

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O MULTICULTURALISMO EM FILMOGRAFIA
«ESCOLHIDA» DE WOODY ALLEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

DUILIO MAXIMIANO LANZONI

São Paulo
2017

UNIVERSIDADE PAULISTA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O MULTICULTURALISMO EM FILMOGRAFIA
«ESCOLHIDA» DE WOODY ALLEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva

DUILIO MAXIMIANO LANZONI

São Paulo
2017

Lanzoni, Duilio Maximiano.

O multiculturalismo em filmografia «escolhida» de Woody Allen /
Duilio Maximiano Lanzoni. - 2017.

194 f. : il. color.

Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo,
2017.

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

DUILIO MAXIMIANO LANZONI

**O MULTICULTURALISMO EM FILMOGRAFIA
«ESCOLHIDA» DE WOODY ALLEN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

_____/____/____
Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
UNIP – Universidade Paulista

_____/____/____
Prof.^a Dr.^a Heloísa de Araújo Duarte Valente – UNIP
UNIP – Universidade Paulista

_____/____/____
Prof. Dr. Juan Guillermo D Droguett – UNINOVE
UNINOVE – Universidade Nove de Julho

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho

aos meus filhos Enzo Lazzaro Lanzoni e Theo Longo Lanzoni

a minha mulher Carolina Longo

a minha irmã Livia Maximiano Lanzoni

e a meus amados pais, Augusto Lanzoni e Elisa Amaru Maximiano Lanzoni.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva por seu apoio e inestimáveis contribuições para o desenvolvimento deste trabalho.

À Profa. Dra. Heloísa de Araujo Duarte Valente pela leitura e reconhecimento deste estudo no Exame de Qualificação.

E, ao Prof. Dr. Juan Guillermo D Droguett que me ofereceu subsídios para enriquecer a discussão sobre multiculturalismo e a metodologia para a estruturação desta Dissertação.

RESUMO

O *Multiculturalismo em filmografia «escolhida» de Woody Allen* é um estudo das ressonâncias deste fenômeno na cultura cinematográfica do diretor, roteirista, ator e realizador nova-iorquino. Tem como objetivo principal analisar três filmes da «fase europeia» de sua produção: *Match Point* (2005), *Meia Noite em Paris* (2011) e *Para Roma com amor* (2012), constituindo-se no *corpus* do trabalho. Salienta-se a interface cinema e multiculturalismo tendo como base bibliográfica os estudos «transdisciplinares» de Ella Shohat e Robert Stam (2002/2016) *Crítica da imagem eurocêntrica* e *Introdução à teoria do cinema*, deste último autor. A escolha dos filmes deve-se à fase promissora do diretor, à experiência de vida nessas culturas e ao caráter cosmopolita das cidades que servem de referência para o mundo ocidental. A atualidade do fenômeno do multiculturalismo é objetivada nas «diferenças individuais» e na «diversidade coletiva». Por isso, a narrativa ficcional, carregada de subjetividade, supera no caso do cineasta, as contingências da realidade por meio da utilização de uma linguagem irônica e catárquica como alternativa a esses impasses. Utilizam-se procedimentos metodológicos que partem de um levantamento geral sobre o tema, recorrendo aos Estudos Culturais, corrente que melhor expressa o desenvolvimento do conceito do multiculturalismo, transformando-o para sua acepção política e, mais tarde, econômica, no mundo globalizado da atualidade. Após a escolha dos filmes, realiza-se uma decupagem das cenas que explicitam a experiência e criam-se três categorias de análise: «contexto multicultural» do fenômeno na Europa, «dialética intercultural» entre a cultura europeia e estadunidense e, a «crítica do diretor» que trouxe como resultado o reconhecimento de um «multiculturalismo crítico» no cinema de Woody Allen.

