, Canio/Pagliaccio exige o nome do amante de Nedda, sua esposa, mas ela se recusa a delatá-lo. Em seguida, o marido traído, esfaqueia-a; depois, passa o sabão embaixo do braço e deixa a faca no local do sabonete. Após

⁴⁸⁰ Libreto original da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~markdlew/lib/pagliacci/index.htm>>. Acesso em 19 de out. de 2015.

⁴⁸¹ Kobbé, 1997, op.cit., p.376.

⁴⁸² *Idem, ibidem.*

⁴⁸³ Kobbé, 1997, op.cit., p.377.

receber a punhalada, ela pede socorro, revelando o nome de Silvio. Do banho, Canio mata também o amante de Nedda. Neste ponto, o coro grita: *Arresta! Gesummaria!* Mas, o chefe da trupe de saltimbancos encerra a cena: *La commedia è finita!*, deixa cair o punhal no *box* do banho e, em um ato de bravura, passa a esponja nas axilas e nas costas. No auditório romano, ouve-se *Bravo!*, a plateia aplaude de pé ao espetáculo, comandado pelo executivo do *show business* norte-americano, Jerry. A cena final de *Plaggiaci* retoma o momento em que a mãe de Michelangelo, Mariangela ameaça com uma faca o futuro sogro de seu filho. A matriarca italiana não entende inglês e Jerry reprovou em espanhol na escola. Novamente, vemos a questão da xenofobia no contato entre culturas – Mariangela empunha a faca contra o estrangeiro para defender o marido e o respeito à tradição clássica da ópera italiana. O produtor norte-americano, no entanto, deseja introduzir uma “inovação” cênica, transformando o tenor no chuveiro em uma estrela internacional com turnês por Nova York, Paris e Viena.

No dia seguinte à apresentação de *Pagliacci*, todavia, a tradicional família italiana comemora o sucesso do patriarca. Enquanto o advogado “comunista” Michelangelo e a tradicional *mamma* italiana Mariangela comemoram, ao passo que recortam as notícias de jornal sobre a apresentação de Giancarlo, o patriarca romano e agente funerário sentencia que “já foi o suficiente. A *mamma* não viaja de avião, eu não faço turnês e estou realizado. Tenho uma ótima família, fico em casa, relaxo, enterro pessoas. Sou feliz.” Após o seu *début* bem-sucedido como celebridade, o *schlemiel* italiano está satisfeito, voltará a preparar caixões. Em uma das reportagens, Michelangelo lê a sugestão de que seu futuro sogro deveria ser demitido e enforcado. Em seguida, na Piazza di Spagna, Hayley e Michelangelo contemplam a paisagem turística romana da sacada de um dos amigos de Jerry, o executivo norte-americano cheio de privilégios, Max. Jerry é caracterizado pelos críticos nos jornais italianos como um *imbecile*, mas sua esposa, a psicanalista Phyllis traduz a palavra como um homem “à frente de seu tempo.” Da sacada do executivo, Hayley observa a cidade como se estivesse fazendo *shopping* dos cartões-postais romanos. A futura curadora de arte norte-americana elege a *Fontana della Barcaccia* na Piazza di Spagna para casar-se com Michelangelo. Do pedestal, a filha do *imbecile*, produtor do *show business* norte-americano pode “escolher o que quiser.” Na última cena do filme, o cartão-postal do consumo de alto luxo romano, a via Condotti e a Piazza di Spagna,

fotografada por uma multidão de turistas, embalados por “Volare,” música de abertura do filme, que retorna, inserida na diegese, tocada pela banda da cidade na escadaria que leva à igreja Trinità dei Monti, próxima à embaixada da Espanha e ao museu dedicado à obra de John Keats, Percy B. Shelley e Lord Byron. Da janela de um edifício romano, o narrador retorna, como um cidadão comum, sem o uniforme de guarda. O violinista no telhado conclui o cartão-postal romano, no *shopping center* a céu aberto, repleto de turistas, a Pizza di Spagna, centro do consumo de alto luxo na capital italiana:

Sou eu que conheço melhor Roma, não o guarda de trânsito, ou quem quer que seja. Vejo tudo daqui. Os romanos... Os estudantes... Os namorados na escadaria da Piazza di Spagna. Há muitas histórias... na próxima vez que você vier.

Do terraço romano, propriedade do alto executivo norte-americano, a Piazza di Spagna assemelha-se ao deserto de *Ozymandias* no poema de Shelley, onde nada mais resta.

Capítulo 3. O parque de diversões: o *Lunapark* europeu

Os “Lunaparks” são a prefiguração dos sanatórios.⁴⁸⁴

“Um país de proprietários, não de proletários:” o tormento de Sísifo

VCB foi filmado ainda no último sopro do *boom* do “touro espanhol,” em 2007, quando o setor de construção civil representava “cerca de um décimo do Produto Interno Bruto (PIB) do país”⁴⁸⁵. Conforme demonstraremos, *VCB* apresenta uma avaliação do modelo espanhol de desenvolvimento, com especial atenção ao “palato robusto” da Espanha pacificada de Zapatero:

Antes da *débauche* de 2008, a economia espanhola era vista com grande admiração pelos comentadores ocidentais. Segundo as metáforas pitorescas da imprensa financeira, o touro espanhol teve um desempenho muito melhor nos anos 1990 e no início dos anos 2000 do que os leões deprimidos da “velha Europa.” Entre 1995 e 2005, 7 milhões de empregos foram criados e a economia cresceu a uma taxa de cerca de 4% ao ano. Entre 1995 e 2007, a riqueza nominal das famílias triplicou. A especialização histórica da Espanha nos setores imobiliário e de turismo parecia perfeitamente adequada à era da globalização, que, por sua vez, parecia sorrir para o país. A construção civil expandiu-se rapidamente seguindo a elevação acelerada dos preços dos imóveis, que crescera 220% entre 1997 e 2007, enquanto o estoque imobiliário expandiu-se 30%, ou 7 milhões de unidades. A sensação de ser apenas o maior país da periferia do continente foi dissipada por uma nova imagem da modernidade, que não só alcançou, mas de certo modo ultrapassou, as expectativas europeias normais – pelo menos quando o dinamismo espanhol era comparado à rigidez das economias do centro da zona do euro. Some-se a isso o retorno ao poder, em 2004, do Partido Socialista, sob a liderança do jovem José Luis Rodríguez Zapatero, e o efeito de leis fundamentalmente “modernizadoras”, como aquela a respeito do casamento entre pessoas do mesmo sexo, e a mistura adquire o buquê de um vinho tinto jovem: extremamente robusto no palato.⁴⁸⁶

As locações utilizadas por Allen em *VCB* apresentam os locais por onde habitam e circulam as elites transacionais. O retrato do cotidiano e a representação das propriedades dos alto executivos norte-americanos, suas esposas e os artistas na Europa são elementos de composição do mosaico de contradições fílmico. Essa paisagem postiça, cercada por muros e inacessível a 99% da população é colocada à disposição do público no último suspiro do “touro espanhol” financista.

No ano de lançamento de *VCB*, a bolha imobiliária estourou “deixando um estoque excessivo de casas não comercializadas maior do que o da Irlanda e o setor

⁴⁸⁴ Benjamin, Walter. *On Hashish*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006, p.130.

⁴⁸⁵ López; Rodríguez, op.cit., p.82.

⁴⁸⁶ *Idem*, p.81-82.

semipúblico de poupança e crédito [*savings-and-loans*] inundado de dívidas.”⁴⁸⁷ Na Espanha, um dos maiores efeitos da crise econômica foi o desemprego: em 2008, quase 1 milhão de pessoas perderam seus postos de trabalho.⁴⁸⁸ Apesar de ter sido revelada com o colapso do mercado imobiliário norte-americano em 2008, a crise atual, no entanto, é fruto de um processo sistêmico, antigo, cujas raízes remontam à década de 1970, “início do período de estagnação dos investimentos, com queda persistente na taxa média de lucro e desvalorização de capital na economia dos Estados Unidos, coordenadora do sistema comercial e financeiro mundial.”⁴⁸⁹ Seguindo a argumentação de Grespan, trata-se de uma crise de *sobreacumulação de capital* caracterizada pelo “impulso *desmedido* do capital a se valorizar [...] sendo ‘valor que se valoriza,’ ele não pode deixar de se valorizar, de acumular valor e riqueza, sob pena de deixar de ser capital.”⁴⁹⁰ Por isso, lembra Grespan, Marx utiliza a “metáfora do ‘tormento de Sísifo’ para descrever esse traço constitutivo da autonomia e autorreferência do capital,”⁴⁹¹ acumulação sempre insatisfeita, como “o conquistador que vê em cada país conquistado apenas uma nova fronteira a ser ultrapassada.”⁴⁹² Nesse sentido, o tormento de Sísifo assemelha-se ao de D. Juan, a cada nova mulher violada, ele investe na seguinte (voltaremos ao mito mais adiante).

Ao traçarem a genealogia do modelo macroeconômico espanhol, López e Rodríguez ressaltaram o seu aspecto irônico. Conforme explicam os autores, o advento da democracia parlamentar não alterou a política macroeconômica espanhola. De 1982 a 1996, o Partido Socialista Obrero Español (PSOE) deu continuidade ao desenho econômico falangista:

De fato, a estratégia para reativar a economia nos anos 1980 baseou-se no aprofundamento das “especializações” já existentes em turismo, no setor imobiliário e na construção civil, “vantagens competitivas” bem adaptadas às novas propostas da economia global ascendente: elevada mobilidade de capital e crescente competição pelas rendas financeiras.⁴⁹³

⁴⁸⁷ López; Rodríguez, op.cit., p.82.

⁴⁸⁸ Disponível em: http://economia.elpais.com/economia/2009/01/08/actualidad/1231403573_850215.html. Acesso em: 30 de set. 2015.

⁴⁸⁹ Grespan, Jorge. “A crise de sobreacumulação.” In: *Crítica Marxista*, n.29, 2009, p.11.

⁴⁹⁰ Grespan, op.cit., p.12-13.

⁴⁹¹ *Idem, ibidem*.

⁴⁹² Marx, Karl. **O capital**: crítica da economia política: livro I; trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.160.

⁴⁹³ López; Rodríguez, op.cit., p.82.

Os arquitetos falangistas basearam-se no desenvolvimento de um mercado de turismo de massa para o norte da Europa e na expansão radical da propriedade imobiliária, originário no programa de modernização da ditadura franquista, a partir do final dos anos 1950:

Essa “solução” para a eterna fragilidade competitiva da indústria espanhola foi uma anomalia notável no contexto de crescimento industrial que caracterizou o *boom* do pós-guerra no restante da Europa. Mas, conforme afirmou em 1957 o ministro da Habitação de Franco, o falangista José Luis Arrese: “Queremos um país de proprietários, não de proletários.” Esse *thatcherismo avant la lettre* transformou o mercado imobiliário espanhol: nos anos 1950, o aluguel habitacional ainda era regra; em 1970, a propriedade privada era responsável por 60% das moradias, dez pontos percentuais acima do nível do Reino Unido.⁴⁹⁴

A enorme debilidade da estrutura industrial do país em um cenário de crescente competição nos mercados internacionais fizeram com que a recessão iniciada em 1973 fosse “mais severa na Espanha do que na maior parte dos países europeus.”⁴⁹⁵ Em 1986, com a entrada do país para a Comunidade Econômica Europeia (CEE), a receita já estava pronta: desindustrialização em troca de subsídios que impulsionariam o *boom* da construção civil posterior. Por meio das privatizações, multinacionais alemãs, francesas e italianas compraram empresas espanholas, e o resultado foi um rápido superaquecimento dos mercados:

Paralelamente ao reaganismo nos Estados Unidos e ao *thatcherismo* na Grã-Bretanha, o ciclo econômico na Espanha sob González, entre 1985 e 1991, foi a primeira tentativa na Europa continental de crescimento por meio de bolhas de ativos financeiros e imobiliários, que teriam um efeito positivo sobre o consumo e a demanda domésticos, sem nenhum apoio significativo de uma expansão industrial. A euforia não durou muito, no entanto. O déficit externo crescente e a ausência de um fundamento sólido para o crescimento acabaram desencadeando ataques especulativos contra a peseta espanhola, cujo valor o governo estava comprometido a manter a qualquer custo. A impressionante campanha publicitária em torno da pompa e cerimônia dos Jogos Olímpicos de Barcelona e da Exposição Universal de Sevilha, em 1992, provou-se incapaz de impedir a quebra dos mercados – seguida, finalmente, de uma série de desvalorizações cambiais agressivas. No começo dos anos 1990, a economia espanhola estava mais diante do problema de encontrar um caminho para o crescimento.⁴⁹⁶

Com a entrada da Espanha para o euro, a sua política macroeconômica passou a ser ditada pela União Europeia, demarcada pela “*doxa* neoliberal consolidada no Tratado de Maastricht e em seus substitutos, aos quais tanto os governos do PSOE

⁴⁹⁴ *Idem*, p.83.

⁴⁹⁵ *Idem*, p.83-84.

⁴⁹⁶ López; Rodríguez, op.cit., p.84-85.

quanto os do Partido Popular (PP) deram apoio integral.”⁴⁹⁷ No entanto, conforme os autores salientam, a recuperação da economia espanhola após 1995 não pode ser explicada apenas pela implementação local das recomendações neoliberais, mas pela “capacidade das novas rodadas de valorização imobiliária e engenharia financeira de resolver, ainda que apenas temporariamente, diversas contradições inerentes à articulação caótica das próprias receitas neoliberais.”⁴⁹⁸ Nesse sentido, segundo analisam López e Rodríguez, quatro fatores foram decisivos: taxas de juros baixas, que levaram a uma queda contínua do preço do crédito; a união monetária e a incorporação definitiva à zona do euro, que proporcionaram uma forte capacidade de compra no estrangeiro; a privatização de empresas estatais em setores estratégicos; e por fim, seguindo a cartilha do FMI, as privatizações de empresas estatais equivalentes na América Latina que abriram oportunidades para a internacionalização das principais empresas espanholas:

Com a ajuda do poder de compra do euro, a grande *bourgeoisie* da Espanha tornou-se global, recolonizando os mercados latino-americanos afetados pela crise de 1998-2001 e abocanhando empresas locais a preço de banana. Os dois maiores bancos espanhóis, BBVA e Santander, tornaram-se os maiores da América ibérica, assim como a Telefónica e as empresas de eletricidade de Madri tornaram-se as maiores, em seus respectivos setores, nessa região. Em outras palavras, o arcabouço estabelecido pelo Tratado de Maastricht e pelo euro abriram a porta para o reposicionamento financeiro da economia espanhola dentro da divisão internacional do trabalho e também para aquilo que se tornaria seu elemento central: o ciclo de valorização imobiliária.⁴⁹⁹

Segundo López e Rodríguez, os mecanismos que permitiram que a bolha imobiliária se tornasse o motor doméstico da expansão econômica na Espanha guardam semelhanças com uma fórmula utilizada nos Estados Unidos entre 1995 e 2006, o “keynesianismo de preços ativos,” conforme definiu Robert Brenner, conceito que permite explicar o relativo sucesso da economia espanhola antes da crise de 2008, cuja “força motriz encontra-se precisamente nos chamados “efeitos-riqueza” criados pelo crescimento do valor dos ativos financeiros e imobiliários das famílias.”⁵⁰⁰ O “efeito riqueza” espanhol era observado no aumento espetacular dos preços das casas, expansão do crédito e rápido crescimento do estoque de habitação, corroborando para o aumento do consumo privado:

⁴⁹⁷ *Idem*, p.85.

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 85-86.

⁴⁹⁹ López; Rodríguez, op.cit., p.86.

⁵⁰⁰ *Idem, ibidem*.

Enquanto isso, o emprego, estimulado tanto pela construção civil quanto pelo consumo, registrou uma taxa de crescimento acumulada de 36%, maior do que em qualquer outro período histórico e bem acima das taxas dos outros países da UE. E tudo isso no contexto de uma queda de 10% no salário real médio, a ponto de o ingresso de 7 milhões de novos trabalhadores no mercado de trabalho produzir um aumento de apenas 30% na folha salarial total. A economia espanhola parecia estar se adaptando proveitosamente ao novo contexto da desregulamentação financeira internacional. A relativa estagnação da produtividade ao longo do período entre 1997 e 2007 e a eterna carência de competitividade internacional de sua indústria não eram obstáculos ao crescimento. Pelo contrário, na medida em que a maior parte do desenvolvimento econômico ocorria em setores cujos produtos são não transferíveis, como o mercado imobiliário e os serviços pessoais, produtividade e competitividade tornavam-se variáveis irrelevantes. Pode-se dizer que o sucesso da Espanha estava baseado em uma inversão prática da clássica estratégia schumpeteriana de renda pela inovação. Ao mesmo tempo, a fórmula “crescimento dos lucros sem investimento” (que alguns utilizaram para sintetizar a financeirização das economias centrais) é menos aplicável ao modelo espanhol, no qual aquilo que David Harvey chama de circuito secundário de acumulação desempenha um papel crucial. De fato, o “milagre” espanhol só pode ser compreendido como uma combinação da recuperação dos lucros (e também da demanda) por meio de vias financeiras com o envolvimento generoso de mecanismos de acumulação operando através do ambiente construído e da construção residencial.⁵⁰¹

A magia do “efeito riqueza,” a exacerbação dos nacionalismos, a fórmula falangista “um país de proprietários, não de proletários” e o consenso fabricado dos méritos do modelo econômico espanhol escondem o aspecto arcaico, conservador e anti-intelectual da “nova” casta política espanhola. Da ditadura comandada pela Falange Espanhola de Francisco Franco (1938-1973), aos governos do Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE), Felipe González (1982-1996) e José Luis Zapatero (2004-2011), aos conservadores do Partido Popular (PP), José María Aznar (1996-2004) e Mariano Rajoy (2011-atual), o modelo econômico é reimplantado, conforme apontam López e Rodríguez:

Mas se ambos os principais partidos, o PSOE e o PP, estão enredados no modelo de keynesianismo de preço de ativos da Espanha, foi o *talante* (abordagem, desenvoltura) de José Luis Rodríguez Zapatero que caracterizou especialmente os anos de *boom*, primeiro, e o *crash*, depois. A Espanha foi o único país europeu onde as mobilizações de massa contra a invasão norte-americana, britânica e espanhola no Iraque, em 2003, surtiram (tardamente) algum efeito eleitoral. No ano seguinte, a tentativa de Aznar de culpar o grupo basco ETA pelos ataques a bomba islâmicos, de 11 de março, que mataram 192 pessoas na estação ferroviária central de Madri, provocou uma imensa mobilização social, diretamente relacionada àquelas do ano anterior contra a participação da Espanha na Guerra do Iraque e o autoritarismo narcisista do governo Aznar. O resultado foi uma inversão de posição dos dois partidos nas pesquisas de opinião e a vitória devastadora de Zapatero. A mobilização refletiu a ascensão dos setores profissionais que haviam crescido graças à modernização acelerada do país e, especialmente, de uma nova geração, afetada em maior ou menor grau

⁵⁰¹ López; Rodríguez, op.cit., p.87-88.

pela insegurança em relação ao emprego e geralmente mais instruída e secular do que seus pais.⁵⁰²

A cosmética “*progre*” e *multicultural* do governo Zapatero, do PSOE, período do *boom* espanhol analisado em *VCB*, pode também ser observada na mais nova celebridade do cenário político espanhol, o líder do *Podemos*, Pablo Iglesias. O novo partido é formado por jovens, professores universitários e publicitários, em sua maioria, provenientes da Universidade Complutense de Madrid.⁵⁰³ Em texto publicado na revista *New Left Review* (NLR) sobre a atuação do Podemos, Iglesias lembra que as regiões mais afetadas pela crise de 2008⁵⁰⁴ foram as que dependem da indústria do turismo. Na introdução ao perfil do ícone da “nova” política espanhola, a revista NLR ressalta que os protestos de massa estão na base de sustentação do Podemos: o movimento dos indignados de maio de 2011 e, *a posteriori*, as ações diretas contra as desapropriações e os cortes. As contradições do Podemos foram analisadas na entrevista feita pelo conselho editorial da NLR. Entre elas, destaca-se o uso da estratégia publicitária para as eleições de Barack Obama: *Yes, we can!*, que deu origem ao nome do movimento na Espanha, e as frequentes referências ao seriado *Game of Thrones* (série de televisão americana sobre a disputa entre famílias nobres pelo poder da Europa medieval). De acordo com a equipe da NLR, o referido seriado, vangloriado pelo líder do Podemos, não passa de uma “combinação de fórmulas de *soft porn* levemente sádico e uma guerra pseudo-medieval encharcada de sangue, intercaladas com momentos ocasionais de imitação de grande estratégia.”⁵⁰⁵

O retrato da sagrada família executiva

O que chamo de Mulher não é a criatura “mulher,” é um universo. [...] Mulher ou personagem. Nunca homem. Mulher ou personagem ou pássaro.⁵⁰⁶

A paisagem da cidade turística, inacessível à maioria da população encontra-se à disposição do público em *VCB*. No trajeto do aeroporto até a suntuosa casa dos norte-americanos residentes em Barcelona, o horizonte observado revela o ponto de

⁵⁰² *Idem*, p.92-93.

⁵⁰³ Iglesias, Pablo. “Entender Podemos.” *New Left Review* 93, Julho/Agosto 2015, p.7.

⁵⁰⁴ Iglesias, Pablo. “España en la encrucijada,” *New Left Review* 93, Julho/Agosto 2015, p.51.

⁵⁰⁵ *Idem*, p. 23.

⁵⁰⁶ Miró, op.cit., p.32.

vista do motorista e das personagens dentro do taxi. Como turistas, os espectadores são conduzidos para a cidade, observando os sinais de localização que entrecortam a paisagem *natural*. As placas de trânsito na estrada apresentam a cidade, guiando os observadores (que no filme são tanto os personagens como o espectador). A composição fílmica corrobora com a ideia do “verão em Barcelona” (assim como Allen faz ao promover os seus filmes europeus em entrevistas⁵⁰⁷) e a voz *over* funciona como um fio condutor precário⁵⁰⁸ da narrativa. No entanto, *VCB* apresenta uma reflexão sobre o turismo oficial que extrapola o discurso reiterado pelo narrador extra-diegético e pelas personagens, retratados como o público-alvo ideal da experiência do “*I Need Spain*.” Desde a abertura, do aeroporto para o taxi, o ambiente que se compõe é de enclausuramento: as personagens são as passageiras típicas da experiência turística oficial da marca Espanha, peça publicitária que promove o desfrutar de “pseudo-eventos, desconsiderando o mundo real lá fora.”⁵⁰⁹ Ao longo do filme delinea-se o cartão-postal governamental/corporativo do “*I Need Spain*,” formado por uma visão de mundo conservadora propagada pelo narrador em voz *over*. No intuito de entender o processo de construção da experiência do turismo no filme, exporemos o modo como o narrador extra-diegético, espécie de guia oficial, apresenta as turistas norte-americanas Vicky (Rebecca Hall) e Cristina (Scarlett Johanson) na chegada à cidade:

Vicky e Cristina decidiram passar o verão em Barcelona. Vicky estava terminando o mestrado em identidade catalã. Ela se interessou pelo tema por conta da grande admiração que sentia pela arquitetura de Gaudí. Cristina, que tinha passado os últimos seis meses escrevendo, dirigindo e atuando em um filme de doze minutos, que ela fez e odiou, tinha acabado de terminar um relacionamento com outro namorado e desejava uma

⁵⁰⁷ Allen afirmou em entrevista ao jornal espanhol *El País* que fez o filme porque “alguém da cidade me ligou e perguntou se eu estaria interessado em fazer um filme em Barcelona, porque o financiariam. Adoro Barcelona, minha esposa e minhas filhas queriam passar o verão lá e eu escrevi algo para poder filmar na cidade. [...] Tudo foi perfeito. [...] Ligaram e disseram: ‘temos esse montante, você quer fazer um filme em Barcelona?’ Então, eu vim fazer o filme. Que eu saiba nenhum cineasta espanhol criticou-me ou ficou incomodado e não encontramos nenhum problema, só gente de boa vontade e disposta a cooperar.” In: “Penelope Cruz agradece al “genial” Woody Allen la desmesura lograda en ‘Vicky Cristina Barcelona.’ In: **El País**. 17 mai.2008. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/05/17/actualidad/1210975206_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁵⁰⁸ O crítico do jornal *El Periodico*, Xavier Moret elenca os motivos pelos quais não gostou de *VCB*: “em primeiro lugar, o título que parece um telegrama. Depois, essa voz em *off* que lembra o tom das redações escolares e que diz coisas tão banais como ‘Vicky e Cristina passaram o verão em Barcelona e foram ver os monumentos da cidade.’ In: Moret, Xavier. “Vicky, Cristina y compañía.” In: **El Periódico**. 27 set.2008. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/20080927/vicky-cristina-compania/41507.shtml>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁵⁰⁹ Urry, John. **The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies**. London: SAGE Publications, 1990, p.7.

mudança de cenário. Tudo parecia perfeito quando um parente da família de Vicky que vivia em Barcelona ofereceu a sua residência para hospedar as duas moças de julho a agosto. As duas melhores amigas se conheciam desde a faculdade e compartilhavam os mesmos gostos e opiniões sobre a maioria dos assuntos, mas quando o tema era o amor seria difícil encontrar dois pontos de vista tão diferentes. Vicky não tolerava dor e nem perdas, ela era controlada e realista. Os seus requisitos em um homem eram seriedade e estabilidade. Ela ficou noiva de Doug porque ele era honesto, bem-sucedido e entendia a beleza do compromisso. Cristina, por outro lado, esperava algo muito diferente do amor. Com relutância, ela aceitava o sofrimento como um componente inevitável da paixão profunda e estava disposta a colocar os seus sentimentos em risco. Se você perguntasse em que ela apostava as suas emoções na vida, ela não seria capaz de responder. No entanto, ela sabia o que não queria. E era isso exatamente o que Vicky valorizava acima de tudo.

A entrada na cidade pelas turistas não tem nada de natural, como poderia sugerir a paisagem campestre no trajeto, pois ela é monitorada tanto pelo taxista, que aguarda-as no aeroporto no horário previsto, como pelos tios de Vicky, que esperam por elas na residência. Além disso, o controle da viagem é transnacional, passando por Nova York: dentro do taxi, Vicky telefona para o noivo Doug (Chris Messina), que estava dormindo. A utilização do recurso *split-screen* na cena do taxi, ao invés de separar, assemelha as personagens, oferecendo ao espectador de *VCB* um importante contraponto ao discurso apresentado pela voz *over*. Na carreira de Allen, a utilização paradigmática do *split-screen*, recurso que divide a tela permitindo a comparação simultânea de dois planos diferentes, pode ser observada em *Annie Hall*. Conforme já analisamos anteriormente, o recurso no filme de 1977 foi utilizado para contrastar duas classes sociais: a família *WASPy* de Annie, nos Hamptons e a de Alvy de classe trabalhadora, no Brooklyn. Em *VCB*, o uso do mesmo recurso dentro do espaço enclausurado do banco traseiro de um taxi aproxima as personagens, pois há equivalência de classe, a despeito das diferenças de personalidade apresentadas pelo narrador. Comparadas à subjetividade de *Annie Hall*, musa da questão feminina na obra de Allen, Vicky e Cristina são exemplares regressivos. A representação feminina é um dos temas mais trabalhados no cinema de Woody Allen. Recentemente, essa questão foi recapitulada por Joanna Rapft que considera que:

Allen não chamaria a si mesmo de feminista, mas é inegável que ele frequentemente explora assuntos que as mulheres disputam, no final do século XX e início do XXI nos EUA, e, cada vez mais, é a mulher que corre riscos, que cresce e muda, mais do que os homens. [...] Enquanto Laura Mulvey uma vez descreveu que as mulheres nos filmes são passivas

e os homens ativos, o reverso tende a ser verdade para os personagens nos filmes de Allen.⁵¹⁰

Se no final dos anos 1970 acompanhava-se o desenvolvimento de Annie, da relação de dependência com Alvy para a “transformação pessoal,” que mimetiza o processo de intervenção corporativa na cidade, conforme já argumentamos, no filme de 2008, as férias de Vicky e Cristina na Europa são um passatempo pré-nupcial, retrato da permanência do patriarcalismo sob a cosmética cultural do mundo corporativo, no qual a “emancipação feminina” repõe estruturas patriarcais. Vicky é a modelo da repressão, futura matriarca da sagrada família executiva, condecorada pelo narrador em voz *over* que se identifica com ela e glorifica-a, principalmente quando comparada, por ele mesmo, à Cristina.

Há um paralelo sugerido pela tessitura narrativa do filme entre dois casais de norte-americanos: Judy e Mark // Vicky e Doug, comparação que extrapola o discurso do narrador, revelando o triunfo da vontade do patriarcado sob o destino das jovens. A música extra-diegética de abertura, em versão instrumental, é reintroduzida durante a apresentação da residência dos anfitriões, Mark (Kevin Dunn) e Judy (Patricia Clarkson), corroborando com a atmosfera inebriante do turismo. A canção da cidade encarcerada é cortada para a apresentação do amplo terraço da residência dos anfitriões. A voz *over* apresenta o local com uma normalidade patriarcal: “depois que as garotas desfizeram as malas e o marido de Judy, Mark, chegou em casa após a aula de golfe, o almoço foi servido no terraço,” a cena focaliza a empregada doméstica trazendo a bandeja em direção à câmera. Ao fundo, na sala por onde a funcionária de uniforme passa, observa-se um enorme quadro de um jardim em forma de labirinto. Ela deixa a bandeja na mesa do almoço e retira-se, sem ser notada pelos convivas, que conversavam sobre a beleza da casa e o processo de adaptação em Barcelona. A cena deve ser vista pelo contraste entre a passagem da empregada e o elogio de Judy sobre a habilidade do marido de “fazer amigos com qualquer pessoa e falar a língua.”

Neste labirinto cheio de pistas, da apresentação da residência do casal de norte-americanos em Barcelona, Mark, executivo de uma empresa transnacional com negócios na Europa, pergunta às hospedes o que elas farão no futuro. Tal qual um pássaro que já esteve em cárcere, Cristina responde que “atualmente está em

⁵¹⁰ Rapf, Joanna. “‘It’s complicated, Really:’ Women in the Films of Woody Allen.” In: Bailey, Peter; Girgus, Sam (ed.). **A Companion to Woody Allen**, First Edition. Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013, p.274.

liberdade.” No entanto, Vicky corrige a amiga: “Ah, por favor, ela fez um filme.” A matriarca entediada na casa grande entusiasma-se: “Que interessante!” Cristina, por sua vez, menospreza o seu trabalho como artista, ela ri e embriaga-se: “[o filme] tinha doze minutos. Era sobre por que o amor é tão difícil de definir.” Mark moteja com o assunto do filme da jovem cineasta: “Uau! Esse é um baita tema para lidar em doze minutos.” De óculos escuros durante todo o almoço, Vicky caracteriza-se como a face séria feminina e Judy como uma espécie de veterana no tema do amor e “oráculo da maturidade.” A identificação entre as três é construída desde o primeiro encontro na sala de entrada da residência dos americanos na Europa, local em que as convidadas introduzem-se à anfitriã. Em um quadro na parede, observa-se o retrato de uma senhora de sapatos vermelhos, sentada em uma poltrona. Na composição da cena, a pintura sintetiza a personagem Judy, à espera das convidadas. Essa imagem feminina será retomada pela escultura das pernas fugidias na Fundação Miró.

O tema da “identidade catalã” é introduzido durante o almoço no terraço quando Judy pergunta sobre o mestrado de Vicky. Nesse momento, evidencia-se o desconhecimento dos norte-americanos, residentes em Barcelona, sobre a questão catalã. Judy ri e Mark procura os futuros dividendos da pesquisa de Vicky: “o que você planeja fazer com isso?” A pergunta utilitária do patriarca recebe resposta despreocupada da noiva de Doug: “talvez ser professora ou curadora de arte.” A afirmação proferida pela personagem, no entanto, denota um investimento comum entre os altos executivos: exercer funções de patronos das artes – em *VCB*, trabalho e cultura são indissociáveis. Judy, no papel de esposa experiente do executivo, sentencia, decidindo o destino da jovem, como uma espécie de atualização arcaica da figura mitológica de Cassandra: “Ela não precisa fazer nada. Ela vai se casar com esse homem maravilhoso no outono e todos os seus conflitos estarão resolvidos quando ele engravidá-la.” Após decidirem o futuro encarcerado das jovens-pássaras, os convivas riem e brindam: “Ao verão em Barcelona. *Welcome! Cheers! Salut!*”

Na cena do primeiro passeio pela cidade, feito por Vicky, Cristina e Judy, a arquitetura de Gaudí (a igreja La Sagrada Família e a Casa Milà) e a escultura “Jovem garota escapando” na Fundação Miró comentam a cena do passeio pela cidade das turistas americanas. Novamente, o *jingle* de *VCB* é reintroduzido como instância extra-diegética (“Por que perder-se tanto / buscar-se tanto / sem encontrar-se / cercaram-me com muros por todas as partes / Barcelona / Está se equivocando / Não

pode seguir inventando / Que o mundo é outra coisa / E voar como borboleta”), repetindo o tema da cidade encarcerada e labiríntica. Em atitude típica dos turistas contemporâneos, elas tiram fotos e passam rapidamente pelas obras. O narrador, por sua vez, apresenta os pontos turísticos: “Nos dias seguintes, Vicky e Cristina beberam dos tesouros artísticos da cidade. Elas gostaram particularmente dos trabalhos de Gaudí e Miró.” A monumentalidade da fachada da igreja La Sagrada Família (1883, inacabada com a morte de Gaudí em 1926), filmada em *contra-plongée*, retira o foco das turistas para destacar a monumentalidade do templo (Figura 7). Na composição da cena propõe-se um diálogo entre três instâncias em uma sequência de cartões-postais que se misturam compondo um fluxo contínuo do passeio turístico: a arquitetura de Gaudí (igreja Sagrada Família e Casa Milà) e a Fundação Miró.

Primeiramente, a imagem externa da fachada oriental da Sagrada Família faz parecer que a primorosa construção está acabada, pois Allen retirou de sua composição fílmica os “montes de pedras, andaimes e guias enormes, [...] acessórios permanentes da igreja.”⁵¹¹ De acordo com Zerbst, Gaudí criava antes e durante a construção e concebia a arquitetura da Sagrada Família como um “livro” monumental que o observador pudesse “ler:”

Gaudí não queria construir apenas um lugar de reunião para venerar Deus; pensava antes num catecismo de pedra, num “livro” monumental que o observador pudesse “ler.” Isto exprime-se numa tendência permanente para a utilização do simbolismo.⁵¹²

A representação de Allen da igreja é similar à maneira como Miró descreve a obra máxima da cidade de Barcelona: “Como um universo mental, delirante, se se quiser.”⁵¹³ Para o surrealista Salvador Dalí, a obra de Gaudí apresenta-se como um delírio ornamental que deve ser abordado pelos cinco sentidos: “*Aqueles que não viram a visão militante* traíram por omissão voluntária que Gaudí era católico, apostólico e romano praticante e que a sua visão estética estava condicionada pela visão religiosa.”⁵¹⁴ Conforme descreve Miró, Gaudí “trabalhava como um artesão,

⁵¹¹ Zerbst, Rainer. **Gaudí 1852-1926**: Antoni Gaudí i Cornet – uma vida na arquitetura. Koln: Benedikt Taschen, 1993, p.190.

⁵¹² Zerbst, op.cit., p.200.

⁵¹³ Miró, op.cit., p.105.

⁵¹⁴ Dalí, Salvador. “Prólogo (1968).” Prévost, Clovis; Descharnes, Robert. **La visió artística i religiosa de Gaudí**. Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 1969.

improvisando o tempo todo. Isso lhe custava muito caro, pois se o que tivesse mandado fazer não lhe agradava, dizia: ‘Desmanche tudo.’”⁵¹⁵

Após mostrar a fachada da igreja, o ângulo sinuoso revela uma imagem das colunas internas com andaimes ao fundo. Nesta estrutura arquitetônica em eterna construção, as colunas possuem uma leveza etérea, na qual “tem-se a impressão de que elas não têm que suportar nenhuma carga.”⁵¹⁶ No ângulo oblíquo da imagem interna da igreja, compõe-se esse quadro entre sisudez (o pedaço sombreado de uma estrutura no canto direito), partes de um andaime ao fundo e a fragilidade robusta dos arcos parabólicos e pilares.

Em VCB, a leitura do cartão-postal da Sagrada Família de Gaudí, emblema da cidade de Barcelona, deve ser vista em relação às outras obras arquitetônicas apresentadas na sequência. Na composição cênica de Allen sobre as obras de Gaudí e Miró, os planos das colunas internas da Sagrada Família e da escultura “Jovem garota escapando” (1967), na Fundação Miró, entrecruzam-se como se a obra de Gaudí adentrasse na de Miró e vice-versa, comentando a experiência das turistas. Enquanto Vicky e Cristina apenas tiram fotos da fachada, a câmera entra na Sagrada Família, estabelecendo um diálogo com as pernas fugidias em exposição na Fundação Miró. Na cena, os pilares e as abóbadas em pedra de Gaudí misturam-se à arquitetura modernista da Fundação Miró e à escultura da moça jovem esvaindo-se destaca as pernas em bronze, pintadas de vermelho (Figura 8). A história da construção da Fundação Miró relaciona-se com o franquismo, conforme explica Hughes:

Havia alguns pontos de luz em *la Barcelona grisa* (a Barcelona cinzenta), apelido que a atual prefeitura deu à cidade de Porcioles [Josep Maria de Porcioles i Colomer, prefeito de Barcelona (de 1957 a 1973), nomeado por Franco], num de seus inúmeros materiais de propaganda. Nos anos 60, teve início a adaptação e reforma gradual das casas comerciais dos séculos XV e XVI na Carter Montcada, e em duas delas foi criado o Museu Picasso – um aproveitamento brilhante da arquitetura medieval para acolher um volume enorme dos primeiros trabalhos de Picasso, doados pelo próprio autor à cidade onde criara tantas obras. Da mesma forma, foi em 1970 que Joan Miró, o maior artista gerado pela Catalunha desde o século XII, criou a Fundació Miró, ofertou-lhe inúmeros trabalhos e entrou com o capital para que José Lluís Sert construísse uma casa para a fundação, no Montjuic. Na época, esses dois pequenos museus concentrados e exclusivos eram muito inovadores. Sugeriam que, sob a crosta franquista, preparava-se o surgimento de uma nova Barcelona.⁵¹⁷

Inaugurada no ano da morte de Franco, a Fundação Miró, localizada nas montanhas de Montjuic (ou “monte dos judeus”), foi projetada pelo arquiteto

⁵¹⁵ Miró, op.cit., p.104.

⁵¹⁶ Zerbst, op.cit., p.208.

⁵¹⁷ Hughes, Robert. **Barcelona**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.26.

modernista catalão Josep Lluís Sert e tornou-se o primeiro museu de arte contemporânea de Barcelona. Miró temia por represálias conservadoras contra a Fundação:

Atualmente existe uma lista de pessoas marcadas para morrer vinte e quatro horas depois da morte de Franco. Elas já foram prevenidas: “Se você não sair da Espanha em vinte e quatro horas, será liquidado.” Não se sabe o que vai acontecer. Mas há essa lista, conhecem-se os nomes. É uma gente embrutecida que faz isso. Tenho medo de que eles botem fogo na Fundação ou aqui, no meu ateliê...⁵¹⁸

Na cena da Fundação Miró em VCB, a matriarca da sagrada família executiva, Judy, passa rapidamente pela escultura da “jovem garota escapando;” enquanto Vicky segue os passos da anfitriã, e Cristina, de óculos escuros, tira fotos. Na composição da cena, as pernas fugidias da matriarca e de suas hóspedes contrapõem-se ao erotismo da escultura feminina em vermelho. Para Miró, “com relação às cores, em princípio o lado vermelho representa o sexo aberto e o lado preto, o sexo fechado.”⁵¹⁹ Diante da escultura em cores vivas, as três mulheres vestidas em tom pastel e ocre não têm graça. A escultura da jovem garota escapando, imagem do erotismo feminino aberto em Miró, posiciona-se frontalmente para o espectador. O diálogo proposto neste plano recupera as representações do erotismo na arte catalã, justaposto à cor pardacenta das roupas das turistas. A respeito da representação da sexualidade feminina em suas obras, Miró afirmava: “Quando faço um grande sexo de mulher, é como se fosse uma deusa, o nascimento da humanidade.”⁵²⁰ Todavia, o tema da fertilidade e do erotismo feminino explícito, questões trabalhadas na composição da escultura de Miró, são ignorados pelas personagens e o passeio pelas obras de Gaudí não parece suscitar em Vicky qualquer reflexão sobre a identidade catalã. O tema trabalhado nesta sequência contínua de cartões-postais sobrepostos é o olhar conservador e fugidio das turistas diante do erotismo catalão. Desse modo, a visão das obras arquitetônicas de Gaudí não é a da contemplação religiosa e praticante do artista, mas a visão delirante de suas obras, como dizia Miró, ou da liberdade da imaginação, à maneira de Buñuel que se definia como um “ateu graças a Deus:”

Em algum lugar, entre o acaso e o mistério, insinua-se a imaginação, liberdade total do homem. Essa liberdade, como as outras, tentaram reduzi-la, aniquilá-la. Para isso, o cristianismo inventou o pecado intencional. Antigamente, o que eu julgava ser minha consciência proibia-me determinadas imagens: assassinar meu irmão, ter relações com minha mãe.

⁵¹⁸ Miró, op.cit., p.103.

⁵¹⁹ Miró, op.cit., p.174.

⁵²⁰ *Idem*, p.173.

Eu dizia a mim mesmo: “Que horror!” e afastava furiosamente esses pensamentos há tanto tempo malditos.⁵²¹

De forma semelhante à técnica utilizada na passagem da Sagrada Família para a Fundação Miró, vai-se da Fundació Miró para o terraço da Casa Milà (1906-1910), de Gaudí, conhecida popularmente como *La Pedrera*. Em *VCB*, Allen promove a continuidade dos quadros, mesclando-os em uma transição gradual de um plano para o outro. O efeito provocado em *VCB* pelo emprego desta técnica de edição cinematográfica, conhecida como *dissolve*, permite que a imagem de Cristina observando a escultura da “Jovem garota escapando” esvaia-se aos poucos, misturando-se ao mesmo tempo com a entrada do cartão-postal da Casa Milà (Figura 9). Por uma fração de segundos, a vegetação ao redor da construção modernista de Sert, a escultura feminina de Miró, as turistas de Allen e as chaminés rotundas de Gaudí sobrepõem-se. Novamente, Allen destaca a arquitetura *natural* da “Pedreira de Gaudí,” construção que assemelha-se às falésias rochosas, ao desenho de uma colmeia, ou ainda, às linhas das ondas do mar:

Antes de se dedicar integralmente à Sagrada Família, Gaudí concebeu, nesta última construção profana, um verdadeiro paradoxo: uma construção natural, que é um produto de arte, e, simultaneamente, o resumo de todas as formas que, entretanto, o tinham tornado célebre. No telhado, encontra-se uma imitação do banco do Parque Güell, assim como as suas grotescas chaminés, cada vez mais imponentes.⁵²²

Conforme lembra Zerbst, há uma atmosfera antirreligiosa na Casa Milà, construção que Gaudí deixou inacabada, pois “tinha previsto colocar na fachada uma série de dedicatórias à Virgem Maria.”⁵²³ No entanto, a insurreição de 1906 contra os eclesiásticos (conhecida como a Semana Trágica, na qual foram incendiados vários conventos na cidade) fez com que o casal de proprietários da Casa impedissem que Gaudí continuasse a imprimir na construção motivos religiosos. A atmosfera profana desta construção de Gaudí é destacada por Allen. Perto das chaminés monumentais e grotescas que compõem o terraço da Casa Milà, Vicky, Cristina e Judy posicionam-se em riste como os soldados antropomórficos de Gaudí. Em outro momento, na composição do plano geral da “Pedreira” de Gaudí, elas parecem diminutas no canto direito da tela, junto aos outros turistas: o esforço aqui é o de generalização da experiência turística, não de individuação. No terraço da Casa tem-se uma vista

⁵²¹ Buñuel, 1982, op.cit., p.246.

⁵²² Zerbst, op.cit., p.176.