ABSTRACT

Multiculturalism in Woody Allen's "chosen" filmography is a study of the New York director, writer and actor cinematographic culture. The main objective is to analyze three films of the "European phase" constituting the corpus of work of its production: *Match Point* (2005), *Midnight in Paris* (2011) and *To Rome with love* (2012). The film and multiculturalism interface is based on the bibliographical basis of the «transdisciplinary» studies by Ella Shohat and Robert Stam (2002/2016) Criticism of the Eurocentric image and Introduction to the theory of cinema, of the latter author. The films selection come from the director's promising stage, living experience in these cultures and the cosmopolitan character of the cities that serve as a reference for the Western world. «Collective diversity» and «individual differences» objectifies the multiculturalism phenomenon actuality. Therefrom, in the case of the filmmaker, the fictional narrative loaded with subjectivity surpasses the contingencies of reality with an ironic and cathartic language as an alternative to this impasse. The use of methodological procedures starts from a general survey on the subject, using Cultural Studies, current that best expresses the concept development of multiculturalism , transforming it to its political and later economic meaning in today's globalized world .After the films selection, the experience described by the scenes creates three categories of analysis: «multicultural context» of the phenomenon in Europe, «intercultural dialectic» between European and American culture and «criticism» of the director who brought about the recognition of a' critical multiculturalism 'in Woody Allen's cinema.

Keywords: Multiculturalism. Movie theater. Filmography. Woody Allen. Critical.

SUMÁRIO

Introdução	01
1 – Cultura, multiculturalismo e globalização	04
1.1 Representação e multiculturalismo	14
2.1 Multiculturalismo e Estudos Culturais	23
3.1 Multiculturalismo e globalização	30
2 – Traços multiculturais no foco filmográfico de Woody Allen	35
2.1 O jogo da ética e da moral em Meia Noite em Paris	40
2.2 Entre a realidade e a ficção de Meia Noite em Paris	56
2.3 Para Roma com amor sobre a fama e um bom roteiro	79
3 – Multiculturalismo na filmografia de Woody Allen	100
3.1 Match Point – Multiculturalismo, o acaso cosmopolita de «um crime sem castigo»	106
3.1.1 Sobre o pluralismo dos valores morais em Match Point	110
3.1.2 A subversão da tragédia	114
3.1.3 As figuras fantasmagóricas da tragédia e da culpa	117
3.2 Meia Noite em Paris – o tempo intersticial da arte e do cinema em Woody Allen	124
3.2.1 O imaginário cinematográfico de Woody Allen e os regimes: «diurno» e «noturno» de Meia Noite em Paris	127
3.2.2 Interfaces da arte e do tempo em Meia Noite em Paris	134
3.2.3 Estratégias intertextuais da paródia cinematográfica de Woody Allen	139
3.3 Para Roma com amor – um roteiro romântico para um programa espetacular	144

3.3.1 Os múltiplos protagonismos da capital europeia	145
3.3.2 Para Roma com amor: entre a prosa e a comédia de costumes e o Dramatismo lírico da ópera	149
3.3.3 A crítica pós-moderna de Woody Allen à cultura do espetáculo em Para Roma com amor	154
Considerações Finais	164
Referências Bibliográficas	171
Anexos	178

INTRODUÇÃO

O multiculturalismo em filmografia «escolhida» de Woody Allen é o título desta Dissertação, cujo objetivo consiste em analisar este fenômeno histórico, político, social e econômico; projetando-o ao âmbito das representações culturais do cinema. Tais eixos de representação aparecem de forma analógica nos filmes do diretor nova-iorquino na «fase europeia» de sua produção.

Trata-se de um estudo que se situa na interface do cinema e o multiculturalismo, que analisa a filmografia de um diretor de vasto repertório e trajetória, concentrando-se nas redes que se tecem entre o poder e a economia, sobretudo a partir da sua produção cinematográfica. Ella Shohat e Robert Stam (2002) em *Crítica da imagem eurocêntrica* falam de um campo transdisciplinar ancorado nos Estudos Culturais, inaugurando uma discussão a respeito deste tema de atualidade. A metodologia que estes utilizam mescla a história discursiva textual e o ensaio teórico especulativo, com um resumo crítico, com o fim de estabelecer pressupostos categóricos no terreno das subjetividades contemporâneas.

Neste sentido, os filmes de Woody Allen recriam o espaço íntimo de protagonistas e personagens, referindo-se ao mundo interno dos mesmos a partir do qual se relacionam com o mundo social externo. Assim, toda subjetividade faz parte de um tempo não cronológico. Quer dizer, de um tempo ficcional. Portanto, a atualidade do fenômeno do multiculturalismo é sempre objetiva, mas a narrativa ficcional é carregada de subjetividade. Nessas narrativas entram percepções, lembranças, sonhos, fantasias e fantasmas, presenças alucinatórias cristalizadas como imagens visuais e sonoras que vagam no pensamento coletivo do espectador. Há uma coexistência entre a realidade e a ficção na filmografia do diretor que perpassa a representação mundana através da representação artística, na qual se impõe o sentido estético sobre o científico.

A escolha de *Match Point* (2005), *Meia Noite em Paris* (2011) e *Para Roma com amor* (2012) deve-se ao reconhecimento da fase mais promissora do diretor, a experiências de vida pessoal nessas culturas e ao caráter cosmopolita das capitais

que servem de referência ao mundo ocidental. Tanto o reconhecimento da diversidade cultural presente no mundo contemporâneo quanto a crítica de Robert Stam ao eurocentrismo servem de referenciais teóricos para a análise destes produtos culturais que fazem parte da filmografia do cineasta estadunidense.

Para isto, os procedimentos metodológicos utilizados partem de um levantamento geral feito sobre o fenômeno social do multiculturalismo, recorrendo aos Estudos Culturais, corrente que melhor expressa o desenvolvimento do conceito, transformando-o para sua acepção política e, mais tarde, econômica no mundo globalizado da atualidade. Feita a escolha dos filmes, procede-se à decupagem das cenas que explicitam esse tipo de experiência, criam-se três categorias a partir do próprio fenômeno: «contexto multicultural», «dialética intercultural» sobre a proposital alternância da cultura europeia, da cultura estadunidense e de outras culturas «visitantes» e «crítica do diretor», considerada como uma categoria que reforça a ideia de um filme ser um eixo de representação social por analogia. Munido destes elementos conceituais, da linguagem cinematográfica e da categorização do tema, interpretam-se os filmes em função da trama, procurando assinalar sua relação com o multiculturalismo, com a abordagem de Woody Allen e suas «releituras» da realidade social e cultural contemporânea, assim como com a originalidade e o estilo que fazem deste um reconhecido diretor de atualidade.

Deste modo, a estrutura da Dissertação contempla três capítulos de diferentes extensões. Sendo o primeiro mais curto e os outros dois naturalmente mais longos, uma vez que são tratados os três filmes e seus respectivos desdobramentos, seja nas categorias de análise, seja nos temas recorrentes.

O primeiro capítulo define o multiculturalismo na base de duas vertentes: uma que assinala sua ligação com a diversidade cultural presente nos diferentes espaços criados por sociedades, nações, comunidades e grupos sociais; e, a outra, uma investida crítica ao eurocentrismo, perspectiva paradigmática única. Relaciona-se o multiculturalismo com os Estudos Culturais que reivindicam o conceito em função da pesquisa, do debate e da integração. Nessa perspectiva, a produção de significados e dos discursos reguladores, das práticas da sociedade revela a regulação das