⁵²³ *Idem*, p.184.

panorâmica da cidade: ao fundo, no canto direito, observamos as torres da Sagrada Família. Na cena delineia-se uma paisagem onírica, na qual a experiência do turismo integra-se à construção, e as esculturas arquitetônicas de Gaudí, especialmente as chaminés, como soldados em riste, posição semelhante às três mulheres; e as formas onduladas da construção, como as linhas das ondas do mar que desenham o edifício deixam uma “impressão global de assimetria ‘natural.’”⁵²⁴ Neste cenário ilusionista, a continuidade de um plano sobre o outro faz com que as três turistas apareçam duas vezes em uma mesma cena. Neste efeito cinematográfico, a imagem em que Vicky, Judy e Cristina buscavam informações em um guia turístico continua no plano geral do terraço da Casa Milà: as personagens posicionam-se como esculturas. Podemos vê-las também no canto direito da tela, observando e tirando fotos em um outro ponto do mesmo local (Figura 10). Na representação do terraço da Casa Milà em *VCB*, destaca-se a obra de Gaudí como precursora do surrealismo:

No telhado, a partir de numerosas chaminés e aberturas de ventilação, surgiu uma paisagem cômica de esculturas de aspecto surrealista, que reaparecerão mais tarde na história da arte – mas na escultura e não na arquitetura, porque a Casa Milà continuou a ser única no seu gênero.⁵²⁵

Nesta breve sequência tríptica de cartões-postais interpostos, a referência à arquitetura e às artes plásticas são mais importantes do que as impressões das personagens; não há diálogos na cena, apenas a repetição da música extra-diegética “Barcelona.” O cartão-postal da cidade apresentado por Allen compõem-se às avessas da estratégia de *marketing* corporativo/governamental do “I Need Spain.” Neste caso, o “Te quiero *Vicky Cristina Barcelona*” forma-se a partir da experiência do turismo na interação dialógica com as obras de Gaudí e Miró.

No período exílico de Woody Allen, o tema do casamento vem acompanhado pela questão do turismo e o cartão-postal corporativo da sagrada família executiva compõe-se por meio da representação das turistas norte-americanas: a esposa, a noiva e a eterna namorada dos artistas e altos executivos das transnacionais em busca do objeto obscuro do desejo ibérico na Catalunha. Em seguida à apresentação da sequência intercalada Gaudí-Miró-Gaudí de cartões-postais da cidade, a continuidade da música extra-diegética e a imagem das ondas do mar durante o passeio de veleiro (que retomam o traçado ondulante da construção de Gaudí na Casa Milà) inserem o

⁵²⁴ Zerbst, op.cit., p.184.

⁵²⁵ *Idem*, p.188-189.

tema do mercado de casamentos dos norte-americanos na Europa. Desta vez, Mark e Judy, que já haviam encarcerado o futuro de Vicky, promovem o encontro de Cristina com um “bom-partido,” o filho de um dos sócios de negócios do patriarca, o jovem Charles (Julio Perillán). Nesta cena, o efeito cômico (similar à paisagem surrealista, apresentada anteriormente, nas esculturas de Gaudì) é construído por meio da combinação de três instâncias: a primeira revela as aspirações *Robinson Crusoe* ao contrário do alto executivo Charles que busca ficar ainda mais rico para poder velejar e passar a vida com a cabeça dentro d’água: “Meu sonho é acumular dinheiro o suficiente para sair velejando por uma ilha em algum lugar e passar o resto dos meus dias mergulhando. Sou louco por mergulho. Você já mergulhou?” A segunda mostra a expressão de tédio de Cristina e, por fim, o comentário do narrador, que lamenta: “Infelizmente, eles não formavam um casal escrito nas estrelas.”

Após o passeio de veleiro pelo Mediterrâneo no barco de Mark, o filme apresenta uma fileira de peixes e lagostas a serem servidos para os clientes na cozinha de um restaurante típico catalão. Na conversa com o *chef* (que não é ouvida), Vicky toma notas para o mestrado ou, talvez, investigue as receitas “exóticas” para cozinhar (ou mandar fazer) para o marido nos EUA. Apesar de estudar o tema central da identidade catalã, o filme expõe o mestrado de Vicky como um passatempo, espécie de *tour* cultural/gastronômico. Entre outros aspectos, a personagem desconhece duas características elementares da identidade catalã: a língua e a questão separatista. A ignorância da personagem em relação ao assunto de sua pesquisa assemelha-se à representação da cidade proferida pelo narrador que reduz a experiência do turismo à pitadas culinárias: “Vicky, enquanto isso, investigava cada detalhe da vida catalã, incluindo uma excursão pelo mercado e por um restaurante típico para aprofundar-se na cozinha catalã.” Sob essa perspectiva, como os peixes e as lagostas mediterrâneos que serão servidos, o turismo exposto pelo filme é do tipo comensal. Para John Urry, o olhar do turista está condicionado à lógica do consumo e a experiência resulta do ato de consumir produtos e serviços que são em certo sentido inúteis, desconectados da experiência do trabalho:

o olhar do turista é dirigido para traços da paisagem do campo e da cidade que os separam da experiência do dia-a-dia. Esses aspectos são vistos porque eles são considerados, de alguma forma, como fora do comum.⁵²⁶

⁵²⁶ Urry, 1990, op.cit., p.3.

Todavia, ao retratar o turismo inserido em um ambiente de trabalho, a cozinha de um restaurante típico catalão, Allen une trabalho e turismo. Após apresentar o ambiente interno da cozinha catalã tradicional, passamos para a imagem externa do restaurante com música típica. Na cena, tanto os cozinheiros, como o garçom e o músico são trabalhadores do turismo. Nesse ponto, a música diegética “Astúrias,” flamenco andaluz feito por volta de 1890, pelo compositor clássico catalão, Isaac Albéniz, será a instância radical do filme. Outra vez, Allen faz uso das referências mais conhecidas da Catalunha, dos clichês populares, dos cartões-postais estereotipados da Espanha para compor o filme, neste caso, a cena de um músico tocando flamenco em um restaurante típico. No entanto, por meio da introdução da música diegética, insere-se o tema Astúrias, comunidade autônoma que tem como sua capital a cidade de Oviedo, que será retratada posteriormente em *VCB* como um cenário utópico. Dessa maneira, a inclusão da música do compositor catalão “Astúrias” em Barcelona antecipa o desenvolvimento do filme, como um porvir imaginário.

À maneira das vanguardas europeias, Allen aposta nas referências populares como instrumento de ruptura; e desse modo, a sonoridade do instrumento tradicional será responsável por uma quebra momentânea no olhar conservador de Vicky. A repetição do tema da música de Albéniz no violão flamenco sobressai-se em relação à voz *over* que apresenta a versão oficial do turismo: “Nas noites suaves de verão, as garotas podiam sentar-se para ouvir música espanhola tocada ao violão, que nunca falhava em comover Vicky de alguma maneira mágica.” O encantamento de Vicky, durante a apresentação da música no restaurante, interpretada por Juan Quesada, é apresentado da seguinte maneira pelo filme: em primeiro plano, observa-se a taça de vinho tinto da personagem e, em um *zoom* gradual, os seus olhos marejados e embevecidos aproximam-na lentamente do campo de visão do espectador, destacando o efeito inebriante da música flamenca, reação impressa no rosto da atriz. Trata-se do primeiro momento em que a experiência turística típica provoca a atenção profunda porém, ao mesmo tempo, entorpecida de Vicky.

Em *VCB*, o retrato da arquitetura de Gaudí como cenário que dialoga e comenta a cena com o público, o mural de boas-vindas e a escultura de Miró das pernas da jovem fugindo em vermelho, a canção catalã *pop* de Giulia y los Tellarini e a música tradicional de Albéniz engendram um movimento radical de resistência e

ruptura com a visão conservadora do turismo rentista. Arquitetura, artes plásticas e trilha sonora são estruturas centrais para a construção do mosaico de contradições em *VCB*, obra composta por meio da inserção de fraturas na cidade encarcerada.

O esforço de integração na União Europeia é inclusive linguístico, com a prevalência do uso do inglês para os negócios transnacionais e para os turistas. A personagem María Elena é frequentemente repreendida por seu companheiro para que fale inglês e o pai de Juan Antonio, Julio (Josep Maria Domènech) recusa-se a utilizar outra língua, fala apenas o espanhol. Sobre a questão linguística em *VCB*, é importante salientar que o uso do castelhano, ao invés do catalão, faz parte de um diagnóstico contemporâneo sobre a questão separatista na capital da Catalunha, após a entrada na União Europeia. A questão separatista na Catalunha hoje ganha mais um elemento de contenção, a União Europeia. Conforme o embaixador espanhol no Reino Unido, Carles Casajuana, explica, a maioria dos catalães não quer sair do bloco europeu, questão que coloca um paradoxo, tendo em vista que se a independência da Catalunha for aprovada, o novo país teria que sair da UE para, posteriormente, reintegrar-se. No artigo, Casajuana compara o pertencimento à UE, entendido pelo autor como “solução” para o conflito separatista catalão, com o papel que a ameaça nuclear teve na contenção de um confronto durante a Guerra Fria. O embaixador espanhol explica o paradoxo da questão independentista na UE:

A transferência de competências para a União Europeia debilitou os Estados-membros, tornando-os mais vulneráveis às demandas secessionistas internas. Mas, por sua vez, a integração europeia, longe de favorecer os movimentos independentistas, coloca-os obstáculos, oferecendo-se como uma terceira via implícita e impondo a necessidade de sair e, neste caso, reingressar na União em caso de secessão.⁵²⁷

Uma das mais exemplares formas de resistência catalã é o uso da língua. O linguista norte-americano Noam Chomsky ressalta a questão da preservação linguística como uma forma de resistência da identidade de um povo, já que a língua é “um modo de compreender e interpretar o mundo.” Chomsky observa com entusiasmo o ressurgimento do uso do catalão:

[...] eles estão reconstruindo a sua língua. Visitei Barcelona no final dos anos 1970, e naquela época não se escutava uma só palavra em catalão. Ele era falado, sim, mas em segredo, porque a ditadura, apoiada pelos Estados Unidos, proibia o seu uso. Se você visitar a Catalunha hoje, só se ouve

⁵²⁷ Casajuana, Carles. “El secesionismo catalán y la Unión Europea.” In: **El País**. 13 mar.2014. Disponível em: <http://elpais.com/elpais/2014/03/05/opinion/1394014179_633772.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

catalão. Ele renasceu. Também renasceu o basco e outras línguas regionais. O mesmo ocorreu com o galês.⁵²⁸

Gaudí e Miró, duas das mais importantes referências para o trabalho de Allen sobre Barcelona, engajaram-se na questão da preservação da língua como uma das maiores formas de resistência e de expressão da cultura da Catalunha. Em 1924, a caminho da missa de São Justo em prol dos mártires do cerco de Barcelona em 1714 (símbolo da resistência catalã ao cerco espanhol), Gaudí foi detido por falar catalão. Sobre a experiência no cárcere e a resistência, o arquiteto afirmou:

Aquilo foi para mim um pequeno inferno. Os policiais falando castelhano e mirrados; o que a gente costuma chamar de “pobres diabos” (é assim mesmo que o vulgo os designa). Os chefes, com maior salário, ostentavam barrigas salientes e tinham o aspecto de quem bebe em excesso. São Lúcifer. São demônios comandados por Lúcifer, unidos pelo ódio que sentem por Deus. Todas as relações entre chefes e subordinados são inspiradas em ideias negativas, tal como acontece no Inferno. Não existe tampouco concórdia entre eles, mas a repulsa que manifestam a tudo que se refere à Catalunha os une. A agressividade que demonstraram comigo era porque eu estava falando catalão. [...] Perguntaram-me se não sabia falar o castelhano; retruquei que sim, embora não estivesse com a menor vontade de fazê-lo. Não falei porque toda essa agressividade era dirigida diretamente contra a Catalunha e porque uma das coisas mais características e queridas na Catalunha é sua língua. E esta é a minha e não haveria de bancar o covarde naquele instante de perseguição falando castelhano. Perguntaram qual era a minha profissão. Ao responder que era arquiteto exclamaram: - “Então seu diploma está escrito em castelhano.” Respondi que sim, como também em castelhano pagava meus impostos, mas este título, não o tinha recebido do Estado, mas de uma escola subvencionada por um organismo catalão sobre o qual o Estado em nada interferia, se prescindíamos de um imposto de quinhentas pesetas como única contribuição, parecida com a que pago anualmente a cada ano.⁵²⁹

Para Miró, a proibição da língua catalã pela ditadura franquista caracterizava-se como uma de suas faces mais nefastas. O artista descrevia-se como um estrangeiro em seu próprio país, afirmando a identidade catalã por meio da língua e, ao mesmo tempo, entrevendo um potencial emancipatório para o turismo, característica que será retomada por Allen:

Eu me sinto catalão. Visito a Espanha como se fosse um país estrangeiro, como se viajasse pela Holanda. [...] Como eu lhe disse, com Picasso falava francês ou catalão, mas o castelhano – ou espanhol, se você quiser – muito, muito raramente. Em minha juventude, na academia Gali, por exemplo, falava-se sempre catalão. [...] Mas na escola se devia falar castelhano, todos os livros estavam em castelhano. O catalão era a língua da minha

⁵²⁸ “Chomsky elogia el secesionismo catalán.” In: **La Gaceta**. 06 mai.2014. Disponível em: <<http://www.gaceta.es/noticias/chomsky-elogia-secesionismo-catalan-06052014-1108>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁵²⁹ Brunet, Cesar Martinell. **Conversas com Gaudí**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.160-161.

família, do mercado, dos amigos, e era preciso lutar para que ela, a nossa língua, fosse reconhecida como uma língua cultural.

Seus pais falavam da questão linguística?

Não. Isso aconteceu com minha geração. Minha mãe falava maiorquino.

O uso do maiorquino foi mantido em Palma?

De jeito nenhum. Todos falam castelhano aqui.

Por quê?

Porque são imbecis. São todos uns estúpidos, aqui. Perderam o senso da civilização maiorquina. É por isso que tudo degradingola neste lugar.

Culpa do turismo...

Não, não. É porque as pessoas são muito moles. É característico de Maiorca. Em Barcelona, você sabe, as pessoas falam catalão. É por isso que não me dou com ninguém daqui. Isso me dá um profundo desgosto. Meus sobrinhos falam castelhano – não os vejo mais, *pfff*... Sou muito categórico, muito radical neste sentido. Digo ao povo daqui: “Vocês estão perdendo a dignidade, e é por terem perdido a dignidade que se fazem todas essas imbecilidades, esses hotéis horrorosos, essa vilas, esses apartamentos que massacraram a paisagem.” Foi horrível o que aconteceu.⁵³⁰

Se por um lado, os diálogos em espanhol em *VCB* aproximam os espectadores hispânicos e latinos do filme, afastando-se da supremacia anglo-saxã e do nacionalismo catalão, por outro, o uso do castelhano pelo casal de atores (Cruz é madrilenha e Bardem das ilhas Canárias) denotaria liberdade artística. Na indústria cinematográfica norte-americana e na mídia internacional, o talento dos atores Cruz e Bardem frequentemente sofre ressalvas, por conta do sotaque espanhol. Observa-se que o preconceito linguístico, fomentado pelos meios de comunicação, faz parte do critério de seleção da indústria e, por isso, frequentemente, os atores recorrem a aulas de pronúncia em inglês. Esse efeito *Pigmaleão* é frequentemente retrabalhado por Allen, conforme demonstramos em outras seções da tese, notadamente, a personagem Sally em *A Era do Rádio* e Robin em *Celebridade*, entre outros. O processo de transformação da *starlet* norte-americana em celebridade do rádio revela, à maneira da peça *Pigmaleão* (1912) de Bernard Shaw, que a questão do sotaque é de classe. Em inúmeras entrevistas nas quais os atores têm que justificar o preconceito linguístico sofrido (como se a vítima tivesse que explicar a violência), Bardem conta que tentou muitas vezes “livrar-se do sotaque espanhol, mas não é fácil”⁵³¹ e Cruz recusa-se “a perder o sotaque, o que significa que ela sempre tem que fazer o papel de

⁵³⁰ Miró, op.cit., p.85-86.

⁵³¹ Weintraub, Steve. “Javier Bardem interview: *No country for old men*.” In: **Collider**. 12 nov.2007. Disponível em: <<http://collider.com/javier-bardem-interview-no-country-for-old-men/>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

estrangeiros. Ela disse que teria sido fácil falar ‘americano,’ mas ela nunca quis.”⁵³² Nesse ponto, é importante ressaltar a questão do sotaque espanhol como estratégia da indústria norte-americana para adaptar-se às novas tendências do mercado internacional, “incluindo” a multiplicidade de pronúncias.⁵³³

Em *VCB*, a questão do sotaque é central para a composição do filme, reaparecendo em diversos momentos ao longo da narrativa para marcar a questão da xenofobia na cidade (conforme analisaremos mais adiante). Os atores foram incentivados a improvisar durante as filmagens e a interpretar as falas do roteiro de Allen à sua maneira (essa é uma estratégia comum no cinema do diretor, desde o início de sua carreira, ele promove o improviso entre os atores, técnica central para a comédia). Para retratar essa questão da independência artística e da incorporação de contribuições externas, Allen utiliza a ideia clichê do casal de celebridades representantes-modelo do “*I Need Spain* Cruz/Bardem”⁵³⁴ (assim como Diane Keaton e Woody Allen representaram o casal símbolo da cidade de Nova York em *Annie Hall* e *Manhattan*), de uma imagem renovada da Espanha “unida e pacificada” pelo bloco europeu, “sem questões de identidade separatistas” e bem-sucedida em Hollywood⁵³⁵ para expor o tema da xenofobia na cidade. O diretor nova-iorquino incorpora a questão do sucesso dos atores espanhóis na indústria cinematográfica norte-americana e apropria-se da ideia do casal Cruz/Bardem como um clichê do erotismo e exotismo ibérico, reproduzido à exaustão pelos meios de comunicação de massa. À maneira dos Desenhos-Colagens de 1933 de Miró, artista que compunha com os cartões-postais de fotografias de figuras femininas para criticar as representações estereotípicas da sexualidade espanhola, a montagem de Allen parte da cultura de massa para o

⁵³² Hattenstone, Simon. “Homecoming queen” In: **The Guardian**. 5 ago.2006. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2006/aug/05/awardsandprizes.features>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁵³³ O caso mais recente da “polêmica” na mídia sobre a questão do sotaque é o da série *Narcos* (2015), na qual o ator Wagner Moura interpreta com sotaque brasileiro o traficante de drogas colombiano Pablo Escobar. Observa-se aqui a questão da pronúncia vendida como exotismo, estratégia de publicidade dos novos produtos audiovisuais.

⁵³⁴ Após as filmagens de *VCB*, os atores casaram-se.

⁵³⁵ Respectivamente, Bardem e Cruz são os primeiros espanhóis a ganhar o Oscar por atuação. Em 2007, ele ganhou o prêmio de melhor ator por *Onde os fracos não têm vez*, dos irmãos Coen, no qual interpreta um *serial killer* latino (que quase não fala). No ano seguinte, ela foi premiada com o Oscar de melhor atriz coadjuvante pelo papel de María Elena em *VCB*. Em uma breve comparação entre os personagens interpretados por Bardem e Cruz, observa-se a diferença de abordagem entre os irmãos Coen e Allen. No primeiro caso, encontra-se a ironia branca em forma de adesão ao clichê do latino e da violência. Ao lado de Quentin Tarantino, os irmãos Coen podem ser considerados como expoentes do cinema pós-moderno norte-americano. Por outro lado, no cinema de Allen, observa-se o uso crítico do estereótipo do espanhol, à maneira das colagens com cartões-postais de Miró, tanto na composição do personagem interpretado por Bardem, o D. Juan, como no de Cruz, a espanhola intempestiva.

erotismo retomando o riso transgressor da vanguarda para compor, como os *trencadis*⁵³⁶ de Gaudí (mosaicos de ladrilhos quebrados, incorporando diversos estilos), o retrato da sagrada família executiva.

As turistas de Henry James

Os turistas são vulgares, vulgares, vulgares.
Henry James⁵³⁷

De acordo com Urry, até o século XIX, “poder viajar, em particular, por motivos que não estivessem ligados ao trabalho, só era possível à uma elite restrita e era em si mesmo uma marca de status.”⁵³⁸ No entanto, da metade para o final do século XIX, o desenvolvimento da estrada de ferro permitiu que as viagens em massa fossem realizadas pela primeira vez: “As distinções de status começaram a ser definidas menos entre aqueles que podiam e aqueles que não podiam viajar, mas entre as diferentes classes de viajantes.”⁵³⁹ Os romances e relatos de viagens de Henry James documentam o turismo como elemento de instrução da classe alta. Para Roberto Schwarz, a educação jamesiana “se completa pela submissão à realidade tal qual é”⁵⁴⁰ e os pressupostos aristocráticos de James “induzem à convivência.”⁵⁴¹ Terry Eagleton, contudo, interpreta a condição do exílio como estruturante para analisar a obra do romancista norte-americano:

Mais para o final do século XIX, no entanto, o emigrante metafórico dá lugar para o literal. O romance inglês é agora dominado por expatriados da Irlanda, Europa Continental e dos Estados Unidos. E desses, Henry James é o que, mais persistentemente, molda a sua arte a partir da condição do exílio. James, ele mesmo, foi um tipo de emigrante interno dentro dos Estados Unidos – não apenas porque a sua família de Nova York era de migrantes em Boston, mas porque como artistas ociosos e intelectuais eles sentiam-se desconectados da sociedade que era principalmente dedicada ao comércio e à indústria. Contudo, foi da indústria que a sua riqueza surgiu:

⁵³⁶ De acordo com Zerbst, no Parque Güell (representado em *VCB*), Gaudí “renunciou a aplanar partes do monte; queria submeter inteiramente a sua arquitetura aos ditames da paisagem, razão pela qual concebeu as ruas sob a forma de viadutos e caminhos de grutas. Obteve, assim, pedras, entulho com o qual construiu as suas obras. As preciosas coberturas brilhantes de cerâmica foram conseguidas por meio de uma colagem – o *trencadis*: em boas fábricas de cerâmica, arranhou desperdícios, refugo, cacos e estilhaços que depois mandou aplicar na argamassa ainda mole. Foi assim que, no começo do século, antecipou uma corrente artística que só iria desenvolver-se nos anos 20: as técnicas de colagem dos dadaístas.” In: Zerbst, op.cit., p.148-150.

⁵³⁷ Henry James citado por Pearce, P.; Moscardo, G. “The concept of authenticity in tourist experiences,” *Australian and New Zealand Journal of Sociology*, 1986, p.121.

⁵³⁸ Urry, John. **Consuming Places**. New York: Routledge, 1995, p.130.

⁵³⁹ Urry, 1995, op.cit., p.130.

⁵⁴⁰ Schwarz, Roberto. “Retrato de uma senhora (o método Henry James)” (1963). In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.154.

⁵⁴¹ *Idem*, p.155.

o avô irlandês de James era um próspero homem de negócios. Ironicamente, os deserdados e expropriados, que chamavam a atenção de James, eram aqueles que eram vítimas não porque fossem pobres. Mas porque eles eram extremamente ricos. É a herdeira, os artistas e a nobreza altamente cultivada que são os novos migrantes em um mundo de corporações cada vez mais maciças.⁵⁴²

Há uma identificação entre o universo dos personagens de James e o do próprio autor, principalmente no aspecto do “tema internacional,” entendido como as relações entre americanos e europeus, no qual tanto os americanos buscam europeizar-se como os europeus querem transformar-se em norte-americanos:

O próprio James tinha migrado para a Europa dos Estados Unidos, em parte porque sentiu que este último não fornecia uma residência adequada para a arte. Ou, ao menos, para o seu tipo de arte. Oferecia, pensou, solo muito fraco, árido para a grande cultura, uma atmosfera muito ‘límpida e incolor.’ Faltava tudo o que era necessário para a arte distinta florescer: um senso de história e de costume, uma complexidade de tipos e de modos, um clima de mistério, um cenário de instituições sociais antigas, a capacidade de saborear experiências. Culturalmente falando, golpeou-o como uma espécie de vazio espaçoso, marcado por uma ausência de profundidade, uma sensação desagradável de dever e disciplina, e um repúdio perpétuo do passado.⁵⁴³

As norte-americanas em férias pela Europa no filme *VCB*, especialmente a personagem Vicky, assemelham-se à Isabel Archer,⁵⁴⁴ protagonista do romance *Retrato de uma Senhora* (1881), de Henry James. O escritor nova-iorquino é considerado “um dos primeiros romancistas a compreender o significado social do turismo, como uma atividade acessível a qualquer pessoa rica o suficiente para disfrutar do bem-estar das viagens na era industrial.”⁵⁴⁵ De acordo com Urry, ser turista é uma das características da experiência “moderna.”⁵⁴⁶

Se as pessoas não viajam, elas perdem *status*: viajar é um marcador de *status*. É um elemento crucial da vida moderna sentir que viajar e as férias são necessárias. ‘Eu preciso de férias’ é a reflexão mais certa do discurso moderno baseado na ideia de que a saúde mental e física das pessoas será restaurada se elas puderem apenas ‘fugir’ de tempos em tempos.⁵⁴⁷

⁵⁴² Eagleton, Terry. **The English Novel: An Introduction**. “Henry James”. Oxford: Blackwell Publishing, 2010, p.214.

⁵⁴³ *Idem*, p.215.

⁵⁴⁴ Manohla Dargis, em artigo publicado no *NYT*, observou a semelhança entre o filme *VCB* e o romance *Retrato de uma Senhora*, de James. Ver: Dargis, Manohla. “The Portrait of Two Ladies.” In: **The New York Times**. 15 ago.2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/08/15/movies/15barc.html?_r=0>. Acesso em: 20 nov.2015.

⁵⁴⁵ Lodge, David. “Introduction.” In: James, Henry. **Daisy Miller**. Londres: Penguin Classics, 2007, p.xvi.

⁵⁴⁶ Urry, 1990, op.cit., p.4.

⁵⁴⁷ *Idem*, p. 5.

Na conversa entre a irmã mais velha de Isabel, Lilian Ludlow e seu marido, a protagonista é caracterizada como um tanto estrangeira: “Ela precisa viajar. É a pessoa certa para isso. [...] Mas o que quero que faça quando lá chegarem é que proporcione à minha irmã todas as vantagens.”⁵⁴⁸ Para Isabel, a chegada da tia representa uma mudança em sua vida, feita de imaginação. Todavia, na descrição do narrador de James, a protagonista é aquela que “vê sem julgar”:

Importante ou não, o fato é que ela se sentia de alguma maneira diferente, como se algo tivesse lhe acontecido. Sozinha em casa naquela noite, sentou-se ao lado do abajur durante algum tempo, as mãos vazias, negligenciando suas ocupações habituais. Depois levantou-se e começou a andar pelo aposento, e de um aposento a outro, preferindo lugares onde não havia claridade. Sentia-se inquieta e até mesmo um tanto agitada; chegava a tremer em alguns momentos. A importância do que acontecera não era proporcional às aparências; realmente houvera uma mudança em sua vida. O que poderia advir daquilo era ainda de extrema indefinição; mas Isabel encontrava-se em situação de valorizar qualquer tipo de mudança. Desejava abandonar o passado atrás de si e, conforme dizia para si mesma, começar de novo. Na verdade esse desejo não era fruto da ocasião atual; era-lhe tão familiar quanto o barulho da chuva nas vidraças e levava-a a começar de novo várias vezes. Fechou os olhos, sentando-se em um dos recantos escuros da sala silenciosa, mas não por desejar cair num torpor que tudo apagaria. Ao contrário, era por sentir-se bastante desperta e desejar controlar a sensação de ver demasiadas coisas ao mesmo tempo. Sua imaginação era, de hábito, de uma atividade que beirava o ridículo: se a porta não estava aberta, saltava pela janela. Não estava acostumada, na verdade, a mantê-la trancada, e nos momentos importantes, quando lhe seria útil usar unicamente o raciocínio, sofria as consequências de ter encorajado demais a faculdade de ver sem julgar. No momento, de par com a sensação de que soara a hora da mudança, ocorreu-lhe aos poucos uma série de imagens das coisas que estava deixando para trás. Os anos e as horas de sua vida ressurgiram e, durante longo tempo, num silêncio apenas quebrado pelo tique-taque do relógio de bronze, passou-os em revista. Sua vida fora bastante feliz e podia considerar-se uma pessoa muito afortunada – essa era a verdade que emergia com mais força. Tivera o melhor de tudo, em um mundo em que as circunstâncias de tanta gente tornavam-na nada invejável, era uma vantagem jamais ter vivenciado nada particularmente desagradável.⁵⁴⁹

Em conversa com o lorde Warburton, Isabel justifica as viagens como acompanhante da tia com “o propósito de melhorar a própria mente viajando ao exterior.”⁵⁵⁰ Em outro momento, o primo Ralph Touchett comenta sobre os planos de sua mãe para Isabel: “Meu Deus, mamãe querida, que senso de propriedade! [...] O que gostaria de saber é o que a senhora pretende fazer com ela de um modo geral.”⁵⁵¹ A matriarca decide o destino da moça, oferecendo-lhe “oportunidades” para o seu

⁵⁴⁸ James, Henry. **Retrato de uma senhora** (1881); trad. Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.44.

⁵⁴⁹ James, 1995, op.cit., p.45.

⁵⁵⁰ *Idem*, p.86.

⁵⁵¹ *Idem*, p.53.

desenvolvimento: “Pretendo levá-la a Paris. Quero comprar-lhe roupas;” ou ainda, “[Farei] o meu dever!;” “Mostrar-lhe quatro países europeus – deixarei que ela escolha dois deles – e dar a ela a oportunidade de aperfeiçoar seu francês, que já conhece muito bem.”⁵⁵²

De acordo com Eagleton, o tipo ideal jamesiano deveria ser “privado, solitário, não ter um emprego, de modo a dedicar o seu tempo à atividade artística”⁵⁵³ e a viver o mínimo possível. No diálogo com o lorde inglês Warburton, o banqueiro americano Touchett provoca: “O senhor não se sentiria entediado se tivesse o que fazer; mas vocês, jovens, são todos ociosos. Pensam demais no próprio prazer. São exigentes demais, indolentes demais e ricos demais.”⁵⁵⁴ A madame Touchett pergunta à sobrinha quanto vale a casa de sua família em Albany, nos EUA, Isabel responde: “Não sou estúpida, mas não entendo nada a respeito de dinheiro.”⁵⁵⁵

Para Roberto Schwarz, “James deixa a sensação do incompleto, a par de sua finura.”⁵⁵⁶ Eagleton identifica no romancista norte-americano “uma inabilidade patológica de dizer qualquer coisa diretamente.”⁵⁵⁷ Schwarz distingue a estrutura social complexa implicada no romance:

A estrutura social implicada no *Retrato de uma Senhora* é complexa: aristocratas, um industrial americano; americanos aposentados, vivendo um retiro confortável na Europa; uma bela senhora, sem dinheiro ou escrúpulos, ambiciosa para a sua filhinha bastarda; um esteta; e finalmente a moça americana, transformada em herdeira de repente, figura, pois, da vida digna de ser romanceada e vivida.⁵⁵⁸

Schwarz questiona se a estrutura social em James não seria apenas acessória. No entanto, conforme aponta, se despirmos o romance de tudo o que seja social, como se todas as relações fossem apenas pessoais, o texto não se sustentaria, tendo em vista que “as personagens e os atos parecem definir-se pela relação com dinheiro, tradição e assim por diante [...]. Chegamos a um paradoxo: as relações sociais são periféricas e essenciais a um tempo.”⁵⁵⁹ Para interpretar este paradoxo, propõe Schwarz,

⁵⁵² *Idem, ibidem.*

⁵⁵³ Eagleton, op.cit., p.225.

⁵⁵⁴ James, 1995, op.cit., p.26.

⁵⁵⁵ James, 1995, op.cit., p.41.

⁵⁵⁶ Schwarz, op.cit., p.151.

⁵⁵⁷ Eagleton, op.cit., p.215.

⁵⁵⁸ Schwarz, op.cit., p.152.

⁵⁵⁹ *Idem*, p.153.

precisamos entender “o que significa, então, defrontar-se com determinações sociais, e fazer como se não existissem?”⁵⁶⁰

No intuito de responder à pergunta elaborada por Schwarz retomaremos a discussão sobre Henry James conforme proposta por Eagleton, o qual esclarece que para sustentar a situação de privilégio, acumulando “sensações indiscriminadamente, tão indiferente ao seu valor inerente como é o mercado,”⁵⁶¹ os personagens de James precisam de dinheiro; a sua experiência vicária é sustentada pelo trabalho e a falta de lazer dos outros.⁵⁶² Eagleton desvenda a existência de um pacto, baseado na repressão, no qual a cultura estrutura-se:

Para James, a afinidade real entre os norte-americanos sérios e os europeus elegantes reside no pacto de que é necessário o trabalho disciplinado do primeiro para produzir a cultura consumida pelo último. A origem da cultura é o trabalho – um fato que a própria cultura tende timidamente a esconder. É como se a cultura tivesse vergonha de sua origem humilde, e não pudesse, ela mesma, mencioná-la. A cultura é filha do lazer, e o lazer é a prole do trabalho. O trabalho dos outros, não é preciso dizer. A ficção de James está muito preocupada com os espaços vazios, ausências, horrores escondidos, segredos impronunciáveis, serpentes metafóricas enroscadas sob as flores, e um dos mais inefáveis segredos de todos é o trabalho duro que faz com que toda essa elegância civilizada seja possível, em primeiro lugar. É um mundo do qual James está bem ciente, embora ele não nos permita a visão direta do mesmo. Para essa civilização decorosa sobreviver, uma verdade menos decorosa deve ser reprimida: o fato de que é o parasitário trabalho suado (*sweated labor*) de milhões de homens e mulheres anônimos, que estão excluídos desta própria “civilidade” que eles ajudaram a criar. Como Hyacinth Robinson em *A Princesa Casamassima* comenta, gerações apodrecem e morrem de fome no meio do luxo. O próprio James era um profissional convidado para a casa de hóspedes das classes altas inglesas por cerca de 20 anos, um dos comensais mais obedientes e assíduos fim-de-semanistas da época; mas ele considerou, em particular, que as almas gentis que emitiram os convites eram tão podres como a aristocracia francesa antes da Revolução Francesa. Supõe-se que ele não expressou esse sentimento na mesa de jantar.⁵⁶³

É precisamente essa classe do ócio para a qual o trabalho é algo desprezível que serão o objeto de análise dos filmes de Woody Allen no período exílico. Vicky e Cristina assemelham-se à Isabel Archer: elas podem ser consideradas como empreendedoras da experiência e acumuladoras de capital cultural na Europa. O brinde ao verão em Barcelona das duas turistas com os seus anfitriões só é possível pelo trabalho dos outros. A cena do almoço na varanda suntuosa da mansão dos norte-americanos inicia-se com a passagem da empregada doméstica de uniforme. Na

⁵⁶⁰ *Idem, ibidem.*

⁵⁶¹ Eagleton, op.cit., p.219.

⁵⁶² Eagleton, op.cit., p.225.

⁵⁶³ *Idem*, p.216-217.

Espanha, as turistas de Allen desfrutam da experiência sem engajamento. As aspirações e a insatisfação de Isabel Archer assemelham-se ao tédio e à impotência de Vicky e Cristina, eternas observadoras da vida:

O observador em certo sentido vê menos, uma vez que a participação é uma forma de conhecimento, mas, por outro lado, ele vê mais, estando livre dos interesses partidários e auto-ilusões daqueles dentro do jogo. Como um artista, você torna-se um dos observadores eternos da vida, desfrutando o tipo de experiência sem engajamento que a Isabel Archer desejava, mas não conseguiu realizar. Se essa é uma posição privilegiada, é um privilégio que você tem que pagar em termos de culpa e impotência. Nada em James vem de graça.⁵⁶⁴

Em *Retrato de uma Senhora*, o lorde inglês Warburton interessa-se pela sobrinha do banqueiro Touchett o qual, prontamente, adverte-o para que se mantenha afastado de Isabel. No romance de James, delineia-se o mercado de casamentos, próximo às atividades da especulação financeira. A atividade filantrópica do banqueiro norte-americano (o “dote,” a herança presenteada à sobrinha) decide o futuro da personagem e a liberdade financeira norte-americana revela-se como claustro. Entre os temas de trabalho do romance encontra-se o mercado de casamentos entre a ascendente classe alta norte-americana e os decadentes aristocratas europeus no final do século XIX:

[Senhor Touchett] – Considero-o bom demais, porque não gostaria que ela o desposasse. Ela não veio até aqui à procura de um marido, espero; tantas jovens estão fazendo isso, como se não houvesse bons partidos em seu país de origem. E talvez ela esteja comprometida; as moças norte-americanas geralmente têm compromisso, creio eu. Além disso, não estou certo, afinal de contas, de que o senhor seria um bom marido.

[Lorde Warburton] – Provavelmente ela está comprometida; conheci muitas moças norte-americanas, e elas sempre estavam. Mas não creio que isso faça alguma diferença, dou-lhe minha palavra. Quanto ao fato de eu ser um bom marido – prosseguiu o visitante do senhor Touchett –, também não estou certo a respeito disso. Só me resta tentar!⁵⁶⁵

Na chegada à casa dos tios na Inglaterra, Isabel Archer deslumbra-se com tudo o que vê: “Jamais vi algo tão lindo quanto este lugar. Já visitei toda a casa e é encantadora;”⁵⁶⁶ ou ainda, quando é apresentada ao lorde Warburton: “Oh, eu esperava que houvesse um lorde; parece um romance!”⁵⁶⁷ O narrador onisciente descreve o feitiço que a propriedade inglesa provoca na protagonista: “Ela olhava ao redor novamente – o gramado, as grandes árvores, o estreito e prateado Tâmesa, a bela

⁵⁶⁴ Eagleton, 2010, p.225.

⁵⁶⁵ James, 1995, op.cit., p.30.

⁵⁶⁶ *Idem*, p.31.

⁵⁶⁷ *Idem*, p.32.

casa antiga. [...] – Jamais vi algo tão lindo quanto isso.”⁵⁶⁸ Fascinada pela residência dos tios norte-americanos na Inglaterra, a paisagem da velha Europa delinea-se como uma experiência de um parque de diversões, na qual introduz-se a questão do cortejo entre o lorde inglês e a recém-chegada norte-americana:

- Oh, sim, é claro que sou bonita! – respondeu ela, numa rápida risada. – De que época é a sua casa? Elisabetana?
- É do início da era Tudor – disse Ralph Touchett. Ela voltou-se para ele, fitando seu rosto.
- Início da era Tudor? Mas que maravilha! Suponho que haja muitas outras.
- Há outras, e muito melhores do que esta.
- Não diga isso, meu filho! – protestou o velho. – Não há nada melhor que esta.
- Eu possuo uma muito boa; creio até que, em alguns aspectos, ela é um tanto melhor – disse lorde Warburton, que ainda não se manifestara mas que mantinha o olhar atento sobre a senhorita Archer. Ele inclinou-se ligeiramente, sorrindo; possuía excelentes maneiras para com as mulheres. A moça apreciou seu gesto num instante; não se esquecera de que aquele era lorde Warburton. – Terei muito prazer em mostrá-la para a senhorita – acrescentou.
- Não acredite nele – exclamou o velho –; não visite sua casa! É um barracão velho e imprestável, que não pode ser comparado à minha casa.
- Não sei... não posso julgar – disse a moça, sorrindo para lorde Warburton.⁵⁶⁹

Nesse ponto, James ressalta, com humor, a competição entre os senhores das propriedades para impressionar a moça. Por meio deste diálogo, James permite que o leitor estabeleça a comparação entre a beleza da protagonista e a aparência das residências senhoriais: na cena em questão, sujeito e objetos são equiparados. Nem Elisabetana, nem Tudor, o castelo sombrio em que a jovem herdeira encarcerava-se é um pastiche de diversas referências sem critério, coletadas por seu marido, o artista que “transforma em mercadoria o eu profundo.”⁵⁷⁰ Isabel permanece na casa como um objeto de arte, sem vida:

Depois de desejar toda a experiência, ela vincula-se a nada em particular, cancelando assim a sua liberdade. Talvez seja esse latente pavor do mundo que impele-a a fugir dele para o abraço aprisionador de Gilbert Osmond. Essa inocente, autocentrada, egoísta permite a si mesma ser enquadrada, coletada e apropriada como uma obra de arte, escapando, deste modo, das complexidades da existência real. Assim a liberdade americana, sendo negativa, é realmente um tipo de morte e, assim, ironicamente semelhante com o tipo mortalmente mais europeu de Osmond. Os dois continentes são iguais, afinal.⁵⁷¹

⁵⁶⁸ *Idem*, p.33.

⁵⁶⁹ James, 1995, op.cit., p.34.

⁵⁷⁰ Schwarz, op.cit., p.164.

⁵⁷¹ *Idem*, p.220.

A escolha “livre” de Isabel pelo pretendente esteta Gilbert Osmond resulta no aprisionamento da personagem em sua própria mansão repleta de obras de arte e as experiências de viagem da herdeira norte-americana na Europa apresentam-se como esvaziadas de sentido. James coloca em questão a liberdade de Isabel como retrato dos Estados Unidos:

Isabel quer a experiência sem compromisso, tendo em vista que os compromissos limitam a nossa liberdade. Decidir é murchar, mas ainda não decidir é continuar como puro potencial vazio. Então, a sua liberdade, como a dos EUA, é tanto vasta como vazia.⁵⁷²

Se *O Retrato de uma Senhora* constitui-se como uma crítica mordaz à liberdade americana revelando-a como um tipo de morte, conforme argumenta Eagleton, o tipo mais europeu, Gilbert Osmond é ainda mais letal, revelando a acumulação em si mesma. Isabel funciona continuamente como objeto de narrativas alheias, primeiro, de sua própria família, como entretenimento para os tios e o primo, depois, como alicerce da família de Madame Merle, Gilbert Osmond e da filha deles, Pansy. Isabel, ícone da liberdade americana, é engolida por sua própria incapacidade de agir no mundo, transferida ao marido:

Gilbert Osmond é tanto um esteta civilizado como um aventureiro vulgar. A indústria da arte reúne o precioso e o predatório. Colecionar obras de arte pode não parecer um capitalismo nu, desde que você o faça pelo simples prazer de possuir essas coisas, não necessariamente pelo seu valor no mercado. No entanto, exatamente porque não há nenhuma relevância em adquirir esses objetos, eles mostram a paixão pela posse em sua forma mais pura. Ao final, o capitalismo acumula em causa própria.⁵⁷³

A acumulação nunca satisfeita apresenta-se como o tormento de Sísifo: “Pobre Isabel de coração humano, que perversidade a teria mordido? Seu passo leve arrastava uma montanha de roupagens atrás; sua cabeça inteligente sustentava ornamentos majestosos.”⁵⁷⁴ Não importava quantas viagens à Europa a Senhora Touchett tenha feito, a sensação de tédio une-a à sobrinha Isabel. De maneira semelhante ao romance de James, a investigação de Allen sobre as escolhas de Vicky e Cristina constitui-se como um diagnóstico sobre o tema da liberdade americana. A “liberdade” americana e feminina em *VCB* constitui-se como violência, um cativeiro: Doug quer presentear à noiva um pássaro enjaulado. Essa imagem assemelha-se ao último encontro entre Isabel e Pansy, na descrição da vida no cárcere da menina trancafiada no convento:

Tomou a carruagem às cinco horas e foi conduzida até um alto portal numa rua estreita das proximidades da Piazza Navona; foi recebida pela porteira

⁵⁷² Eagleton, op.cit., p.219.

⁵⁷³ *Idem*, p.221-222.

⁵⁷⁴ James, 1995, op.cit., p.364.

do convento, uma pessoa agradável e solícita. Isabel tinha estado naquele estabelecimento antes; viera com Pansy visitar as freiras. [...] Mas não gostava daquele lugar que a afrontava e quase a intimidava; não teria passado uma noite ali por nada no mundo. Nesse dia, causava mais que antes a impressão de uma prisão bem equipada, pois não era possível fingir que Pansy tinha liberdade de sair. Aquela inocente criatura fora apresentada a ela sob uma luz nova e violenta, mas o efeito secundário de tal revelação fora fazê-la estender a mão para ela.⁵⁷⁵

No século XXI, o mercado de casamentos na Europa dos executivos norte-americanos das transnacionais com os jovens artistas e empreendedores europeus é tão ou mais controlado do que o cardápio de pretendentes oferecido à Isabel Archer na Europa. A viagem à Espanha das jovens turistas norte-americanas teria como intuito uma espécie de rito de passagem, a despedida de solteira de Vicky, acompanhada da amiga “libertária” Cristina. Todavia, conforme o filme demonstra, as “escolhas subjetivas” das senhoritas norte-americanas passam pelo controle e são monitoradas pelo noivo em Nova York, Doug, e pelo casal de anfitriões em Barcelona, Mark e Judy, representantes “exemplares” da sagrada família executiva transnacional. Judy seria uma espécie de Madame Merle e Senhora Touchett decidindo o futuro das jovens. Ela antevê em Vicky o seu destino e quer alterá-lo, condicionando a escolha da jovem ao seus desígnios. Além disso, as três mulheres comungam o olhar escopofílico, fitando o objeto obscuro do desejo, o clichê do amante ibérico exótico Dom Juan contemporâneo.

O Dom Juan contemporâneo

Na caracterização de Juan Antonio Gonzalo, Allen retoma o personagem mítico espanhol da peça de Tirso de Molina (1571-1641), *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*. No próprio nome do personagem interpretado por Bardem encontramos a referência às principais figuras masculinas da peça de Molina, o fidalgo D. Juan Tenório e o comendador D. Gonzalo de Ulloa. Nesse sentido, Juan Antonio Gonzalo em VCB estaria entre o *El Burlador* e o *Commendatore*. De acordo com a análise de Ian Watt sobre a peça de Molina:

[No palácio real de Sevilha] somos apresentados a outro dos personagens principais da peça de Molina, o venerável Dom Gonzalo de Ulloa, que a partir de *Don Giovanni*, a ópera de Mozart, tornou-se mais conhecido como o *Commendatore*, pois ele é Comendador – ou seja, comandante – de uma importante instituição cavaleiresca de origem medieval, a Ordem de

⁵⁷⁵ James, 1995, op.cit., p.500.

Calatrava. Dom Gonzalo relata ao Rei de Castela os bons resultados que alcançou em sua missão a Portugal; para recompensá-lo, o Rei diz que dará um dote a Dona Ana, a única e bela filha do Comendador, a fim de que ela se case com Dom Juan Tenório. No segundo ato, Dom Diego Tenório, destacado integrante da nobreza e ministro da Justiça de Castela, relata ao Rei os malfeitos de seu filho Dom Juan em Nápoles, o que obriga o Rei a modificar os planos em relação ao jovem. Agora, o Rei decreta que Dom Juan case-se com a desonrada Dona Isabel, e que seja afastado da corte até a realização do casamento. Ao mesmo tempo, procura apaziguar o Comendador, promovendo-o ao cargo de mordomo-mor do palácio. Dom Octavio chega de Nápoles, e às voltas com mais esse vexame o Rei trata de mitigar o ressentimento do pai de Dona Isabel oferecendo-lhe a mão de Dona Ana, que se achava novamente livre.⁵⁷⁶

Em uma sociedade aristocrática como a do *El Burlador*, as trocas de alianças são decididas pelo rei, como recompensa aos serviços prestados em nome do monarca. Se por um lado, D. Juan representa uma ruptura, pois ameaça os acordos maritais pré-estabelecidos, por outro as violações em série perpetradas Juan Tenório explicitam a violência social e a desordem aristocrática: trata-se de uma sociedade corrupta, marcada por sucessivos abusos. A morte de D. Juan, no entanto, coroa o restabelecimento da velha ordem. Na peça, a notícia da morte do fidalgo, engolido pela estátua do pai de D. Ana, D. Gonzalo, é trazida pelo criado de D. Juan, Catali3n:

[...] o t3mulo afunda, levando Dom Juan e a est3tua com um imenso estrondo; Catali3n escapa do desmoronamento e corre ao pal3cio real a fim de relatar a morte de seu amo. O Rei est3 ouvindo as acusa33es de Tisbea, Aminta e de la Mota contra Dom Juan; a not3cia trazida por Catali3n possibilita um final feliz. Demonstrado que Dom Juan de fato n3o teve tempo para deflorar Dona Ana, de la Mota poder3 despos3-la; e j3 que as senhoras ofendidas est3o vingadas, elas poder3o casar com aqueles a quem foram prometidas: Dona Isabel com Dom Octavio, Aminta com Batricio, e, presumivelmente, Tisbea com seu adorador fidel3ssimo, o pescador Anfriso.⁵⁷⁷

Na pe3a de Molina, a aus3ncia de amor n3o 3 exclusividade de D. Juan, mas sim um fen3meno social, no qual “a motiva33o maior de suas a33es 3 tornar-se famoso como o embusteiro n3mero um de Sevilha.”⁵⁷⁸ A fama que D. Juan busca 3 o oposto dos c3digos de cavalaria e do amor cort3s, descumprindo “n3o apenas o decoro superficial da corte do rei, mas tamb3m todos os demais c3digos burgueses da fam3lia e do casamento.”⁵⁷⁹ Conforme explica Denis de Rougemont, D. Juan caracteriza um per3odo hist3rico:

⁵⁷⁶ Watt, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.103.

⁵⁷⁷ Watt, op.cit., p.106.

⁵⁷⁸ *Idem*, p.108.

⁵⁷⁹ *Idem*, p.110.

Se fecharmos nossos olhos após observar uma estátua branca, veremos uma imagem preta. Da mesma forma, o eclipse do mito conjurou o exato oposto de Tristão. Se D. Juan, historicamente falando, não é uma invenção do século XVIII, o período, no entanto, jogou em relação a esse personagem a própria parte atribuída na doutrina maniqueísta a Lúcifer em matéria de criação. O período deu forma para o (D. Juan) *Tenorio* de Tirso de Molina, e dotou o herói daquela peça com duas características típicas – obscuridade e canalhice. Nada poderia ser mais diretamente o reverso das virtudes gêmeas do amor cortês – candura e cortesia!⁵⁸⁰

O Comendador é morto no momento em que desempenha a sua tarefa primordial: defender a honra da filha e, por extensão do clã, tendo em vista que era atribuído às mulheres o papel de repositório da honra dos homens: “entendia-se que a responsabilidade do pai pela honra da filha era vital para a reputação da família como um todo.”⁵⁸¹ O mito moderno do D. Juan configura-se como fruto do Cristianismo e deve ser entendido como um produto social que repõe os privilégios de classe do jovem que goza de regalias excepcionais:

[...] um reino falido, cujo monarca deixava o comando da política nas mãos dos seus favoritos, em particular o Duque de Lerma, cuja devassidão e extravagâncias tornaram a corte espanhola tristemente célebre no resto da Europa. Semelhante situação só podia contribuir para fortalecer o rigor doutrinário, as exigências éticas e a condenação do mundo secular – em suma, tudo aquilo que constituía o traço distintivo da Contra-Reforma na Espanha.⁵⁸²

Conforme argumenta Watt, o sucesso de Don Juan conta com a contribuição da plateia, “que publicamente condena, mas secretamente admira – ou chega ao ponto de invejar – as vitórias do fornicador amoral.”⁵⁸³ Enquanto o culto ao mito persistir, a juventude dourada de D. Juan expande-se como um fenômeno internacional que glorifica o crime:

[...] um mundo esvaziado de suas forças morais e sociais produz necessariamente, em um jovem que goza de excepcionais privilégios de classe e é dotado de grande energia e capacidade de ação, algo como um quase impensável desprezo não apenas pelos códigos da sociedade estabelecida, mas por todos os seres humanos; ele passa a viver apenas para si mesmo e perde o temor do castigo. [...] A infrutífera busca de um possível original histórico de Dom Juan levou à constatação de que na Espanha daquela época havia uma profusão de pessoas notórias por se comportarem como Dom Juan (e algumas tinham o nome de Juan e o sobrenome de Tenorio); mas nenhum Juan Tenorio jamais foi chamado a prestar contas de suas faltas.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ Rougemont, Denis de. **Love in the Western World**. Princeton: Princeton University Press, 1983, p.209.

⁵⁸¹ Watt, op.cit., p.118.

⁵⁸² Watt, op.cit., p.119.

⁵⁸³ *Idem*, p.127.

⁵⁸⁴ *Idem*, p.120.

O retrocesso social que o mito de D. Juan escancara, a perpetuação das violações em uma sociedade aristocrática e corrupta, é interrompida por meio do retorno da estátua de pedra para vingar-se do libertino, uma solução divina que reinstaura a ordem. Faz-se necessário ainda compreender o mito de D. Juan como essencial para a formação da subjetividade moderna, conforme analisa Mladen Dolar:

Hoje é senso comum considerar Don Juan um mito moderno. Tirso de Molina criou a sua primeira versão em 1630, tempo de Galileu e Descartes e da emergência da ópera como um gênero. Molina intitulou o seu trabalho *El Burlador de Sevilla* – o burlador, brincalhão, trapaceiro, mulherengo de Sevilla (aquele que prega peças – em resumo, o “Barbeiro de Sevilla”). Essa versão é seguida por inúmeras outras que – como aprendemos com Lévi-Strauss – devem ser consideradas em conjunto como muitas outras transformações do mesmo mito, assim temos que encontrar a “matriz da permutação” e não procurar por um suposto original ou encarnação privilegiada. A versão de Molina pode ser o começo, mas não a original – ele meramente combinou os elementos que estavam presentes antes nos folclores de Castilha, nas peças morais medievais, e assim por diante. Ainda assim, as origens do mito situam-se em um momento histórico preciso de maneira que a sua repercussão e fascinação acompanha a emergência da subjetividade moderna como uma espécie de parábola metafísica sobre status e limites.⁵⁸⁵

Essa busca incessante que nunca é capaz de encontrar, característica da subjetividade moderna, localiza-se em *VCB* não apenas em Juan Antonio, mas também na personagem Cristina. Logo na abertura do filme, o narrador extradiegético afirma que a única coisa que a personagem sabe é o que ela não quer. Para María Elena, no entanto, trata-se de uma doença terrível: “insatisfação crônica.” Em ensaio sobre o mito de D. Juan, Rougemont enfatiza o aspecto infinitamente contraditório do personagem:

A maneira como o caráter místico de Don Juan atíça as emoções da mulher e fascina as mentes de alguns homens deve ser levada em conta, imagino, por sua natureza *infinitamente contraditória*. Dom Juan é de uma só vez e ao mesmo tempo pura espontaneidade de instinto e pura mente tremulante sobre o mar de possibilidades. Ele é a inconstância constante, e também a busca constante da única mulher cujo desejo em seu incansável autoengano nunca é capaz de encontrar. Ele é a avidez insolente da juventude renovada a cada encontro carnal, e ele é também a fraqueza escondida de uma incapacidade de possuir, porque desprovido de suficiente *ser sempre ter*.⁵⁸⁶

O mito de D. Juan é retrabalhado na ópera *Don Giovanni* (1787), drama cômico com libreto de Lorenzo da Ponte e música de Wolfgang Amadeus Mozart.

⁵⁸⁵ Dolar, Mladen. “If music be the food of love. Don Giovanni.” In: Zizek, Slavoj; Dolar, Mladen. **Opera’s Second Death**. New York: Routledge, 2002, p.50.

⁵⁸⁶ Rougemont, op.cit., p.209-210.

Conforme procuraremos argumentar a seguir, em *VCB*, Allen tece uma releitura do *El Burlador*, de Tirso Molina, à maneira da ópera *Don Giovanni*, de Mozart, na composição do personagem Juan Antonio e das quatro mulheres, Vicky, Cristina, Judy e María Elena. Segundo Kobbé, o impacto da ópera de Mozart deve-se:

à combinação única do cômico e do sério, assim como à velocidade de sua ação dramática e musical, e à qualidade de sua música. Outro fator decisivo para esta popularidade é a própria figura do protagonista, o libertino e blasfemador, fascinante para os homens pela audácia e para as mulheres pela reputação escandalosa.⁵⁸⁷

Assim como o *Don Giovanni* de Mozart, o D. Juan contemporâneo na Barcelona de *VCB* constrói-se entre o cômico e o sério. Em *Don Giovanni*, a busca obsessiva pelo prazer, por meio da violação e da trapaça, é caracterizada pelo andamento alegre; no filme de Allen, a entrada do personagem Juan Antonio é anunciada, por meio da música de Albéniz, “Astúrias” e “Granada,” que revelam o inconsciente de Vicky. A música quebra a rigidez e o conservadorismo da representante exemplar da sagrada família executiva. O efeito da música em Vicky pode ser comparado ao impacto da sensualidade e do prazer, sob a mácula do pecado no Cristianismo:

Apenas no Cristianismo avançado a música pode revelar os seus plenos poderes – como o oposto do Cristianismo e sua antítese, como a esfera da sensualidade e do prazer. Os gregos não poderiam conhecer a sensualidade, o prazer, ou a música, porque eles não conheciam o pecado.⁵⁸⁸

Na análise da ópera de Mozart, Kobbé nota que a personagem Dona Elvira é introduzida por *Le Festin de Pierre* (1665), de Molière, mas que a fonte central para Mozart e da Ponte foi a peça de Molina. As personagens femininas em *VCB* assemelham-se às três mulheres da ópera de Mozart: Dona Anna, Zerlina e Dona Elvira // Vicky, Cristina, Judy e Maria Elena, não necessariamente nesta ordem. Conforme observou Kobbé, as personagens femininas na ópera de Mozart são mais interessantes, repletas de contradições:

Zerlina costuma ser interpretada como uma perfeita ingênua, mas para a estreia vienense Mozart acrescentou o dueto com Leporello, no qual ela investe contra ele com uma navalha, embora apesar das ameaças acabe se contentando em amarrá-lo. Elvira é frequentemente tocante em sua fidelidade à lembrança do homem que a traiu (coroadada pela decisão de terminar seus dias num convento), mas não está livre de uma certa

⁵⁸⁷ Kobbé, Gustave. “Don Giovanni.” In: **Kobbé**: o livro completo da ópera; editado pelo conde de Harewood; tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.90.

⁵⁸⁸ Dolar, op.cit., p.52.

rabugice. Mas é Anna, das três, a personagem que mais tem dado margem a diferentes interpretações. Num extremo, tem sido considerada fria e incapaz de amar, no outro, parece – especialmente ao poeta romântico alemão E.T.A. Hoffman – consumida de paixão por don Giovanni. Einstein propõe outra solução: ao subir a cortina, don Giovanni efetivamente já seduziu donna Anna, disfarçado como don Ottavio. Para corroborar sua tese, menciona o recitativo que precede “Or sai chi l’onoro”, a indiferença de don Giovanni por Anna (pelo mesmo motivo que o faz desinteressar-se de donna Elvira), o fato de ela insistir em que Ottavio vingue pessoalmente o assassinato de seu pai, sem recorrer à justiça, e sua recusa em casar com Ottavio antes que decorra algum tempo.⁵⁸⁹

Na composição de Allen, a questão central é entender o processo pelo qual as figuras femininas perseveram o mito Don Juan, o correspondente na ópera de Mozart à questão respondida por Einstein, conforme apontou Kobbé: por que Dona Ana só aceita casar-se quando a ordem do pai restabelece-se? Ela já apaixonara-se por Don Giovanni.

A experiência turística como encantamento, efeito provocado pela apresentação da música “Astúrias,” repete-se durante a entrada de “Granada,” segunda composição de Albéniz utilizada em *VCB*. Do restaurante de culinária e música típicas para a *vernissage* de um artista local em Barcelona, as taças de vinho tinto permanecem, constituindo-se como elemento de ligação entre os dois cenários. “Astúrias” em Barcelona antecipa o cenário onírico e romântico de Oviedo como prenúncio da entrada do personagem Juan Antonio, observado pelas mulheres como objeto do desejo em exposição na galeria:

Judy: Você gosta?

Vicky: Sim. Muito obrigada por trazer-nos.

Judy: Nós compramos desta galeria. Mark encomendou a este artista para fazer uma série de pinturas para decorar as paredes de seu escritório. Bom, eu acho que ficará bonito.

Cristina: É aquele artista que está ali, de vermelho?

Judy: Não, não, não. Não é esse. Alfred é o... Ele é o cavalheiro com terno de linho, ali.

Cristina: Ah...

Judy: Mas... não sei quem é ele. Mark, quem é aquele homem com camisa vermelha?

Mark: Quem?

Judy: O de camisa vermelha.

Mark: Ah... Ele é um pintor, Diego nos falou dele, lembra? Ele teve uma relação turbulenta com aquela mulher bonita, que era louca.

Judy: Oh, meu Deus!

Mark: Com brigas violentas e...

Judy: Oh! Sim, sim, sim!

Mark: O grande divórcio. Saiu em todos os jornais. É ele.

Judy: Oh, meu Deus! Seu nome é Juan Antonio Gonzalo e ele teve um divórcio conturbado e ela tentou matá-lo, ou ele tentou matá-la.

⁵⁸⁹ Kobbé, 1997, op.cit., p.95.

Cristina: O que?

Judy: Sim, foi um grande assunto no mundo das artes. Não me lembro os detalhes, mas ele... Nós não frequentamos esses círculos boêmios, então, eu não...

Na sala de exposições em que estão reunidos mecenas e artistas nota-se o pouco interesse dos convidados pelas pinturas. O tema da conversa entre Mark, Judy, Vicky e Cristina é “o artista de vermelho.” A apresentação de Juan Antonio estrutura-se como a de um objeto de consumo no mercado. Na galeria de arte fechada (as obras de Gaudí e Miró apresentadas anteriormente localizam-se em espaços abertos), frequentada por colecionadores e artistas, o homem-objeto, artista de vermelho, desperta o desejo e a curiosidade das turistas (que outrora correram da escultura feminina de Miró, das pernas em vermelho). Cristina expressa o seu interesse pelo artista por meio de uma troca de olhares com Vicky; Judy, por sua vez, percebe a curiosidade das moças e tenta obter informações sobre o objeto obscuro do desejo de Cristina. Há uma cumplicidade feminina nesta caça, mediada pela questão da fofoca do mundo das artes. Semelhante às pinturas que estão à venda na galeria, Juan Antonio está em exposição. Na cena da *vernissage* em Barcelona, vendem-se pinturas e artistas.

Se outrora o olhar do patriarcado era prerrogativa masculina, conforme descrito no ensaio clássico de Laura Mulvey (1973), em *VCB*, as três mulheres reproduzem o “olhar voyeurista,”⁵⁹⁰ característico da dominação masculina e a análise de Mulvey⁵⁹¹ continua atual, mas de maneira invertida; ou melhor, ela persevera nos dois sentidos: masculino e feminino; o homem como imagem, a mulher como dona do olhar, sem superar a relação de dominação. A manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual, a magia de Hollywood, constitui-se como *material* de *VCB*. O cinema de Allen desafia os preceitos básicos do cinema dominante que, conforme argumentou Mulvey, incontestado, codificou o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.

Por meio do uso da câmera subjetiva, observa-se o personagem através do olhar de Judy, Cristina e Vicky como se ele fosse uma mercadoria exótica, o objeto do

⁵⁹⁰ Publiquei um breve artigo a respeito do tema do “olhar voyeurista” sob o controle feminino em *VCB*. Disponível em Anjos, Ana Paula Bianconcini. “The Portrait of Three Women, by Woody Allen.” In: Pilinska, Anna; Singaporita, Harmony (ed.). **‘All Equally Real’: Fемinities and Masculinities Today**. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014, p.3-8.

⁵⁹¹ Mulvey, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo (1973)”. In: Xavier, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p.443-444.

desejo escopofílico feminino. Em pé ao lado de uma coluna e das pinturas à venda, ele ocupa a posição do “para-ser-olhado,” o desequilíbrio sexual mediado pela questão de gênero permanece e o prazer no olhar passa a ser ativo/feminino e passivo/masculino. As três mulheres são filmadas em primeiro plano e há equivalência entre elas não apenas na direção do olhar para o D. Juan, como também no vestuário feminino: o marrom pardo caracteriza as roupas das três em diferentes modelos. Além disso, Cristina e Judy, personagens interpretadas por atrizes loiras, assemelham-se. Seguindo a argumentação de Mulvey, em termos trocados, passa-se do controle masculino para o feminino sem ter havido ruptura com a estrutura do patriarcalismo: o olhar feminino determinante projeta sua fantasia na figura masculina, estilizado de acordo com essa fantasia.

Observa-se o homem enquanto ícone, oferecido para o deleite e o olhar fixo das mulheres, controladoras ativas do olhar. Ademais, é importante analisar a inversão dialética de Allen do complexo da castração: em *VCB*, elas têm o poder. As mulheres dos executivos das transnacionais estariam empoderadas e encarceradas, “reinando” tal como a torre fálica e fetichista de Nouvel em formato de supositório no *skyline* da cidade. No filme em questão, o paradoxo entre escopofilia fetichista e sadismo dá-se na relação das turistas norte-americanas com Juan Antonio e María Elena, como se o inconsciente masculino tivesse colonizado o feminino e as mulheres fossem guardiãs do patriarcalismo, restabelecendo a ordem paterna. A estátua de pedra do Comendador recai sobre elas, controladoras da paisagem como os soldados de pedra de Gaudí na Casa Milà:

O inconsciente masculino possui duas vias de saída para esta ansiedade da castração: preocupação com a reencenação do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério), contrabalançado pela desvalorização, punição ou redenção do objeto culpado (o caminho tipificado pelos temas do *film noir*); ou então a completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*). Neste segundo modo, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em alguma coisa agradável em si mesma. A primeira via, o voyeurismo, pelo contrário, possui associações com o sadismo: o prazer reside na determinação da culpa (imediatamente associada com a castração), mantendo o controle e submetendo a pessoa culpada à punição ou ao perdão. Este lado sádico se encaixa bem com a narrativa. O sadismo precisa de uma história, depende do acontecimento de certas coisas, forçando uma mudança na outra pessoa, uma batalha de vontade e força, vitória/derrota, tudo ocorrendo num tempo linear com início e fim.⁵⁹²

⁵⁹² Mulvey, op.cit., p.447-448.

À maneira do papel tradicional exibicionista feminino no cinema clássico, Juan Antonio será simultaneamente olhado e exibido: “como objeto erótico para os personagens na tela e para o espectador no auditório, havendo uma interação entre essas duas séries de olhares.”⁵⁹³ Tal como as pinturas em exposição, o D. Juan contemporâneo oferece-se à disposição dos colecionadores de arte e da plateia do cinema de Allen. O personagem é apresentado como alvo do espetáculo erótico comandado pelas turistas/investidoras norte-americanas.

Na cena da galeria de arte, o artista permanece estático para-ser-olhado, como uma escultura viva à espera de doadores, o objeto do desejo é visto nesta breve apresentação apenas por meio do olhar voyeurista feminino e não tem voz, ouve-se apenas uma palavra em espanhol, *¡Hola!*, pronunciada por uma voz feminina indefinida (como se chamasse a atenção do espectador para os outros convidados, frequentadores da galeria). Na apresentação do personagem introduz-se a questão do financiamento das artes, próximo ao ambiente da prostituição. A cena da galeria, na qual as pinturas e Juan Antonio estão em exposição, será retomada por meio de uma rima visual mais adiante no passeio turístico/fotográfico pelas ruas em que trabalham as prostitutas em El Raval. O D. Juan, interpretado por Javier Bardem, constitui-se como objeto do desejo feminino, o clichê do espanhol, produzido por Hollywood.⁵⁹⁴

Em *VCB*, tanto a matriarca como o patriarca do filme, o executivo norte-americano e sua esposa, também são fieis admiradores do produto em exposição, o D. Juan contemporâneo. O casal de artistas espanhóis “que teve um divórcio conturbado” constitui-se como o objeto do desejo mais valorizado pelos turistas norte-americanos (as obras de Gaudí e Miró não suscitaram o mesmo interesse do que a fofoca do mundo das artes). Ao observar Juan Antonio na galeria de arte, Mark e Judy recordam-se com entusiasmo de cada detalhe do desfecho violento do casal de artistas. Em comunhão com as mulheres, o patriarca também participa do olhar escopofílico sobre o “homem de vermelho.” As informações disponíveis a respeito de Juan Antonio, relatadas por Judy e Mark, atrelam-no de maneira constitutiva à María Elena, como se um só existisse em relação ao outro. Essa ligação profunda, no

⁵⁹³ *Idem*, p.444-445.

⁵⁹⁴ No caso dos papéis interpretados pelos atores Cruz e Bardem, pode-se argumentar que a promoção internacional da imagem estereotipada do erotismo espanhol faz parte do próprio *habitus* do cinema nacional, por exemplo, no filme de Bigas Luna, *Jamón, Jamón* (1992) e no de Pedro Almodóvar, *Carne Trémula* (1997).

entanto, é marcada pela violência, narrada pelo casal de colecionadores de arte e de fofocas como espetáculo. Ademais, María Elena é caracterizada como louca pelo patriarca. O caso de violência doméstica que resultou na separação de Juan Antonio e sua companheira transforma-se em *fait divers* do mundo artístico, notícia de coluna social, contada pelo casal de proprietários para Vicky e Cristina: “ele teve uma relação com aquela linda mulher que era louca,” “eles tiveram uma briga violenta,” “o divórcio conturbado apareceu em todos os jornais,” “ela tentou matá-lo ou ele tentou matá-la,” “foi um grande evento no mundo das artes, mas eu não consigo lembrar os detalhes,” ou ainda, para que não haja dúvida sobre a diferença entre os norte-americanos puritanos e os ibéricos desvairados: “nós não frequentamos esses círculos boêmios.” Alienados, os norte-americanos representados no filme observam a questão da violência doméstica na sociedade espanhola como entretenimento exótico.

Em artigo sobre a representação da violência doméstica no cinema espanhol, Duncan Wheeler demonstra como durante o Franquismo a questão era tratada como um assunto estritamente privado, restrito ao ambiente familiar. Wheeler cita uma expressão proferida pela atriz Pilar Bardem, mãe de Javier:

A saúde da nação e da unidade familiar foram consideradas como inextricavelmente ligadas sob a ditadura. Nas palavras da atriz veterana Pilar Bardem, um homem tornava-se o “pequeno caudilho de sua família,” conforme o Estado intervinha para promover os valores da família baseados em papéis de gênero hierárquicos estritamente demarcados. Exceto nos casos mais extremos, a violência doméstica era considerada um assunto privado. Após a morte de Franco, a nascente democracia foi notavelmente hábil, permitindo a mudança social, econômica e política em quase todos os níveis. O tema da violência dentro de casa, no entanto, foi sistematicamente negligenciado. [...] Em geral, uma cultura da tolerância continuou a rondar esta doença social.⁵⁹⁵

Allen apresenta a questão da violência doméstica na Espanha como uma doença social, que não se restringe ao ambiente doméstico do casal de espanhóis. Ao invés, em uma exposição de artes, o relato de uma união marcada pela violência é narrado de maneira sádica como “um grande evento no mundo das artes” pelo casal de norte-americanos. Além disso, em *VCB*, a violência doméstica não é retratada como uma “disfunção do Franquismo,” mas sim como uma doença social que persiste, mesmo após a aprovação da Lei Integral Contra a Violência de Gênero, em 2004, considerada “a legislação mais progressista em relação à violência cometida por

⁵⁹⁵ Wheeler, Duncan. The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema. In: **The Modern Language Review**, Vol.107, No.2, April 2012, p.439.

parceiro do que em qualquer outro Estado europeu.”⁵⁹⁶ Wheeler identifica uma incongruência na representação da violência doméstica no cinema espanhol:

A contradição, no entanto, reside no fato de que o poder desses bodes expiatórios são tanto minimizados como exagerados. Eles são apresentados como uma espécie em extinção que ainda é responsável por uma epidemia social. Cineastas, espectadores, críticos, e os políticos igualmente devem reconsiderar o consenso implícito de que a europeização e a modernização irão fornecer uma panaceia para os problemas sociais na Espanha. O abuso cometido por parceiro íntimo só pode ser enquadrado como uma instância de violência baseada em gênero quando ele for visto como central, e não periférico, para o Estado democrático moderno. Até que isso seja reconhecido além dos pressupostos teóricos de uma lei controversa que, frequentemente, é difícil de aplicar na prática, a violência simbólica exercida contra as mulheres continuará a ser uma característica definidora do *habitus* cinematográfico nacional.⁵⁹⁷

Por considerarmos que o filme *VCB* apresenta o D. Juan contemporâneo, perpetuador da violência e, ao mesmo tempo, objeto do desejo escopofílico das mulheres, no qual a dicotomia, sintetizada por Mulvey, entre homem ativo e mulher passiva inverte-se e o clichê do espanhol é tanto o *sonho esperado* das turistas como a imagem que o artista apresenta para o público de colecionadores de arte, discordamos da análise de Wheeler sobre o filme que considera:

O cinema nacional pode por vezes erotizar o imigrante, mas a imagem estereotipada do espanhol apaixonado tem uma circulação internacional. Isso se manifesta no sucesso comercial e crítico de *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). Javier Bardem e Penélope Cruz aparecem como um casal de artistas boêmios, Juan Antonio e María Elena, cujo casamento tempestuoso de idas e vindas é visto como produto de seus temperamentos latinos criativos e fogosos. O filme, no entanto, sublinha que ele é apenas sempre violento quando ele é forçado a defender-se; a atuação de Cruz, ganhadora do Oscar, como a elegante e perdida María Elena oferece uma das entradas mais icônicas do cinema recente quando a personagem aparece pela primeira vez no lar conjugal disparando uma pistola.⁵⁹⁸

Em *VCB*, tanto Juan Antonio como María Elena são objetos do desejo dos norte-americanos: ele, como o clichê do amante latino; ela, como a bela espanhola desvairada. O filme localiza esse olhar estereotipado, comandado pelos norte-americanos; os espectadores do filme têm elementos para entender a questão da violência doméstica como doença social, ao observar a perversidade do casal Judy e Mark. A cena da galeria de arte desvenda uma relação de poder desigual, na qual o artista oferece-se como objeto para-ser-olhado, à disposição dos futuros compradores.

⁵⁹⁶ Wheeler, op.cit., p.440.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 500.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 480.

O executivo mecenas

Ao final da cena de apresentação de Juan Antonio, a música extra-diegética “Barcelona,” *jingle* da cidade no filme, é reintroduzida. O artista de vermelho passa a ser o cartão-postal da experiência do turismo oficial do “I Need Spain,” objeto mais cobiçado (e em disputa) pelas turistas norte-americanas. À maneira da técnica que Miró utilizava para representar a questão da sexualidade dentro do cerco conservador da burguesia espanhola, Allen utiliza a figura masculina estereotípica: trata-se novamente de uma técnica de “colagens com cartões-postais.”⁵⁹⁹

Na galeria de arte, assim como no restaurante de culinária e música típicas, a esfera da cultura e do turismo são representadas como ambiente de trabalho dos cidadãos na cidade-empresa-cultural catalã. Mark e Judy funcionam como guardiões, alcoviteiros e guias turísticos para Vicky e Cristina; a passagem das senhoritas pela cidade é também um parque de diversões para o casal de norte-americanos entediados na Europa. Judy explica às hóspedes o motivo do novo passeio turístico/artístico, a saber, prestigiar o artista plástico local, o qual Mark encomendou uma série de pinturas para colocar nas paredes do escritório de sua empresa. A visita à galeria, portanto, trata de autopromoção, pois o executivo, a esposa e as convidadas enaltecem o artista que faz parte da coleção de Mark. No filme, a partir da introdução desta cena explicita-se a questão do patrocínio e da intervenção corporativa nas artes:

Essas pessoas, uma elite dentro da elite, ocupam os mais altos níveis hierárquicos das corporações e estão em posição de grande poder e influência. Apesar das pressões de suas atividades (e frequentemente de outras diretorias), eles conseguem participar de uma lista impressionante de atividades beneficentes e instituições culturais sem fins lucrativos. Esses homens (pois em geral são homens), parafraseando a descrição dos capitalistas culturais feita pelo sociólogo norte-americano Paul DiMaggio, são os “gestores culturais capitalistas”, homens que ascendem ao topo da escala corporativa por meio de uma carreira administrativa, e para quem o envolvimento nas artes é uma manifestação na qual estão ancoradas sua condição de elite e suas aspirações de classe.⁶⁰⁰

Seguindo a argumentação de Wu, o mecenato contemporâneo insere-se como parte das atribuições do trabalho corporativo. O patrocínio à cultura é fundamental para os executivos, projetando a imagem não apenas dos indivíduos, como também das empresas:

⁵⁹⁹ Miró, op.cit., p.130.

⁶⁰⁰ Wu, op.cit., p.149.

O que é, no entanto, curiosamente novo é o aumento da intensidade com que essas pessoas e as empresas participam da arena cultural, e da ampla gama de empreendimentos de arte que empreendem. O que também é significativamente novo é a sua busca deliberada pela arte não apenas como investimento financeiro, mas também como um poderoso veículo para projetar uma imagem corporativa voltada para o futuro dentro de um setor da sociedade que até então orgulhava-se de fazer parte do imutável *establishment* conservador.⁶⁰¹

As pinturas em exposição na galeria de arte em *VCB* são de arte abstrata convencional, feitas sob medida para as paredes dos escritórios corporativos, em contraste com a grandiloquência, variedade das formas e a vivacidade das cores que compõem a Barcelona modernista de Gaudí e Miró, apresentada nas cenas anteriores. De certa maneira, o alto executivo norte-americano seria uma espécie de, guardadas as devidas proporções e de maneira propositalmente rebaixada, conde Güell contemporâneo para o artista em exposição na galeria, comissionado por Mark. Sobre o papel do conde Güell na obra de Gaudí, Miró explicava que:

A maioria dos pintores não se empolgavam com Gaudí. E foi um homem como Güell, um homem de negócios, um industrial, quem deu oportunidade a ele. Está certo, Güell tinha dinheiro, mas dá no mesmo! Vivo dizendo que é preciso render homenagens a Güell. Na Catalunha é assim: nada acontece e, de uma hora para outra – pá! – uma forte explosão! Gente muito medíocre e, de repente, um tiro de canhão como Gaudí. Mesmo alguém como Le Corbusier tinha uma grande admiração por ele, embora tudo pareça contrapor um ao outro.⁶⁰²

Miró queria fazer como Gaudí e projetar além dos murais de cerâmica as paredes em que eles ficavam, no entanto, admite que “não é possível, precisaria de um mecenas.”⁶⁰³ O fascínio pelo conde mecenas (condecorado pela realza espanhola com o título, após o financiamento da arte de Gaudí), verifica-se na descrição de Alberto Marsicano: “Uma intensa afinidade de espíritos os unirá dali para frente e Güell proverá os recursos necessários para que o genial arquiteto possa exercer livremente sua criatividade sem nenhum tipo de pressão ou restrições.”⁶⁰⁴ A relação de dependência vital entre Gaudí e o mecenato espanhol constitui-se como um dos motivos que impossibilitaram o término da obra da Sagrada Família entre outras obras do arquiteto e a tentativa conservadora de apagamento do legado do artista:

⁶⁰¹ Wu, Chin-tao. *Art Amongst the Brokers: The Art Patronage of Finance Houses in America and Britain since the 1980s*. In: Held, Jutta (ed.). *Kunst und Politik: Jahrbuch der Guernica – Gesellschaft*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 1999, p.55.

⁶⁰² Miró, op.cit., p.130.

⁶⁰³ *Idem*, p.104.

⁶⁰⁴ Marsicano, Alberto. “Introdução.” In: Brunet, Cesar. **Conversas com Gaudí**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.39.

Embora esquecido pelos ricos mecenas da burguesia e considerado louco pelos “luminares” acadêmicos deste período, o interesse por sua obra era crescente entre os estudantes de arquitetura que vislumbravam nela algo de mágico e profético. Gaudí nem sequer era mencionado nos cursos da Escola de Arquitetura pela maioria dos professores dado o caráter polêmico e revolucionário de sua obra. Logo após sua morte, surgiria em Barcelona o movimento “noucentista”, que abominava o modernismo e propunha a pura e simples demolição desta arquitetura considerada como degenerada, horrível e inaceitável.⁶⁰⁵

Após a Semana Trágica (1909)⁶⁰⁶ e a morte do conde Güell (1918), Gaudí encontrava-se sem recursos (doara tudo para a construção do Templo). Em 1925, transferiu-se para o escritório de projetos da Sagrada Família e ficou isolado dos amigos que “fugiam dele na rua temendo que lhes pedisse contribuições para o Templo.”⁶⁰⁷ Gaudí morre, atropelado pelo bonde, sem receber assistência, como um desconhecido.

Em *VCB*, a composição do cartão-postal de Barcelona revela o aspecto venal do turismo na Europa. Diagnóstico do “I Need Spain,” o filme apresenta, por meio do encontro na cidade entre as turistas norte-americanas e os artistas espanhóis, o turismo sexual, a violência doméstica e a espoliação dos artistas, reduzidos a entretenedores dos turistas endinheirados, como objetos em exposição na galeria para futuros mecenas das artes, os executivos/colecionadores e suas esposas.

O surrealismo das elites

Exilado no México, o cineasta aragonês Luis Buñuel proferiu uma conferência, cujo tema era “O Cinema Como Expressão Artística,” em 1958. Para Buñuel, o cinema deveria ser entendido como instrumento de poesia “no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca.”⁶⁰⁸ Em *Um Cão Andaluz* (1929), Buñuel realiza o talho inaugural na recepção fílmica. Na sequência de abertura do filme, o próprio diretor promove o corte inicial em um olho

⁶⁰⁵ *Idem*, p.40.

⁶⁰⁶ A Semana Trágica (1909) foi uma revolta popular contra a guerra, o recrutamento dos reservistas para lutar nas colônias espanholas no Marrocos, e anticlerical, com a queima de conventos. As greves gerais foram lideradas pelo movimento operário catalão, anarquistas e socialistas. O levante foi fortemente reprimido pelo governo conservador de Antonio Maura e do rei Alfonso XIII.

⁶⁰⁷ Marsicano, op.cit., p.40.

⁶⁰⁸ Buñuel, Luis. Cinema: Instrumento de Poesia; trad. Teresa Machado. In: Xavier, Ismail. **A Experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 1983, p.333.

feminino com uma navalha. Com este “novo tipo de olho,” que separa o da câmera ao do espectador, podemos ver um outro tipo de objeto, segundo Buñuel:

Para um neo-realista, disse-lhe, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua.⁶⁰⁹

Conforme procuraremos argumentar a seguir, o período exílico de Allen aproxima-se da forma de concepção fílmica do surrealismo de Buñuel, no momento em que, como diria Revi Breton, citado por Buñuel, “o escândalo já não existe.”⁶¹⁰ Ao refletir sobre o fracasso do surrealismo que, segundo o cineasta, triunfou apenas no acessório, Buñuel recorda os eventos de Maio de 1968, no qual ele sentia-se como um “turista interessado” em Paris, observando a utilização dos velhos *slogans* surrealistas, combinados aos gritos dos manifestantes: “‘Mao! Mao!’, como se pedissem sinceramente a instalação de um regime maoísta na França.”⁶¹¹ Para descrever a “grande confusão” que tomou conta de Paris, Buñuel conclui: “Cada um buscava sua revolução com sua pequena lanterna.”⁶¹² O cineasta aragonês lembra ter escrito que *Um cão andaluz*, “nada mais era do que um apelo ao assassinato.”⁶¹³ Ou ainda, ele recorda a frase de Breton: “O gesto surrealista mais simples consiste em sair à rua, revólver em punho, e atirar ao acaso na multidão.”⁶¹⁴ Buñuel questiona a escolha pelo terrorismo⁶¹⁵:

A simbólica do terrorismo, inevitável em nosso século, sempre me atraiu, mas a do terrorismo total, que visa à destruição de toda a sociedade, ou seja, de toda espécie humana. Tenho desprezo por aqueles que fazem do terrorismo uma arma política para uso de uma causa qualquer, por aqueles que matam e ferem madrilenhos, por exemplo, para atrair a atenção do

⁶⁰⁹ Buñuel, 1983, op.cit., p.337.

⁶¹⁰ Buñuel, 1982, op.cit., p.157.

⁶¹¹ *Idem*, p.173.

⁶¹² *Idem*, *ibidem*.

⁶¹³ *Idem*, p.174.

⁶¹⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁶¹⁵ Pode-se argumentar que no filme *O Homem Irracional* (2015), Allen representa o terrorismo situando-o no WASPy college norte-americano da costa leste. No filme, o professor de filosofia Abe Lucas (Joaquin Phoenix), traumatizado pela Guerra do Iraque, encontra sentido na vida apenas por meio do assassinato. Seu tropeço fatal é justamente na lanterna de sua aluna “brilhante” Jill (Emma Stone), presente que ela escolheu em um parque de diversões.

mundo para os problemas da Armênia. Nem sequer falo desses terroristas. Tenho horror a eles.⁶¹⁶

Em uma das primeiras versões do roteiro de *VCB*, o nome do filme era *Meia-Noite em Barcelona*.⁶¹⁷ Allen alterou esta versão inicial do texto para compor dois filmes sobre cidades europeias, o primeiro lançado em 2008, e o segundo em 2011, situado em Paris. Na caracterização das cidades feita pelo cineasta, Barcelona e Paris assemelham-se, de maneira similar às “mudanças cosméticas” e calculadas, conforme já discutimos, na passagem de Nova York para Londres em *Match Point*. Em *Meia-noite em Paris (MNP)*, há uma marcação clara da entrada do sonho na diegese: Gil Pender adentra o universo do modernismo parisiense dos anos 1920, nas escadarias da igreja Saint Étienne du Mont, a partir da meia-noite. Em *VCB*, não há divisão temporal explícita nem o foco em um indivíduo isolado, a ausência da figura do protagonista, escritor de Hollywood pedante que se vê como um *flâneur* contemporâneo na cidade. Em *MNP*, a referência à Buñuel evidencia-se na projeção narcísica de Gil, que em um de seus sonhos oferece ao cineasta surrealista o enredo para o roteiro de *O Anjo Exterminador* (1962). Por mais que o filme de Buñuel seja uma representação da barbárie do modo de vida da elite mexicana, não há dúvidas de que ele também apresente uma crítica mordaz à Espanha sob o Franquismo:

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho. [...] Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram.⁶¹⁸

Em *Vicky Cristina Barcelona*, o tempo e o espaço tornam-se flexíveis sem que haja uma marcação evidente da passagem do sonho para a realidade. Conforme procuraremos argumentar, *VCB* é o mais “surrealista” dos filmes situados na Europa: o filme constitui-se como uma reflexão sobre a cidade encarcerada, da qual as

⁶¹⁶ Buñuel, 1982, op.cit., p.174.

⁶¹⁷ In: Allen, Woody. "Midnight in Barcelona" roteiro do filme modificado para o filme parisiense; sem data; **Woody Allen Papers**, Box 24, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

⁶¹⁸ Buñuel, 1983, op.cit., p.336.

convidadas de Mark e Judy não conseguem sair (não importa se Barcelona, Oviedo ou Avilés, elas retornam ao ciclo de repressão em Nova York). A despeito do narrador, que tenta organizar a diegese, calculando o tempo preciso, próximo à meia-noite, do encontro entre Vicky, Cristina e Juan Antonio:

Vicky e Cristina saíram da galeria de arte e decidiram jantar. Elas passaram por uma igreja com um ar maravilhoso de uma noite de verão, enquanto as pessoas celebravam. Finalmente, perto da meia-noite, elas terminaram o passeio em um pequeno restaurante.

O filme apresenta a conversa entre os três personagens de maneira similar ao retrato das elites feito por Buñuel, como uma representação do inconsciente de uma classe social específica. Em *VCB*, as taças de vinho tinto conectam as cenas: do restaurante típico, em que “Astúrias” é interpretada, para a galeria de arte, na qual Juan Antonio é monitorado pelos norte-americanos; em seguida, o encontro entre as turistas e o D. Juan no *Els Quatre Gats*. Nos quatro locais (restaurante típico, *vernissage* do artista local, igreja Santa Maria del Mar e *Els Quatre Gats*), a experiência do turismo caracteriza-se por uma atmosfera de embriaguez.