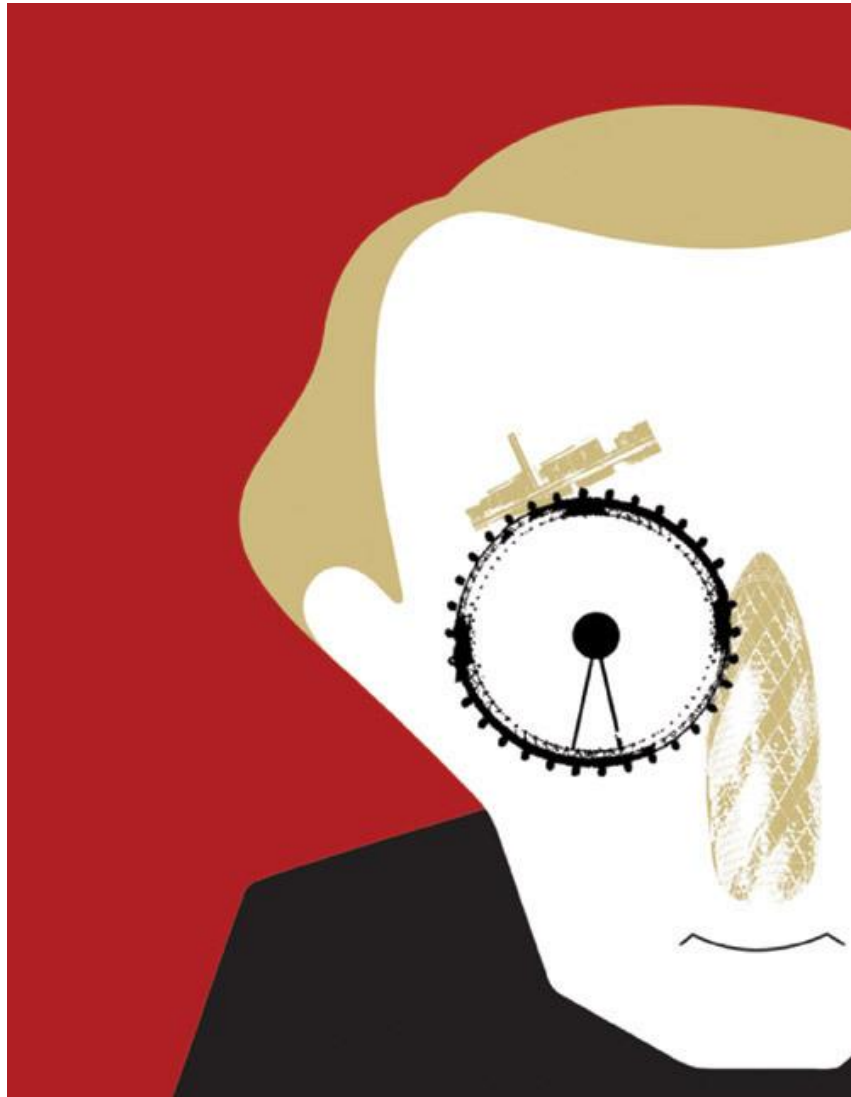
atividades cotidianas das formações sociais. Traz a globalização como um fenômeno econômico, social, cultural e político impulsionado pela redução dos espaços e, sobretudo, pela informação e a comunicação.

O segundo capítulo apresenta os três filmes escolhidos, decupando as cenas que servirão para a interpretação do capítulo três. Assim, em *Match Point* a apresentação dos personagens locais, e os advindos de outras culturas, coloca em jogo o problema do multiculturalismo ligado à diferenciação de classes ainda presente na cultura londrina. Em *Meia Noite em Paris*, esse problema refere-se a uma geração de escritores imigrantes no período de «entre-guerras». Já em *Para Roma com amor*, o conflito multicultural está atrelado às novas formas de amor propostas pelo mundo do espetáculo, aos domínios da mídia que manipulam as formas de sentir, pensar e agir da sociedade.

O terceiro capítulo analisa o conteúdo de *Match Point* na base da moral nas novas configurações multiculturais; *Meia Noite em Paris* em torno da arte e da intertextualidade e *Para Roma com amor* em função da crítica pós-moderna de Woody Allen aos meios de comunicação social. A escolha de três filmes de Woody Allen representa um desafio para demonstrar sua ligação com o fenômeno do multiculturalismo na produção da Indústria Cultural Cinematográfica.

CAPÍTULO 1

CULTURA, MULTICULTURALISMO e GLOBALIZAÇÃO



BAR, Norma. *Guess Who: the Illustrations of Paperback*. Brooklyn, NY: Mark Batty Publisher, 2007.

As tecnologias da informação permitem o acesso democrático à comunicação de todos os indivíduos, povos e culturas, ao mesmo tempo, favorecem que essas tecnologias se desenvolvam nas mãos daqueles que podem mediatizar a informação.

A importância do cinema na cultura contemporânea tem mobilizado produtores como Woody Allen a fazer desse «paradoxo social e cultural» um estopim para o embate e debate sobre as principais motivações históricas, políticas e econômicas da sociedade que apresenta o «multiculturalismo» na atualidade.

Sam B. Girgus (2002) situa Woody Allen em um lugar de destaque a respeito da consciência crítica e cultura contemporânea, pois considera que este tem sido capaz de modificar as noções de autoria, perspectiva, construção de personagens, temática ideológica – entre elas o trato dado ao tema do multiculturalismo –, gênero e sexualidade. Assinala, também, que o escândalo que surgiu em torno da sua vida privada no começo dos anos de 1990 alterou a sua imagem pública de tal modo que surgiu um novo posicionamento moral perante seu trabalho.

A conjunção do cineasta «público» e «privado», e a particular expectativa que se criou no seu entorno, não se desfez apesar das tentativas desonestas por separar sua vida privada da imagem cinematográfica. Esse «escândalo» afetou seus filmes. Mas, hoje em dia, afirma o biógrafo, Woody Allen tem-se submergido em um relativismo ético pós-moderno e um realismo sensual que difere consideravelmente da sensibilidade moral dos seus primeiros filmes.