Ao sair da galeria de arte, o *jingle* da cidade, “Barcelona” de Giulia y los Tellarini prossegue e o passeio das turistas norte-americanas por Barcelona é ilustrado por fogos de artifício das celebrações em frente à igreja Santa Maria del Mar (1383) – a imagem esfumada da igreja antecipa a entrada da personagem María Elena na diegese. Dedicada à mãe de Jesus, a construção, localizada perto da praia, é reconhecida como um monumento religioso ao povo de Barcelona, especialmente aos pescadores e estivadores catalães que trabalharam em sua construção. Além disso, ela guarda em si as fraturas da Guerra Civil espanhola, dos movimentos populares e da resistência anarquista na Catalunha:

Segundo as crônicas, a maioria da população capaz de Barcelona trabalhou por mais de cinquenta anos em Santa Maria del Mar, o que lhe deu uma fama duradoura de igreja popular, edifício feito por e para trabalhadores – mas isso não impediu que os anarquistas lhe atessem fogo durante a Guerra Civil espanhola, destruindo a maior parte de seus ornamentos e acessórios acumulados ao longo dos séculos, inclusive um enorme órgão setecentista e um grande altar barroco, requintado mas deslocado naquele ambiente; o fogo ardeu durante onze dias, consumiu uma quantidade incalculável de móveis, esculturas, relicários, pinturas e tecidos, e em certa medida abalou a própria estrutura da igreja.⁶¹⁹

⁶¹⁹ Hughes, op.cit., p.165.

No filme, *Santa Maria del Mar*, um dos maiores exemplos do gótico catalão, é representada sob a névoa dos fogos de artifício durante a festa popular pela qual as turistas passam. Apesar da importância da igreja para a cidade e da imagem dos fogos rememorarem os acontecimentos da Guerra Civil, tanto Cristina, que carrega em seu nome a referência à Cristo, como Vicky, que deveria ser especialista em identidade catalã, como também o narrador extra-diegético ignoram a relação entre a igreja e a comemoração.

No passeio de Vicky e Cristina pela cidade de Barcelona, a celebração em frente à igreja católica transforma-se em exotismo. Dessa maneira, esboça-se uma crítica ao próprio estatuto das festas populares católicas hoje na cidade-empresa-cultural. O turismo rentista passa a ser a religião do momento. Na composição deste breve quadro do filme, a celebração religiosa é apresentada como mais um elemento da experiência do parque de diversões barcelonês, uma pequena amostra do tradicionalismo catalão, voltada para o consumo dos turistas.

Em *VCB*, há uma equivalência entre os locais de passeio – tanto a Sagrada Família, a Fundação Miró, a Casa Milà, o giro de veleiro pelo Mediterrâneo, a *vernissage* do artista catalão, a igreja Santa Maria del Mar, ou o restaurante Els Quatre Gats – são cenários sem conteúdo histórico específico para as turistas norte-americanas e a voz *over*. Para o público catalão, no entanto, essa coleção de referências aparentemente sem critério constitui-se como clichês do turismo barcelonês. No filme, os cenários utilizados configuram-se tanto como cartões-postais estereotípicos, colecionados pelas turistas, como reflexões sobre os lugares típicos da cidade. Por exemplo, na cena do restaurante Els Quatre Gats, o ambiente do modernismo catalão é retomado por meio da reunião “inusitada” entre os três “gatos pingados,” Vicky, Cristina e Juan Antonio. Inaugurado em 1897 como uma cervejaria em homenagem ao cabaré parisiense Le Chat Noir, o estabelecimento gastronômico/cultural ganhou notoriedade por conta de seu público restrito, formado pelo grupo seleto de artistas internacionais e patrocinadores das artes:

Retrospectivamente, Els Quatre Gats adquiriu uma aura nostálgica como um dos grandes pontos de encontro de intelectuais da Europa finissecular. Como toda fama do gênero, é exagerada, mas o local certamente tece seu papel na vida artística de Barcelona em seus breves anos de vida, de 1897 a 1903. O sucesso não se devia à comida, que era medíocre e em quantidades não raro miseráveis (segundo Josep Pla, não eram porções, e sim “uma exposição de pratos pintados”), mas ao poder de atração de sua clientela habitual. O nome do lugar significava, na gíria catalã, “pouca gente,” “uns gatos pingados,” que eram Romeu, Casas, Utrillo e Rusinyol. Como este escreveu, a cervejaria sempre seria alguma coisa para alguém – “uma

pousada para os desiludidos [...] um recanto caloroso para os saudosos [...] uma cervejaria gótica para os amantes do norte, um pátio andaluz para os amantes do sul [...] um local para curar os males de nosso século.” Casas, Rusinyol, Utrillo e amigos criavam seu próprio clube e, na tradição dos bistrôs de artistas franceses com gerentes ríspidos, escolheram uma figura singular para dirigi-lo.⁶²⁰

Na história da cidade de Barcelona, o Els Quatre Gats configurou-se como local de encontro do modernismo catalão e de apresentação dos artistas para os patrocinadores. Segundo Hughes, no Els Quatre Gats, Isaac Albéniz apresentou recitais e Pablo Picasso, sua primeira exposição de retratos. Também eram *habitués* da cervejaria Daumier e Toulouse-Lautrec. Atualmente, conforme o filme apresenta, o estabelecimento busca recuperar, de maneira nostálgica, a atmosfera boêmia do grande modernismo catalão. Desse modo, o local ainda lembra um “estúdio de artista,” no entanto, em sentido rebaixado, apenas como forma de entretenimento para os turistas da cidade. Na mesa de Vicky e Cristina observam-se alguns retratos antigos de seus frequentadores, a decoração do espaço recompõe a estética modernista, na lógica do consumo de referências artísticas e celebridades:

Somando os trabalhos de ambos, Casas e Picasso deixaram em seus desenhos um registro pormenorizado dos frequentadores do Els Quatre Gats. Na década de 1890, Casas já possuía uma série bem adiantada de desenhos a carvão das figuras da vida cultural catalã: alguns esquemáticos, outros altamente acabados, todos fáceis, mas muito incisivos. Qualquer pessoa que parecesse interessante era retratada por Casas, e o resultado foi uma galeria de centenas de retratos que, como documentação, só encontra rival nas fotos de Felix Nadar das celebridades culturais parisienses. Boêmios e anarquistas literários, catalanistas e novos condes, joalheiros da sociedade, arquitetos e dândis, poetas como Maragall (um rosto felino cansado saído de El Greco) e músicos como Pablo Casals, a atriz Réjane e a bailarina Loie Fuller, e até Eleonora Duse. *La Barcelona tota*, e mais as celebridades em visita estavam ali.⁶²¹

VCB estabelece conexões entre os lugares típicos para montar suas colagens com cartões-postais. Nesta montagem fílmica, os locais por onde circulam *la Barcelona tota* e os turistas revelam o tema do financiamento das artes, do erotismo e da prostituição, a despeito das percepções do narrador e das personagens.

Diferentemente do protagonista de *Meia-noite em Paris*, que se entrega às viagens delirantes e nostálgicas da Paris dos anos 20, Vicky busca conter até os sonhos. Como uma matriarca católica que brada: “Oh, meu Deus! Oh, Jesus!”, defensora da ordem e dos bons costumes da sagrada família executiva, a WASPy

⁶²⁰ Hughes, op.cit., p.472-473.

⁶²¹ Hughes, op.cit., p.476-477.

norte-americana Vicky repreende o desejo até em sonhos: “Nós provavelmente deveríamos nos preocupar com os nossos sonhos.” Na cena do Els Quatre Gats, o inconsciente de Vicky manifesta-se para o espectador por meio da culpa que ela sente, mas que transfere a Cristina: “Para quem você está olhando?” “Ah, claro! O pintor com o divórcio terrível que Mark nos contou”; “Você continua provocando contato”; “Você ficou olhando para ele a noite toda”; “Claro que você está fazendo alguma coisa, porque ele está vindo em nossa direção.” Nesta cena vê-se que apesar do conservadorismo bélico de Vicky é ela quem observa diretamente Juan Antonio, pois Cristina encontra-se de costas para a mesa dos artistas, arruma os cabelos e pede para que a amiga acalme-se: “Estou só bebendo o meu vinho.” A raiva de Vicky revela ciúmes e desejo de propriedade exclusiva: ela quer o D. Juan apenas para si. Ele, por sua vez, percebe o apetite das turistas e manipula o ciúmes de Vicky. A investida de Juan Antonio configura-se também como um clichê do modo como os espanhóis e latinos abordam as mulheres, estereótipo frequentemente reproduzido pela indústria cultural – vemos aqui o clichê sendo utilizado pelos próprios cidadãos espanhóis como estratégia de aproximação das turistas norte-americanas. Na verdade, tanto o espanhol conquistador como as turistas norte-americanas são personagens estereotípicos trabalhados pelo filme:

Juan Antonio: Americanas?

Cristina: Eu sou a Cristina e essa é a minha amiga Vicky.

Juan Antonio: Qual é a cor dos seus olhos?

Cristina: Ah... Eles são azuis.

Juan Antonio: Eu queria convidar vocês duas para ir comigo a Oviedo.

Vicky: Ir para onde?

Juan Antonio: Oviedo no fim-de-semana. Sairemos em uma hora.

Cristina: O que? Onde fica Oviedo?

Juan Antonio: É um voo curto.

Vicky: De avião?

Juan Antonio: Sim.

Cristina: O que tem em Oviedo?

Juan Antonio: Eu vou ver uma escultura que é muito inspiradora para mim, uma escultura muito bonita, vocês vão adorar.

Vicky: Oh, claro, certo. Você está nos pedindo para voar até Oviedo ida e volta?

Juan Antonio: Não, vamos passar o fim-de-semana. Mostrarei a cidade para vocês, nós comeremos bem, beberemos um bom vinho, faremos amor.

Vicky: Claro. Quem exatamente vai fazer amor?

Juan Antonio: Espero que nós três. Deixe que eu pago a conta.

Vicky: Oh, meu Deus, Jesus! Esse cara... Ele não faz rodeios. Olha, *señor*, talvez em outra vida!

Juan Antonio: Por que não? A vida é curta, a vida é tediosa, a vida é cheia de dor e essa é uma chance para algo especial.

Vicky: Certo. Quem é você exatamente?

Juan Antonio: Eu sou o Juan Antonio e você é... Vicky e você é a Cristina. Certo? Ou é o inverso?

Cristina: Sim, está certo.

Vicky: Sim. Poderia ser o inverso, porque francamente não importa, porque qualquer uma de nós esquentar a cama igual, entendi.

Juan Antonio: Bom, vocês duas são igualmente adoráveis e lindas.

Vicky: Bem, obrigada, mas não estamos acostumadas a voar para fazer amor com qualquer um que nos convide para pequenas e charmosas cidades espanholas.

Juan Antonio: Ela sempre analisa qualquer inspiração até que cada grão de charme fique... *¿Cómo se dice?* Espremido?

Cristina: Eu acho que eu tenho que dizer que... Os meus olhos são verdes, na verdade.

A questão da equivalência entre Vicky e Cristina é declarada na pergunta feita por Juan Antonio: Vicky e Cristina, ou seria o inverso? A implicação mútua entre as personagens também verifica-se na expressão do inconsciente e do desejo, pois elas compartilham o mesmo sonho estereotipado do amante exótico: a indústria cultural colonizou o inconsciente. Nesse sentido, não importa se morena ou loira, tampouco a cor dos olhos de Cristina é definida. No universo das trocas ininterruptas do D. Juan, o charme da burguesia não admite individualismo. Retomando o mito, o seu único compromisso é com a estátua do Cristo crucificado.

A proposta de Juan Antonio – sair no intervalo de uma hora para viajar em um jato particular de Barcelona a Oviedo (aproximadamente 895 km de distância) – é a referência mais evidente do aspecto fantasioso em *VCB* para a representação do modo de vida das elites financeiras transnacionais e dos artistas. O encontro nada fortuito entre o pintor e as hóspedes do colecionador de arte no restaurante do clube modernista assemelha-se a um sonho surrealista, marcado pela repressão:

Vicky: Oh, Deus! Olha, eu não chamaria a nossa relutância em pular na sua oferta sexual de muito analítica. Se você não se importar em acompanhar-nos em alguma forma reconhecida de interação social, como uma bebida; depois, seria tudo bem, mas caso contrário, eu acho que você deveria tentar oferecer para uma outra mesa.

Juan Antonio: O que ofendeu-a na minha oferta? Certamente não foi o fato de que eu acho vocês duas bonitas e atraentes.

Vicky: Ofendeu-me? Não. É muito divertido e descarado para ser sincera, mas... É a minha imaginação ou está ficando um pouco tarde? Vamos indo?

Cristina: Eu adoraria ir para Oviedo.

Vicky: O que? Você está brincando comigo? Podemos discutir isso ...

Cristina: Vicky seria tão divertido, eu adoraria ir.

Vicky: Cristina, podemos discutir isso em outro momento, quando...

Juan Antonio: Sabe, quando eu te vi na sala da galeria de arte, percebi que você tinha lábios lindos, muito cheios, muito sensuais.

Cristina: Obrigada.

Vicky: Ok, se você ...

Cristina: Eu não posso garantir o sexo, porque sou muito temperamental.

Juan Antonio: Não vamos discutir como num contrato. Eu vim aqui sem segundas intenções e apresentei a minha melhor proposta. E agora eu espero que vocês me deem o prazer de levá-las comigo para Oviedo. Eu

tenho a sorte de poder contar com o avião de um amigo que é grande o suficiente para nós três e eu sou um ótimo piloto.
Vicky: Oh, parece muito seguro.
Juan Antonio: Pense bem.

Propondo uma viagem fantástica a Oviedo para as turistas norte-americanas, Juan Antonio oferece-se como guia sexual e da cidade. O tema da prostituição aparece mediado pela questão do turismo e das artes. A representante da sagrada família executiva produz uma investida bélica contra a oferta de Juan Antonio e manda-o oferecer a sua proposta encantadora para outras mesas. Nesse ponto, observa-se novamente a questão da prostituição e das artes. O ambiente corporativo é anunciado pelo próprio artista, Juan Antonio nega que esteja negociando um acordo, mas ele mesmo apresenta a sua melhor oferta. A descrição do avião é também disparatada e revela o modo de vida do 1% na Espanha: uma aeronave grande o suficiente para os três, a qual o D. Juan tem a fortuna de ter acesso exclusivo por intermédio de um amigo. Como diria André Breton, citado por Buñuel, “o mais admirável no fantástico é que o fantástico não existe; tudo é real.”⁶²² E é essa Espanha, desfrutada por uma elite transnacional, e inacessível à população, que o garoto-propaganda da cidade, o “homem de vermelho,” vende.

A estátua de Woody Allen em Oviedo

Em junho de 2002, alguns meses depois de ter comparecido à cerimônia de entrega do Oscar em Los Angeles para fazer um discurso em apoio à cidade de Nova York após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, Allen recebeu o prêmio Príncipe de Astúrias das Artes⁶²³ em Oviedo. Além da estatueta, que leva o nome do

⁶²² Buñuel, 1983, op.cit., p.337.

⁶²³ Na ata do júri que contém a justificativa para a concessão do prêmio ressalta-se a importância de Allen para fortalecer o contato entre a indústria cinematográfica norte-americana e a europeia, como também “a exemplar independência e o aguçado senso crítico que fazem de Allen um cidadão do mundo, ancorado em Nova York. Toda a sua obra possui um estilo único e experimentação em todos os gêneros, desde o cinema *noir* ao musical, passando pela tragédia grega e reinventando a comédia, ele tem contribuído para o desenvolvimento da sétima arte. Além disso, a sua sensibilidade irônica estabeleceu uma ponte entre as indústrias cinematográficas norte-americana e europeia para o benefício de ambos.” Ver: WOODY ALLEN – PRÊMIO PRÍNCIPE DE ASTÚRIAS DAS ARTES 2002. In: **Fundación Princesa de Asturias**. 4 jun.2002. Disponível em: <<http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2002-woody-allen.html?texto=acta&especifica=0>>. Acesso em: 26 de set. 2015.

príncipe Felipe de Borbón,⁶²⁴ atual monarca espanhol, e foi desenhada por Joan Miró, os laureados também recebem 50.000 euros, um diploma e uma insígnia.⁶²⁵ Sobre o encontro com a monarquia europeia, Allen afirmou:

Venho de uma cidade enorme, gigantesca, com multidões, ruído... e chego aqui onde tudo é antigo, limpo e agradável... como se não fosse desse mundo, exótico. Quando eu for embora no sábado terei a sensação de ter vivido um conto-de-fadas... e além disso, com um príncipe.⁶²⁶

Em Oviedo, Allen parece estar na *Disney World* europeia, divertindo a aristocracia mundial. Ao analisarmos o vídeo⁶²⁷ no qual o cineasta recebe o prêmio no teatro de ópera de Oviedo El Campoamor,⁶²⁸ ele compara a cerimônia à uma doença:

Um grande comediante norte-americano do passado, Jack Benny, tem, na minha opinião, a melhor frase para uma ocasião tão estupenda como essa, quando ele ganhou um prêmio muito prestigioso, ele disse: “eu não mereço esse prêmio, mas eu tenho diabetes e também não mereço isso.” É assim que sinto-me agora mesmo, eu não mereço esse prêmio, mas sinto-me muito, profundamente honrado ao recebê-lo.

⁶²⁴ Felipe VI foi coroado rei da Espanha em 2014, após a abdicação de seu pai, Juan Carlos I. A renúncia do rei ocorreu subsequentemente às investigações de corrupção e fraudes envolvendo a família real. Desde julho de 2010, está sendo investigado o maior caso de corrupção envolvendo membros da família real espanhola, sobretudo a duquesa Cristina de Borbón e seu marido, o duque Iñaki Urdangarín. O Instituto Nóos, que Urdangarín presidiu de 2004 a 2006, é investigado por fraudes fiscais, evasão de divisas, prevaricação, falsidade ideológica e mau uso do dinheiro público nos contratos com os governos do Partido Popular (PP) de Baleares, Valência e Madri. As denúncias envolvem fraudes nos contratos de turismo e esportes e estima-se que mais de 6 milhões de euros foram desviados dos cofres públicos. Ver: “Cinco años del caso que llevó a que se revocara el título de Duquesa a la Infanta Cristina.” In: **El País**. 11 jun.2015. Disponível em: <<http://www.abc.es/espana/20141107/abci-cronologia-caso-noos-201411061147.html>>. Acesso em: 22 nov.2015. Acesso em: 26 de set. 2015. Em junho de 2015, o rei Felipe retirou o título de duquesa de Palma de Mallorca de sua irmã. Ver: Alberola, Miquel. “El Rey revoca el título de duquesa de Palma a su hermana Cristina.” In: **El País**. 12 jun.2015. Disponível em: <http://politica.elpais.com/politica/2015/06/11/actualidad/1434055856_389038.html>. Acesso em: 22 nov.2015. A nova prefeita de Barcelona, Ada Colau, retirou o busto do rei Juan Carlos da Câmara Municipal de Barcelona e propôs revisar a “iconografia monárquica” da cidade. Ver: Llamas, Víctor. “Colau retira el busto del rey Juan Carlos del Ayuntamiento de Barcelona.” In: **El País**. 23 jul.2015. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/colau-retira-busto-del-rey-juan-carlos-del-ayuntamiento-barcelona-4381046>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶²⁵ FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS. In: **Fpa.es**. 2015. Disponível em: <<http://www.fpa.es/recursos/doc/comunes/pdf-accesible.pdf>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶²⁶ Ver: “Woody Allen: ‘Esto es como un cuento de hadas, y además con príncipe.’” In: **Laverdade.es**. 29 out.2002. Disponível em: <<http://servicios.laverdade.es/panorama/reportaje291002-1.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶²⁷ Para assistir à entrega da estatueta, ver: “Woody Allen, Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2002.” In: **Fundación Princesa de Asturias**. Disponível em: <<http://www.fpa.es/multimedia-es/videos/woody-allen-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-200221.html>>. Acesso em: 26 de set.2015.

⁶²⁸ O teatro El Campoamor (1892) localiza-se próximo ao Hotel de La Reconquista em Oviedo. Durante a Guerra Civil Espanhola, o teatro sofreu grandes danos, tendo sido preservada apenas a sua fachada principal. Desde então, o edifício passou por inúmeras reformas. Suas principais atividades são a temporada de ópera e a entrega do Prêmio Príncipe de Astúrias. Ver: Carantoña, Alejandro. “El Campoamor sopla las velas.” In: **ElComercio.es**. 16 set.2012. Disponível em: <<http://www.elcomercio.es/v/20120916/cultura/campoamor-sopla-velas-20120916.html>>. Acesso em: 22 nov.2015.

Enquanto o cineasta/comediante profere a blague, a câmera focaliza a sorridente rainha espanhola, Sofía de Grécia e Dinamarca, esposa de D. Juan Carlos I de Bórbon, mãe de Felipe VI e de Cristina. Para melhor compreender o chiste de Allen, retomaremos alguns aspectos da biografia do comediante norte-americano supracitado pelo cineasta. Jack Benny (1894-1974) foi um artista *vaudeville* que atuou no rádio, na televisão e no cinema;⁶²⁹ ele começou a sua carreira tocando violino, mas foi durante a Primeira Guerra Mundial, convocado para o Centro de Treinamento da Marinha, que o “seu talento para a comédia *stand-up* foi revelado.”⁶³⁰ Uma de suas marcas registradas era apresentar-se como se não soubesse tocar o instrumento musical. Conta-se que em 1959, Benny foi nomeado para o “imponente prêmio” de Chefe de Justiça da “Província Independente de Beverly Hills,” e no famoso discurso (frequentemente utilizado por comediantes) teria dito: “eu não mereço esse prêmio, mas tenho artrite e também não mereço isso.” A homenagem ao comediante Jack Benny feita por Allen ao receber o prêmio da monarquia espanhola conta com o obscurantismo de sua plateia reunida no El Campoamor. É fundamental lembrar que 2002 foi o ano de lançamento do filme *Hollywood Ending*. O chamado período exílico inicia-se em 2004 e Allen está também, durante o discurso de agradecimento em Oviedo, promovendo os seus filmes na Europa e angariando financiamento para a continuidade de sua obra, que como diria o título do filme de 2002 estava à beira do abismo (a imagem do personagem do cineasta cego – interpretado por Allen – não é mera coincidência, muito menos a efusiva e “salvadora” recepção *do filme dentro do filme* pela crítica francesa). No discurso do prêmio recebido na Europa, Allen ressalta a importância da recepção do cinema europeu nos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial:

Receber esse prêmio em um país europeu tem um significado muito especial para mim. Eu cresci no Brooklyn em uma época em que os filmes, o cinema estava dominado particularmente por filmes norte-americanos e eu gostava muito deles, quando era pequeno, eles eram encantadores, inspiradores, mas foi apenas após a Segunda Guerra Mundial que houve realmente um grande influxo de filmes europeus nos Estados Unidos. E eu era jovem naquele tempo... E qualquer um de nós idolatrava o potencial futuro que o cinema tinha para ser uma forma de arte. De repente, aqueles de nós que foram criados vendo aqueles filmes muito comerciais norte-americanos, encontramos indo para aquelas pequenas, o que eles agora

⁶²⁹ JACK BENNY. “Full biography.” In: **The New York Times**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movies/person/5438/Jack-Benny/biography>> Acesso em 28 out.2015.

⁶³⁰ Ver: “Jack Benny (1894-1974).” In: **Jewish Virtual Library**. Disponível em: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Benny.html>> Acesso em 22 nov.2015.

chamam de “salas de cinema de arte,” onde era exibido cinema estrangeiro em Nova York, e assistíamos aos filmes de Fellini, Bergman, Buñuel, Kurosawa, De Sica, Truffaut... Esses filmes tiveram um enorme impacto em todos nós naquele tempo e eles eram realmente o assunto da cidade e o que mais se comentava entre aqueles que estavam interessados em cinema. Esse período ficou conhecido como a Idade de Ouro do cinema europeu.

A câmera focaliza as autoridades de diversos países, membros da realeza espanhola, o júri do prêmio, representantes de governos e de organismos internacionais mundiais. Destaca-se a imagem da comitiva brasileira, reunida na ocasião para receber a estatueta Príncipe de Astúrias dos Esportes, formada pelos ex-técnicos da seleção Dunga, Carlos Alberto Torres, Bellini e Ricardo Teixeira, presidente da Confederação Brasileira de Futebol (CBF) de 1989 até 2012. Teixeira contorce-se na cadeira, enquanto Allen profere o discurso. A presença do *imperator* do futebol brasileiro *blockbuster* aproxima a situação do financiamento dos esportes ao das artes. Enquanto Allen compara o recebimento do prêmio a uma doença crônica, Zagallo, que também foi homenageado na ocasião, comemora a entrega da estatueta como se fosse a vitória de um “sexto Mundial para o Brasil.”⁶³¹

No discurso do cineasta reinsere-se a questão das *runaway productions* após a Segunda Guerra e da presença do cinema europeu para a formação dos jovens cineastas norte-americanos. Allen critica a indústria concentrada na produção de *blockbusters* desprovidos de conteúdo e de inovação artística, os lançamentos em série de filmes banais e a profusão de truques e efeitos especiais lucrativos:

Atualmente, os Estados Unidos enfrentam o que, na minha opinião, é um período sem criatividade. Os estúdios concebem seus projetos exclusivamente para lucrar e os filmes visam o denominador comum. Eles são filmes que não são inteligentes, maduros, são filmes que glorificam a tecnologia em si mesma. Filmes que não são sobre a tecnologia diretamente, mas que são feitos com um tal aparato técnico que o conteúdo implícito dos filmes converte-se no elemento tecnológico novo e o elemento humano perdeu-se por completo. E agora, é apenas no cinema europeu, novamente, que começamos a ver filmes que são relevantes, que fazem sentido para adultos. É extremamente difícil para uma pessoa que pense ir ao cinema no sábado à noite nos Estados Unidos, os filmes são todos feitos para crianças de dez, doze anos. São apenas os poucos filmes europeus que chegam aos Estados Unidos, provenientes não apenas da Europa, mas também da China, do Japão, do Irã, da América Latina; esses filmes são os mais provocadores, interessantes e significativos para aqueles que olham para o cinema e para a experiência de assistir aos filmes como uma forma de arte. Quero ser breve e dizer simplesmente que olhem para os cineastas europeus como liderança. Neste momento, não há modelos

⁶³¹ Ver: “Selección de fútbol de Brasil: ‘Este premio es como nuestro sexto Mundial.’” In: **ABC.es**. 26 out.2002. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-10-2002/abc/Cultura/seleccion-de-futbol-de-brasil-este-premio-es-como-nuestro-sexto-mundial_138605.html>. Acesso em: 22 nov.2015.

nos Estados Unidos, o cinema norte-americano atual é apenas impacto econômico, gastam-se centenas de milhões e perdem-se centenas de milhões. Em um fim-de-semana gasta-se mais dinheiro na propaganda de apenas um lançamento nos Estados Unidos do que todo o dinheiro que alguém como o Buñuel gastou em toda a sua vida fazendo filmes. A situação saiu completamente do controle.

Ao discorrer sobre a questão da infantilização do público e dos filmes produzidos nos Estados Unidos, Allen critica os padrões do mercado financeiro que definem os rumos da indústria cinematográfica norte-americana: “gastam-se centenas de milhões e perdem-se centenas de milhões” em um único fim-de-semana de estreia em apenas um filme. De acordo com Allen, a situação atual da indústria inviabiliza o surgimento de novos talentos ou a continuidade da obra de cineastas que, como ele próprio e outros autores, trabalham à maneira de Buñuel.

No ano seguinte ao recebimento do prêmio, a cidade dedicou uma estátua de bronze ao cineasta,⁶³² por conta do seguinte comentário que ele fez à época: “Oviedo é uma cidade deliciosa, exótica, bonita, limpa, agradável, tranquila e pedestre. É como se ela não pertencesse a esse mundo, como se não existisse... Oviedo é um conto-de-fadas.”⁶³³ Esculpida pelo artista asturiano Vicente Santarúa, a escultura representa Allen caminhando pela cidade. O elogio a Oviedo, no qual o cineasta nova-iorquino louva os pedestres, foi reproduzido ao pé do monumento, localizado na rua Milícias Nacionales.⁶³⁴ Santarúa descreve a escultura como o retrato de “um americano surpreendido com uma cidade que mescla o medieval e o urbano,”⁶³⁵ destacando “a

⁶³² Em 2014, o cartunista argentino Quino também foi agraciado com o prêmio Príncipe de Astúrias de Comunicação e Humanidades e ganhou uma estátua de sua personagem Mafalda, sentada em um banco de praça a observar os patos em frente ao lago do Campo de São Francisco de Oviedo, próxima à de Allen. Na escultura de resina e fibra de vidro, feita pelo escultor argentino Pablo Irrgangen, a personagem de Quino está vestida de vermelho, “cor que combinava melhor com este bonito parque.” Para o prefeito de Oviedo, Augustín Iglesias Caunedo, a “estátua da Mafalda passa a fazer parte, junto a de Woody Allen, da alma da cidade e destacará o cineasta como atrativo fotográfico para os turistas.” Nesse sentido, Allen seria uma espécie de *Mickey Mouse* da cidade. Ver: Bermejo, Juan. “Mafalda se une a Woody Allen como ícono de la ciudad de Oviedo.” In: **La Voz de Galicia**. 23 out.2014. Disponível em: <<http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2014/10/23/mafalda-une-woody-allen-icono-ciudad-oviedo/00031414074085800515515.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶³³ OVIEDO – WOODY ALLEN. “Woody Allen disfruta del marisco y pasea por Oviedo en un viaje privado.” In: **Agencia EFE**. 30 jun.2015. Disponível em: <<http://www.efe.com/efe/espana/gente/woody-allen-disfruta-del-marisco-y-pasea-por-oviedo-en-un-viaje-privado/10007-2652908>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶³⁴ A rua foi nomeada Milicias Nacionales em 1937 em homenagem às tropas recrutadas para combater os carlistas (apoiadores de D. Carlos de Bórbon – 1788-1855). Ver: CALLE MILICIAS NACIONALES. In: **Oviedo Enciclopedia**. 4 ago.2010. Disponível em: <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Calle_Milicias_Nacionales> Acesso em: 27 out.2015.

⁶³⁵ Ver: “España Escultura Urbana – Woody Allen Oviedo (Asturias).” In: **Escultura Urbana Aragon**. 15 nov.2015. Disponível em: <<http://www.esculturaurbanaaragon.com.es/asturias3.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

pátina da estátua em tons distintos, muito *pop*”⁶³⁶ e singularidades como a protuberância do lado esquerdo do paletó, “símbolo da emoção e da batida do coração em estar nesta cidade.”⁶³⁷ O resultado “é uma pessoa relaxada e atônita ao contemplar Oviedo.”⁶³⁸ Allen enalteceu o trabalho de Santarúa, pois soube representar “a ansiedade característica de meu rosto.”⁶³⁹ Os cidadãos ovetenses, no entanto, realizam interferências na estátua retirando os óculos, característicos da marca Woody Allen, e recentemente, pedindo a retirada do monumento, após a publicação da carta da filha do cineasta em que ela volta a acusá-lo de estupro.⁶⁴⁰

A Revolução de Astúrias

Desde 1981, o Hotel de la Reconquista hospeda os membros do júri, da família real espanhola e os laureados do prêmio Príncipe de Astúrias. O local será utilizado por Allen no filme *VCB* como cenário e hospedaria para o passeio idílico, conto-de-fadas das turistas norte-americanas em Oviedo. O palácio barroco foi construído no final do século XVIII, por ordem do regente do Principado de Astúrias, Isidoro Gil de Jaz, que queria “acabar com a mendicância [...], o que deu lugar à fundação em Oviedo de um hospício destinado a socorrer os mais necessitados.”⁶⁴¹ O objetivo do Hospício e Hospital para Órfãos e Desamparados era o “de recolher órfãos e deficientes e dar-lhes uma instrução que lhes permitiria desenvolver algum tipo de trabalho.”⁶⁴² Em sua origem, portanto, a construção foi planejada como local de segregação, claustro barroco para retirar os pobres e enfermos da cidade. Com a queda do Antigo Regime e da Junta Geral do Principado de Astúrias, o hospício passou a pertencer à província de Oviedo. Em 1973, o edifício foi declarado Bem de Interesse Cultural, mas as propostas de utilizar o espaço para sediar um museu de

⁶³⁶ *Idem, ibidem.*

⁶³⁷ *Idem, ibidem.*

⁶³⁸ *Idem, ibidem.*

⁶³⁹ Ver: “Woody Allen vuelve a visitar la estatua que le dedicó Oviedo.” In: **ABC.es**. 26 dez.2005. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-12-2005/abc/Ultima/woody-allen-vuelve-a-visitar-la-estatua-que-le-dedico-oviedo_1013264133157.html#>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶⁴⁰ Ver: Moreno, Arancha. “Mil personas piden retirar la estatua de Woody Allen de Oviedo.” In: **La Gaceta**. 11 fev.2014. Disponível em: <<http://www.gaceta.es/noticias/millar-personas-piden-retirar-estatua-woody-allen-oviedo>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶⁴¹ HOTEL DE LA RECONQUISTA. “Hospicio Provincial de Oviedo.” In: **Oviedo Enciclopedia**. 7 fev.2011. Disponível em: <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Hospicio_provincial_de_Oviedo> Acesso em: 27 out.2015.

⁶⁴² *Idem, ibidem.*

Belas Artes ou um conservatório foram derrotadas e o local foi transformado em um hotel de luxo:

Era um momento em que o turismo começou a decolar na Espanha e as hospedarias históricas já atraíam a atenção entre aqueles que se animavam a viajar. Os responsáveis pela Província acharam que um hotel cinco estrelas poderia ser um motor para o desenvolvimento do turismo na região e servir como um “complemento” para a capital, “com um salão social e de congressos: um espaço que a cidade não tinha,” explica o atual diretor Ramon Braña. O Hotel de la Reconquista também serviria como uma semente para a empresa regional de turismo que não chegou a expandir-se. Em 1968, foi criada a Hoasa, Hotelaria Asturiana, com maioria de participação do governo regional (45%), propriedade da Cajastur (39%) e do Conselho Regional de Turismo (5,8%) para explorar os negócios hoteleiros. [...] O projeto do hotel de luxo foi financiado com recursos públicos, a Caixa Econômica de Astúrias, que logo trocou a dívida por ações da empresa hoteleira. Em agosto de 1973, o Hotel de la Reconquista abriu as portas. Ele, que fora antigo hospital de campanha durante a Guerra Civil e abrigo antibombas [...], vestiu-se de gala.⁶⁴³

A cerimônia oficial de inauguração do hotel de luxo em Oviedo foi realizada em 1974, porque teve que esperar para “encontrar um espaço na agenda”⁶⁴⁴ da ilustre cidadã ovetense, Carmen Polo, esposa do general Franco. Assim como a primeira-dama do franquismo, a atual rainha da Espanha e princesa de Astúrias, Letizia Ortiz é também natural de Oviedo. O casamento entre o príncipe Felipe VI e Letizia coroa a união entre a monarquia espanhola e as celebridades nacionais – Ortiz fora âncora do principal jornal da Televisão Espanhola (TVE).

Tendo em vista que a coroa espanhola permanece nas mãos da mesma família Borbón, a análise de Karl Marx sobre a *Espanha Revolucionária* (1854) atualiza-se no sentido de expor as contradições espanholas. Conforme argumenta Marx, “graças a Napoleão, o país se viu livre do Rei, da família real, e do governo.”⁶⁴⁵ No entanto, a “Espanha revolucionária” constituiu-se como uma contra-resistência, patriota e supersticiosa, contrária às invasões estrangeiras:

No geral, o movimento pareceu ser dirigido mais *contra* do que *pela* revolução. Nacional, por proclamar a independência da Espanha da França, era, ao mesmo tempo, dinástica por opor o “amado” Fernando VII a José Bonaparte; reacionário por opor as velhas instituições, costumes e leis às inovações racionais de Napoleão; supersticioso e fanático por opor a “religião sagrada,” contra o que era chamado de ateísmo francês, ou a destruição de privilégios especiais da Igreja Católica. Os padres,

⁶⁴³ Salas, Ana. “El Reconquista cumple 40 años.” In: **ElComercio.es**. Disponível em: <<http://www.elcomercio.es/v/20130825/oviedo/reconquista-cumple-anos-20130825.html>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

⁶⁴⁴ *Idem, ibidem*.

⁶⁴⁵ Marx, Karl. “II Revolutionary Spain by Karl Marx 1854.” In: **Marxists.org**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1854/revolutionary-spain/ch02.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

aterrorizados pelo destino que caiu sobre seus irmãos na França, incentivaram as paixões populares com o interesse de autopreservação.⁶⁴⁶

Marx destaca as contradições das juntas provinciais que proclamavam o Rei, a sagrada religião e a pátria, especialmente a de Oviedo, que buscando livrar-se do ateísmo francês encarcerou-se no protestantismo britânico:

Naquela época não existia nenhum governo central, e as cidades insurgentes formaram juntas independentes, presididas por aqueles das capitais provinciais. Estas juntas provinciais constituíram, por assim dizer, tantos governos independentes, cada um dos quais criou o seu próprio exército. A Junta de Representantes de Oviedo declarou que a soberania integral recaía sobre as suas mãos, proclamou guerra contra Bonaparte, e mandou deputados para a Inglaterra para concluir o armistício. O mesmo foi feito depois pela Junta de Sevilha. O fato curioso é que por mera força das circunstâncias esses católicos exaltados foram levados para uma aliança com a Inglaterra, um poder que os espanhóis estavam acostumados a olhar como a encarnação da heresia mais abominável, e um pouco melhor do que o Grande Turco, o próprio. Atacados pelo Ateísmo Francês, eles foram jogados nos braços do Protestantismo Britânico.⁶⁴⁷

O caráter nacional, dinástico, supersticioso e fanático da velha Espanha continua presente. Em certo sentido, a análise de Marx sobre as contradições da Espanha Revolucionária atualiza-se. A segregação social, o atraso e conservadorismo da velha Espanha ganharam novo fôlego com a “renovação” da monarquia, sob a cosmética do casal de celebridades da realeza, o príncipe e a princesa de Astúrias.

O apagamento da história de Oviedo, a venda da cidade como mercadoria de luxo, disponível apenas a uma aristocracia dos negócios transnacionais, e a “restauração” da monarquia na cidade que outrora fora bastião da resistência são temas apresentados em *VCB*, conforme demonstraremos. Oviedo é um dos locais mais importantes da tradição revolucionária espanhola e de resistência ao fascismo durante a Guerra Civil (1936-1939). Segundo Hugh Thomas, a Revolução de Astúrias de 1934 configura-se como um dos capítulos mais importantes da Resistência:

A “revolução de outubro” fracassou em Madrid e Barcelona. Outros levantes também foram destruídos, mas, havia apenas uma exceção. A exceção foi Astúrias. Aqui o levante [...] foi dirigido pelos resistentes e bem-pagos mineiros da região. A ação era política, mais do que economicamente inspirada. Enquanto em outros lugares da Espanha, os partidos das classes trabalhadoras estavam divididos pela revolução, em Astúrias, anarquistas, socialistas, comunistas, a Aliança dos Trabalhadores e Camponeses, a UGT, e o comitê da regional asturiana da CNT colaboravam sob o grito UHP! (*¡Uníos, Hermanos Proletarios!*). O terreno para essa colaboração havia sido preparado pela publicação em fevereiro de um famoso artigo de um jovem líder da CNT, Valeriano Orobón

⁶⁴⁶ Marx, op.cit.

⁶⁴⁷ *Idem, ibidem.*

Fernandéz, no jornal *La Tierra*. Ele argumentava que o perigo do fascismo na Espanha era tanto que uma nova aliança da classe trabalhadora era necessária. Apenas Astúrias seguiu o seu conselho. Os que antes foram mineiros socialistas moderados aderiram à causa da violência revolucionária. O levante em Astúrias foi cuidadosamente preparado por toda a província, com sede em Oviedo, a capital, e ações importantes organizadas em cidades mineradoras vizinhas Mieres e Sama. [...] Os mineiros tinham fornecimento de armas. Eles tinham dinamite. Eles já possuíam comitês conjuntos de trabalhadores para dirigir as atividades. A sua reação à ‘conquista’ fascista do poder em Madri foi lançar, na medida do possível, uma revolução da classe trabalhadora em larga escala. Isso significou ataques em postos da guarda civil, igrejas, conventos, prefeituras, e outros edifícios nos vilarejos e cidades da província. Astúrias tinha uma força de trabalho forte, bem-organizada e disciplinada; os 26.000 mineiros estavam entre os trabalhadores mais bem-pagos na Espanha, mas o desemprego estava alto desde 1931. O nível de acidente também era alto e a segurança, menos garantida do que em qualquer outro lugar da Europa. [...] Dentro de três dias do início da revolução, o centro de Astúrias passou para as mãos dos mineiros. Cada cidade ou vilarejo que tivesse sido capturado foi controlado pelo comitê revolucionário, responsável pela alimentação e segurança dos habitantes.⁶⁴⁸

Além dos vales de mineração, Oviedo possuía indústrias de armamentos, produzindo principalmente dinamite, e conseguiu recrutar rapidamente trinta mil trabalhadores (entre 18 e 40 anos) que foram mobilizados para integrar o Exército revolucionário. Durante a Revolução de Astúrias houve pilhagem, violência e o incêndio de conventos e igrejas, o que provocou a “sensação de horror na classe média espanhola que parecia preferir uma ditadura militar à desintegração.”⁶⁴⁹ O general Franco foi enviado a Oviedo para conter a rebelião asturiana:

O governo recrutou não apenas o General Franco, que conhecia Astúrias, para comandar a batalha contra os mineiros, mas também convocou a Legião Estrangeira e as tropas marroquinas, porque eles claramente duvidavam que outras tropas venceriam. A Legião Estrangeira e os Regulares venceram. Escoltados por bombardeios aéreos, eles rapidamente renderam Oviedo, contudo, não chegaram antes que o santuário do ‘rei casto’ Alfonso, a bela ‘câmara santa,’ fosse quase destruída pelos mineiros. Quase 2.000 pessoas morreram nesta pequena revolução, entre eles 200 na repressão [ao movimento], 230-260 no Exército ou forças da ordem, e aproximadamente 33 padres. [...] Em Madri, o General Franco e Goded foram considerados os salvadores da pátria, enquanto a imprensa de direita divulgava informações que incitavam o medo como [relatos sobre] freiras estupradas e padres com os olhos arrancados. De outro modo, a censura em Astúrias era completa. No interior, os proprietários celebravam, abandonando qualquer disposição a colaborar com a reforma agrária, os despejos foram realizados em ritmo acelerado e aqueles socialistas que não foram para a prisão obtiveram pouco sucesso na procura por emprego.⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ Thomas, Hugh. **The Spanish Civil War**. New York: The Modern Library, 2001, p.129-130.

⁶⁴⁹ *Idem*, p.138.

⁶⁵⁰ Thomas, op.cit., p.134-136.

Após a batalha de Astúrias, Franco, assim como outros oficiais de direita foram promovidos e os que eram considerados liberais ou socialistas perderam o emprego: “Depois da Revolução de Astúrias, o Exército parecia para a direita, compreensivelmente mais do que nunca, um porto seguro para a velha Espanha.”⁶⁵¹ De acordo com Thomas, Oviedo era o “coração da revolução de 1934,” por isso a cidade não deixaria de lutar ao lado da esquerda em 1936. Desprovidos de um amplo e variado arsenal de armamentos, os mineiros da Frente Popular ovetense contavam com a sua “dinamite infernal” e resistiram nas montanhas de Oviedo. Todavia, em 1937, os nacionalistas que apoiavam Franco venceram e ocuparam os campos de carvão asturianos e as indústrias de Bilbao, particularmente, as de armamentos.

Conforme aponta Thomas, os custos da guerra são inestimáveis, recaindo sobre os trabalhadores que foram mortos ou ficaram incapacitados, além dos que permaneceram exilados mesmo após o fim da guerra. Nesse ponto, o historiador inglês pergunta: como mensurar, por exemplo, a morte de Lorca e de tantos outros em valores monetários? Os danos às propriedades, no entanto, foram estimados:

[...] 150 igrejas foram completamente destruídas, incluindo uma das mais inestimáveis igrejas pré-românicas em Astúrias⁶⁵²; 173 cidades estavam tão destruídas que o *Generalissimo* ‘adotou-as’ – o governo pagaria pela reconstrução; 250.000 casas estavam tão arruinadas que tornaram-se inabitáveis. Outras 250.000 foram parcialmente danificadas. [...] A parte produtiva da economia, no entanto, as indústrias de Bilbao e Barcelona sobreviveram à guerra quase intocadas.⁶⁵³

Thomas ressalta que enquanto as minas de carvão em Astúrias ainda não tinham sido ocupadas pelas tropas nacionalistas, o fornecimento de petróleo pela Texas Oil Company e, em menor medida, pela Standard Oil of New Jersey, da família Rockefeller, ajudaram Franco a manter suas tropas, enquanto os espanhóis republicanos eram abastecidos pela Rússia. Ao concluir, Thomas avalia que “se a república pudesse comprar armas da Grã-Bretanha, dos EUA, e da França, talvez a guerra tivesse tido um desfecho diferente.”⁶⁵⁴

⁶⁵¹ *Idem*, p.139.

⁶⁵² Provavelmente, Thomas refere-se à San Pedro de Nora, igreja pré-românica que foi incendiada durante a Guerra Civil. O referido templo, reconstruído a partir de 1950, localiza-se a 12 km de Oviedo e assemelha-se a San Julián de los Prados (que aparecerá em VCB), tendo sido construída provavelmente no reinado de Alfonso II de Astúrias (século IX). Ver: “San Pedro de Nora.” In: **Turismo Prerrománico**. Disponível em: <<http://www.turismo-prerromanico.com/es/asturiano/monumento/san-pedro-de-nora-20130115183122/#ad-image-0>>. Acesso em 23 nov.2015.

⁶⁵³ Thomas, op.cit., p.901-902.

⁶⁵⁴ *Idem*, p.916.

O parque de diversões espanhol

Durante o verão, quando os espanhóis deixavam a Residência para as férias, chegavam grupos de professores americanos, acompanhados de mulheres, às vezes muito bonitas, que vinham aperfeiçoar seu espanhol. Eram organizadas visitas, conferências para eles. Num quadro de avisos, no saguão, lia-se por exemplo: “Amanhã, visita a Toledo com Américo Castro.” Um dia se leu: “Amanhã, visita ao Prado com Luís Buñuel.” Todo um grupo de americanos me acompanhou sem suspeitar do logro, proporcionando-me uma primeira noção da inocência americana. Introduzindo-os nas salas do museu, eu lhes contava qualquer coisa, que Goya era um toureiro que mantinha relações funestas com a Duquesa de Alba e que o quadro de Berruguete, *Auto-de-fé*, era um excelente quadro, porque nele era possível contar cento e cinquenta personagens. E todos sabiam que é o número de personagens que faz o valor de uma obra pictórica... Os americanos me escutavam com seriedade, alguns até tomavam notas. No entanto, alguns poucos se queixaram ao diretor.⁶⁵⁵

Em VCB, Barcelona configura-se como um parque de diversões para Vicky e Cristina, colecionadoras de experiências e retratos. De acordo com o estudo de Otilia Arantes, anteriormente citado, Barcelona destaca-se como caso exemplar da transformação da cidade em um grande parque temático:

Outros críticos não titubearão em falar da transformação de Barcelona num grande “parque temático,” aliás, tendência hoje de muitas cidades de se converter num museu de arte moderna, ou numa coleção de edifícios singulares e de marca [...]. Quem sabe apenas o reforço de um traço persistente de Barcelona, por natureza uma “gaudilândia” [...]: uma cidade desde sempre e cada vez mais voltada aos turistas, para o que a valorização do patrimônio arquitetônico, com destaque para as construções do Gaudí, vem colaborando.⁶⁵⁶

Entre as atrações da *Euroland* das turistas norte-americanas destacam-se a arquitetura catalã, notadamente Gaudí, o casal intempestivo de artistas e o museu a céu aberto de construções antigas desprovidas de História em Astúrias (conforme demonstraremos a seguir). Barcelona, Oviedo, Avilés e Sevilha dispõem-se como mercadorias nas vitrines do grande *shopping center* espanhol pelo qual Vicky e Cristina passam. No intuito de compreender “o dever de consumir,” Julian Stallabrass analisa os *shopping centers* como espaços de enclausuramento e do fechamento de alternativas:

Se a era pós-moderna deveria supostamente anunciar ‘um delírio virtual de consumo da própria ideia de consumo,’ então a concentração de propósito no *shopping* é extremamente importante, pois aqui há uma encenação literal do consumo e nada mais. É como se as mercadorias fossem coisas delicadas que dentro do ambiente envolvente do *shopping* buscassem

⁶⁵⁵ Buñuel, 1982, op.cit., p.91-92.

⁶⁵⁶ Arantes, 2012, op.cit., p.75.

proteção contra a áspera contingência. Esse encarceramento é também necessário para a apresentação das compras em si mesmas como uma atividade de lazer: a ideia de que as pessoas vão lá não para comprar algo, mas apenas para fazer compras. O *shopping* deve fechar-se do mundo exterior, a fim de sustentar essa ilusão e remover a ideia de alternativas.⁶⁵⁷

Nesse sentido, deve-se perguntar se *VCB* promove uma apologia da “gaudilândia” experienciada por Vicky e Cristina, ou se apresenta de maneira crítica a questão das cidades como parque de diversões, questionando tanto o processo como os agentes da gentrificação.⁶⁵⁸

Conforme já argumentamos em diversos momentos anteriores da dissertação de mestrado à tese de doutorado, uma das formas mais radicais do cinema de Woody Allen é a composição da trilha sonora dos filmes. No caso de *VCB*, este método original persiste e faz-se por intermédio da inclusão de músicas tradicionais locais e composições contemporâneas, nacionais e estrangeiras. Por exemplo, o flamenco tradicional de Isaac Albéniz é interpretado por músicos contemporâneos, Juan Quesada no caso de “Astúrias” e Emilio de Benito em “Granada,” artistas que aparecem no filme tocando-as. As músicas não se restringem à interpretações dentro do filme, elas também são utilizadas de maneira extra-diegética. Há repetição de temas musicais e cortes abruptos em arranjos conhecidos. Em certo sentido, pode-se falar na utilização da trilha sonora em *VCB* como colagens musicais.

Em primeiro lugar, a música *pop* “Barcelona” reitera ao longo do filme a experiência das turistas norte-americanas, sendo utilizada como um *jingle* da cidade

⁶⁵⁷ Stallabrass, Julian. **Gargantua**: Manufactured Mass Culture. New York: Verso, 1996, p.152.

⁶⁵⁸ Utilizaremos o termo de acordo com Arantes: “A discrepância já começa na definição do que seja gentrificação, como alertam, antes de tomar posição, Subirats e Rius [...]. Embora o termo “gentrificação” tenha sido adotado em 1963, por Ruth Glass, para descrever o processo de retorno de parte da classe média para regiões centrais de Londres, que passam a ser revalorizadas, alterando portanto o perfil social das mesmas, hoje é utilizado com diferentes acepções. Pretendem alguns autores, em especial Neil Smith, que tal denominação tem na atualidade um sentido bastante abrangente, não mais designando um movimento esporádico e muitas vezes espontâneo, mas absolutamente intencional e dirigido, isto é, trata-se de um procedimento que se generalizou e se transformou numa “estratégia urbana global,” mesmo quando se pretende estar apenas diante de um *renewal* ou uma simples “regeneração” do tecido urbano (eufemismo não por acaso biomédico). Na verdade, uma política urbana neoliberal que não ousa dizer seu nome, e que visa antes de tudo desestigmatizar certas regiões para atrair investidores através de estratégias ao mesmo tempo culturais e econômicas, produzindo paisagens urbanas que as classes médias e altas podem consumir, criando assim uma verdadeira conquista por uma coalizão de classes mais à vontade e confortáveis no desfrute da desigualdade social. Volto a enfatizar que um ingrediente importante desta política decorre, sem dúvida, da centralidade que a cultura passa a ter nestes processos de “requalificação.” O que, de certa forma, já está presente no exemplo de Ruth Glass: a revalorização de toda uma região de Londres que é concomitantemente à reviravolta na abordagem da cidade, quando todo um patrimônio histórico e arquitetônico urbano passa a ser visto como “valioso” e parte de uma “ambiência cultural” que “enobrece” o lugar, embora nem sempre venha acompanhada, como neste caso preciso, de uma política preservacionista.” In: Arantes, 2012, op.cit., p.63.

empresa-cultural, que abre e fecha *VCB*. As duas composições clássicas de Albéniz, “Astúrias” e “Granada,” remetem ao personagem Juan Antonio. Anteriormente, demonstramos que “Astúrias,” música ouvida por Vicky e Cristina em um restaurante típico, antecipa a apresentação do artista espanhol na galeria de arte em Barcelona e a viagem mágica para Oviedo. A introdução do personagem pela música de Albéniz ressalta o caráter místico do D. Juan contemporâneo que coleciona olhares, investimentos e impressões das turistas norte-americanas. Apesar de “Astúrias,” tocada por Juan Quesada no restaurante típico, provocar o desejo de Vicky por uma alteridade que ela ainda desconhece, quando a americana recebe o convite no *Els Quatre Gats* para o passeio asturiano, ela imediatamente recusa-o, esbravejando:

Vicky: É tudo bobagem! Eu não vou para Oviedo! Primeiro, nunca ouvi falar em Oviedo. Não acho-o encantador. E terceiro, mesmo se eu não fosse noiva, se estivesse livre para algum tipo de aventura com um espanhol, não escolheria este.

De Nova York, o noivo de Vicky telefona para ela que afirma estar tentando salvar a amiga de “cometer um erro potencialmente fatal.” Apesar de alertar Cristina que Juan fora violento com a esposa, Vicky caracteriza-o como um “agressor de mulheres encantadoramente sincero” e sentencia: “você acha a agressividade dele atraente.” No entanto, a avaliação da personagem sobre o desejo que Juan provoca na amiga caracteriza a própria Vicky. Em busca de “experiências exóticas na Espanha,” Cristina aprecia o jeito “sem rodeios” do espanhol e diz que, pelo menos, ele não é um daqueles “zumbis pré-fabricados” norte-americanos, ou ainda, daqueles homens que parecem terem sido moldados em “uma forma de *cookies*.” Vicky, contudo, lembra-se de seu noivo. Essa troca ininterrupta entre Vicky e Cristina é um elemento de composição do filme.

Apesar da afirmação de Vicky de que a viagem para Oviedo seria um erro, a cena seguinte mostra as duas turistas no jatinho que o artista pilota sob uma forte tempestade. Juan oferece à Cristina o controle da aeronave, mas ela prefere não arriscar-se, enquanto, Vicky contorce-se no banco traseiro. Para descrever a chegada a Oviedo, Allen introduz a música extra-diegética “*Gorrión*,” composição de Juan Serrano, e acrescenta a voz *over* do narrador que apazigua turbulências:

No início da manhã, elas chegaram ao destino e foram para um hotel, que Juan Antonio tinha escolhido. Vicky certificou-se de que ela e Cristina teriam seu próprio quarto e Juan Antonio ficaria em outro. Se ele ficou desapontado, soube esconder bem.

Apesar dessa desnecessária “introdução do hotel” feita pelo narrador, que nada explica nem entende, o “artista de vermelho” escolhe a principal hospedaria de luxo da cidade para hospedar suas turistas, o Hotel de La Reconquista, já apresentado em seção anterior. Neste “conto-de-fadas” ovetense em *VCB*, o D. Juan é herói e guia turístico. Nas escolhas do *city tour* de Juan Antonio em Oviedo observam-se os monumentos da velha ordem aristocrática na cidade. Primeiramente, o Hotel de La Reconquista, em seguida, a igreja San Julián de los Padros,⁶⁵⁹ local em que Juan e suas convidadas contemplam a estátua do Cristo crucificado, “escultura de grande inspiração” para o artista. Como uma investigadora em um safari de igrejas antigas, Cristina pergunta ao espanhol sobre religião:

Cristina: Você é muito religioso?

Juan Antonio: Não sou. O truque é aproveitar a vida, aceitando que ela não tem nenhum sentido.

Cristina: Nenhum sentido? Você não acha que o verdadeiro amor dá sentido à vida?

Juan Antonio: Sim, mas o amor é tão passageiro, não é? Pelo menos foi assim comigo. Fui apaixonado pela mulher mais incrível e, no final, ela esfaqueou-me.

Cristina: Meu Deus, isso é terrível.

Vicky: Talvez você tenha feito algo para merecê-lo.

Dentro da outrora residência real, depois templo cristão, atualmente ponto turístico, os três entram no local como se estivessem em um museu, olhando para a estátua de Jesus crucificado. Para as exploradoras de experiências ibéricas Vicky e Cristina, o catolicismo transforma-se em excentricidade espanhola e a estátua é contemplada como uma obra de arte no museu, objeto aurático e misterioso que não se pode tocar. Na igreja, o D. Juan contemporâneo professa a falta de sentido na vida. Para o espanhol, a culpa católica e o pecado não o afligem. Todavia, María Elena é descrita como a união entre beleza e violência e, neste local de culto, a sua lembrança aproximar-se-ia da imagem observada do corpo de Cristo torturado. Em San Julián de los Prados, María Elena seria também objeto de culto, uma figura tanto castradora

⁶⁵⁹ Em 1997, a igreja de San Julián de los Prados (construída no reinado de Alfonso II, entre 791-842) foi considerada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. A referida igreja foi “até o século XI a maior construção cristã na Espanha. A igreja San Julián de los Prados, ou Santullano, pertence ao conjunto de monumentos de Oviedo e do Reino de Astúrias declarados Patrimônio da Humanidade pela UNESCO e situa-se em Pumarín, bairro periférico de Oviedo [...]. O templo, de estilo pré-românico, foi construído entre 812 e 842, em homenagem aos mártires Julián e Basilisa, casal que retirou-se para a vida monástica.” Ver: “San Julián de los Padros.” In: **Spain is Culture**. Disponível em:

<http://www.spainisculture.com/en/monumentos/asturias/iglesia_de_san_julian_de_los_prados.html>. Acesso em 23 nov.2015.

como violentada. Se a personagem é descrita como ameaçadora por Juan, Vicky, contudo, compreende a punhalada dada por María Elena.

O narrador, guia turístico oficial das férias das norte-americanas na Espanha, espécie de mecanismo reiterante das percepções de Vicky e Cristina, continua proferindo avaliações supérfluas. Para ele, Oviedo é uma cidade espanhola charmosa como o D. Juan:

Juan Antonio levou as suas convidadas para almoçar, eles conversaram sobre arte e romance. Ele contou um monte de histórias sobre Maria Elena, sua ex-mulher, que ele tanto criticava como idolatrava. Revelou-se um bom anfitrião. À tarde, levou-as para ver os pontos turísticos da cidade, que elas adoraram e tiraram fotos. Mais tarde, eles compraram uns doces e bolos deliciosos em uma charmosa confeitaria caseira. Eles continuaram a documentar a viagem e enquanto Vicky permanecia desconfiada, Cristina achou tudo maravilhoso. A questão de dormirem juntos não foi lembrada até a noite, e Juan Antonio estava um pouco bêbado.

Nem o narrador, nem os personagens apreendem os lugares típicos de Oviedo. Por exemplo, no caso apresentado acima, Juan leva as turistas para o Mercado El Fontan e a Confeitaria Camilo de Blas,⁶⁶⁰ localizados no centro antigo da cidade. Para os espectadores do filme que não conhecem a cidade, os locais não possuem significado, são apenas paisagens ocas. No entanto, conforme argumentamos, um dos objetivos do filme é justamente mostrar a experiência do turismo dos executivos das transnacionais e suas esposas em parceria com os artistas locais precisamente desta maneira alienante.

Em VCB, a cidade transforma-se em um grande *shopping* a céu aberto, repleto de experiências apazíveis e deliciosas como os doces caseiros que elas experimentam em Oviedo. Vicky, Cristina e Juan parecem personagens de um espetáculo em movimento, da propaganda da cidade. Assim como as turistas americanas, as impressões do narrador sobre os locais visitados apenas ilustram as fotos tiradas pelas personagens, colecionadoras e produtoras de cartões-postais.

A música extra-diegética “Entre dos aguas” (1975), flamenco com influências árabes e do *jazz* do compositor andaluz Paco de Lucía, apenas ilustra o passeio pela cidade criando um ambiente descontraído, no qual a música de Paco seria também um clichê turístico da Espanha. Dessa forma, para o espectador, o passeio pela cidade de Oviedo faz-se por meio da combinação entre as impressões do narrador, a imagem das

⁶⁶⁰ Ver: “Vicky Cristina Barcelona Film Locations.” In: **Movie Locations**. Disponível em: <http://www.movie-locations.com/movies/v/Vicky_Cristina_Barcelona.html#.U-U20YBdUZ4>. Acesso em 05 nov. 2015.

turistas tirando retratos seus com o D. Juan e o flamenco andaluz em Astúrias. As três instâncias contribuem para a ideia do conto-de-fadas asturiano cheio de clichês. Nesse sentido, *VCB* retrata a paisagem artificial da cidade, apresentada como uma sucessão de fotografias alegres das turistas na cidade. Esse inebriamento é próprio da experiência do consumo e, conforme o filme apresenta, a experiência da cidade transforma-se em um grande *shopping* para as elites transnacionais. Assim como Barcelona, Oviedo está também cercada por muros.

Em *VCB*, não apenas os turistas endinheirados, mas também os próprios cidadãos estão envolvidos nesta empreitada da venda da cidade como mercadoria transnacional. Como guia turístico e artista, reverenciado pelo narrador e por *VickyCristina*, Juan Antonio seria o propagandista oficial da experiência do turismo espanhol. Sua empreitada, no entanto, está sempre ligada aos negócios. Por exemplo, de volta ao *lobby* do Hotel de la Reconquista em Oviedo, Juan e suas convidadas renegociam o propósito da viagem, ao passo que o anfitrião traz mais vinho para as moças:

Juan Antonio: Bom, agora que o dia está quase acabando, será que seria razoável que eu perguntasse a ambas se me acompanhariam em meu quarto?

Vicky: Ah, por favor! Eu achava que isso já estava resolvido.

Cristina: Ela só está tentando dizer que está comprometida. É só isso.

Juan Antonio: Que ótimo! Então, esses são os seus últimos dias de liberdade.

Vicky: Não, olha, eu não estou livre, estou comprometida. Sabe qual é a minha teoria? E quando estou bêbada fico brutalmente franca. Eu acho que você ainda está tão machucado pelo fracasso do seu casamento com a Maria Elena que você está tentando se perder com sexo vazio.

Juan Antonio: Sexo vazio? Você tem uma percepção tão baixa sobre si mesma?

Cristina: Ela só está dizendo que tem que ter um significado para ela. É só isso.

Juan Antonio: Quero dizer, a cidade é romântica. A noite está cálida e agradável. Estamos vivos, isso não é suficientemente significativo?

Vicky: Ei, presta atenção, eu só vim até aqui para fazer companhia para a Cristina. Estou noiva e tenho um lindo e adorável noivo com que faço amor e além disso, ocupa um lugar real no meu coração e, para ser sincera, Juan Antonio, se eu fosse do tipo adúltera, não acho que teríamos chance. Bem, estou cansada, não dormi por 24 horas e isso é exatamente o que vou fazer agora.

Juan Antonio: E você?

Cristina: Irei para o seu quarto, mas você terá que seduzir-me.

Enquanto o narrador afirma que Juan estava bêbado, a cena apresenta o personagem bastante sóbrio, trazendo mais vinho para as turistas inebriadas. Cristina tenta ser a mediadora do conflito Juan *versus* Vicky, sem sucesso. Por sua vez, Vicky

quanto mais nega seu interesse pelo D. Juan, mais afirma-o. No Hotel de la Reconquista, ele tem o poder.

No quarto do anfitrião, Juan deveria seduzir Cristina, mas fica à espera da moça. A “cena romântica” soa falsa, não apenas pelo diálogo artificial entre os personagens, mas também pela imagem desfocada e a encenação entre os dois amantes, que termina com ela vomitando:

Cristina: Eu vim aqui para tomar uma rápida bebida para te agradecer e logo voltarei para o meu quarto.

Juan Antonio: Você atuou neste curta que fez?

Cristina: Se eu atuei? Sim, claro, por quê?

Juan Antonio: Espero que tenha sido mais convincente do que você é, quando finge vir aqui só por uma bebida.

Cristina: Estou aqui para ir para a cama com você, tem razão. Eu sou muito fácil, a não ser que você estrague tudo.⁶⁶¹

Juan Antonio: Estragar tudo?

Cristina: Sim.

Juan Antonio: Você quer dizer, estragar o momento.

Cristina: Sim.

Juan Antonio: E como eu poderia fazer isso?

Cristina: Eu não sei, poderia ser qualquer coisa, desde um comentário estúpido até usar a cueca errada. Embora, te olhando bem, parece-me que você está usando o tipo certo de cueca.

Juan Antonio: Você é muito difícil de agradar. [Ele serve mais vinho para ela.]

Cristina: Sim, bom... sou famosa por minha intolerância.

Juan Antonio: E o que você quer da vida, além de um homem que use o tipo certo de cueca?

Cristina: Eu não sei, só sei que não me conformarei até encontrar o que eu quero.

Juan Antonio: Que seria o que?

Cristina: Alguma coisa diferente, algo mais... Algum tipo de... Amor contraintuitivo.

Juan Antonio: Ou seja...?

Cristina: Ou seja... Não sei. Eu não sei o que quero, apenas o que não quero. E se você não começar logo a me despir, isso vai virar um debate televisivo. [Eles beijam-se, Cristina começa a passar mal].

Juan Antonio: Você está bem?

Cristina: Estou bem, bem... É algo que eu comi.

Juan Antonio: O que aconteceu? Quer que eu traga alguma coisa?

Cristina: Não, eu não deveria ter bebido.

Juan Antonio: O que aconteceu?

Cristina: Vou vomitar.

Nesta cena, sujeitos e mercadorias são novamente igualados. Cristina aponta como um dos motivos para a sua “intolerância” o uso do “tipo errado de cueca.” Desse modo, o “inalcançável amor contraintuitivo” que ela procura reduz-se a um artigo de consumo, a escolha da roupa íntima correta. Como em um *shopping* de

⁶⁶¹ Esse diálogo entre Cristina e Juan Antonio assemelha-se ao da personagem Nola Rice (interpretada pela mesma atriz) no encontro em um bar com Chris Wilton em *Match Point*. No filme de 2005, Nola alertava o arrivista de que ele poderia “estragar tudo,” caso Chris se apaixonasse por ela que seria a sua futura cunhada.

artigos masculinos, Cristina determina o parceiro a partir da peça certa de roupa íntima. A eterna insatisfação de Cristina também é própria da experiência do consumo, na qual “a promessa de realização é eternamente oferecida e eternamente negada, como deve ser se o processo de venda continuar.”⁶⁶² Nesse sentido, ela pode ser considerada também como membra do *Donjuanismo*. Cristina reitera a frase já utilizada pelo narrador para descrevê-la: “eu não sei o que quero, apenas o que não quero” e compara as perguntas de seu parceiro ao questionamento em um debate televisivo. Segundo Stallabrass, a produção em série de mercadorias idênticas, mesmo as que possuam diferenças cosméticas de acordo com os nichos de mercado, leva a homogeneização da identidade dos consumidores. O autor também ressalta a semelhança entre a mercadoria e a ideologia da televisão:

Assim a mercadoria é trazida para bem perto da ideologia da televisão (onde a aparência é tudo) e, de fato, para o centro da tendência visual da cultura como um todo. Com a apresentação da identidade na televisão, também, o que é fundamental não é ter uma qualidade, mas aparentá-la, ou ainda, aparentar ter é o mesmo do que de fato ter.⁶⁶³

A cena do quarto do hotel do D. Juan em Oviedo constituiu-se como uma armadilha calculada, na qual a esperada cena de sexo entre as duas celebridades, o espanhol *macho* e a norte-americana *sexy*, acaba frustrada. Em um corte abrupto, vemos Cristina consternada na cama, assistida por Vicky, Juan e pelo médico que revela que a moça sofre de úlcera ou teve uma intoxicação alimentar. Por um breve instante, o Hotel de La Reconquista volta a ser hospital/sanatório.

Saindo do local, Vicky telefona para Nova York para contactar Doug, que está preso em uma reunião no escritório de negócios e não pode atendê-la. Neste momento, os personagens de *VCB* estão presos e não podem sair: Doug no escritório em Nova York, Cristina na cama da hospedaria de luxo e Vicky no passeio turístico com Juan Antonio.

O próximo destino escolhido por Juan para entreter Vicky também é de enclausuramento, a igreja pré-românica Santa María del Naranco,⁶⁶⁴ edifício que servira de residência real e que faz parte do mesmo complexo arquitetônico que a

⁶⁶² Stallabrass, op.cit., p.161.

⁶⁶³ Stallabrass, op.cit., p.158.

⁶⁶⁴ Construída entre 842-850 sob o reinado de Ramiro II, a igreja Santa María del Naranco situa-se no pé da montanha Naranco. Ela está entre os monumentos de Oviedo e Astúrias considerados Patrimônio Mundial pela UNESCO. O rei Ramiro I ordenou a sua construção em 848 para utilizá-la como palácio real; mais tarde, ela foi transformada em uma igreja. Ver: “Santa María del Naranco Church.” In: **Spain.info**. Disponível em: <http://www.spain.info/en/quienes/arte/monumentos/asturias/iglesia_de_santa_maria_del_naranco.html>. Acesso em 23 nov.2015.

igreja San Julián de los Prados, ambas situadas ao norte de Oviedo. No outrora palácio real, Vicky e Juan discutem Cristina, contudo, novamente, para o espectador do filme, a avaliação que ela faz sobre a amiga serve para caracterizá-la. A ideia do “amor romântico,” o impulso de morte a ele associado, é ridicularizada por Vicky que define Cristina como uma “adolescente mental:”

Juan Antonio: Sinto muito pela Cristina.

Vicky: Ah, por favor, não finja estar preocupado. Tenho certeza que você a encorajou a continuar a beber, como fez com nós duas durante o jantar. Mas eu sei me controlar.

Juan Antonio: Ela nunca me disse nada sobre sua úlcera.

Vicky: Não, não, porque ela é uma adolescente mental e sendo romântica, ela tem um desejo de morte, então, por um breve momento de paixão, ela abandona completamente todas as responsabilidades.

Na cena seguinte, a distância entre as cidades de Oviedo e Avilés (aproximadamente 34 km) é suprimida, característica que é intensificada pela descrição do narrador e pela música extra-diegética “Gorrión.” Em *VCB*, a paisagem das cidades parece ser um espaço contíguo da experiência fantástica do turismo, comandada pelo D. Juan. Do mar Mediterrâneo ao Cantábrico observa-se a continuidade das paisagens na experiência turística que nada distingue. Ao lado do farol de sua cidade natal, Juan afirma que será “um pecado” se ele não fizer uma visita ao seu pai que mora ali perto. Para Vicky, guardiã da sagrada família executiva, “essa seria a única proposta interessante” que ele fez para ela até agora: “eu adoraria ver o seu pai na sua casa.” Dessa forma, o restabelecimento das relações entre Vicky e Juan durante o passeio em Avilés faz-se por meio da restauração dos valores tradicionais da família.

O personagem do pai de Juan, Júlio (interpretado por Josep Maria Domènech) é apresentado pelo filho como uma figura de “resistência,” ele comunica-se apenas em castelhano,⁶⁶⁵ “excentricidade” que desperta a curiosidade de Vicky. O diálogo entre pai e filho faz-se inteiramente em espanhol. Vicky tenta acompanhá-los, mas desiste. A turista americana encanta-se com a singularidade do local (as armas e os livros nas paredes da residência) e com o exótico poeta espanhol que não fala outra língua para não “poluir suas palavras” com interferências estrangeiras. Júlio, tampouco, publica seus poemas, preferindo a reclusão do artista-proprietário em seu monastério. Em certo sentido, o filme propõe a análise da continuidade da velha ordem no passeio asturiano pelas igrejas San Julián de los Prados, Santa María del

⁶⁶⁵ Ressalta-se que Júlio, o poeta patriota, não fala asturiano e sim, castelhano.

Naranco e a casa de Júlio. Os três lugares assemelham-se como retiro espiritual aristocrático:

Júlio [aguarda pelo filho na porta da casa grande]: Oi, filho!
Juan: Tudo bem?
Júlio: Muito bem.
Juan: Estou vendo que você está muito bem, está muito bonito. Te apresento a minha amiga, Vicky.
Vicky [tentando falar em espanhol]: Bom dia, Júlio. Que casa tão bonita!
Júlio: Sinta-se em casa.
Vicky [troca para o inglês]: Acho que não consigo continuar...
Juan [em inglês para Vicky]: Foi muito bom. Ele não fala inglês.
Juan [em espanhol para o pai]: Ela entende um pouquinho de espanhol.
Júlio: Não me importa. Entrem, entrem.
Vicky [diálogo em inglês até a interrupção de Júlio]: Tenho certeza que o meu espanhol vai sumir.
Juan: Ele recusa-se a falar outro idioma, e esse é um tema muito importante para o meu pai.
Vicky: Sim, mas por quê?
Juan: Porque ele é um poeta e escreve as frases mais bonitas na língua espanhola, mas eu não sei, ele acha que um poeta não deveria poluir as suas palavras com outras línguas. O que é um pouco...
Vicky: Não, não... Isso faz sentido... por causa da tradução e as coisas que você poderia perder... Quer dizer, eu fiz umas aulas de espanhol. Claro que não tenho facilidade para aprender línguas, mas eu leio muito melhor do que falo. Talvez possa ler algo do seu pai. Não, mas ele não publica, esse é o ponto.
Júlio: Um conhaque?
Vicky: Por que não?
Juan: Te explico depois. Quer conhaque?
Vicky [relutante]: Sim, obrigada, mas muito pouco.
Juan [em espanhol]: Um pouquinho para ela. Te vejo bem, papai. Muito saudável.
Júlio: Sim, você também. Vejo que está saudável. Sabe por onde anda a Maria Elena?
Juan: Maria Elena? Ela ainda está morando com o arquiteto em Madri.
Júlio: Essa mulher era a melhor, ainda tenho sonhos eróticos com ela na minha idade.
Juan: Sim, ela também te amava muito, papai.
Júlio: Que pena, que pena. Com esse dom de Deus. [Eles riem].

Vicky é a exploradora cultural da família de artistas, ela interessa-se por cada detalhe da residência e quer saber mais informações sobre o poeta com quem ela não consegue comunicar-se. Júlio aqui é uma peça do museu asturiano, o qual Vicky observa atentamente. Enquanto ela tenta pronunciar algumas palavras em espanhol para comunicar-se com o patriarca, ele, por seu turno, não faz questão de conhecer a estrangeira e pergunta por María Elena, que assim como ele, desconfia de “intrusos.” A proximidade entre Júlio e María Elena faz-se por meio do culto aurático pelas artes, combinada à xenofobia.

Nos jardins de sua propriedade, o poeta-clichê toma um café como quem busca inspirar-se. Vicky e Juan passeiam pelo jardim. A cena é acompanhada pela

música extra-diegética “El Noi de la Mare” (em tradução livre: o filhinho da mamãe), composição tradicional do folclore catalão muito utilizada em celebrações natalinas. Novamente, o ambiente familiar, religioso e aristocrático reinstaura-se, Juan configura-se como o filhinho cheio de privilégios. Na conversa com Vicky nos jardins da infância, destaca-se a similitude entre pai e filho: Juan queria ser escritor como o pai, ou músico, ele é um artista “cheio de emoções,” em busca da melhor forma para expressar-se, assim como Cristina:

Juan: Este era o meu local favorito para ler quando eu era jovem. Eu queria ser escritor, não pintor. A pintura veio mais tarde. Queria ser músico também. Tudo o que sabia é que estava cheio de... não sei... emoções verdadeiras e precisava encontrar uma maneira de expressá-las.

Vicky: A Cristina diz o mesmo...

Juan: Cristina é uma garota muito interessante. Quer se sentar?

Vicky: Sim. Então, me diga: por que o seu pai não publica os poemas?

Juan: Por que odeia o mundo e essa é a sua forma de vingar-se dele, criar belas palavras e negá-las ao público, o que eu acho...

Vicky: Oh, meu Deus! O que o fez ficar tão furioso com a raça humana?

Juan: É porque depois de tantos anos de civilização, eles ainda não aprenderam a amar.

Júlio, o recluso poeta clichê do “Romantismo,” reflete a velha ordem aristocrática, as propriedades e os privilégios, o nacionalismo e o modo de vida dos 1% da população espanhola, assim como seu herdeiro. Todavia, encontra-se no comentário de Juan sobre o pai um elemento de resistência à sociedade do consumo. Enquanto Juan insere-se no ciclo ininterrupto das trocas afetivas, Júlio nega transformar-se em produto comercializável. No entanto, pela semelhança dos nomes do pai e do filho e o comentário sobre María Elena, o patriarca configura-se também como membro do *Donjuanismo*. Além disso, a avaliação do poeta, proferida por Juan, sintetiza o clichê do Romantismo europeu apresentado pelo filme: “depois de tantos anos de civilização, eles ainda não aprenderam a amar.”

Trancafiada no Hotel de la Reconquista em Oviedo, Cristina recupera-se, enquanto Vicky e Juan passam para o próximo passeio. Durante o jantar no restaurante em Avilés, Doug liga de Nova York. Em meio ao barulho do trânsito da cidade, o noivo traz os detalhes da compra da nova residência do casal com piscina e quadra de tênis em Berdford Hills, NY; Vicky responde que o sinal está fraco e que ligará para ele mais tarde. No paralelo entre a Espanha e os EUA, montado pelo filme, o espectador deve comparar a oferta da mansão em Bedford Hills com o retiro asturiano do D. Juan em Avilés. Nesse sentido, a escolha de Vicky também é reificada. Se Cristina elege de acordo com o “tipo certo de cueca,” no *shopping* de

Vicky vende-se: o retiro espanhol em Avilés/Juan ou a mansão em Bedford Hills/Doug. No jogo de parceiros, controlado aparentemente por Vicky, quem comanda é o D. Juan que percebe o desinteresse da moça pelo noivo e lhe serve mais vinho. Vicky tenta desconversar sobre Doug e prossegue em sua investigação sobre a “identidade catalã” em Astúrias:

Vicky: Você ocultaria o seu trabalho do público por raiva?
Juan: Não, não... Não sou como o meu pai. Não, já te disse... Eu afirmo a vida apesar de tudo.
Vicky: Claro, claro. Tenho curiosidade de ver o seu trabalho.
Juan: Sêrio? Por quê? Você sempre me reprova tanto.
Vicky: Bem, eu estou te conhecendo melhor... E isso seria interessante, afinal de contas, você é um pintor catalão e esse é o meu tema.
Juan: Por que se interessa tanto pela cultura catalã?
Vicky: Bem, eu apaixonei-me pela Catedral do Gaudí quando tinha 14 anos e uma coisa levou a outra...
Juan: Hum... E você também admira o violão espanhol, eu ouvi dizer.
Vicky: Sim, sim, eu adoro o violão.
Juan: Você gostaria de ouvir um maravilhoso violinista esta noite?
Vicky: Esta noite?
Juan:: Sim.
Vicky: Bem, está um pouco tarde e eu estou meio cambaleando um pouco por causa do vinho.
Juan: Mas você disse que sabia se controlar com álcool. Além disso, vamos embora amanhã.
Vicky: Ok, claro.
[Eles brindam].

Juan caracteriza-se como um *bon-vivant* a afirmar a vida apesar de tudo. Assim como Chris Wilton com Nola Rice na cena do bar, Juan manipula as turistas, munido do elixir cultural e etílico. A “*expert*” cultural Vicky, mesmo estando na cidade-natal de seu anfitrião, nada entendeu, nem sequer que Juan não é catalão, mas sim de Astúrias. Seu interesse pela cultura catalã baseia-se em um clichê da adolescente que apaixonou-se por *La Sagrada Familia* de Gaudí. Na casa de Júlio em Avilés, ela encanta-se pela família de artistas; Vicky está sempre na “gaudilândia.”

No passeio turístico pelo norte da Espanha, observa-se também a identificação entre a WASP norte-americana e o D. Juan na contemplação de igrejas antigas como objetos de museu. As cidades pelas quais as turistas passam funcionam como uma grande coletânea de monumentos desconectados. Na experiência turística sem História, a questão da preservação dos patrimônios culturais da cidade esvazia-se: os turistas contemplam a paisagem local como mercadorias. Da mesma maneira, a alteridade entre os sujeitos perde-se, pois eles estão inseridos no processo de equivalência geral de experiências.

Todavia, em *VCB* existem momentos de “quebra deste perpétuo muro.” Um dos mais exemplares faz-se por meio da introdução de “Granada,” conforme demonstraremos a seguir. A composição clássica de Albéniz é utilizada de duas formas: primeiramente, de maneira diegética, interpretada pelo músico Emilio de Benito no parque Ferrera em Avilés. Em seguida, quando Vicky e Juan estão a sós no jardim, ela reaparece como instância extra-diegética, adiantando a relação sexual entre o par. Nesse ponto, “Granada” funciona como uma espécie de inconsciente de Vicky, revelando o seu desejo. A música, portanto, é utilizada tanto como elixir, estratégia do D. Juan para conquistar a moça, como para expressar a imaginação da personagem.

Após o retorno a Barcelona, “Granada” ilustra o devaneio de Vicky: deitada na cama do quarto de hóspedes da mansão de Judy e Mark, ela sonha com Juan Antonio. Contudo, a música é bruscamente interrompida pelo toque do celular de Vicky que recebe outra ligação do noivo. Doug está em South Street Seaport, antiga região portuária de Nova York, próxima ao centro financeiro de Wall Street, transformada em ponto turístico da cidade, museu marítimo e *shopping mall*. No local, Doug sugere à noiva que se casem em Barcelona:

Doug: Te acordei, neném? Desculpe-me. Não queria te incomodar tão tarde, mas é que tinha que sair do escritório para tomar um pouco de ar e pegar um café. Tive uma grande ideia, veja o que você acha: papai tem uns contatos na Embaixada americana na Espanha, certo? Pensei que poderia chegar antes, trabalhar de lá com o computador e nós poderíamos nos casar em Barcelona. Você me contou que é um lugar muito romântico. Faríamos uma rápida cerimônia na prefeitura e é óbvio que faríamos tudo de novo aqui em Nova York com uma grande festa para a família e os amigos. Mas, achei que seria divertido, o que você acha?

Vicky: O que? Casar aqui?

Doug: Sim, por que não? Seria bom para contar pros nossos filhos que nos casamos na Espanha e tô te dizendo, os amigos do papai facilitarão as coisas pra gente.

Vicky: Hum... Eu não sei o que dizer...

Doug: Você não parece estar muito entusiasmada.

Vicky: Não, é que me pegou de surpresa.

Doug: E daí? Nos casaremos no outono de qualquer jeito e faremos isso também, eu prometo.

Vicky: Então, qual é o motivo?

Doug: O motivo é que é diferente, emocionante. Conte a ideia ao Ken e Alice, liguei pra eles antes, e eles disseram que gostariam de ter feito isso no casamento deles também, em Londres no caso deles, mas ficaram animados.

Vicky: Bem, eu...

Doug: Você parece estar um pouco relutante.

Vicky: Eu? Não, por que estaria? Não, eu acho que é uma boa ideia, é uma grande ideia.

Doug: Sim, sim... Eu acho que será legal. Te ligo amanhã, não vou te acordar, te dou mais detalhes, te amo muito.

[Vicky desliga o telefone.]

Esta breve cena configura-se como o oposto das sensações emanadas por “Granada” e da relação sexual entre Vicky e Juan no parque em Avilés. Em South Street Seaport, o executivo de Wall Street, que estava enclausurado no escritório de um edifício de negócios, convoca a noiva para o casamento com paisagem europeia. No *shopping mall* e ponto turístico, ele não ouve Vicky, quer fechar um acordo, uma compra; e ela, por sua vez, reluta, mas aceita a oferta. Desta vez, a mercadoria negociada no *shopping* de Doug é o local do casamento Barcelona/Vicky. Em ambiente contíguo ao de seu trabalho no escritório de negócios, Doug fecha a compra do casamento, elegendo a cidade-empresa-cultural. A cena apresenta também a influência dos norte-americanos na Europa (o pai de Doug facilitará as coisas para os noivos na Embaixada dos EUA na Espanha; assim como Juan, Doug é também um filhinho do papai) e a Europa como cenário para casamentos de norte-americanos endinheirados, como os amigos de Doug e Vicky que queriam ter feito o mesmo em Londres. Além disso, o matrimônio em Barcelona será importante como investimento para contar não apenas para os amigos, mas também para os futuros filhos do casal. Em outro contexto, analisando o impacto do *shopping*, Stallabrass lembra que a transação cultural estende-se à base de nossas subjetividades, ocultando a repressão e o trabalho duro dos 99%:

As pessoas assumem o papel de produtos de marca e os produtos transformam-se em personagens, de alguma maneira mais sólidos do que as pessoas ao seu redor. Ao tentar apagar a distinção entre comprar por necessidade e comprar como uma atividade de lazer, há uma tendência de transformar todas as compras em uma tarefa a que o consumidor é impulsionado por imperativos de *marketing*. Ao vender cultura, o capital estendeu seus imperativos homogeneizadores para a própria base de nossas subjetividades. O mundo passa a assumir as características de um *shopping*, uma mônada, mas, felizmente, com rachaduras. [...] No *shopping*, que é o mundo mais amplo, o mesmo ciclo também impera, e longe do ambiente direto dos ricos, ele é alimentado pelo trabalho duro e pela pouca recompensa, e mantido pela repressão e a sangria constante.⁶⁶⁶

Em *VCB*, não há ilusões sobre as conquistas do D. Juan nem sobre a escolha de Vicky, por isso “Granada” é interrompida de maneira abrupta com a chamada de Nova York. Além do fechamento do destino de Vicky, decisão do futuro marido e transação internacional acordada pelo celular, a cena seguinte mostra Juan Antonio na próxima conquista, levando Cristina para passear por Barcelona em um carro vermelho retrô conversível. A música extra-diegética que acompanha a cena “La ley del retiro,” de Giulia y los Tellarini, mesmo grupo da canção de abertura do filme,

⁶⁶⁶ Stallabrass, op.cit., p.167.

contribui para a representação da cidade como retiro do D. Juan e suas turistas. Assim como havia feito com Vicky em Avilés, Juan conta a história de seu “amor conturbado por María Elena” para encantar Cristina: sob o ponto de vista do *macho* espanhol, a questão da violência doméstica desaparece. Na mansão do D. Juan em Barcelona, o narrador reproduz o discurso do personagem de convencimento das mulheres, as “belas recordações de María Elena,” e encanta-se pela propriedade e pelas pinturas do artista exótico, assim como Cristina:

[Voz *over* do narrador]: Juan Antonio levou Cristina para uma desgustação de vinhos. Depois, levou-a para a sua casa. Um lugar encantador que ele tinha comprado de um outro pintor há anos atrás e que servia como casa e ateliê. Ele mostrou as obras, que a encantaram. Ela amava as cores e a forma selvagem e emocional com que ele colocava a tinta nos quadros. Dali, eles estavam apenas um andar acima para o quarto. Ele contou para ela do seu casamento com María Elena, o seu amor profundo e as brigas terríveis. Também contou para Cristina que nunca tinha querido fazer amor com ninguém no quarto que eles dividiram, até agora. Desta vez, Cristina controlou-se.