Nesse mesmo ano de 2002, o diretor, roteirista e ator Woody Allen (2002), ganha o Prêmio Príncipe de Astúrias, em Oviedo, Espanha e, em uma entrevista critica o cinema que se faz em Hollywood por «carecer de inspiração e originalidade», buscando apenas o benefício econômico, além da beleza da arte. Allen afirma que o cinema estadunidense está em baixa há um bom tempo e recomenda aos cineastas de seu país que olhem para Europa, Médio Oriente e Ásia para se inspirar e saber o que é a arte. A maior parte dos projetos de produção em Hollywood tem uma base banal, «carecem de inspiração e originalidade, seu objetivo principal é ganhar dinheiro».

Woody Allen, que goza de uma legião de seguidores de seu cinema na Europa rejeitou a tendência predominante dos dez últimos anos em Hollywood de ter a tecnologia como objetivo final e não o drama e a comédia. Assinalou que só se considera um «sedutor» quando tem que buscar financiamento para seus projetos, já que nos Estados Unidos seus filmes não geram muitos ingressos, ainda que seus custos sejam baixos. Ao ser questionado sobre a possibilidade de rodar um filme na Europa, comentou que ficaria «encantado», mas que ainda não tinha concebido uma ideia que encaixasse de forma natural no «velho continente».

Por fim, o diretor cinematográfico comentou que seus filmes procuram refletir sua própria perplexidade diante dos problemas e, mais do que uma mensagem, na sua obra prefere falar de «exploração de ideias». «Procuro refletir o vazio da existência». Esse vazio é o problema de raiz sobre o qual se desenvolve uma realidade desagradável. «Em pouco tempo envelhecemos e não fazemos ideia de nosso objetivo na vida», sublinhou (Allen, 2002). Assim mesmo, fez questão de falar de seu bom humor e ironia e lamentou que sua atividade sexual estivesse em baixa, para risada dos presentes.

O cinema de Woody Allen tem sido uma evolução constante na sua produção. No começo – uma «etapa cômica» – trabalhou sobre o relativo ao humor, o objetivo consistia em fazer rir ao público para lhe dar o prazer infantil desse recurso ao estilo de seus grandes referentes, os Irmãos Marx e Charles Chaplin. Pouco a pouco foi fazendo filmes com maior profundidade – «etapa clássica», usando como referência, principalmente, Bergman e Fellini. Depois, na «etapa maneirista» – o conceito de maneirismo refere-se a uma reação contra o ideal de beleza clássica e a uma complicação labiríntica tanto formal quanto conceitual que prefigura o excesso – na qual a magia, o irreal, o fantástico vai ser a chave de suas tramas, cada vez mais desestruturadas, alucinadas e aceleradas, a figura influente aqui é Hitchcock. E, enfim, a «etapa de maturidade», na qual os filmes do diretor se voltam para a crítica à sociedade contemporânea, imersa no consumo e no espetáculo, propiciados pelos meios de comunicação de massa.

Assim, o estilo de Woody Allen pode ser dividido em várias etapas da sua evolução cinematográfica: a «etapa cômica», na qual se situa *Um assaltante bem trapalhão* (1969), escrita e dirigida por ele, e atua como ladrão. Apoiado pela Palomar Pictures, mesmo não ficando satisfeito com o resultado final, o filme foi um êxito de espectadores. *Bananas*, apoiado pela United Artist, produtora de Charles Chaplin, com a qual firma o contrato. Este filme tem influências do cinema estadunidense e do cinema europeu, mas, sobretudo, dos reconhecidos Ernst Ingmar Bergman (1918-2007), dramaturgo e cineasta sueco, diretor dos mais influentes e aclamados filmes de todos os tempos: *Persona*, *o Sétimo Selo*, *Gritos e Sussurros*, *Fanny e Alexander* e *Cenas de um casamento*. Entre os temas centrais que o constituem: o estudo psicológico dos personagens e das famílias disfuncionais, assim como a angústia causada pela falta de Deus, deixando o ser humano abandonado e debatendo-se entre o bem e o mal. E, Federico Fellini (1920-1993), eternizado pela poesia de seus filmes que mesmo fazendo críticas à sociedade, não deixava de lado a magia do cinema.

A partir desses dois diretores Woody Allen cria um estereótipo de intelectual judeu, obcecado pelo sexo, hipocondríaco, amante do jazz, neurótico e com dificuldade para se relacionar com as mulheres. *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972), com forte influência de Fellini, é formado por *gags* independentes. Nesse mesmo ano *Sonhos de um Sedutor* e o *Dorminhoco* (1973), que não dirige, mas no qual aparece como ator. *A última noite de Boris Grushenko* (1975), ambientado na Rússia do século XIX, joga com as várias identidades deste país. Destaca-se importância de *gags* na construção de personagens perdedores e amedrontados. *Gags* são piadas ou anedotas breves incorporadas à história que está sendo contada, que trazem um final engraçado e às vezes surpreendente, e tem como objetivo causar risada. Trata-se de um recurso humorístico usado na comédia.

A «etapa clássica» é composta por filmes como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), com um personagem débil e perdedor, descrito como um intelectual, por este filme Woody Allen recebe o Oscar como melhor diretor. Em várias oportunidades os personagens falam diretamente com a câmera e há regressões de tempo. Com esta

obra, o diretor distancia-se do *slapstick* – tradução de Pantaleão que designa o gênero de comédia cinematográfica no qual predominam cenas de confusão, desordem e tumulto. O termo é usado de modo pejorativo na interpretação da «comédia de pastelão», baseada no sincronismo das ações e na ação dos personagens e risada do público. *Interiores* (1978) traz uma estrutura e temática sobre a natureza da vida moderna. No filme não se ouve música no início, percebem-se planos de sussurros e gritos, com clara influência de Bergman, de *Mitos e sussurros* (1972), pelo tema da morte e da incomunicação humana. Tem longos planos evocadores de bodegões, janelas e natureza morta, muitos silêncios poéticos e prolongados passeios pela praia. Trata da temática da morte, dos ciúmes e do egoísmo, Deus, as intimidades da alma humana, tudo no estilo acima. Outra influência de Bergman nesse filme é a obra *Sonata de outono* (1978) no qual predomina a neurose da protagonista, uma de suas filhas interpela o espectador para que este a compreenda perante sua angústia.

Nesta etapa clássica exercem enorme influência grandes pensadores do existencialismo; de Fiódor Dostoiévski (1921-1991) extrai o sentido da busca e da culpa, de Albert Camus (1913-1960) e Sören Kierkegaard (1813-1885), a filosofia pessimista da vida. *Manhattan* (1979) é realizado em branco e preto, considerado um clássico na história do cinema, sua fotografia corresponde a Gordon Willis, a trilha sonora é jazz e rodada em localizações reais. Woody Allen não gostou muito do resultado final devido a seu excentricíssimo aperfeiçoamento, chegando a propor à produção o descarte dela e uma nova produção de graça; a produtora não fez caso e a estreou com um grande êxito de bilheteria. Nesse momento Allen se inspira em Vicente Minnelli (1903-1986), nos filmes que utilizam o recurso do *travelling* para a cena final, correndo pela cidade de Nova Iorque, e *Duas semanas em outra cidade* (1962) do qual pega o passeio noturno que termina em uma ponte flutuante. O *travelling* corresponde a um movimento da câmera que tem como objeto o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo (JULLIER e MARIE, 2009, p. 33).

Outro filme dessa etapa é *Memórias*, com referência a *Oito e meio* (1963) de Fellini, *Sonhos eróticos de uma noite de verão* (1982), influência de Shakespeare e