Da cena de sexo na residência de Juan em Barcelona, passamos para a representação dos prostíbulos e cortiços da cidade no El Raval, bairro que, apesar das transformações, mantém população majoritária de imigrantes e de população de baixa renda. A cena é acompanhada pelo violão flamenco de Paco de Lucía, na música já utilizada no passeio turístico em Avilés “Entre dos aguas.” Se outrora o D. Juan levava a conservadora Vicky para visitar igrejas antigas em Avilés e a casa de seu pai, em Barcelona, ele levará Cristina para conhecer a boêmia catalã. O passeio pelo Raval traz a questão da prostituição, do turismo e das artes no processo de “limpeza” de Barcelona. De acordo com Arantes, a transformação do Raval em um “bairro cultural” alterou o perfil social do bairro:

Na verdade, o Raval (ou o velho e popular bairro Xino) parece ir se transformando aos poucos num “bairro cultural:” sem contar o retorno de algumas universidades, com vários prédios novos, foram chegando as galerias de arte, livrarias, bares, escolas e a “boêmia” de praxe... [...] Enfim, um público novo e um processo inevitável de alteração do perfil social dos frequentadores do bairro.⁶⁶⁷

Além de ser um de seus lugares preferidos da cidade como o narrador explica: “Juan era amigo de todas as prostitutas e achava que elas serviriam como temas maravilhosos para as fotografias de Cristina,” ele enaltece o encorajamento de Juan para que a moça expresse-se artisticamente. Desse modo, tanto a prostituição como a boêmia transformam-se em objetos fotográficos para Cristina, enaltecidos pelo

⁶⁶⁷ Arantes, 2012, op.cit., p.57.

narrador que também considera fascinantes os amigos do pintor: “poetas, artistas e músicos,” reunidos no bar La Marsella, o mais antigo de Barcelona, situado no Raval. O bairro será recorrente ao longo da narrativa que de certa forma apresenta “os muitos Ravais,” tanto o de imigrantes, como o da classe “diferenciada,” notadamente, pela presença de turistas e artistas. Nesse sentido, o passeio pelo Raval de Juan e Cristina insere-se no processo descrito por Arantes:

Enfim, grupos de pessoas em busca de formas alternativas de viver, identificados como “artistas,” gays, “moderninhos,” ou “gentrificadores” – todas denominações mais ou menos pejorativas ou preconceituosas –, que seguramente não dispõem de uma renda mais alta, mas que nitidamente são motivados pelas atividades, serviços e espaços novos que aí foram criados, e que têm exigências de consumo que não eram as habituais no bairro. De um lado, pessoas que contraditoriamente buscam o anonimato da grande cidade, e, ao mesmo tempo, uma certa vida de bairro (uma espécie de *neighborhood*), que mal ou bem acreditam ainda existir no Raval, aos quais se pode acrescentar, ainda segundo os mesmo autores, “profissionais da cultura,” em especial da imagem e da comunicação, empenhados em desestigmatizar o bairro, transformando-o em “um local diferente, chique, *cool*, etc.”⁶⁶⁸

A escolha do Raval, portanto, enaltecida pelo narrador e fotografada por Cristina, deve-se justamente a essa “mistura:” as prostitutas, o bairro boêmio, as residências antigas, os cortiços, os universitários e os artistas. Em *VCB*, o Raval é o “ingrediente que faltava” no pacote turístico do D. Juan, a transformação do bairro em “parque temático,” “em que a própria fratura social, exposta no local, seria oferecida como objeto de consumo dos turistas e jovens da classe média.”⁶⁶⁹

Do Raval, Allen corta para o Parque Güell, outra obra magnífica de Gaudí, construído entre 1900-1914, para ser “um bairro modelo, um paraíso, uma cidade-jardim”⁶⁷⁰ como sonhava o mecenas Eusebi Güell. Segundo Hughes, o parque é “um projeto falido de residências para famílias de alta renda que foi deixado à cidade de Barcelona por seu proprietário”⁶⁷¹ Além das inovações arquitetônicas, o parque é um dos melhores exemplos da “cerâmica de desperdícios.”⁶⁷²

⁶⁶⁸ Arantes, 2012, op.cit., p.62-63.

⁶⁶⁹ *Idem*, p.65.

⁶⁷⁰ Zerbst, op.cit., p.138.

⁶⁷¹ Hughes, op.cit., p.540.

⁶⁷² Segundo Zerbst: “Graças à aplicação, talvez a mais generosa e a mais artística, da “cerâmica de desperdícios,” o arquiteto providenciou para que o seu sentido de cores ali fosse expresso nas devidas proporções. A partir de milhares de azulejos multicores partidos e de pedaços de vidro, mandou executar neste banco um mosaico, que ultrapassava, de longe, as suas decorações de telhados e de muros, já feitas, tendo confiado inteiramente no sentido artístico dos seus operários. Era-lhe impossível criar e repartir, sozinho, todos os pedaços de mosaico. Um crítico julga ter encontrado a prova disto, pelo fato do banco ter sido decorado da direita para a esquerda. É nesta direção, pensa ele, que se pode comprovar um crescimento constante da habilidade artística e da imaginação. Graças a este trabalho

A representação do Parque Güell em *VCB* configura-se como a avesso do romantismo que o local sugere. Na sequência Raval-Parque Güell, os locais completamente distintos aproximam-se na experiência da “gaudilândia” apresentada pelo filme. O encontro fortuito entre o artista em busca de inspiração e a “especialista em identidade catalã” dá-se em frente à escultura do dragão⁶⁷³ e configura-se como um outro anti-clímax, no qual Vicky quer saber sobre o “seu desempenho” e o D. Juan relembra María Elena e Cristina:

Vicky: Meu Deus! O que você está fazendo aqui?
Juan: Nada, só uns esboços.
Vicky: Ah, sim. Bem, eu não quero incomodá-lo, então...
Juan: Incomodar? Como poderia me incomodar? Nunca tivemos a oportunidade de nos despedirmos apropriadamente.
Vicky: Oh... Você poderia ter me ligado.
Juan: Sim, pensei nisso, mas achei que não tinha muito sentido.
Vicky: Sim, mas nunca ligou para falar qualquer coisa, quero dizer... “Obrigado, foi divertido!” Você não faz amor com alguém e nunca mais liga de volta, a não ser que esteja profundamente desapontado.
Juan: Muito pelo contrário, mas você tem planos de se casar e achei que era melhor parar antes que chegássemos em uma situação ruim para todos.
Vicky: Só estou dizendo que nós fizemos amor e você sumiu da face da Terra. Me dá a impressão de que essas coisas não significam muito para você.
Juan: Se nós continuássemos, só traria ansiedade para você e decepção para mim.
Vicky: Tive a habilidade de te ferir após uma única noite?
Juan: María Elena costumava dizer que só o amor incompleto pode ser romântico.
Vicky: Claro, ok. A verdade é que você é mais adequado para a Cristina.
Juan: Me afeiçoei muito à Cristina. Bem, estou muito feliz por você e pelo seu futuro marido.
Vicky: E eu, por você e Cristina.
[Eles despedem-se].

Outra vez, sem ilusões sobre o “amor romântico” entre Vicky e Juan, voltamos para o aeroporto Prat, onde Vicky espera por Doug na escada rolante iluminada. O *jingle* da cidade cercada por muros retorna, a música extra-diegética “Barcelona” reitera o fechamento das possibilidades, Vicky tenta demonstrar entusiasmo com a chegada do marido, mas o encontro do casal é tão sem-vida quanto a arquitetura do

coletivo, Gaudí criou, de certo modo, um quadro de Miró, antes deste ter começado a pintar. (Os trabalhos prolongaram-se de 1900 a 1914; Miró nasceu em 1893.) Além do mais, devido a esta decoração de cerâmica, o banco é impermeável à chuva e extremamente higiênico.” In: Zerbst, op.cit., p.160.

⁶⁷³ De acordo com Zerbst, “como sempre nas obras da última fase de Gaudí, por detrás de tudo que parece ser apenas um jogo, tem de adivinhar-se um sentido mais profundo, a maior parte das vezes simbólico. O dragão representa Pitão, o guarda das águas subterrâneas e, com isto, Gaudí referia-se àquilo que se esconde do olhar, mas que tem uma importância enorme: por detrás do dragão, há uma cisterna com uma capacidade até 12.000 litros e que foi concebida como reservatório coletor da água da chuva, que é canalizada e armazenada para irrigação desta área pobre e desprovida de nascentes.” In: Zerbst, op.cit., p.153.

novo aeroporto. Enquanto o narrador conta que Juan Antonio convidou Cristina para morar em sua casa, a câmera apresenta Doug e Vicky chegando à casa de Mark e Judy. Assim como o uso do *split-screen* que deveria separar, mas aproxima as duas personagens, a voz *over* descreve Cristina, mas a imagem revela Vicky, o que contribui para essa equiparação das norte-americanas. Entre Mark e Doug, assim como Judy e Vicky também há equivalência. A conversa entre os executivos mostra a completa afinidade nos negócios, nas amizades e nos gostos:

Mark: Então você está na Global Enterprise?

Doug: Sim.

Mark: Tom Sutter é um grande amigo meu.

Doug: Você conhece o Tom? Nós jogamos golfe juntos.

Mark: Ah sim? Tenho algumas histórias para você. Tom nunca ganhou de mim.

Doug: Bem, ele não é o melhor jogador do mundo.

Na “gaudilândia,” apresentada pelo filme, vamos da entrada da mansão de Judy e Mark para a fachada ondulante da Casa Milà e depois, voltamos para a residência dos anfitriões, no quarto de Vicky e Doug. Por meio da montagem do filme, há continuidade entre os espaços, com a música extra-diegética contribuindo para esse efeito. O “elogio” de Doug à futura esposa: “Meu Deus, você é uma pessoa completamente diferente aqui, estava tão envolvida, [...] talvez seja o ar de Barcelona” resume a questão da ausência do prazer e de desejos compartilhados pelos noivos. A cena de Doug e Vicky na residência de Mark e Judy em Barcelona é o oposto da protagonizada por Vicky no parque com Juan Antonio em Avilés. Em seguida, Vicky quer ir almoçar com Juan e Cristina, mas Doug gostaria de velejar com Mark e Judy.

Em um restaurante a céu aberto na Plaza de Sant Felip Neri, Doug, Vicky, Cristina e Juan Antonio almoçam. No local, duas crianças brincam em torno da fonte em frente à igreja que dá nome à praça (Figura 11). Conforme observa-se na cena, as paredes da igreja estão cobertas de danos. As feridas que se veem na construção foram causadas pela explosão de uma bomba em 1938, implantada pelas tropas fascistas do General Franco.⁶⁷⁴ Por conta deste ataque, 42 pessoas morreram, a maioria eram crianças que se refugiavam na igreja. Todavia, mais uma vez, no parque de diversões barcelonês apresentado em *VCB*, os turistas nada sabem sobre a História

⁶⁷⁴ Mingote, Sara. “Sant Felip Neri, el oasis de la muerte y la vida.” In: **El Periódico**. 16 jan.2013. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/distritos/sant-felip-neri-oasis-muerte-vida-2294757>>. Acesso em: 22 nov.2015.

das construções da cidade.⁶⁷⁵ Não há diálogo nesta cena, a música extra-diegética “Granada” ilustra o “inconsciente” de Vicky, que ainda pensa no D. Juan. Ao acariciar os pés da namorada por debaixo da mesa, Juan troca Cristina por Vicky. Nesse ponto, voltaremos a indagar se o filme permite sair do mito do *Donjuanismo*. Na imagem das marcas do terror fascista, deixadas na fachada da igreja, a história da cidade persiste. De acordo com Stallabrass,

Enquanto o trabalho é obliterado, um mito de origem, um sopro de exotismo ou um aviso sobre o social pode permanecer. [...] A história real das relações de produção e consumo, vinculados às heranças de um passado sangrento e injusto, e um presente igualmente intragável, que determina os preços, está inteiramente escondida. De preferência, e novamente para os poucos que são ricos, as mercadorias são por vezes apresentadas como se estivessem expostas em uma galeria.⁶⁷⁶

“Granada” de Albéniz é interrompida pela entrada abrupta de “When I Was A Boy,” de Biel Ballester, para ilustrar a imagem de uma roda-gigante no parque de diversões Tibidabo. No local, Juan tira fotos dos turistas americanos ao lado da montanha russa, os quatro estão vestidos com roupas semelhantes e o narrador prossegue elogiando as escolhas do guia turístico: “O parque de diversões era tudo o que Juan Antonio havia contado. Antigo, charmoso e com a vista de toda Barcelona.” Em Tibidabo, o movimento circular da roda gigante reitera-se: no funcionamento da máquina de algodão-doce que Juan compra para Cristina; em seguida, a entendiada Vicky e o alegre Doug rodam no carrossel; depois, Cristina gira a manivela de um brinquedo e Doug coloca o dinheiro na máquina; por último, a atração é um avião de mentira rodopiando pela paisagem da cidade. Essa sequência de cartões-postais no parque de diversões resume o filme no sentido das trocas ininterruptas, mimetizando o movimento do capital.

Em *VCB*, a visita ao parque de diversões assemelha-se a outras mostradas anteriormente. Em Tibidabo, observa-se o avesso do divertimento no rosto de Vicky e a alegria artificial na face de Doug, Juan e Cristina. No parque temático, há uma infantilização propositada dos personagens, “os adolescentes mentais,” personagens que parecem terem sido “moldados em uma fôrma de *cookies*,” ou ainda, como diria a música extra-diegética “quando eu era criança.” No conto-de-fadas barcelonês, Vicky

⁶⁷⁵ Em *MNP*, Allen apresenta os turistas que “entendem” de Paris. Conforme já argumentamos, o cineasta coloca a primeira-dama francesa como guia da *Parisland*. No entanto, o que se observa é o engalfinhamento por referências vazias (ao menos para os personagens que assim como os de *VCB* nada entendem): os detalhes da vida íntima de Rodin, assim como da construção do Palácio de Versalhes e, posteriormente, o “relato póstumo” de Adriana sobre o roteirista de Hollywood.

⁶⁷⁶ Stallabrass, op.cit., p.157.

reluta sobre a escolha do príncipe. O diálogo entre Juan e Vicky, no entanto, corrobora para o artificialismo, o mesmo observado na conversa no Parque Güell:

Juan: Vejo porque você ama tanto o seu noivo, ele é muito charmoso.
Vicky: Sim, sim, ele é adorável.
Juan: Ele é muito adequado para você.
Vicky: Não gosto da forma como fala isso.
Juan: Não, só quero dizer que formam um casal que combina, no melhor sentido.
Vicky: Você não entende. Não posso fazer nada agora. Não digo que não tenha passado pela minha cabeça, mas...
Juan: Vicky, por favor, não podemos ter esta conversa outra vez, está bem? As coisas mudaram e agora gosto da Cristina.
Vicky: Então... Por que você roçou no meu pé sob a mesa?
Juan: Não fiz isso.
Vicky: Fez sim, quando eu estava te olhando.
Juan: Não, se eu fiz foi sem querer. Minha intenção era tocar a Cristina.
Vicky: Está bem, sinto muito. Desculpe pelo meu engano.
Juan: Desculpe, foi erro meu, mas ouça. Ouça, você está prestes a entrar numa vida completamente diferente. Uma vida que você sempre quis com o homem que você ama.
Vicky: Sim, sim, que maldição! Então, te conheci, tivemos aquele ridículo e irracional fim-de-semana juntos, e agora não sei o que fazer.
Juan: Por favor! Estou com a Cristina e você vai se casar em duas semanas, Vicky.
Vicky: Sim, eu sei. Sei que está certo. Cristina te ama e eu nunca...
Juan: Sim, e Cristina e eu fazemos uma boa combinação. Ela fala a minha língua. Você e eu, não sei, estaríamos nos esganando em um mês. Certo?
Vicky: Sim.
Juan: Olha, talvez os nossos caminhos se cruzem de novo algum dia, em outras circunstâncias. Quem sabe sobre a vida?
Vicky: Sim, tem razão. Sou uma idiota. Não sei o que esperava que acontecesse.

Do parque de diversões, o espectador é transportado para uma sala da Prefeitura de Barcelona. Os convidados da cerimônia estão de costas para a câmera. A cena do casamento de Vicky e Doug assemelha-se a um rito fúnebre,⁶⁷⁷ no qual não há nenhuma aparência de romantismo. Ressalta-se neste ponto, a utilização da música “Big Brother,” composição de Stephane Wrembel – esta música será repetida ao longo do filme, conforme demonstraremos. Além das bandeiras da Espanha e da Catalunha, destaca-se uma pintura na sala de cerimônias, na qual um criado ajoelha-se para dois senhores, a posição da bandeja segurada pelo pajem e os braços dos senhores apontando para ele fazem parecer que a cabeça deste que ajoelha-se está sendo servida (Figura 12). O narrador descreve a cena da seguinte forma: “E então, o

⁶⁷⁷ Não é a primeira vez que Allen faz a cena do “casamento fúnebre.” Em *Match Point*, as cerimônias das alianças entre Chris e Chloe e Tom e Heather no Englefield Estate, propriedade da família Hewett, também podem ser consideradas ritos de sepulcro, a despeito da ópera festiva (cf. Dissertação de mestrado, 2010).

dia do casamento chegou, e Vicky casou-se com Doug. Cristina estava lá. Ela não trouxe Juan Antonio, que inventou uma desculpa.”

A música extra-diegética “Big Brother” prossegue, enquanto os recém-casados estão saindo da mansão de Mark e Judy. O enquadramento da cena, a câmera posicionada atrás do muro fazem com que Vicky e Doug pareçam inserir-se dentro de um quadro. A câmera passa para um contra-*plongée* de Mark e Judy na sacada da residência – temos aqui, *La Sagrada Familia* executiva acenando para os recém-casados. O paralelo entre os casais, o velho e o novo, é bastante evidente e os anfitriões monitoram da sacada senhoril a saída de Vicky e Doug como em um “Big Brother,” onde tudo é controlado. Nesse ponto, observa-se o fechamento da vida de Vicky, reproduzido no destino de Judy, característica que é ressaltada pela utilização do *íris-out* (oposta à abertura do olho que o mural de boas-vindas de Miró da apresentação do filme propunha).

Do fechamento de Vicky/Doug–Mark/Judy em *íris-out* passamos para a abertura em *íris-in*, onde Juan Antonio pinta nos jardins de sua propriedade, observado por Cristina. Se a repetição da técnica utilizada na abertura do filme poderia indicar que se tratará de um paralelo com o artista catalão Joan Miró, a forma como Juan joga a tinta sobre a tela no chão assemelha-se ao clichê do método de composição do pintor norte-americano Jackson Pollock. Assim como Cristina, o narrador encanta-se com o estereótipo da “vida de artista,” aparentemente, o oposto do encarceramento de Vicky e Doug. No entanto, quem monitora o “Big Brother” (música que continua a acompanhar a cena), desta vez, é Cristina. Segundo o narrador:

Enquanto isso, Cristina começou a perceber a chance de obter o tipo de relação que sempre procurou e que no passado nunca havia conseguido. Ela era a amante de um homem fascinante, um artista em cujo trabalho ela acreditava. Já pensava nela mesma como uma espécie de exilada não sufocada pelo que acreditava ser a puritana e materialista cultura americana, pela qual não tinha muita paciência. Ela se via mais como uma alma europeia. Em sintonia com os artistas e pensadores, que ela pensava que expressavam a sua trágica, romântica e libertária concepção da vida. No círculo de amigos de Juan Antonio, ela tinha contato com todo tipo de pessoas criativas. Ela adorava a companhia deles e seguia experimentando com a literatura e a fotografia.

Da residência de Juan para o passeio de bicicleta no campo e o encontro com os amigos de Juan Antonio no bar do Raval, o narrador apresenta Cristina como uma figura mais libertária do que Vicky. A namorada de Juan seria o avesso da versão

puritana e materialista norte-americana da WASP que acabara de casar-se. Cristina representaria também o clichê do sonho americano na Europa, o exílio da artista em uma cultura mais libertária, menos consumista do que a dos EUA.

De volta à mansão de Mark e Judy, Doug e Vicky retornam da viagem à terra do D. Juan, Sevilha. Na lua-de-mel espanhola, eles encontram amigos americanos e jogam *bridge*. Enquanto há a contraposição entre o passeio de bicicleta pelo campo entre Juan e Cristina e o relato do passeio por Sevilha dos recém-casados, que não compartilham gostos, a música “Big Brother,” no entanto, aproxima os dois casais, os quais, aparentemente, seriam opostos. Ao abrir os presentes do casamento, Vicky e Doug desprezam a pintura abstrata enviada por Juan e Cristina.

Na experiência da “gaudilândia” de Vicky, observa-se o fechamento das possibilidades, sintetizado na imagem em *iris-out* de Mark e Judy na sacada da residência. Como Judy, Vicky é a senhora dos sapatos vermelhos no quadro emoldurado na mansão senhoril. O novo casal de norte-americanos, celebrado na Prefeitura de Barcelona, reinstaura a velha ordem europeia, aliada à cultura puritana e materialista dos EUA representada por Vicky e Doug.

Mas, como quebrar o muro da “gaudilândia” espanhola de *VickyCristina* e do *Donjuanismo*? E demolir o cercamento que exclui os pobres e protege os 1%? Conforme procuramos demonstrar, VCB promove o exame de uma “amnésia muito específica.” Segundo Stallabrass,

Quando a mercadoria parece natural, mas ao mesmo tempo auraticamente misteriosa [...], então este é o produto de uma amnésia muito específica. Se toda reificação é um esquecimento, e se a forma reificada das mercadorias obscurece as suas origens e seu processo de criação, então, talvez em torno de objetos que tenham sido esvaziados de seu aspecto de uso, pode haver oportunidade para recordar.⁶⁷⁸

No ano anterior à sua morte,⁶⁷⁹ o poeta andaluz Federico García Lorca dedica um epitáfio à Albéniz, gravado no túmulo do compositor clássico. O soneto de Lorca

⁶⁷⁸ Stallabrass, op.cit., p.168.

⁶⁷⁹ Em suas memórias, Buñuel homenageia Lorca, fuzilado em 1936 pelas tropas falangistas: “Quando o conheci, na Residência dos Estudantes, eu era um atleta provinciano bastante rude. Pela força de nossa amizade, ele me transformou, me fez conhecer um outro mundo. Devo-lhe mais do que poderia expressar. Nunca encontraram seus restos. Circularam lendas sobre sua morte e Dalí – bastante ignobilmente – aventou até a hipótese de um crime homossexual, o que é totalmente absurdo. Na realidade, Federico morreu porque era poeta. Naquela época, do outro lado, ouvia-se gritar: “Morte à inteligência.” Em Granada, ele se refugiou em casa de um membro da Falange, o poeta Rosales, cuja família era amiga da sua. Lá se julgava seguro. Alguns homens (de que tendência? pouco importa), chefiados por um tal Alonso, foram prendê-lo uma noite e o fizeram subir num caminhão com alguns operários. Federico tinha muito medo do sofrimento e da morte. Posso imaginar o que sentiu, em plena

recompõe o movimento da lira de Albéniz. A sonoridade, emanada pelos versos do poeta andaluz, promove uma quebra simbólica na pedra erigida sobre o túmulo do músico, como se buscasse acordá-lo do sono profundo, libertá-lo do “perpétuo muro.” A música de Albéniz, no entanto, reconhece o poeta, que identifica-se com o músico, compõe-se como um mosaico de contradições, no qual o universo do sonho e da morte entrelaçam-se:

Epitáfio a Isaac Albéniz (1935)

Esta pedra que vemos levantada
sobre ervas de morte e barro escuro,
guarda lira de sombra, sol maduro,
urna de canto só e derramado.

Desde o sal de Cádiz a Granada,
que erige na água um perpétuo muro,
em cavalo andaluz de sotaque duro
sua sombra geme pela luz dourada.

Oh, doce morto de pequena mão!
Oh, música e bondade entrelaçada!
Oh, pupila de falcão, coração são!

Dorme céu sem fim neve estendida.
Sonha inverno de luz, verão cinza.
Dorme esquecido de sua velha vida!⁶⁸⁰

noite, no caminhão que o levava para o olivedo onde o abateriam. Penso nesse momento com frequência.” In: Buñuel, 1982, op.cit., p.221-222.

⁶⁸⁰ Tradução minha do soneto a partir do original em: Lorca, Federico García. “Epitáfio a Isaac Albéniz” (1935). In: **Poesía completa**. Nova York: Vintage Español, 2012, p.576.

Epitáfio a Isaac Albéniz

Esta piedra que vemos levantada
sobre hierbas de muerte y barro oscuro,
guarda lira de sombra, sol maduro,
urna de canto sola y derramada.

Desde la sal de Cádiz a Granada,
que erige en agua un perpetuo muro,
en caballo andaluz de acento duro
tu sombra gime por la luz dorada.

¡Oh dulce muerto de pequeña mano!
¡Oh música y bondad entretrejida!
¡Oh pupila de azor, corazón sano!

Duerme cielo sin fin nieve tendida.
Sueña invierno de lumbre, gris verano.
¡Duerme en olvido de tu vieja vida!

Considerações Finais:

María Elena: as contradições da Europa

Nas considerações finais desta tese, propomos uma leitura alegórica da personagem María Elena de *Vicky Cristina Barcelona*, porque ela sintetiza, no cinema de Woody Allen, as contradições da representação das cidades na Europa. Se *VickyCristina* simbolizam o encarceramento, María Elena seria Barcelona, desejo de liberdade. Mas, para entendê-la, desta forma, é preciso fazer uma análise atenta da personagem no filme como um mosaico das contradições da Europa contemporânea.

Conforme já argumentamos ao longo deste trabalho, María Elena é reiteradamente citada em *VCB*. Mesmo sem ter ainda aparecido na diegese, sua presença dá-se pela ausência e sempre ligada à Juan Antonio de maneira romântica, violenta, desvairada e traumática. A sua “aparição” no meio do filme faz-se como a de uma deusa, musa, o Messias feminino. Júlio descreve-a como um “dom de Deus.” María Elena é cultuada em San Julián de los Prados, tão inspiradora quanto a estátua de Jesus crucificado, portanto, também sempre ligada ao Catolicismo e à aristocracia, o retorno da velha ordem. Nas igrejas que remetem ao seu nome, ela representa a Virgem Maria, mãe de Jesus, bem como, Maria Madalena, a prostituta. Ela é uma figura castradora e acolhedora ao mesmo tempo. Mais emblemática do que o Dom Juan, ela também é um mito. Tanto os espanhóis como os turistas norte-americanos relatam-na como uma excentricidade ibérica, o estereótipo da feminilidade espanhola. Nesse sentido, María Elena apresenta-se como um cartão-postal do filme de maneira semelhante aos *Desenhos-Colagens de 1933* de Miró:

Linhas desenhadas com bastão de carvão conectam os cartões-postais entre si e com outros recortes de ilustrações. O cartão-postal de uma mulher vestindo uma mantilha comanda a atenção do espectador. Ela olha para fora, em direção ao espectador e um detalhe da mantilha foi bordado na superfície do cartão. O estereótipo da feminilidade espanhola distingue essa imagem das outras. Ela é a imagem da diferença espanhola feita palpável (e consumível) para os turistas. Formalmente, ela perfura a composição e cria uma ruptura visual, um ponto em que o espectador pára e o trabalho abre-se para um campo mais vasto de referências intertextuais e culturais.⁶⁸¹

Se *VickyCristina* e Judy estariam como a mulher dos sapatos vermelhos, enquadradas, à espera do marido na mansão senhoril, María Elena é a moça das pernas fugidias da escultura de Miró. Nesse sentido, primeiramente, vejamos como se

⁶⁸¹ Mendelson, op.cit., p.30.

dá a apresentação de María Elena. Antes mesmo do estouro da bolha imobiliária do touro espanhol, ela já é desalojada, desempregada e suicida,⁶⁸² María Elena representa os 99%. Obviamente, o narrador e a turista nada entendem sobre a sua aparição. Desvairada, a personagem é uma ameaça ao conto-de-fadas turístico das norte-americanas na Espanha, pois ela recusa-se a falar inglês e ameaça matar as turistas e o D. Juan. Sua entrada é revolucionária, bela e aterrorizante.

Acordado de um sono profundo pelo toque do telefone celular, Juan Antonio deixa Cristina para o encontro com a amada, que tentou matar-se. Será que o D. Juan agora, ameaçado pela perda, seria capaz de amar de volta? Essa pergunta, no entanto, revela-se ilusória, Juan “é o homem de muitas que é pobre, [...] incessantemente amado, nunca é capaz de amar de volta. Por isso a sua ansiedade e suas peregrinações perturbadas.”⁶⁸³ Proprietário em seu monastério, Juan Antonio assemelha-se ao Don Giovanni, “por um lado, ele incorpora o poder da nova subjetividade, que toma a forma paradoxalmente do último aristocrata real; Don Giovanni é em sua face destrutiva, pura autonomia sem a máscara da igualdade e da fraternidade.”⁶⁸⁴ Confrontado com a liberdade destroçada, Juan Antonio, que alegara ter que socorrê-la, mostra-se o avesso da fraternidade. Como um senhor, ele ordena as novas regras da residência. Desalojada, María Elena vira hóspede em sua própria casa. A imposição da língua também apresenta-se como violência. Se outrora o catalão era proibido pelo General Franco, agora o inglês, a língua oficial do turismo transnacional, é imposta pelo D. Juan na Catalunha:

María Elena [em espanhol]: Sinto-me uma tonta.

Juan Antonio [em inglês]: Aqui você tem que falar inglês.

María Elena [em inglês]: Estou envergonhada.

Cristina: Oh, não. Por favor, não se sinta envergonhada. Posso te ajudar em algo?

María Elena: Vodka.

Juan Antonio [em espanhol]: Vodka? Você vai tomar vodka? Com todos esses comprimidos que está tomando, vai tomar uma vodka agora? Está louca? O que aconteceu?

⁶⁸² De acordo com a reportagem de Ana Gerschenfeld, dados recentes revelam que mesmo antes da crise de 2008, o alto número de suicídios relaciona-se ao desemprego: cerca de um suicídio em cada cinco é devido ao desemprego. De acordo com o estudo coordenado por Carlos Nordt, “os suicídios associados à atual recessão econômica mundial começaram a aumentar seis meses antes do início ‘oficial’ da crise em 2008.” A referida pesquisa também aponta para além do suicídio: “as outras manifestações da adversidade econômica, tais como lesões auto-infligidas não mortais, stress e ansiedade, depressão, falta de esperança, alcoolismo, raiva, conflitos familiares e degradação das relações.” Ver: Gerschenfeld, Ana. “Um em cada cinco suicídios tem a ver com o desemprego.” In: **Público**. 11 fev.2015. Disponível em: <<http://www.publico.pt/ciencia/noticia/um-em-cada-cinco-suicidios-tem-a-ver-com-o-desemprego-1685812>>. Acesso em: 22 nov.2015.

⁶⁸³ Rougemont, op.cit., p.210-211.

⁶⁸⁴ Dolar, op.cit., p.49-50.

María Elena [em espanhol]: Juan Antonio quero acabar com isso.
Juan Antonio [em inglês]: Em inglês, María Elena. Quando você estiver aqui, tem que falar inglês. Se quiser tomar banho, você vai ali no quarto de hóspedes.
María Elena [em espanhol]: Sou uma convidada na minha própria casa?
Juan Antonio [em inglês]: Sim, você é uma hóspede.
Juan Antonio [em espanhol]: Vai, María Elena, por favor. Ai! Você já sabe onde fica o quarto.

A cena sintetiza a questão do turismo rentista e da cidade encarcerada. María Elena chega à casa pelo andar de baixo de sua própria residência. Para que a “experiência do turismo *VickyCristina*” prossiga, a esfolada de milhares deve ser escondida. Nos porões das propriedades, como o do retiro artístico de Juan e Cristina, nas sarjetas das ruas, nos cortiços vagam os desabrigados. Sem nada entender sobre o conflito, Cristina observa assombrada a espanhola louca, assim caracterizada por seu ex-companheiro e pela notícia de jornal lida por Mark e Judy e recontada para as turistas americanas. Conhecida por sua “intolerância,” Cristina tenta compreender e impedir a estada da desconhecida e rival. Por seu turno, Juan Antonio tenta explicar o inexplicável à nova namorada. A relação de dependência que ele mantém com sua ex-companheira é narrada como elemento misterioso, porém essencial tal como a presença do “sal” no corpo humano. O diálogo entre Juan Antonio e Cristina é filmado em campo/contra-campo, mas conforme ele tenta convencê-la de que María Elena deve ficar na casa com eles, a câmera foca o rosto de Cristina, enquanto Juan Antonio descreve a beleza de María Elena e o seu amor pela ex-esposa:

Cristina: O que está acontecendo?
Juan: Nada. Nada. Eu acho que ela está ok. As coisas não deram certo para ela em Madri e ela retornou no ônibus esta noite sozinha. Ela viu o seu futuro todo negro, todos os seus planos dando em nada e ela tomou uma overdose no terminal de ônibus.
Cristina: Meu Deus! Isso é terrível!
Juan: Sim, ela tem que ficar conosco.
Cristina: O que? Ela vai ficar aqui conosco?
Juan: Sim. Ela tem que ficar. Ela não tem dinheiro, não tem ninguém capaz de cuidar dela e eu sempre fui a conexão dela com a vida real...
Cristina: Claro, eu entendo, mas, quero dizer, como ela pode ficar aqui?
Juan: O problema é que não posso confiar em deixá-la sozinha. Esse é o problema, porque, quero dizer, ainda se... me deixe pensar... ainda se conseguisse um lugar...
Cristina: Talvez ela precise de ajuda psiquiátrica.
Juan: Não, ela sempre teve experiências ruins com médicos, isso...
Cristina: Entendo, mas onde ela vai ficar?
Juan: Ali.
Cristina: Mas, por quanto tempo ela vai ficar?
Juan: Cristina, eu sei que isso não é o que você esperava, mas ela tem que ficar conosco, ela não tem mais ninguém.
Cristina: Eu sei, entendo, é só por um período curto.
Juan: Sim, uns meses no máximo.

Cristina: Ela ficará por alguns meses?
Juan: Escuta, eu já passei por isso com ela antes, então... [ele xinga em espanhol] Se você a tivesse conhecido quando a conheci pela primeira vez, sua beleza tirava o fôlego...
Cristina: Sim, sei.
Juan: Ela era tão talentosa, tão brilhante, tão sensual e ela me escolheu entre centenas de homens dispostos a matar por ela.
Cristina: Ah, ha...
Juan: Nós dois acreditávamos que nossa relação era perfeita, mas algo faltava, sabe? O amor requer um equilíbrio tão perfeito. É como o corpo humano. Parece que tem todas as vitaminas e minerais, mas se há um mínimo e único ingrediente faltando como.... como.... sal, por exemplo, a gente morre.
Cristina: Sal?

Apesar de primeiramente resistir à entrada de María Elena, Cristina será precisamente esse elemento substancial que faltava na relação entre os dois. A questão da língua aqui é tanto uma forma de violência como uma tentativa de que Cristina compreenda o que está sendo discutido. O filme contrapõe o diálogo entre Cristina e Juan com aquele que ele estabelece com María Elena. Em voz *off*, ouvimos Juan Antonio e María Elena. Ele arruma a cama para a hóspede. O enquadramento da cena destaca as paredes do quarto escuro. María Elena permanece em voz *off*. Ele fala em inglês, ela responde em espanhol:

María Elena [em espanhol]: E ela quem é?
Juan [em inglês]: Ela é a mulher com quem eu vivo. E você tem que falar inglês quando estiver perto dela, por favor.
María Elena [em espanhol]: Por quem? Por ela?
Juan [em inglês]: Sim, exato, por educação.

A câmera volta a focalizar María Elena que está sentada em uma cadeira, de cabelos molhados, envolta em uma toalha de banho. Há destaque para as pernas descobertas de María que, em certo sentido, assemelham-se às da moça da estátua de Miró. Ao lado dela, três espelhos de tamanhos diferentes fazem com que o seu corpo apareça entrecortado para o espectador. Ela é a imagem do erotismo e da loucura – esse estereótipo é enfatizado pela fala de seu ex-companheiro que a caracteriza como paranoica. Juan fala em inglês como se traduzisse a conversa para Cristina, no entanto, quando lhe convém (por exemplo, quando vai contar sobre Vicky), ele troca para o espanhol. Tanto Juan como María manipulam o registro linguístico, de acordo com o que querem que a mulher atrás da parede, Cristina, escute:

María Elena [em espanhol]: Não confio nela, Juan Antonio. Os olhos dela não têm a mesma cor.
Juan Antonio [em inglês]: Você sempre teve ideias paranoicas sobre cada mulher que conheci.
María Elena [em espanhol]: Ela é bonita.
Juan Antonio [em espanhol]: Sim.

María Elena [em espanhol]: E você acha que ela será suficiente para você?

Juan Antonio [em inglês]: Bom, ela é muito inteligente e libertária, como você.

María Elena [em inglês]: Como eu?

Juan [em inglês]: Sim.

María Elena [em espanhol]: Sempre me procurando em todas as mulheres.

Juan [em espanhol]: Não, isso não é verdade, María Elena. Estive em Oviedo algumas semanas atrás com uma mulher que era o seu oposto, uma americana, e tivemos uma coisa bonita, então, não é verdade.

María Elena [em espanhol]: Tanto faz. Sempre tentou repetir o que teve comigo, você sabe.

Juan [em inglês]: Por favor, aqui nesta casa, fale em inglês. É só o que peço, está bem?

María Elena [em espanhol]: Não fale assim.

María Elena [em inglês]: Por que está tão zangado comigo?

[Eles começam a gritar]

Juan Antonio [em inglês]: Escute. No que estava pensando para querer se suicidar? Que ideia estúpida passou pela sua cabeça? Tentar se matar, pelo amor de Deus! Fique aqui até melhorar e depois, te peço, por favor, saia da minha vida! [Ele sai do campo de visão do espectador, ela parece estar falando sozinha]

María Elena [em espanhol]: Ai, estivemos tão perto da perfeição, você e eu.

Juan Antonio [em inglês]: Você é muito problemática.

María Elena [em inglês]: E você adora isso.

María Elena [em espanhol]: Sim. Sempre gostou do meu humor. Mas o que nos faltava, Juan Antonio? O que nos faltava?

Juan Antonio [em inglês]: Fale em inglês!

María Elena [em inglês]: Eu não gosto dela pra você, não confio nela. E você sabe que sempre quis o melhor para você.

Juan Antonio [em inglês]: Bem, não quando você tentou me matar.

María Elena [em inglês]: Oh, aquilo?!

Juan Antonio [em inglês]: Sim, aquilo. Aquele pequeno detalhe. Sabe... Você desconfia dela agora porque ela é minha companheira. É óbvio.

María Elena [em espanhol]: Claro que não, não. Estou te vendo perdido, confuso, Juan Antonio, desde que terminamos. Para isso que você tanto fala em renunciar ao amor das mulheres, para acabar perdendo a cabeça não por uma, mas por duas turistas americanas.

Como mito do erotismo e da liberdade, María Elena é uma figura bastante controversa, pois perdeu o senso da realidade, cultuando o seu relacionamento com Juan como algo que esteve “perto da perfeição” e menosprezando o fato de que ela tentou matá-lo. Mas, ao mesmo tempo, ela aponta que quem está “perdendo a cabeça” é Juan Antonio pelas duas turistas americanas. Também é necessário pontuar que ela confronta desde o início a “invasão das turistas,” mas essa resistência, no entanto, é marcada pela aversão aos estrangeiros e pelo ciúmes.

Na cena seguinte no jardim da residência dos artistas, o trio tenta conviver de maneira civilizada. Todavia, a ideia de uma “civilidade europeia” é imediatamente desfeita. María Elena não pode nem ouvir o som do chinês, uma língua “muito estridente” que parece estalar como “uma broca no cérebro” e os trabalhadores

chineses nas cozinhas dos restaurantes são, para ela, “os mais desagradáveis.” Como alegoria da Europa, ela representa a xenofobia.

Na cena do café-da-manhã, destacam-se as taças de vinho. Os três permanecem em silêncio por algum tempo e María Elena desconfia de Cristina. Se por um lado, a sua vestimenta faz com que ela pareça uma estátua grega, toda de branco, por outro, ela também lembra uma feiticeira. María Elena testa Cristina e provoca-a, além disso, ela confronta Juan. Enquanto na cena anterior ela parecia como uma espécie de mãe protetora e ameaçadora para o ex-companheiro, agora, com Cristina e Juan, ela lembra uma criança chamando a atenção para si. Nesse sentido, a cena mostra que seria impossível “endeusar María Elena” e que essa aura em torno dela é também construída por ela mesma:

Juan [em inglês]: Mais café?
Cristina: Sim, por favor.
Juan [derruba o café]: Ai, desculpa. Aqui está o açúcar.
Cristina: Não, obrigada.
Juan: Pensei que podíamos ir passear pelo campo mais tarde. O tempo está bonito.
María Elena [em espanhol]: Acho que vai chover mais tarde. Tenho certeza.
Juan: Em inglês.
Cristina: Tudo bem.
María Elena [em inglês]: Você não fala inglês?
Cristina: Não, estudei chinês.
María Elena: Chinês? Por quê?
Cristina: Achava a pronúncia bonita.
María Elena: Diga algo em chinês.
Cristina: Eu?
[María Elena balança a cabeça]
Cristina: Ah... “Ni hao ma” [como vai?]
María Elena: Você acha isso bonito?
Cristina: Bem, talvez não da maneira como eu pronuncio, mas...
María Elena [em espanhol]: Para mim, o som do chinês é o mais estridente, é como uma broca no cérebro.
Juan Antonio: Fale em inglês, María Elena.
María Elena [em espanhol]: Nunca os ouviu na cozinha dos restaurantes? É muito desagradável.
Juan Antonio [em espanhol]: María Elena, chega! [Em inglês] Fale em inglês.
María Elena [em inglês]: Desculpe, estou nervosa hoje. Tive pesadelos.

Em certo sentido, María Elena sintetizaria uma história das mulheres no mundo das artes, na qual as suas vidas pessoais, marcadas pela violência psíquica, foram lidas como “focacas do mundo das artistas loucas e criativas.” Para ficarmos com apenas alguns exemplos utilizados por Allen no período exílico, recordemos a escultora francesa Camille Claudel e Auguste Rodin (citados em *MNP* pela primeira-dama Carla Bruni, que interrompeu a carreira de cantora após o casamento com

Sarkozy), o casal de escritores norte-americanos Scott e Zelda Fitzgerald e a artista mexicana Frida Kahlo, companheira do também pintor Diego Rivera. Vejamos como o retrato de María Elena como artista é apresentado em *VCB*:

Juan Antonio [em inglês]: Você quer pintar?
Cristina: Você também pinta?
María Elena [em espanhol]: Se eu pinto? [Em inglês]: Pergunte para ele. Ele roubou tudo de mim. Todo o seu estilo.
Juan Antonio [em inglês]: Ela gosta de inventar essas histórias.
María Elena [em inglês]: Juan Antonio, todo o seu jeito de pintar é meu.
Juan Antonio: Não estou dizendo que você não tenha me influenciado...
María Elena: Influenciado?
Juan Antonio: Sim... mas dizer que eu roubei o seu estilo...
María Elena [em espanhol]: Hipócrita. Hipócrita. [ela acende o cigarro]
Juan Antonio [em inglês]: Dizer que eu roubei o seu estilo é mais uma alucinação sua.
María Elena [em espanhol]: Tudo bem. Pintamos juntos durante muitos anos e você adotou a minha visão como sua e ponto.
Juan Antonio [em inglês]: Bom, essa é uma história que você inventou, que gosta de contar por aí, mas não é verdade. [Em inglês]: Ela sempre teve problemas com a realidade, mas desta vez eu não vou me irritar. Desta vez não vou me irritar.
María Elena [em inglês]: Ok. O que eles disseram na faculdade de artes? Que eu era um gênio, não?
Juan Antonio [em inglês]: Sempre encorajei o seu talento.
María Elena [em inglês]: Não estou falando de talento. Eu disse gênio. Gênio!
Juan Antonio [em inglês]: Estive a ponto de matar por você.
María Elena [em inglês]: Esteve a ponto de me matar com uma cadeira.
Juan Antonio [em inglês]: Estava me defendendo. Você tinha uma navalha e estava bêbada com uma navalha e furiosa!
María Elena [em espanhol]: Era ciúmes, Juan Antonio, e você sabe. Estava louca por você e você me traiu... sim... sim... com a mulher de Augustino. Com os olhos! Com os olhos!
Juan Antonio [em inglês]: Você queria me matar por olhar?
María Elena [em espanhol]: Não quero falar disso, está bem? Acabou. [Em inglês]: Te vejo com outra e estou bem. Estou civilizada. Que mais você quer?

Nesta cena, María Elena parece estar em um quadro modernista, com alguns móveis no canto esquerdo, as árvores e a vegetação do local, a piscina da residência, a maneira como os móveis estão dispostos e como a atriz posiciona-se e movimentam-se com que a cena dos jardins da casa dos artistas possua um aspecto onírico. Enquanto ela acusa Juan Antonio de ter roubado o seu estilo artístico, toda a sua visão de mundo, ele desqualifica a acusação de María Elena, difamando-a como se ela fosse uma alucinada. Na briga entre os ex-amantes, os relatos não são apenas de exploração artística, mas também de violência física. Para Cristina e para o espectador, María Elena confronta Juan Antonio, revelando a face destruidora daquele que perpetra traições de todas as formas, inclusive a do olhar. Mas, tanto o cenário do local, quanto

a discussão entre os dois fazem parecer que o relacionamento entre eles é que se faz marcado pela loucura e, nesse sentido, os dois estariam doentes.

A entrada de María Elena instaura um intervalo na diegese, pois tanto o narrador como a trilha sonora extra-diegética foram interrompidas. A música “Big Brother” retorna apenas quando Cristina observa María Elena pintando no ateliê da casa. O olhar escopofílico agora está sob o controle da norte-americana, curiosa sobre a vida da “artista criativa e maluca.” Em um *plongée* do estúdio onde María Elena trabalha, a pintora revela-se como um elemento de composição do quadro, tanto da pintura que ela está fazendo, como da imagem de María Elena trabalhando sobre a tela, observada por Cristina. Observada do andar de cima da residência, a pintora parece estar dentro de um cerco para-ser-olhada como um animal perigoso e sensual.

O narrador retorna, refletindo sobre os pensamentos da norte-americana como se fosse onisciente: “Com o passar dos dias, Cristina observava María Elena e Juan Antonio e o seu coração ficou ainda mais confuso.” Enquanto eles trabalham, ela tentava escrever, mas prefere observar os artistas exóticos e quer saber das fofocas:

Cristina: Estou tão curiosa. Ela realmente acha que você roubou as coisas dela?

Juan: Eu acho que peguei mais coisas dela do que gostaria de admitir. Por isso é que fico assim tão sensível quando ela fala sobre isso.

Cristina: Me dá uma certa tristeza.

Juan: Por quê?

Cristina: Porque sinto que nunca serei capaz de te influenciar ou inspirar.

Juan: Não, isso não é verdade.

Cristina: É assim que me sinto.

Juan: Não é verdade. Eu nunca tinha ouvido a sonata de piano do Scri... Scriabin até que você tocou aqueles discos para mim e agora não consigo parar de escutar.

Cristina: Não?

Juan: Não.

Cristina: Isso me deixa feliz. [Ela o acaricia] O que foi?

Juan: Não acho que seja uma boa ideia, aqui.

Cristina: O que?

Juan: Ela está melhor ultimamente e não quero perturbá-la.

Cristina: Claro. Ok.

Apesar de referir-se ao compositor russo Alexander Scriabin, a música extra-diegética “Big Brother” prossegue como se conectasse as cenas. Na seguinte, Vicky está na aula de espanhol, no Hospital de la Santa Creu i Sant Pau.⁶⁸⁵ Ben (Pablo

⁶⁸⁵ Inaugurado em 1401, originalmente, o Hospital de Santa Creu i Sant Pau localizava-se no bairro El Raval, mas ao final do século XIX, com o crescimento demográfico de Barcelona, foi construído um novo complexo, o maior conjunto modernista do mundo, assinado pelo arquiteto modernista Lluís Domènech i Montaner, inaugurado em 1930. Hoje ele não funciona mais como hospital, mas hospeda a sede de diversos organismos internacionais na cidade, entre elas, a Casa Ásia, a ONU-Habitat e a

Schreiber) conta para Vicky que não sabe muito bem a língua, mas que mesmo assim foi contratado para trabalhar no Consulado dos EUA em Barcelona. Ao saírem da classe de espanhol, enquanto Vicky e Ben conversam, o espectador pode observar as torres da Sagrada Família com os andaimes. No contra-campo, do lado esquerdo dos personagens, vê-se uma estátua de uma senhora acolhendo uma criança e um homem enfermo, como se a escultura recordasse, para o espectador do filme, o local que outrora fora um hospital.

A montagem rápida das sequências com a música de Wrembel ao fundo conecta cenas aparentemente desconectadas. Enquanto o narrador afirma que o filme que Ben convidou Vicky para assistir foi um sucesso e que ele era ótima companhia para a moça, assistimos ao desfecho do filme *A Sombra de uma Dúvida* (1943), de Alfred Hitchcock. Inserida dentro de *VCB*, a sequência de Hitchcock, assistida por Ben e Vicky, mostra o personagem do tio Charlie (Joseph Cotten) tentando matar a inocente sobrinha que o idolatra e possui o mesmo nome que ele (interpretada por Teresa Wright). A inclusão desta cena de *A Sombra de uma Dúvida* em *VCB* não apenas tece um comentário irônico sobre a avaliação do narrador sobre a aproximação de Ben e Vicky, mas também, sobre Juan Antonio em relação às mulheres: Charlie é o Barba Azul, assassino de mulheres ricas.

Em um mercado de frutas e legumes, Ben tenta aproximar-se de Vicky, mas ela impede-o, por Doug. No entanto, ela conta sobre o fim-de-semana em Oviedo com Juan Antonio. Dentro do mercado, a escolha de Vicky entre os parceiros aproxima-se de outra cena, filmada de forma semelhante no filme *Maridos e Esposas* (1992). Conforme argumenta Martins, o diálogo na loja de alimentos, no meio de prateleiras de frutas e legumes, faz com “as subjetividades se disponham como artigos de consumo no mercado,”⁶⁸⁶ no qual a explicação acerca da troca de um homem por outro

é formulada na lógica precisa em que um consumidor justifica a preferência por um modelo de produto: custo, benefício etc. O afeto, qualquer que seja, é considerado aqui como coisa e como elemento para quantificação. Uma cena análoga, numa obra com preocupações expressionistas, ou na esteira do existencialismo atemporal — predominante na maioria dos trabalhos de Bergman —, estaria carregada de imponderabilidade dramática, além de comportar uma problemática ética. De modo análogo, pela sua preocupação supra-histórica, desprezaria

Organização Mundial de Saúde (OMS). Informações coletadas a partir do sítio eletrônico oficial do local. Ver: Hospital de Santa Creu i Sant Pau. In: **Sant Pau Barcelona**. Disponível em: <<https://www.santpaubarcelona.org/es/historia>> Acesso em 28 out.2015.

⁶⁸⁶ Martins, 1993, op.cit., p.57.

o cenário e o fazer do cinema. De outro lado, na cena de Allen, o prazer e o desprazer se convertem estritamente à dimensão contábil de lucros e perdas; a relação afetiva se submete inapelavelmente à força do cálculo.⁶⁸⁷

Parafraseando a argumentação de Martins e transpondo-a para Barcelona, a capital da Catalunha transforma-se na ilha de Manhattan, paradigma do consumo, e a câmera ratifica os termos da formulação de Vicky, ao passear, durante o diálogo por “entre as marcas de produtos — representando, pois, visualmente a liberdade de escolha do consumidor, que procura julgar, de modo unilateral, o que mais lhe interessa do universo exposto nas prateleiras.”⁶⁸⁸

“Gorrión”⁶⁸⁹ de Juan Serrano ilustra o passeio no campo, protagonizado por María Elena, Cristina e Juan Antonio. Se à primeira vista, esta cena poderia ser um exemplo do “existencialismo atemporal” bergmaniano em Allen, citação do filme *Morangos Silvestres* (1957), por meio da indicação do narrador de que María Elena insistiu para que eles colhessem amoras frescas, na verdade, incorpora Bergman como paródia, constituindo-se como o avesso das memórias do Dr. Isak Borg (interpretado por Victor Sjöström), mas retomando a cena anterior no mercado de frutas onde Vicky escolhia entre bananas ou pêsegos, Juan Antonio ou Doug.

Além disso, o elemento cômico de Allen, sempre presente, faz com que os problemas “existenciais” de Juan Antonio (“a vida é curta, sem propósito, etc.”) passem logo com a massagem da ex-esposa. Se outrora elogiara Cristina por ter-lhe apresentado a sonata para piano de Scriabin, agora ele diz que quem toca piano maravilhosamente é María Elena, que poderia ter sido uma pianista de concerto e toca Scarlatti⁶⁹⁰ como ninguém. Desconfiada da estrangeira e com ciúmes da intrusa em sua casa, María Elena monitora Cristina, ela também faz parte do “Big Brother,” cerco sem saída barcelonês:

Cristina: Como você sabe que eu tiro fotografias?

María Elena: Encontrei na sua bagagem.

Cristina: Você mexeu nas minhas coisas?

María Elena: Claro que mexi nas suas coisas. Na noite em que cheguei, não confiava em você. Não acreditava que era quem dizia ser. Queria saber quem de fato compartilhava a cama com o meu ex-marido.

Cristina: O que?

⁶⁸⁷ *Idem*, p.57-58.

⁶⁸⁸ *Idem, ibidem*.

⁶⁸⁹ Ressalta-se a semelhança sonora entre “Gorrión,” “Entre dos aguas” e “Big Brother.”

⁶⁹⁰ Em *O Anjo Exterminador*, de Buñuel, a sonata n.6 de Domenico Paradisi é tocada ao piano, iniciando o cerco sem saída dos burgueses dentro da casa. Um dos personagens pede para que a convidada que toca o piano interpretar Scarlatti, antes que se inicie a barbárie. Nesse sentido, María Elena seria o anjo exterminador.

María Elena: Quem sabe o que eu encontraria? Como podia saber que você não iria me machucar? Afinal, pensei em te matar.

Desconfiada e avessa à presença de estrangeiros, María Elena é agora uma agente do controle, revistando os pertences da estrangeira e tramando assassiná-la. Se a discussão entre as duas no campo poderia sugerir que Cristina sairia do retiro/sanatório barcelonês de Juan e María, a cena seguinte revela as fotografias da norte-americana e os três admirando o talento artístico de Cristina: todas as fotografias, no entanto, são cartões-postais dos clichês turísticos da cidade, o menino tomando banho de mar, o casal de namorados com a Sagrada Família ao fundo, etc. María Elena leva Cristina para tirar fotos no Parc de la Ciutadella.⁶⁹¹ O narrador agora enaltece os conselhos artísticos que María Elena dá à Cristina: “Elas fotografavam tudo, desde cães ridículos, até crianças com cara séria. Mas o melhor tema era a própria María Elena.” A cena de María Elena posando para as fotos de Cristina estabelece uma rima visual com a das prostitutas no Raval, local que outrora Cristina fotografara com Juan Antonio. Há uma pichação de rua na parede de um estabelecimento comercial, na qual pode-se ler a inscrição “3000 olhos,” pichada no muro, no qual María Elena posa para a câmera. A cena também lembra as bordas pretas que representavam os olhos a fitar os visitantes de Barcelona no mural de boas-vindas de Miró, utilizado na abertura do filme. Nesse ponto, Cristina é a diretora de fotografia e María Elena sua modelo do cartão-postal barcelonês. María Elena, que outrora ameaçava de morte a estrangeira, agora, reduzida a objeto fotográfico para ser-olhada, posa como musa e seduz a norte-americana e os espectadores, 3000 olhos a fitá-la.

Depois do passeio para tirar fotos, vamos para a cena do *shopping* propriamente, as compras a céu aberto pela cidade. De acordo com o narrador, por um acaso, fazendo compras pela cidade, Doug e Vicky encontraram um colega de trabalho de Doug: “Eles eram amigos, apesar que em Nova York não passavam muito

⁶⁹¹ Fortaleza construída pelo rei Felipe V para controlar a cidade: “a cidadela representava tudo o que os catalães odiavam: os Borbóns e o governo central em Madri.” Em 1869, a fortaleza militar foi destruída para ser transformada em um parque, atendendo às designações da Feira Universal de 1888. O parque e a fonte foram desenhados por Josep Fontserè, Gaudí também contribuiu com os ornamentos da fonte. O Parlamento da Catalunha situa-se nos arredores do local.” Ver: Parc de la Ciutadella. In: **Barcelona.de**. Disponível em: <<http://barcelona.de/en/barcelona-parc-ciutadella.html>>. Acesso em 22 nov.2015. Ou ainda: Parc de la Ciutadella. In: **BCN**. Disponível em: <<http://www.barcelonaturisme.com/wv3/en/page/380/parc-de-la-ciutadella.html>>. Acesso em 22 nov.2015.

tempo juntos.” Para Stallabrass, as compras devem ser apresentadas como uma atividade de lazer, não como uma obrigação:

É do interesse dos fabricantes e vendedores apresentar as compras como uma atividade de lazer, ao invés de uma obrigação. Não apenas porque as pessoas podem ficar mais a vontade para dedicar o seu tempo livre para fazer compras, se eles veem isso como oposto do trabalho, mas também porque no tempo do lazer fica mais fácil incentivar um ambiente descontraído, ao invés de um clima calculista – fica mais fácil para vender.⁶⁹²

Vicky não presta atenção na conversa de seu marido com o casal de amigos, a música diegética “Astúrias,” tocada por Juan Quesada no restaurante típico catalão (que Vicky e Cristina já haviam ido), indica que ela pensa em Juan Antonio. Essa cena aparentemente banal, na verdade, é uma das mais ilustrativas do modo de vida dos executivos das transnacionais:

Adam: Qualquer programa ao vivo da TV pode ser reproduzido no seu computador. Estava voando para Tóquio, a 13 mil metros de altura, e assistindo ao Mets ao vivo no meu laptop.
Sally: É incrível, você nunca perde o sinal.
Doug: Nós teremos a nova casa preparada para tudo. Estou procurando essas novas TVs japonesas de alta definição.
Adam: Você tem que contratar meu técnico para fazer a sua instalação. Ele é um gênio com computadores.
Doug: Ok. Vou pegar o cartão dele com você.
Sally: Nós acabamos de terminar a nossa casa em Greenwhich. Você precisa vê-la. Nós temos um decorador maravilhoso, vocês deveriam usar. Ele é criativo, mas sabe quando deve parar. Nós fizemos o estilo moderno, com toques de antiguidade aqui e ali. Adoro combinar os dois, mas os preços! Tem ideia de quanto custa um bom tapete oriental?
Doug: Ela tem razão. Lembrei de uma piada. “Cem mil por um tapete persa?”
[A voz de Doug é interrompida, ouve-se apenas “Astúrias”]

Essa cena é particularmente importante, pois sintetiza o método de composição de Woody Allen que até agora demonstramos. Allen subverte a utilização tradicional do *split-screen*, criando uma maneira inusitada de dividir a tela (Figura 13). Conforme já argumentamos longamente, *VCB* propõe uma “nova” recepção cinematográfica, um outro olho. Nesta cena, Juan Quesada, o músico catalão que interpreta a composição clássica de Albéniz, pode ser visto no canto esquerdo da tela, lado oposto ao dos executivos que falam sobre assistir ao jogo de beisebol ao vivo nas constantes viagens de avião a trabalho. Mesmo estando a 13 mil metros de altura, o executivo das transnacionais continua conectado com o New York Mets e a sua casa está sempre *online*. Contudo, se os executivos não escutam o músico que está tocando

⁶⁹² Stallabrass, op. cit., p.151.

“Astúrias” ali ao vivo em Barcelona, Vicky sonha com o D. Juan escutando a música e com a vida que perdeu. O filme interrompe a voz de Doug, Adam e Sally para destacar a música de Albéniz. É preciso ressaltar também que a afirmação de Sally para descrever a nova decoração de sua casa que combina o “estilo moderno com toques de antiguidade aqui e ali” resume a experiência dos altos executivos das transnacionais e suas esposas na Europa. Por onde passam nas cidades que não conhecem, eles buscam comprar as melhores peças em busca do “estilo moderno e um toque de antiguidade” europeia, visando recriar em Nova York um pastiche decorativo da aristocracia europeia com tapete persa. Nesse ponto, voltaremos a Stallabrass que argumenta:

[...] conforme as sociedades e os grupos de pessoas ficam mais ricos, eles gastam uma maior proporção de sua renda em coisas não-essenciais. Se existe uma escala de atividades de compra com hedonismo puro de um lado e pura necessidade de outro, então a maioria das coisas são, evidentemente, uma mistura, mas, no entanto, o aspecto principal está cada vez mais escondido. Concentrar-se no aspecto hedonista ou do lazer não é apenas confundir a natureza de toda a atividade, mas desconsiderar todos aqueles que raramente ou nunca podem fazer compras por prazer, as muitas pessoas pobres do Primeiro Mundo e a grande maioria no Terceiro.⁶⁹³

O narrador comenta sobre a previsibilidade da vida de Vicky. De volta à mansão de Mark e Judy em Barcelona, tem-se a festa dos executivos nas mansões antigas europeias controladas por norte-americanos, cena sempre presente no período exílico de Woody Allen. No ambiente encarcerado e de constante controle, Vicky observa Judy beijando um sócio de Mark. No Hotel Casa Fuster, outra hospedaria luxuosa, Judy convida Vicky para uma conversa privada. Novamente, o diagnóstico de Júlio sobre a falta de amor entre os homens mostra-se certo. Segundo Oehler, “inelutável como um reflexo, a cisão do erotismo masculino em partes de delicadeza e veneração por um lado, e de sensualidade e agressão, por outro, repete-se nas antinomias da alegoria da liberdade e está ligada ao medo profundo ao amor.”⁶⁹⁴ Judy confessa à Vicky que não ama mais o seu marido há muitos anos, no entanto, ao mesmo tempo, ela não consegue sair. Nesse imobilismo retornamos ao *Anjo Exterminador* de Buñuel. O discurso de Judy será repetido por Vicky ao final do filme: o medo que Judy sente de agir é o mesmo sentido por Vicky: “Eu não posso deixá-lo e eu sei que nunca farei isso. Apenas, não posso. Tenho muito medo. O momento passou.” Nesse sentido, volta-se à inércia de Isabel Archer.

⁶⁹³ Stallabrass, op.cit., p.151.

⁶⁹⁴ Oehler, op.cit., p.205-206.

Do hotel suntuoso em Barcelona, passamos para o retiro de Júlio em Avilés, acompanhado por “Gorrión.” Sem chegar a cumprimentar o filho, Júlio abraça efusivamente María Elena, ex-esposa do filho com quem ele ainda tem sonhos eróticos. Nos jardins da propriedade asturiana, ela explica seu amor romântico por Juan Antonio “que não pode ser completo,” mas que agora funciona com a presença de Cristina. Aparentemente, as duas não se importam em compartilhar o D. Juan.

No entanto, na cena seguinte, de volta aos jardins da mansão do casal de artistas em Barcelona, Cristina, conforme relata o narrador, “tinha dúvidas” sobre a “bênção” que havia dado ao retorno do casal: “Ela não tinha a mente tão aberta quanto imaginava, e pensar nos dois na cama com inevitável intensidade, lhe causou algum conflito. No final, foi relaxando pouco a pouco e se deixou levar pelo fluxo das coisas, uma tolerância da qual se orgulhava.” A descrição da voz *over* é acompanhada pela música extra-diegética “Granada,” que retoma o sentido de uma possibilidade utópica. No entanto, a composição de Albéniz é logo interrompida.

Passeando pelas ruas da Cidade Velha de Barcelona, eles param para almoçar em um restaurante com mesas externas em frente ao Museu de Arte Contemporânea (MACBA). Nesse sentido, do passeio despreocupado dos turistas americanos pela cidade, retomaremos a questão do MACBA na cidade. Conforme explica Arantes:

[O MACBA] deveria funcionar como um start para a renovação do Raval. Um imenso edifício branco – ainda uma vez, um museu sem acervo que o justificasse – com a tarefa de trazer “luzes” para um bairro de má fama e encardido. Embora concluído em meados dos anos 1990, depois das festividades das Olimpíadas, o MACBA já havia provocado a “limpeza” de uma extensa área, a maior seguramente a ser demolida no Raval [...].⁶⁹⁵

Ao lado do museu, Cristina passa a contar a sua experiência sexual exótica com María Elena e Juan Antonio, se primeiramente ela parece libertária, principalmente quando comparada ao casal *WASP* Vicky e Doug, o prazer de Cristina parece residir mesmo em contar a história curiosa para os amigos americanos:

Cristina: E então, eu comecei a pensar em todos esses padrões e clichês do amor, sabe? O que é certo, o que é errado, o que é apropriado e politicamente correto, de acordo com a polícia adequada e vi tantas relações arruinadas...

Doug [interrompe-a]: Então, o que você está dizendo é que compartilha um homem. É como uma esposa mórmon.

Cristina: Sei que parece estranho, mas todos contribuímos para a relação e nos alimentamos dela.

Doug: Mas se todos fizessem isso, a sociedade não funcionaria.

⁶⁹⁵ Arantes, op.cit., 2012, p.57.

Cristina: Ora, vamos!
 Vicky: Não, Doug, não vamos entrar nesses argumentos categóricos. Vale-tudo.
 Doug: Vale-tudo?
 Cristina: María Elena diz que existem muitas verdades na vida, não apenas uma.
 Doug: Não sei. Neném, você poderia viver assim?
 Vicky: Bem, diferentemente da Cristina, nunca tive a sua...
 Doug: O que? A falta de estrutura de Cristina?
 Cristina: Fique sabendo que é muito bem estruturado, na verdade.
 Vicky: A sua coragem. Eu nunca tive a sua coragem.
 Doug: Seu próximo passo será ir para a cama com María Elena e glorificar isso como uma alternativa superior de estilo de vida.
 Cristina: Ah, eu já fui para a cama com ela.
 Vicky: Não!
 Cristina: Sim.
 Vicky: Quando?
 Cristina: Bem, Juan Antonio e María Elena fizeram um quarto escuro para mim. Eles estavam me incentivando a tirar fotos e até que estou me saindo bem. Acreditem ou não, estou ficando muito mais confiante.

A cena do beijo entre Cristina e María Elena é um *flashback* da norte-americana, contado na área perto do MACBA. No quarto escuro da residência do casal de artistas em Barcelona, vemos Cristina revelando as fotos de María Elena tiradas por ela. A cena é acompanhada pela música extra-diegética “Big Brother” e pela voz *off* de Cristina que narra a cena:

E nós estávamos lá embaixo no quarto escuro e eu estava trabalhando nas minhas fotografias, coisas que eu não teria feito se ela não tivesse me inspirado.

Por todos os lados no quarto vermelho, observamos fotografias de María Elena/Penélope Cruz. Ao entrar no local, ela manuseia as reproduções de si mesma como objeto, trata-se do culto narcísico, o “Big Brother” de si mesma e de sua relação com Juan Antonio e Cristina reproduzidos em diversas fotografias dispostas pelo local. Por intermédio da narração de Cristina e a maneira como María Elena admira a si mesma nas fotografias, o beijo entre as duas também seria uma forma de agradecimento pelas fotografias, no qual a musa agradece à sua diretora de fotografia, seduzida por si mesma ali reproduzida. De volta ao MACBA, Cristina conta a peripécia como uma “coisa muito natural,” Doug está quase desmaiando e tenta classificar a nova marca de Cristina: “Você diria então que agora é bissexual?” Cristina, por sua vez, tenta fugir dos rótulos, mas ela mesma acabara de vender-se como um produto diferente. Vicky considera uma “grande história” para contar.

Dando continuidade à experiência artística, a música extra-diegética “Big Brother” prossegue no passeio de Cristina por Las Ramblas, um *shopping* a céu

aberto. O lazer de Cristina tornou-se o seu trabalho e as férias na Europa passam a ser produtivas, conforme descreve o narrador. A cena do quarto escuro retorna, desta vez, com a voz *over* do narrador:

Nas semanas seguintes, Cristina sentiu-se muito mais segura como fotógrafa. Juan Antonio e María Elena contribuíram com ideias e suporte quando ela tinha dúvidas. Graças a esse apoio, a fotografia estava se tornando um interesse produtivo em sua vida. A essa altura, ela, Juan Antonio e María Elena tinham se tornado amantes. [Os três beijam-se.]

A união entre os três também representa o culto das celebridades internacionais de Hollywood: Bardem, Cruz e Johansson. As imagens das crianças ciganas, dos grafites e das ruas aparentemente fora do circuito turístico parecem indicar esse “outro” ausente. Porém, dispostas no quarto escuro de Cristina, Juan Antonio e María Elena, as fotografias expressam o dom artístico produtivo recém-descoberto pela norte-americana. No entanto, de acordo com o narrador, “algum elemento ainda estava faltando” e a aliança momentânea “quase perfeita” entre os espanhóis e a norte-americana não se sustenta. Cristina vai pensar na vida, olhando para o mar, na região do Porto Olímpico, local que, segundo Arantes, sintetiza a lógica do encarceramento da cidade-empresa-cultural:

Enfim, algo que corresponde a centenas de m² de edificações – hotéis, centros de negócios, esportivos e de cultura, *shoppings*, mais inúmeros restaurantes, formando uma verdadeira barreira entre a cidade e o mar – e que não veio obviamente para corrigir os desacertos da primeira intervenção, mas descaracterizou ainda mais o que poderiam ter sido tais espaços, se realmente devolvidos à cidade! Ainda, quanto às transformações ocorridas na orla, podemos constatar que, por exemplo, o porto olímpico acabou reduzido a veleiros e barcos de passeio, no geral de dois clubes náuticos de acesso restrito, enquanto o porto propriamente dito, de navios de maior calado, foi transferido mais ao sul, depois do WTC, e, obedecendo à estratégia competitiva da cidade, numa região que deve compor uma imensa plataforma aéreo-portuária, junto ao rio Llobregat, devidamente desviado e canalizado, com um projeto de duplicação de sua capacidade e um custo previsto de 1.800 milhões de euros. Mas aí já passamos para as fases posteriores e seus desmentidos.⁶⁹⁶

A união momentânea e extremamente frágil é rapidamente quebrada por Cristina que já se cansou da experiência de Barcelona e quer passar para a próxima. Eterna insatisfeita, Cristina pode ser caracterizada também como membra do *Donjuanismo*, ainda mais do que Juan Antonio. Já saciada com as suas fotografias e histórias exóticas para contar nos EUA, ela passa para as conquistas seguintes. No diálogo em que Cristina anuncia o rompimento, ela é descrita por María Elena como

⁶⁹⁶ Arantes, 2012, op.cit., p.51-52.

uma menina mimada, a “filhinha da mamãe.” Enquanto Juan Antonio professa a falta de sentido na vida, María Elena, por sua vez, revolta-se e diagnostica a doença de Cristina, “insatisfação crônica”:

Cristina: Eu não quero o que meus pais tiveram, não quero o que tive antes de vir para cá, eu sei disso, eu sei, mas sei também que eu não posso viver assim para sempre.

María Elena [em espanhol para Juan Antonio]: Não te disse?

Juan Antonio [em espanhol]: Certo, certo. [Em inglês]: Então, o que você quer?

Cristina: Quero algo diferente.

Juan Antonio: O que?

Cristina: Não sei. Não isso.

Juan Antonio: Cristina, não há resposta.

María Elena [em espanhol]: Juan Antonio, você não está entendendo? Ela já conseguiu o que queria e quer outra coisa, isso já não é suficiente para ela, é como uma doença. Ela nunca vai se satisfazer com nada.

Cristina: Por favor, não fique tão chateada. E você pode falar inglês? Eu não consigo entendê-la.

María Elena [em espanhol]: Ela nunca vai se satisfazer com nada, essa garota. Eu sabia que ia nos usar. E nos usou. [Ela bate na mesa]. Eu sabia! Eu sabia. [Ela chora].

Juan Antonio: María Elena, por favor, fale em inglês para que ela possa entender.

María Elena [em inglês]: Insatisfação crônica é isso o que você tem. Insatisfação crônica, uma doença muito séria. Doença muito séria.

Juan Antonio [em espanhol]: Não é isso, María Elena.

María Elena: Você sabe o quanto nós a amamos?

Cristina: E eu também amo vocês dois.

María Elena: Não, você não ama. Você não ama.

Cristina: Sim, eu amo. Não tem nada a ver com isso.

María Elena [em espanhol]: Mimada de merda! Mimada de merda! Eu sabia. Eu sabia, Juan Antonio. [Ele beija-a, puxa os cabelos dela e tapa a sua boca]

Juan Antonio [em espanhol]: Cala a boca, por favor. Cala a boca já! Você não entendeu. Simplesmente ela não encontrou a pessoa adequada. Quando achar a pessoa adequada que não é você, nem eu, então, toda essa coisa dela, ela vai encontrar a tranquilidade, a felicidade, tudo isso...

María Elena [em espanhol]: Não é isso, está na cabeça, não é isso.

Juan Antonio: Para onde você vai, Cristina?

Cristina: Só tenho que sair daqui por algumas semanas e limpar a minha mente... Isso é tudo problema meu, não tem nada a ver com vocês.

Juan Antonio: Então, venha aqui. Vamos agradecer pelos bons momentos que passamos juntos. E lembrar uns dos outros com respeito, certo? E amor e afeto, ok?

A violência de Juan Antonio com María Elena, tentando calá-la, retoma a cena de *A Sombra de uma Dúvida*, anteriormente apresentada, na qual o assassino de mulheres tenta jogar a sobrinha no trilho do trem para que ela não impeça a perpetuação de seus crimes. Após calar a sua ex-companheira, Juan tenta reuní-las como um padre realizando um sermão: “vamos agradecer pelos bons momentos juntos...” Cristina retorna ao Porto Olímpico para contar a Vicky o ocorrido. Ela irá para a França “varrer as nuvens para longe,” mas voltará a Barcelona para regressar à

Nova York com a amiga. A música “Granada” volta a ilustrar os pensamentos de Vicky sobre Juan Antonio. Na sequência, Vicky encontra Judy no Museu de Arte Nacional da Catalunha, no parque Montjuïc. Judy sintetiza a relação: “Quando olho para o Doug, eu vejo o Mark.” Judy tenta “reescrever a história” e monitorar Vicky para que ela não cometa o mesmo erro. De volta à sua mansão senhoril na Catalunha, a norte-americana telefona para uma amiga, muito conhecida no mundo das artes, para que Juan e Vicky reencontrem-se. O “acaso” aqui é totalmente planejado. E Juan Antonio é recrutado como um prostituto a serviço das mulheres dos mecenas. Não é à toa que na cena seguinte, volta-se ao Raval, na mesma rua das prostitutas que haviam sido fotografadas por Cristina, agora a violência entre os casal de artistas prossegue. Juan é descrito por María Elena como “um filhinho papai” que nunca amadurece. Nesse sentido, ele assemelha-se a Cristina. María Elena bate no ex-marido e o cerco de violência reinstaura-se no Raval:

Juan Antonio: Dedico todo o meu tempo a suas fobias, a suas loucuras, a suas merdas. Isso afeta o meu trabalho.

María Elena: Não é minha culpa. Não é minha culpa que o seu trabalho é uma merda e que você é tão imaturo. Sabe o que significa ver que nunca vai perceber o seu potencial?

Juan Antonio: María Elena me deixa em paz! Me deixa em paz, por favor!
[Ela bate em Juan Antonio]

María Elena sai novamente da casa de Juan Antonio em Barcelona. Enquanto os norte-americanos divertem-se na residência da amiga de Judy “muito influente no mundo das artes,” Juan Antonio e Vicky reencontram-se. A música extradiegética “Entre Olas” ilustra o início da cena, mas é interrompida bruscamente, quando Vicky encontra Juan Antonio, para a reentrada de “Granada.” Juan explica o seu amor dialético por María Elena, uma contradição, apenas entendida por seu pai, o poeta Júlio. Juan chama Vicky para almoçar, mas ela diz estar “com muito medo.” No quarto da mansão de Mark e Judy, Doug, o executivo sempre conectado, trabalha pelo telefone, mas a ligação cai. Vicky é a imagem da melancolia e do tédio. Nas Ramblas, Doug quer comprar um pássaro enjaulado para presentear Mark e Judy, a imagem, da ave encarcerada, conforme já argumentamos, sintetiza Vicky e Judy. Doug quer comprar outro pássaro na gaiola para ter na nova casa em Bedford Hills, NY. Enquanto Doug assobia para o passarinho enjaulado, Juan liga para Vicky e quer encontrá-la em Pedralbes, próximo ao portal de entrada de Gaudí na Finca Güell. O D. Juan seleciona outro cartão-postal da cidade para a norte-americana apaixonada por La Sagrada Família de Gaudí. “Entre dos aguas,” de Paco de Lucía retorna como

música extra-diegética, ao passo que Vicky, como uma adolescente, tenta selecionar as roupas. Ele chega para pegá-la em um carro conversível vermelho e, em certo sentido, seria como se o D. Juan e a turista norte-americana habitassem o reino do conde Güell. A cidade que privilegia os carros e não os pedestres é um dos efeitos que Arantes aponta da cidade pensada como um grande parque temático, no caso, a “gaudilândia:”

Ou seja, Barcelona dava continuidade ao seu projeto de cidade global, mas numa versão *aggiornata*, sem concessões ao contextualismo anterior (com as ressalvas que se possa fazer): torres isoladas, sem compor uma trama urbana, nos moldes da cidade que ficava para trás, *mall* à americana, etc., tendo como principal empreendedor a Hines, privilegiando os parkings e as vias para automóveis, ou seja, sem dar atenção ao transporte público. Um mundo da cultura – na verdade, dos negócios, da especulação imobiliária, das grandes inversões públicas com benefícios apenas privados, sem falar no fato de desfigurar a paisagem urbana, criando uma verdadeira “muralha” de edifícios entre a cidade e o mar. [...] Além do mais, não há como escamotear o fato de que a orla marítima já vinha sendo descaracterizada, os espaços, privatizados e alvo de todo o tipo de especulação imobiliária – torres, clubes privados, restaurantes, *shoppings*, etc.⁶⁹⁷

Nos jardins da residência de Juan Antonio, mesmo local em que ele tomara café com María Elena e Cristina, o D. Juan agora encanta Vicky. No ateliê da casa do artista, ela impressiona-se com o caráter amedrontador de um dos quadros e tenta resistir a Juan Antonio, afirmando que “de um ponto de vista prático, ele não é o homem ideal para se planejar um futuro a dois.” Enquanto Juan Antonio beija Vicky, María Elena retorna à casa, arma em punho. Após o tiroteio, Juan consegue controlá-la e pega a arma das mãos de María Elena, mas um tiro atinge a mão de Vicky. María Elena aponta para Juan Antonio. Vicky enfurece-se chamando-os de loucos e preocupa-se sobre como vai explicar o ocorrido ao marido.

Na casa de Mark e Judy, Doug não entende como o professor de espanhol de Vicky estava armado, e quer processá-lo. Vicky diz que ele é um colecionador de armas antigas. Na região portuária de Barcelona, Mark e Judy caminham pela marina de iates de luxo. A ideia de movimento e de liberdade que o passeio de barco poderia trazer revela-se nesta cena como o seu avesso, uma imagem sepulcral. De acordo com o narrador, “as esperanças de Judy de salvá-la de seu próprio destino foram postas de lado definitivamente.” Cristina e Vicky reencontram-se, ela conta para a amiga sobre Juan Antonio. O *jingle* da cidade encarcerada “Barcelona” retorna como música extra-

⁶⁹⁷ Arantes, 2012, op.cit., p.73.

diegética, assim como a escada rolante do aeroporto, por onde retornam, entendiados, os turistas americanos do *shopping* barcelonês para Nova York. Na cidade encarcerada dos 1% não é preciso fazer esforço nem para andar. De acordo com Jameson:

[...] parece-me que os elevadores e as escadas rolantes substituem o movimento, mas também, e acima de tudo, se autodesignam como novos sinais reflexivos ou emblemas do movimento propriamente dito [...]. Aqui o passeio narrativo foi sublinhado, simbolizado, reificado e substituído pela máquina de transporte que se torna o significante alegórico daquele passeio a pé mais antigo, que não nos é mais permitido dar sozinhos: e isso é uma intensificação dialética da auto-referencialidade de toda cultura moderna, que tende a voltar para si mesma e a designar sua própria produção cultural como seu conteúdo.⁶⁹⁸

Vicky e Cristina possuem a mesma face, como consumidoras entendiadas saindo do *shopping mall* das férias em Barcelona. O narrador continua a reiterar o discurso apresentado no início do filme: Vicky voltará para os EUA para celebrar o seu grande casamento e a casa que ela sempre sonhou com Doug; Cristina continuará a procurar, certa apenas daquilo que ela não quer. No entanto, para o espectador de *VCB*, as turistas americanas seriam a expressão da melancolia de Ozymandias, deserto pálido e vazio.

⁶⁹⁸ Jameson, op.cit., p.69.

Bibliografia

Livros e artigos:

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas. In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos; trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AMAGO, Samuel. "Mapping Cultural Tourism in *Vicky Cristina Barcelona*." In: **Spanish Cinema in the global context**: film on film. New York: Routledge, 2013.

ANDERSON, Perry. **The New Old World**. New York: Verso, 2009.

_____. Homeland. In: **New Left Review** 81, May-June 2013, p.5-32.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Elegia de 1938." In: **Sentimento do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. The Portrait of Three Women, by Woody Allen. In: PILINSKA, Anna; SINGAPORIA, Harmony (ed.). **'All Equally Real'**: Feminities and Masculinities Today. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014, p.3-8.

ARANTES, Otília. **Berlim e Barcelona**: duas imagens estratégicas. São Paulo: Annablume, 2012.

_____. **Chai-na**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

_____. Uma estratégia fatal: A cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**: desmanchando consensos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

ARANTES, Pedro. **Arquitetura na era digital-financeira**: desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012.

BAILEY, Peter; GIRGUS, Sam (ed.). **A Companion to Woody Allen**. Oxford: John Wiley & Sons, Inc., 2013.

BALIO, Tino. **The American Film Industry**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1976.

BECHET, Sidney. **Treat it gentle**: an autobiography. Nova York: Da Capo Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. **On Hashish**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006.

BERNSTEIN, Walter. **Inside Out**: A Memoir of the Blacklist. New York: Da Capo Press, c.1996, 2000.

BLAKE, Richard. **Street smart**: the New York of Lumet, Allen, Scorsese, and Lee. Lexington: University Press of Kentucky, c2005.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on Film and Radio**. London: Methuen, 2000.

BROOKS, Peter. **Henry James goes to Paris**. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

BROWN, Jared. **Zero Mostel**: a biography. New York: Atheneum, 1989.

BRUNET, Cesar. **Conversas com Gaudí**; trad. Alberto Marsicano. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BUCK-MORSS, Susan. **The Dialectics of Seeing**: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.

BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**; trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CLARK, Walter. **Isaac Albéniz**: portrait of a Romantic. Oxford: Oxford University Press, 1999.

COOK, David A. **Lost Illusions**: American Cinema in the Shadow of Watergate and Vietnam, 1970-1979. History of the American Cinema; v.9. California: University of California Press, 2000.

_____. **A history of narrative film**. New York: W.W. Norton & Company, 1981.

DALÍ, Salvador. "Prólogo (1968)." Prévost, Clovis; Descharnes, Robert. **La visió artística i religiosa de Gaudí**. Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 1969.

DE KADT, Emmanuel. The Democratic Convention. In: **New Left Review** 1/5, Setembro-Outubro, 1960.

DENNING, Michael. **The Cultural Front**: the laboring of American culture in the Twentieth Century. London; New York: Verso, 1996.

DOLAR, Mladen. If music be the food of love. Don Giovanni. In: DOLAR, Mladen; ZIZEK, Slavoj. **Opera's Second Death**. New York: Routledge, 2002.

EAGLETON, Terry. **The English Novel**: An Introduction. "Henry James". Oxford: Blackwell Publishing, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**; trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

EPSTEIN, Joseph. The James Cult. In: **The New Criterion**, 10/1/2012, Volume 31, Issue 2.

FITCH, Robert. **The Assassination of New York**. New York: Verso, 1993.

GRESPLAN, Jorge. “A crise de sobreacumulação.” In: *Crítica Marxista*, n.29, 2009.

HARVEY, Adam. **The soundtracks of Woody Allen**: a complete guide to the songs and music in every film, 1969-2005. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2007.

HARVEY, David. From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism. In: **Geografiska Annaler** Series B, Human Geography, Vol. 71, No. 1, The Roots of Geographical Change: 1973 to the Present, 1989, p.5.

_____. The Right to the City. In: **New Left Review** 53, September-October, 2008.

_____. “O direito à cidade.” In: **Revista Piauí**, Edição 82, Julho de 2013.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**; trad. Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HENRIQUES, Diana. **The wizard of lies**: Bernie Madoff and the death of trust. Nova York: Times Books, 2011.

HEDGES, Chris. **Death of the Liberal Class**. New York: Nation Books, 2010.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991; trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGHES, Robert. **Barcelona**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IGLESIAS, Pablo. “Entender Podemos.” *New Left Review* 93, Julho/Agosto 2015.

_____. “Espana en la encrucijada,” *New Left Review* 93, Julho/Agosto 2015.

IRVING, Washington. “Introduction.” In: **Knickerbocker’s History of New York – Complete** (1809). Chicago: W. B. Conkey Company Publishers, 2011. Kindle edition.

JAMES, Henry. **Os Embaixadores**; trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. James, Henry. **Retrato de uma senhora** (1881); trad. Gilda Stuart. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. James, Henry. **Daisy Miller**. Londres: Penguin Classics, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio; trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.

KAUFMANN, Eric. **The rise and fall of Anglo-America**. Cambridge, MA: 2004.

KHALIDI, Rashid. **The Iron Cage**: the story of the Palestinian struggle for statehood. Boston: Beacon Press, 2006.

KEATON, Diane. **Then Again**. New York: Random House, 2011.

KOBBÉ, Gustav, 1857-1918. **The definite Kobbé's opera book**; edited, revised and updated by the Earl of Harewood. New York: G. P. Putnam's Sons, 1987.

_____. **Kobbé**: o livro completo da ópera; editado pelo conde de Harewood; tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante**: um manifesto retroativo para Manhattan; trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LAX, Eric. **Woody Allen**: a biography. New York: Da Capo Press, 2000.

_____. **Conversas com Woody Allen**: seus filmes, o cinema e a filmagem; trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LEE, Sander. **Eighteen Woody Allen Films Analyzed**: Anguish, God, and Existentialism. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2002.

LEFÈBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LÓPEZ, Isidro; RODRÍGUEZ, Emmanuel. "O modelo espanhol;" trad. Fernando Rugitsky. In: **Novos Estudos CEBRAP** 92, março 2012, p.81-102.

LÓPEZ-RUIZ, Osvaldo. **Os executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo**: capital humano e empreendedorismo como valores sociais. São Paulo: Azougue Editorial, 2007.

LORCA, Federico García. "Epitáfio a Isaac Albéniz" (1935). In: **Poesía completa**. Nova York: Vintage Español, 2012.

MARQUES, Juliana. "O Capitólio como representação em Tito Lívio e Tácito." In: **Calíope Presença Clássica** 13, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e interpretação em Fellini**: Construção da Perspectiva do Público. São Paulo: EDUSP, Istituto Italiano di Cultura, 1993.

_____. Woody Allen: entre a política e a lírica. In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 38, março de 1994, p.53-60.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política: livro I; trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MENDELSON, Jordana. Joan Miró's Drawing-Collage, August 8, 1933: 'The Intellectual Obscenities' of Postcards. In: **Art Journal**, vol. 63, no.1, Spring, 2004.

MERRIFIELD, Andy. Crowd Politics: Or, “Here Comes Everybuddy” In: **New Left Review** 71, September-October 2011, p.103-114.

MERTES, Tom. American Duopoly. In: **New Left Review** 49, Janeiro-Fevereiro de 2008.

MILLS, Charles Wright. **A elite do poder** (1956); trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MIRÓ, Joan. **A cor dos meus sonhos**: entrevistas com Georges Raillard; trad. Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

NACHMAN, Gerald. **Seriously Funny**: the rebel comedians of the 1950s and 1960s. New York: Pantheon Books, 2003.

PAYNE, S.G. **The Franco Regime**: 1936-1975. Madison: University of Wisconsin, 1987.

PRIME, Rebecca. **Hollywood exiles in Europe**: the blacklist and cold war film culture. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2014.

PÚCHKIN, Aleksandr. **O Conto Maravilhoso do Tsar Saltan**; trad. Cecília Rosas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ROSENDORF, Neal. **Franco Sells Spain to America**: Hollywood, Tourism and Public Relations as Postwar Spanish Soft Power. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

ROUGEMONT, Denis de. **Love in the Western World**. Princeton: Princeton University Press, 1983.

SAHL, Mort. **Heartland**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadoria e cultura urbana. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

SCHOLEM, Aleikhem. **Tévyé, o leiteiro**; trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SCHWARZ, Roberto. Retrato de uma senhora (o método Henry James), (1963). In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. Leituras em competição. In: **Novos Estudos CEBRAP** 75, Julho 2006, p.73.

SHELLEY, Percy. **OZYMANDIAS**. In: **Shelley**: Poems; selected by Isabel Quigly. New York: Penguin Books, 1956.

SOARES, Marcos. A estrutura épica das primeiras comédias de Woody Allen. In: LAJOSY Silva. (Org.). **Folhas**. 1ed. São Paulo: Livrus, 2014, v.2.

SOLOMON, Alisa. **Wonder of Wonders**: a cultural history of *Fiddler on the roof*. New York: Picador, 2013.

STALLABRASS, Julian. **Gargantua**: Manufactured Mass Culture. New York: Verso, 1996.

SZÁNTÓ, András (ed.). **Rockefeller Philanthropy**: A Selected Guide. New York: Rockefeller Archive Center, 2011.

TAFURI, Manfredo. The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City. In: CIUCCI, Giorgio; DAL CO, Francesco; MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo. **The American City**: From the Civil War to the New Deal; translated by Barbara Luigia La Penta. New York: Granada, 1980.

THOMAS, Hugh. **The Spanish Civil War**. New York: The Modern Library, 2001.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

URRY, John. **The tourist gaze**: leisure and travel in contemporary societies. London: SAGE Publications, 1990.

_____. **Consuming Places**. New York: Routledge, 1995.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

WALKER, Richard. The Golden State Adrift. In: **New Left Review** 66, Nov/Dec 2010.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WILLIAMS, Raymond. The Writer: Commitment and Alignment (1980). In: **Resources of Hope**: culture, democracy, socialism. London; New York: Verso, 1988.

WILLIS, Susan. **Evidências do real**: os Estados Unidos pós-11 de setembro; trad. Marcos Fabris, Marcos Soares. São Paulo: Boitempo, 2008.

WHEELER, Duncan. The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema. In: **The Modern Language Review**, Vol.107, No.2, April 2012.

WU, Chin-tao. **Privatização da Cultura**: A intervenção corporativa nas artes desde os anos 80; trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

_____. Art Amongst the Brokers: The Art Patronage of Finance Houses in America and Britain since the 1980s. In: HELD, Jutta (ed.). **Kunst und Politik**: Jahrbuch der Guernica – Gesellschaft. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch, 1999.

ZERBST, Rainer. **Gaudí 1852-1926**: Antoni Gaudí i Cornet – uma vida na arquitetura. Koln: Benedikt Taschen, 1993.

ZUKIN, Sharon. **The Cultures of Cities**. Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1995.

Coleção “Papeis de Woody Allen” (*Woody Allen Papers*):

“Notes on the comedian: Mort Sahl”: Original draft manuscript; undated; **Woody Allen Papers**, Box 2, Box 4, Folder 9; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, 1976.

Match Point (film); 2005; **Woody Allen Papers**, Box 23, Folder 1-4; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Vicky Cristina Barcelona (Screenplay); 2007; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 15; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Midnight in Barcelona (film); 2008; **Woody Allen Papers**, Box 24, Folder 6-7; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Midnight in Paris (Screenplay); undated; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 13; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Screenplays: Midnight in Paris (2011) Latest Draft; 2010 February 11; **Woody Allen Papers**, Box 46, Folder 5; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Screenplays: To Rome with Love (The Bop Decameron) (2012) Typed Draft; circa 2011; **Woody Allen Papers**, Box 46, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Magic In the Moonlight (Screenplay); 2013; **Woody Allen Papers**, Box 49, Folder 8; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.

Sítios eletrônicos

Dissertação não publicada:

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. Capital financeiro e empreendedorismo: considerações sobre o sujeito contemporâneo em *Match Point*, de Woody Allen. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-20092010-143226/>. Acesso em 2015-08-13.

Livros, Artigos e Reportagens:

ALBEROLA, Miquel. “El Rey revoca el título de duquesa de Palma a su hermana Cristina.” In: **El País**. 12 jun.2015. Disponível em: <http://politica.elpais.com/politica/2015/06/11/actualidad/1434055856_389038.html>. Acesso em: 22 nov.2015.

AMIGUET, Lluís. “A ver si me limpian el supositorio!” In: **La Vanguardia**. 15 dez.2011. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/lacontra/20111215/54241106633/jean-nouveln-a-ver-si-me-limpian-el-supositorio.html>>. Acesso em: 05 de out. de 2015.

ASH, Amy. “A Long, Long ‘Weill’: Knickerbocker Holiday Gets a Starry NYC revival.” In: **Playbill**. 24 jan.2011. Disponível em: <<http://www.playbill.com/features/article/a-long-long-weill-knickerbocker-holiday-gets-a-starry-nyc-revival-175461>> Acesso em: 27 out. 2015.

BADGER, Emily. “In the shadows of booming cities, a tension between sunlight and prosperity.” In: **Washington Post**. 4 mai.2015. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/news/wonkblog/wp/2015/05/04/in-the-shadows-of-booming-cities-a-tension-between-sunlight-and-prosperity/>> Acesso em: 27 out. 2015.

BALZ, Dan. “The Trump circus comes to Iowa.” In: **Washington Post**. 04 jun.2015. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/politics/the-trump-circus-comes-to-iowa/2015/06/17/35ae4e68-1500-11e5-9518-f9e0a8959f32_story.html> Acesso em: 27 out. 2015.

BAULENAS, Lluís Anton. “El gran supositorio” In: **El País**. 8 jan.2003. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2003/01/08/catalunya/1041991640_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

BERMEJO, Juan. “Mafalda se une a Woody Allen como icono de la ciudad de Oviedo.” In: **La Voz de Galicia**. 23 out.2014. Disponível em: <<http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ocioycultura/2014/10/23/mafalda-une-woody-allen-icono-ciudad-oviedo/00031414074085800515515.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

BERNARD MADOFF. “Ex-Nasdaq chair arrested for securities fraud.” In: **CNN**. 12 dez.2008. Disponível em: <http://money.cnn.com/2008/12/11/markets/madoff_fraud/>. Acesso em: 27 out.2015.

BLANCHAR, Clara. “Colau suspende la concesión de licencias turísticas en Barcelona.” In: **El País**. 3 de jul.2015. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/02/catalunya/1435818964_383457.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

BONE, James. “Nero fiddled while Rome burnt. Silvio did the ‘Bunga Bunga.’” In: **The Times – Europe**. 08 nov.2011. Disponível em: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/news/world/europe/article3220606.ece>>. Acesso em 18 de out. 2015.

BONO, Ferran. “Contra el ‘ruido visual’ de Calatrava”. In: **El País**. 6 out.2012. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/10/06/valencia/1349544025_637785.html>. Acesso em: 27 out.2015.

BOX OFFICE. “Woody Allen”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=woodallen.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

_____. “Steven Spielberg”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?id=stevenspielberg.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

_____. “George Lucas”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=georgelucas.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

CARDOSO, Joana. “‘Pago o que for para que Woody Allen venha filmar no Rio de Janeiro’, diz autarca carioca”. In: **PÚBLICO**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/pago-o-que-for-para-que-woody-allen-venha-filmar-no-rio-de-janeiro-diz-autarca-carioca-1603431?page=-1>> Acesso em: 27 out.2015.

BURSTEIN, David. “How to Produce a Woody Allen Movie”. In: **Co.create**. 26 jul.2013. Disponível em: <<http://www.fastcocrete.com/1683463/how-to-produce-a-woody-allen-movie>> Acesso em: 27 out.2015.

CALLE MILICIAS NACIONALES. In: **Oviedo Enciclopedia**. 4 ago.2010. Disponível em: <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Calle_Milicias_Nacionales> Acesso em: 27 out.2015.

CARANTOÑA, Alejandro. “El Campoamor sopla las velas.” In: **ElComercio.es**. 16 set.2012. Disponível em: <<http://www.elcomercio.es/v/20120916/cultura/campoamor-sopla-velas-20120916.html>>. Acesso em: 22 nov.2015.

CARLA BRUNI, WOODY ALLEN, OWEN WILSON. “Carla Bruni, Woody Allen & Owen Wilson Dress Alike On ‘Midnight in Paris.’” In: **Huffington Post**. 29 jul.2010. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2010/07/29/carla-bruni-woody-allen-o_n_663918.html> Acesso em: 27 out.2015.

CASAJUANA, Carles. “El secesionismo catalán y la Unión Europea.” In: **El País**. 13 mar.2014. Disponível em: <http://elpais.com/elpais/2014/03/05/opinion/1394014179_633772.html>. Acesso em: 05 de out. de 2015.

CASO NÓOS. “Cinco años del caso que llevó a que se revocara el título de Duquesa a la Infanta Cristina.” In: **ABC.es**. 11 jun.2015. Disponível em: <<http://www.abc.es/espana/20141107/abci-cronologia-caso-noos-201411061147.html>>. Acesso em: 22 nov.2015.

CATALÃO. “Chomsky elogia el secesionismo catalán.” In: **La Gaceta**. 06 mai.2014. Disponível em: <<http://www.gaceta.es/noticias/chomsky-elogia-secesionismo-catalan-06052014-1108>>. Acesso em: 05 de out. de 2015.

CEPAC. In: **Governo Federal**. Disponível em: <http://www.portaldoinvestidor.gov.br/menu/Menu_Investidor/valores_mobiliarios/CEPACs.html> Acesso em: 27 out.2015.

CLARK, Alfred. “Fred Moran, Owner of Thunderbolt Ride at Coney Island Park.” In: **The New York Times**. 10 jan.1982. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1982/01/10/obituaries/fred-moran-owner-of-thunderbolt-ride-at-coney-island-park.html>> Acesso em: 05 nov.2015.

DALLAS, Paul. “I+I=3.” In: **Film Comment**. November/December 2014. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/fabrice-aragno-interview/>> Acesso em: 27 out.2015.

DALEY, Suzane. “A Star Architect Leaves Some Clients Fuming.” In: **The New York Times**. 24 set.2013. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2013/09/25/arts/design/santiago-calatrava-collects-critics-as-well-as-fans.html?pagewanted=all>> Acesso em: 27 out.2015.

_____. “O céu e o inferno de Santiago Calatrava”. In: **O Globo**. 28 set.2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/o-ceu-o-inferno-de-santiago-calatrava-10188175>> Acesso em: 27 out.2015.

_____. “Astro da arquitetura Santiago Calatrava deixa trilha de decepção pelo mundo” In: **Folha de S.Paulo**. 08 out.2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352420-astro-da-arquitetura-santiago-calatrava-deixa-trilha-de-decepcao-pelo-mundo.shtml>> Acesso em: 27 out.2015.

DARGIS, Manohla. “The Portrait of Two Ladies.” In: **The New York Times**. 15 ago.2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/08/15/movies/15barc.html?_r=0>. Acesso em: 20 nov.2015.

DELGADO, Cristina. “La debilidad del euro impulsa el España a cifras récord.” In: **El País**. 22 ago.2015. Disponível em: <http://economia.elpais.com/economia/2015/08/21/actualidad/1440181530_543890.html> Acesso em: 27 out.2015.

DESEMPREGO NA ESPANHA. “El paro sube en un millón de personas en 2008 y rebasa la barrera de los três millones.” In: **El País**. 22 ago.2015. Disponível em:

<http://economia.elpais.com/economia/2009/01/08/actualidad/1231403573_850215.html> Acesso em: 27 out.2015.

DESOWITZ, Bill. "The Long Shadow of 'The Sorrow and the Pity.'" In: **The New York Times**. 07 mai.2000. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2000/05/07/movies/film-the-long-shadow-of-the-sorrow-and-the-pity.html>> Acesso em: 27 out.2015.

DUNKER, Christian. "Melancolia de Ozymandias." In: **Revista Cult** 179. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/06/melancolia-de-ozymandias/>>. Acesso em 18 de out. 2015.

EBIRI, Bilge. "With a Following Abroad, Woody Allen Banks His Laughs in Euros." In: **Bloomberg Businessweek**. 31 jul.2013. Disponível em: <<http://www.bloomberg.com/bw/articles/2013-07-31/woody-allens-blue-jasmine-banks-its-laughs-in-euros>> Acesso em: 01 nov.2015.

EDUARDO PAES E WOODY ALLEN. "Tá nas redes: grupo cria máscara de Woody Allen e ironiza Eduardo Paes". In: **Jornal do Brasil**. 21 ago.2013. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2013/08/21/ta-nas-redes-grupo-cria-mascara-de-woody-allen-e-ironiza-eduardo-paes/>>. Acesso em 27 out.2015.

_____. "Eduardo Paes: para Woody Allen, tudo; para os professores, nada". In: **Jornal do Brasil**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/opiniaio/noticias/2013/08/19/eduardo-paes-para-woody-allen-tudo-para-os-professores-nada/>> Acesso em: 27 out.2015.

_____. "Eduardo Paes diz que paga o que for para que Woody Allen filme no Rio". In: **UOL Entretenimento**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/19/eduardo-paes-diz-que-paga-o-que-for-para-que-woody-allen-filme-no-rio.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

EPSTEIN, Joseph. "Bernie Madoff and the Jews." In: **Newsweek**. 01 set.2009. Disponível em: <<http://www.newsweek.com/bernie-madoff-and-jews-77977>>. Acesso em 30 set. 2015.

_____. "The Late, Great American WASP." In: **The Wall Street Journal**. 23 dez.2013. Disponível em: <<http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304367204579268301043949952>>. Acesso em 30 set. 2015.

FEINGOLD, Michael. "Kurt Weill and Maxwell Anderson Cooked Some Great Burghers for Knickerbocker Holiday" In: **Village Voice**. 08 jul.2009. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/arts/kurt-weill-and-maxwell-anderson-cooked-some-great-burghers-for-knickerbocker-holiday-7133775#>> Acesso em: 27 out.2015.

FERNANDO HADDAD E PATO DONALD. "Haddad grafita Pato Donald sobre mural apagado por universitários". In: **Folha de S.Paulo**. 02 nov.2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/11/1542295-haddad-grafita-pato-donald-sobre-mural-apagado-por-universitarios.shtml>> Acesso em: 27 out.2015.

FIX, Mariana; WHITAKER, João. “A urbanização e o falso milagre do CEPAC”. In: **Folha de S.Paulo**. 17 abri.2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz1704200110.htm>> Acesso em: 27 out.2015.

FLAIM, Denise. “Berlusconi aperta o controle sobre TV pública e pune os críticos.” In: **Observatório da Imprensa**. 04 jul.2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1007200291.htm>>. Acesso em 18 de out. 2015.

FLEMING JR., Mike. “Woody Allen On ‘Irrational Man’, His Movies & Hollywood’s Perilous Path – Cannes Q&A” In: **Deadline**, May 14, 2015. Disponível em: <<http://deadline.com/2015/05/woody-allen-cannes-interview-irrational-man-1201427066/>>. Acesso em: 31 out.2015.

FODERARO, Lisa. “Privately Owned Park, Open to Public, May Make Its Own Rules.” In: **The New York Times**. 13 out.2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/10/14/nyregion/zuccotti-park-is-privately-owned-but-open-to-the-public.html?_r=0> Acesso em: 27 out.2015.

FOUNDAS, Scott. “An Interview with Woody Allen.” In: **The Village Voice**. 12 ago.2008. Disponível em: <<http://www.villagevoice.com/film/an-interview-with-woody-allen-6389490>> Acesso em: 27 out.2015.

FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS. In: **Fpa.es**. 2015. Disponível em: <<http://www.fpa.es/recursos/doc/comunes/pdf-accesible.pdf>>. Acesso em: 22 nov.2015.

GE BUILDING. In: **Skyscraperpage.com**. Disponível em: <<http://skyscraperpage.com/cities/?buildingID=203>> Acesso em: 27 out.2015.

GIULIA Y LOS TELLARINI. “Woody Allen elige a un grupo barcelonês para la banda sonora de su última película.” In: **El País**. 19 mai.2008. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/05/19/actualidad/1211148005_850215.html>. Acesso em 30 de set. 2015.

GROSZ, Christy. “Oscars Q&A: Letty Aronson on her partnership with big brother Woody Allen & their collaboration on ‘Blue Jasmine’” In: **Deadline**. 7 jan.2014. Disponível em: <<http://deadline.com/2014/01/letty-aronson-woody-allen-blue-jasmine-oscar-interview-658616/>> Acesso em: 27 out.2015.

HANCOCK, Jaime Rubio. “A foto mais compartilhada da nova prefeita de Barcelona” In: **El País**. 25 mai. 2015. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/internacional/1432531589_803393.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

HATTENSTONE, Simon. “Homecoming queen” In: **The Guardian**. 5 ago.2006. Disponível em:

<<http://www.theguardian.com/film/2006/aug/05/awardsandprizes.features>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

HISCOCK, John. “Woody Allen interview: ‘At last, I’m a foreign filmmaker’”. In: **The Telegraph**. 14 set.2012. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/9510047/Woody-Allen-interview-At-last-Im-a-foreign-filmmaker.html>> Acesso em 28 out.2015.

HOSPITAL DE SANTA CREU I SANT PAU. In: **Sant Pau Barcelona**. Disponível em: <<https://www.santpaubarcelona.org/es/historia>> Acesso em 28 out.2015.

HOUSE UN-AMERICAN ACTIVITIES COMMITTEE TESTIMONY RONALD REAGAN. In: **Web.Archive.gov**. 23 out.1947. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20071215050331/http://www.twcnet.edu/cschutz/history-page/Consensus/Reagan-huac-testimony.html>> Acesso em: 27 out.2015.

HOTEL DE LA RECONQUISTA. “Hospicio Provincial de Oviedo.” In: **Oviedo Enciclopedia**. 7 fev.2011. Disponível em: <http://el.tesorodeoviedo.es/index.php?title=Hospicio_provincial_de_Oviedo> Acesso em: 27 out.2015.

I NEED SPAIN. “El Gobierno pone en marcha la nueva imagen de España en el extranjero.” In: **Ministério do Turismo Espanhol**. 04 mar.2010. Disponível em: <<http://www.minetur.gob.es/es-es/gabineteprensa/notasprensa/2010/Paginas/npcampanaineedspain040310.aspx>> Acesso em 28 out.2015.

JACK BENNY. “Full biography.” In: **The New York Times**. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movies/person/5438/Jack-Benny/biography>> Acesso em 28 out.2015.

_____. “Jack Benny (1894-1974).” In: **Jewish Virtual Library**. Disponível em: <<https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Benny.html>> Acesso em 22 nov.2015.

JOHNSON, Richard. “Knicks nix Woody Allen.” In: **NYPPost**. 22 nov.2013. Disponível em: <http://pagesix.com/2013/11/22/knicks-nix-woody-allen/?_ga=1.143826741.1691978917.1435591951> Acesso em 28 out.2015.

JUAN ANTONIO SAMARANCH. “Juan Antonio Samaranch.” In: **The Telegraph**. 21 abr.2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/sport-obituaries/7614484/Juan-Antonio-Samaranch.html>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

KILDAY, Gregg. “Woody Allen reveals how he conjured up his biggest hit ‘Midnight in Paris.’” In: **Hollywood Reporter**. 07 jan.2012. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/midnight-in-paris-woody-allen-279390>> Acesso em: 08 nov.2015.

LEE, MJ. “Madoff: Politics, remorse, Wall Street.” In: **Politico**. 20 mar.2014. Disponível em: <<http://www.politico.com/story/2014/03/bernie-madoff-interview-104838#ixzz39pQKkuJO>> Acesso em 28 out.2015.

LEWIS, Hilary. “Woody Allen to Create First TV Series for Amazon.” In: **Hollywood Reporter**. 13 jan.2015. Disponível em: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/woody-allen-create-first-tv-763275>> Acesso em: 01 nov.2015.

LLAMAS, Víctor. “Colau retira el busto del rey Juan Carlos del Ayuntamiento de Barcelona.” In: **El País**. 23 jul.2015. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/barcelona/colau-retira-busto-del-rey-juan-carlos-del-ayuntamiento-barcelona-4381046>>. Acesso em: 22 nov.2015.

LONGMAN, Jeré. “Juan Antonio Samaranch, Who Transformed the Olympics, Dies at 89.” In: **The New York Times**. 21 abr.2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/04/22/sports/22samaranch.html?pagewanted=all&r=0>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

MADE IN NY. In: **NYC.gov**. Disponível em: <http://www.nyc.gov/html/film/html/production_resources/card.shtml>. Acesso em 27 out. 2015.

MANHATTAN HOUSE. In: **NYC.gov**. Disponível em: <http://www.nyc.gov/html/lpc/downloads/pdf/press/10_30_07-30.pdf>. Acesso em 27 out. 2015.

MATLOFF, Jason. “Woody Allen’s European Vacation”, In: **JasonMatloff.com**. 2010. Disponível em: <<http://jasonmatloff.com/selected-articles/woody-allens-european-vacation/>>. Acesso em 10 de out. de 2015.

MARX, Karl. “II Revolutionary Spain by Karl Marx 1854.” In: **Marxists.org**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1854/revolutionary-spain/ch02.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

MILLER, Julie. “Woody Allen Publicly Courted by Passionate Brazilian Mayor Who Comes on a Little Too Strong”. In: **Vanity Fair**. 19 ago.2013. Disponível em: <<http://www.vanityfair.com/online/oscars/2013/08/woody-allen-rio-de-janeiro>> Acesso em: 27 out.2015.

MINGOTE, Sara. “Sant Felip Neri, el oasis de la muerte y la vida.” In: **El Periódico**. 16 jan.2013. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/distritos/sant-felip-neri-oasis-muerte-vida-2294757>>. Acesso em: 22 nov.2015.

MINISTRO DE INDÚSTRIA, ENERGIA E TURISMO, ESPANHA. “Soria alerta que la recuperación económica en España ‘puede ser reversible.’” In: **El Periódico**. 13 jul.2015. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/soria-alerta-que-recuperacion-economica-espana-puede-ser-reversible-4352491>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

MINDER, Raphael. “Spanish Opera House to Lose Crumbling Façade by Star Architect”. In: **The New York Times**. 12 jan.2014. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2014/01/13/world/europe/spanish-opera-house-to-lose-crumbling-facade-by-star-architect.html>>. Acesso em: 27 out.2015.

MONTANER, Josep Maria. “La risa de Jean Nouvel.” In: **El País**. 5 dez.2012. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/12/05/catalunya/1354738115_472459.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

MORENO, Arancha. “Mil personas piden retirar la estatua de Woody Allen de Oviedo.” In: **La Gaceta**. 11 fev.2014. Disponível em: <<http://www.gaceta.es/noticias/millar-personas-piden-retirar-estatua-woody-allen-oviedo>>. Acesso em: 22 nov.2015.

MORET, Xavier. “Vicky, Cristina y compañía.” In: **El Periódico**. 27 set.2008. Disponível em: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/20080927/vicky-cristina-compania/41507.shtml>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

MUMBRÚ, Jordi. “La victoria de Colau paraliza el hotel de lujo del Deutsche Bank.” In: **El País**. 28 mai.2015. Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/05/27/catalunya/1432752309_127127.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

MUSEU DO AMANHÃ. In: **Porto Maravilha**. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx>> Acesso em: 27 out.2015.

NY KNICKS. In: **NBA**. Disponível em: <http://www.nba.com/knicks/history/why_knickerbockers.html> Acesso em: 27 out.2015.

OVIEDO – WOODY ALLEN. “Woody Allen disfruta del marisco y pasea por Oviedo en un viaje privado.” In: **Agencia EFE**. 30 jun.2015. Disponível em: <<http://www.efe.com/efe/espana/gente/woody-allen-disfruta-del-marisco-y-pasea-por-oviedo-en-un-viaje-privado/10007-2652908>>. Acesso em: 22 nov.2015.

_____. “España Escultura Urbana – Woody Allen Oviedo (Asturias).” In: **Escultura Urbana Aragon**. 15 nov.2015. Disponível em: <<http://www.esculturaurbanaaragon.com.es/asturias3.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

_____. “Woody Allen vuelve a visitar la estatua que le dedicó Oviedo.” In: **ABC.es**. 26 dez.2005. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-12-2005/abc/Ultima/woody-allen-vuelve-a-visitar-la-estatua-que-le-dedico-oviedo_1013264133157.html#>. Acesso em: 22 nov.2015.

PALÁCIO DE VERSAILLES. In: **Wikipedia**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_de_Versalhes>. Acesso em 16 de out. 2015.

PARC DE LA CIUTADELLA. In: **Barcelona.de**. Disponível em: <<http://barcelona.de/en/barcelona-parc-ciutadella.html>>. Acesso em 22 nov.2015.

_____. In: **BCN**. Disponível em: <<http://www.barcelonaturisme.com/wv3/en/page/380/parc-de-la-ciutadella.html>>. Acesso em 22 nov.2015.

PATEL, Sital. “Da prisão, Bernard Madoff tenta justificar a sua fraude.” In: **Wall Street Journal**. 09 dez.2013. Disponível em: <<http://br.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304744304579246742403891698?tesla=y>>. Acesso em 30 set. 2015.

PORDENONE E PASOLINI. “Sulle Tracce di Pier Paolo Pasolini.” In: **Pordenone with love**. Disponível em: <http://www.pordenonewithlove.it/en/luoghi-cultura/o/739/Pier-Paolo-Pasolini?id_cat=11> Acesso em 21 de out. de 2015.

PRÊMIO PRÍNCIPE DE ASTÚRIAS ESPORTES 2002. “Selección de fútbol de Brasil: ‘Este premio es como nuestro sexto Mundial.’” In: **ABC.es**. 26 out.2002. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-26-10-2002/abc/Cultura/seleccion-de-futbol-de-brasil-este-premio-es-como-nuestro-sexto-mundial_138605.html>. Acesso em: 22 nov.2015.

PULVER, Andrew. “Woody Allen swaps Decameron film title for Nero Fiddled.” In: **The Guardian**. 14 out.2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2011/oct/14/woody-allen-film-nero-fiddled>>. Acesso em 18 de out. 2015.

PUSHKIN, Alexander. “The Tale of Tsar Saltan, of His Son, the Glorious and Mighty Knight Prince Guidon Saltonovich, and of the Fair Swan-Princess”; translated by Louis Zelikoff. In: **Marxists.org**. Dez.2001. Disponível em: <<https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/pushkin/tsar.html>>. Acesso em 10 out. 2015.

RIO FILM COMMISSION. “Film-Rio-Rio Film Commission lança cartão de descontos para atrair produções audiovisuais no Rio de Janeiro”. In: **Governo do Rio de Janeiro**. 19 dez.2011. Disponível em: <<http://www.rj.gov.br/web/sec/exibeconteudo?article-id=721183>>. Acesso em 27 out. 2015.

RIO DESTINO INTERNACIONAL DE FILMAGENS. “Rio como destino internacional de filmagens é tema de programa de tevê”. In: **Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro**. 2010. <http://www.alerj.rj.gov.br/common/noticia_corpo.asp?num=38767>. Acesso em 27 out. 2015.

ROBERTO BENIGNI E BERLUSCONI. “Roberto Benigni satiriza Berlusconi.” In: **R7 Notícias**. 28 dez.2002. Disponível em: <<http://www.cineclick.com.br/noticias/roberto-benigni-satiriza-berlusconi>>. Acesso em 20 de out. 2015.

ROCKEFELLER CENTER. In: **Rockefellercenter.com**. Disponível em: <<https://www.rockefellercenter.com/art-and-history/history/>> Acesso em: 27 out.2015.

ROHTER, Larry. “Rio de Janeiro Makes Woody Allen An Offer”. In: **The New York Times**. 19 ago.2103. Disponível em: <<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2013/08/19/rio-de-janeiro-makes-woody-allen-an-offer/>> Acesso em: 27 out.2015.

RUBY E WOODY ALLEN. “Incredibile! Ruby scrive a Woody Allen: ‘Che cos’ha Carla Bruni più di me? Come attrice sono meglio io...’ E la lettera fa il giro del mondo.” In: **Oggi**. 30 mai.2011. Disponível em: <http://www.oggi.it/attualita/notizie/2011/05/30/incredibile-ruby-scrive-a-woody-allen-che-cosha-carla-bruni-piu-di-me-come-attrice-sono-meglio-io-leggi-la-lettera/?refresh_ce-cp>. Acesso em 20 de out. de 2015.

SALAS, Ana. “El Reconquista cumple 40 años.” In: **ElComercio.es**. Disponível em: <<http://www.elcomercio.es/v/20130825/oviedo/reconquista-cumple-anos-20130825.html>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

SAN JULIAN DE LOS PADROS. In: **Spain is Culture**. Disponível em: <http://www.spainisculture.com/en/monumentos/asturias/iglesia_de_san_julian_de_lo_s_prados.html>. Acesso em 23 nov.2015.

SAN PEDRO DE NORA. In: **Turismo Prerrománico**. Disponível em: <<http://www.turismo-prerromanico.com/es/asturiano/monumento/san-pedro-de-nora-20130115183122/#ad-image-0>>. Acesso em 23 nov.2015.

SANTA MARÍA DEL NARANCO CHURCH. In: **Spain.info**. Disponível em: <http://www.spain.info/en/que-quieres/arte/monumentos/asturias/iglesia_de_santa_maria_del_naranco.html>. Acesso em 23 nov.2015.

SERRA, Catalina. “La Sagrada Familia es la obra arquitectónica que más gusta y la torre Agbar, la que menos.” In: **El País**. 16 jun.2006. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2006/06/16/catalunya/1150420050_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

SQUIRES, Nick. “‘Ruby the Heart Stealer’ dreams of Woody Allen role.” In: **The Telegraph**. 31 mai.2011. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/silvio-berlusconi/8547617/Ruby-the-Heart-Stealer-dreams-of-Woody-Allen-role.html>>. Acesso em 20 de out. de 2015.

STEVE SOLOT. In: **Filme B**. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/cargos-oficiais/steve-solot>>. Acesso em: 27 out.2015.

TANNENWALD, Robert. “State Film Subsidies: Not Much Bang For Too Many Bucks”. In: **Center on Budget Policy Priorities**. 9 dez.2010. Disponível em: <<http://www.cbpp.org/research/state-film-subsidies-not-much-bang-for-too-many-bucks>> Acesso em: 27 out.2015.

TARDÁGUILA, Cristina. “Pago o que for para que o Woody Allen venha filmar aqui.” In: **O Globo**. 18 ago.2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/pago-que-for-para-que-woody-allen-venha-filmar-aqui-9597183>>. Acesso em 27 out. 2015.

_____. “Presidente da Rio Film Commission, Steve Solot reclama da escassez de incentivos e traça plano para conquistar produtores”. In: **O Globo**. 14 mai.2011. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/presidente-da-rio-film-comission-steve-solot-reclama-da-escassez-de-incentivos-traca-plano-para-conquistar-produtores-2769618>>. Acesso em 27 out. 2015.

UNHCR. “The sea route to Europe: The Mediterranean passage in the age of refugees.” In: **UNHCR**. 01 jul.2015. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/5592bd059.html>>. Acesso em 27 out. 2015.

VCB E ESPANHA. “Penelope Cruz agradece al “genial” Woody Allen la desmesura lograda en ‘Vicky Cristina Barcelona.’ In: **El País**. 17 mai.2008. Disponível em: <http://cultura.elpais.com/cultura/2008/05/17/actualidad/1210975206_850215.html>. Acesso em 05 de out. de 2015.

WEINTRAUB, Steve. “Javier Bardem interview: *No country for old men*.” In: **Collider**. 12 nov.2007. Disponível em: <<http://collider.com/javier-bardem-interview-no-country-for-old-men/>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

WOODY ALLEN – LISTA COMPLETA DOS FILMES NA BASE DE DADOS IMDb. “Woody Allen.” In: **IMDb**. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref=fn_al_nm_1>. Acesso em: 19 nov.2015.

WOODY ALLEN – PRÊMIO PRÍNCIPE DE ASTÚRIAS DAS ARTES 2002. In: **Fundación Princesa de Asturias**. 4 jun.2002. Disponível em: <<http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2002-woody-allen.html?texto=acta&especifica=0>>. Acesso em: 26 de set.2015.

_____. “Woody Allen: ‘Esto es como un cuento de hadas, y además con príncipe.’” In: **Laverdade.es**. 29 out.2002. Disponível em: <<http://servicios.laverdad.es/panorama/reportaje291002-1.htm>>. Acesso em: 22 nov.2015.

WORLD TRAVEL & TOURISM COUNCIL (WTTC 2015). “Benchmarking Travel & Tourism – Global.” In: **WTTC & Oxford Economics**. May 2015. Disponível em: <<http://www.wttc.org/-/media/files/reports/benchmark%20reports/regional%20results%202015/global%20benchmarking%20report%202015.pdf>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

_____. “Benchmark Report - Spain.” In: **WTTC & Oxford Economics**. May 2015. Disponível em: <<http://www.wttc.org/-/media/files/reports/benchmark%20reports/regional%20results%202015/global%20benchmarking%20report%202015.pdf>>. Acesso em 05 de out. de 2015.

YANG, Stephanie. “5 Years Ago Bernie Madoff Was Sentenced to 150 Years in Prison – Here’s How His Scheme Worked.” In: **Business Insider**. 01 jul.2014. Disponível em: <<http://www.businessinsider.com/how-bernie-madoffs-ponzi-scheme-worked-2014-7>>. Acesso em 27 out. 2015.

ZUBER, Helene. “SPIEGEL Interview with Woody Allen: ‘Nothing Pleases Me More than Being Thought of as a European Filmmaker’”. In: **Der Spiegel**. 20 jun.2005. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-woody-allen-nothing-pleases-me-more-than-being-thought-of-as-a-european-filmmaker-a-361905.html>>. Acesso em 27 out. 2015.

Locações dos filmes analisados:

ANNIE HALL. In: **The Filming Locations of Annie Hall, Part 1 – New York, You’ve Changed**. 23 jul.2012. Disponível em: <<http://www.scoutingny.com/the-filming-locations-of-annie-hall-part-1-new-york-youve-changed/>>. Acesso em 05 nov. 2015.

_____. In: **Movie Tourist – Annie Hall (1977)**. 17 ago.2012. Disponível em: <<http://movie-tourist.blogspot.com.br/2012/08/annie-hall-1977.html>>. Acesso em 05 nov. 2015.

_____. In: **The Worldwide Guide to Movie Locations – Annie Hall film locations**. 17 ago.2012. Disponível em: <<http://www.movie-locations.com/movies/a/Annie-Hall.html#.VdOhYyybwy4>>. Acesso em 05 nov. 2015.

VICKY CRISTINA BARCELONA. “Vicky Cristina Barcelona Film Locations.” In: **Movie Locations**. Disponível em: <http://www.movie-locations.com/movies/v/Vicky_Cristina_Barcelona.html#.U-U20YBdUZ4>. Acesso em 05 nov. 2015.

TO ROME WITH LOVE. In: **Movie Tourist**. 21 jan.2013. Disponível em: <<http://movie-tourist.blogspot.com/2013/01/to-rome-with-love-2012.html>>. Acesso em 05 nov. 2015.

Resultados de bilheteria:

“George Lucas”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=georgelucas.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

“Steven Spielberg”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?id=stevenspielberg.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

“Woody Allen”. In: **Box Office Mojo**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=woodallen.htm>>. Acesso em: 27 out.2015.

Letras das canções e óperas analisadas:

ANDERSON, Maxwell; WEILL, Kurt. “Knickerbocker Holiday.” In: **The Kurt Weill Foundation For Music**. Disponível em: <<http://www.kwf.org/28-weill-works/weill-works/234-k7main>>. Acesso em: 05 nov.2015.

ARMSTRONG, Louis. “Back O’Town Blues.” In: **MetroLyrics**. Disponível em: <<http://www.metrolyrics.com/back-o-town-blues-lyrics-louis-armstrong.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

CHEVALIER, Maurice; BOYER, Jean; VAN PARYS, George. “Ça fait d’excellents français.” In: **Anti-War Songs**. Disponível em: <<http://www.antiwarsongs.org/canzone.php?lang=it&id=3640>>. Acesso em: 05 nov.2015.

_____; COSLOW, Sam. “Sweepin’ the Clouds Away.” In: **Paramount on Parade** (1930). Disponível em: <<http://www.heptune.com/lyrics/sweepint.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

Fiddler on the roof, from the Broadway musical Fiddler on the roof. Sound recording. Book by Joseph Stein, based on Sholem Aleichem’s stories. Lyrics by Sheldon Harnick. New York: RCA Victor, 1964.

KAYE, Sammy. “Remember Pearl Harbor.” In: **Songlyrics**. Disponível em: <<http://www.songlyrics.com/sammy-kaye/remember-pearl-harbor-lyrics/>>. Acesso em: 05 nov.2015.

LOEB, John Jacob; LOMBARDO, Carmen. “Seems Like Old Times” (1945). In: **MetroLyrics**. Disponível em: <<http://www.metrolyrics.com/seems-like-old-times-lyrics-guy-lombardo.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

Libreto original da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Disponível em: <<http://home.earthlink.net/~markdlew/lib/pagliacci/index.htm>>. Acesso em 19 de out. de 2015.

GIULIA Y LOS TELLARINI. “Barcelona.” In: **Vagalume**. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/giulia-y-los-tellarini/barcelona.html>>. Acesso em: 05 nov.2015.

Vídeos:

CARMEM MIRANDA. “Tico-Tico no fubá.” In: **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5_A0JV15vFg> Acesso em: 01 nov.2015.

BERRY, JOHN. “The Hollywood Ten” (1950). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=taancRcLQ8o>> Acesso em: 01 nov.2015.

ROBERTO BENIGNI E BERLUSCONI. “Roberto Benigni canta le proprietà di Berlusconi (Vieni via con me).” In: **YouTube**. 08 nov.2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4yniPK63MFM>>. Acesso em 20 de out. 2015.

WASP. In: **PBS**. Disponível em: <<http://www.pbs.org/peoplelikeus/film/wasp.html>>. Acesso em 30 set. 2015.

WOODY ALLEN. “Woody Allen introduces ‘Love Letter to New York in the Movies’: 2002 Oscars”. In: **Oscars**. 01 fev.2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpwF6fbLFw4>>. Acesso em 27 out. 2015.

_____. “Woody Allen, Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2002.” In: **Fundación Princesa de Asturias**. Disponível em: <<http://www.fpa.es/multimedia-es/videos/woody-allen-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-200221.html>>. Acesso em: 26 de set.2015.

Dicionários:

HOUAISS ONLINE. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>> Acesso em: 27 out. 2015.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/>> Acesso em: 27 out. 2015.

LONGMAN ONLINE. Disponível em: <<http://www.ldoceonline.com/>> Acesso em: 27 out. 2015.

MACMILLAN DICTIONARY. Disponível em: <<http://www.macmillandictionary.com/>> Acesso em: 27 out. 2015.

MERRIAM-WEBSTER. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/>> Acesso em: 27 out. 2015.

OXFORD DICTIONARIES. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/>> Acesso em: 27 out. 2015.

Lista Completa dos Filmes de Woody Allen⁶⁹⁹:

Ano	Título original	Em português	RDA
1965	<i>What's New, Pussycat?</i>	Que é que Há, Gatinha?	RA
1966	<i>What's Up, Tiger Lily?</i>	O que Há, Tigresa?	RDA
1967	<i>Casino Royale</i>		RA
1969	<i>Take the Money and Run</i>	Um Assaltante Bem Trapalhão	RDA
1971	<i>Bananas</i>		RDA
1972	<i>Play It Again, Sam</i>	Sonhos de um Sedutor	RA
1972	<i>Everything You Always Wanted to Know About Sex *But Were Afraid to Ask</i>	Tudo o Que Você Sempre Quis Saber Sobre Sexo E Tinha Medo de Perguntar	RDA
1973	<i>Sleeper</i>	O Dorminhoco	RDA
1975	<i>Love and Death</i>	A Última Noite de Bóris Grushenko	RDA
1976	<i>The Front</i> ⁷⁰⁰	Testa-de-ferro por Acaso	A
1977	<i>Annie Hall</i>	Noivo neurótico, noiva nervosa	RDA
1978	<i>Interiors</i>	Interiores	RD
1979	<i>Manhattan</i>		RDA
1980	<i>Stardust Memories</i>	Memórias	RDA
1982	<i>A Midsummer Night's Sex Comedy</i>	Sonhos Eróticos de uma Noite de Verão	RDA
1983	<i>Zelig</i>		RDA
1984	<i>Broadway Danny Rose</i>		RDA
1985	<i>The Purple Rose of Cairo</i>	A Rosa Púrpura do Cairo	RD
1986	<i>Hannah and Her Sisters</i>	Hannah e Suas Irmãs	RDA
1986	<i>Meetin' WA</i> ⁷⁰¹		RA
1987	<i>Radio Days</i>	A Era do Rádio	RDA
1987	<i>September</i>	Setembro	RD
1988	<i>Another Woman</i>	A Outra	RD
1989	<i>New York Stories (Oedipus Wrecks)</i>	Contos de Nova York (Édipo Arrasado)	RDA
1989	<i>Crimes and Misdemeanors</i>	Crimes e Pecados	RDA
1990	<i>Alice</i>	Simplesmente Alice	RD
1991	<i>Shadows and Fog</i>	Neblinas e Sombras	RDA
1992	<i>Husbands and Wives</i>	Maridos e Esposas	RDA
1993	<i>Manhattan Murder Mystery</i>	Um Misterioso Assassinato em Manhattan	RDA
1994	<i>Bullets Over Broadway</i>	Tiros na Broadway	RD
1994	<i>Don't Drink the Water</i> ⁷⁰²		RDA

⁶⁹⁹ Títulos dos filmes (no original e em português) de 1965 até 2015 (ano de lançamento), considerados pela pesquisa pelo Roteiro, Direção e/ou Atuação (RDA) de Woody Allen, de acordo com a base de dados IMDb. Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em: 19 nov.2015.

⁷⁰⁰ Filme escrito por Walter Bernstein e dirigido por Martin Ritt.

⁷⁰¹ Inédito no Brasil. Documentário dirigido por Jean-Luc Godard, escrito por Woody Allen.

⁷⁰² Inédito no Brasil. Filme para a televisão norte-americana.

1995	<i>Mighty Aphrodite</i>	Poderosa Afrodite	RDA
1996	<i>Everyone Says I Love You</i>	Todos Dizem Eu Te Amo	RDA
1997	<i>Deconstructing Harry</i>	Desconstruindo Harry	RDA
1998	<i>Celebrity</i>	Celebridade	RD
1999	<i>Sweet and Lowdown</i>	Poucas e Boas	RD
2000	<i>Small Time Crooks</i>	Os Trapaceiros	RDA
2001	<i>The Curse of the Jade Scorpion</i>	O Escorpião de Jade	RDA
2002	<i>Hollywood Ending</i>	Dirigindo no Escuro	RDA
2003	<i>Anything Else</i>	Igual a Tudo na Vida	RDA
2004	<i>Melinda and Melinda</i>	Melinda e Melinda	RD
2005	<i>Match Point</i>	Ponto Final	RD
2006	<i>Scoop</i>	O Grande Furo	RDA
2007	<i>Cassandra's Dream</i>	O Sonho de Cassandra	RD
2008	<i>Vicky Cristina Barcelona</i>		RD
2009	<i>Whatever Works</i>	Tudo Pode Dar Certo	RD
2010	<i>You'll Meet a Tall Dark Stranger</i>	Você Vai Conhecer o Homem dos Seus Sonhos	RD
2011	<i>Midnight in Paris</i>	Meia-noite em Paris	RD
2012	<i>To Rome with Love</i>	Para Roma com Amor	RDA
2013	<i>Blue Jasmine</i>		RD
2014	<i>Magic in the Moonlight</i>	Magia ao Luar	RD
2015	<i>Irrational Man</i>	O Homem Irracional	RD

Anexos:

IMPRIMA, PEGUE A CAMERA E VÁ PRA RUA!

Figura 1: Máscara carioca de Woody Allen⁷⁰³

Figura 2: Meetin' WA – JLG e WA

⁷⁰³ Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2013/08/21/ta-nas-redes-grupo-cria-mascara-de-woody-allen-e-ironiza-eduardo-paes/>>. Acesso em 27 out.2015.

Figura 3: *Annie Hall* – Alvy e Annie em frente ao Lincoln Center

Figura 4: *A Era do Rádio* – edifício RCA no Rockefeller Center em contra-plongée

Figura 5: *Meia-Noite em Paris – L'intox na banca de jornal*

Figura 6: *Meia-Noite em Paris – panorama dourado da cidade*

Figura 7: *Vicky Cristina Barcelona* – Sagrada Família de Gaudí em contra-plongée

Figura 8: *VCB* – Da Sagrada Família para Fundação Miró – escultura da jovem garota escapando

Figura 9: VCB – Da Fundação Miró para a Casa Milà

Figura 10: VCB – Casa Milà – justaposição de imagens

Figura 11: VCB – Plaza Sant Felip Neri – fraturas da Guerra Civil Espanhola nas paredes da igreja

Figura 12: VCB – Casamento fúnebre – Vicky e Doug

Figura 13: VCB – “Astúrias” ao vivo e os executivos