Bergman. *Zelig* (1983), *Broadway Danny Rose* (1984), neste a cidade de Nova Iorque aparece suja e pichada, mostrando a cara mais escura da cidade referência do diretor, contrário ao que acontece em outros filmes, nos quais se mostra a beleza da cidade em todo seu esplendor. *A rosa púrpura do Cairo* (1985). O marido da protagonista é um homem agressivo, cruel, vilão, um dos personagens mais contundentes criados por Woody Allen, desagradável, sua maneira de atuar é claramente a de um mafioso. Há outros personagens no cinema do diretor com estas características como Humphrey Bogart em *Sonhos de um sedutor*, os demais personagens deste filme não têm nenhuma autonomia, estão submetidos ao criador. O grande acerto técnico é o trânsito dos personagens que saem da tela, relacionam-se com o mundo do onírico e a realidade. Existem dois clássicos que influenciaram este filme: *O discreto charme da burguesia* (1972) de Luis Buñuel (1900-1983) e de Buster Keaton (1895-1966), *Sherlock Jr* (1924), *Hannah e suas irmãs* (1986), filme coral, no qual todos os personagens são importantes, Allen atua como protagonista; rodado na sua própria casa, com seus filhos, a música é adequada a cada personagem como sinal de identidade, o tema principal é o desejo. *Setembro* (1987), *A Era do Rádio* (1987), no qual um personagem lembra-se de sua infância no Brooklin, também influência de Fellini; *A Outra* (1988), no qual conta com Bergman para se aconselhar sobre a fotografia; *Crimes e pecados* (1989), aqui mistura a comédia e o drama.

A «etapa maneirista» é notoriamente influência do cineasta britânico, considerado o «mestre do suspense» Alfred Hitchcock (1899-1980). O filme *Simplemente Alice* (1990) lembra *Julieta dos espíritos* (1965) de Fellini: a esposa de êxito, de classe burguesa que assiste a sessões de espiritismo para resolver seus problemas conjugais. *Neblinas e sombras* (1992), *Maridos e esposas* (1992), no qual movimenta a câmera de forma alucinante; os personagens direcionam-se à câmera para falar. Em *Um misterioso assassinato em Manhattan* (1993) utiliza o suspense; *Tiros na Broadway* (1994), neste Allen deixa o papel principal para John Cusack; *Poderosa Afrodite* (1995), *Todos dizem Eu te amo* e *Destruindo Harry* (1997), *Celebridades* (1998). Essa etapa se fecha, com *Trapaceiros* (2000), no qual utiliza a técnica do falso documentário. Os filmes desta etapa estão mais centrados na forma.

Correspondem à «etapa de maturidade» os filmes: *O Escorpião Jade* (2001), *Dirigindo no escuro* (2002), *Igual a tudo na vida* (2003), *Melinda e Melinda* (2004), *Scoop – o grande furo* (2006), *O sonho de Cassandra* (2007), *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Tudo pode dar certo* (2009), *Você vai conhecer o homem de seus sonhos* (2010), *Blue Jasmine* (2013), *Magia ao luar* (2014), *O homem irracional* (2015), *Café Society* (2016). Em todos eles pode ser observada uma crítica social à cultura contemporânea – a filmografia completa pode ser encontrada nos anexos.

Já os «filmes escolhidos»: *Match Point* (2005), *Meia-Noite em Paris* (2011) e *Para Roma com amor* (2012) relacionam-se com o objetivo de refletir sobre o tema do multiculturalismo a partir da cultura cinematográfica explorada por Woody Allen, na qual se identificam valores morais, artísticos, sociais e culturais, representados, introjetados e, por fim, adaptados à filmografia de Allen.

A força cultural que nasce das representações na tela deste profícuo diretor é que nos seus produtos culturais e midiáticos se expressam sentimentos e opiniões, transmitindo-se para o mundo a necessidade do intercâmbio cultural e do diálogo multicultural entre as civilizações. Nesta ideia reside o propósito da pesquisa realizada que busca na filmografia «selecionada» de Woody Allen os traços de um multiculturalismo crítico, irônico e sarcástico. A ironia é um traço e um recurso característico de sua linguagem. Trata-se de um conceito polissêmico, de amplas fronteiras e de um comportamento discursivo diverso. Vem do grego *eironeia* – dissimulação –, recurso que expressa algo que parece indicar o oposto do que se pensa sobre algo, segundo Japiassú e Marcondes (2006, p. 152).

Entretanto, quando se trata de Woody Allen a ironia adquire conotações filosóficas contidas principalmente nos *Diálogos* de Platão. Sócrates, inspiração do diretor, inventa a ironia não com o afã de destruir, mas como a mais acertada, implacável, direta e apaixonada vontade de verdade. Isto é inerente à ironia de um modo geral, pois de outro modo se confundiria com atitudes negativas, como a burla

e o sarcasmo, também usados pelo diretor de forma direta em ocasiões nas quais esta perde a força da dribleagem.

No percurso sobre o estilo de Woody Allen, traçado acima, descobre-se que a ironia é catárquica – recurso estético que visa a purificação do espírito do espectador por meio da purgação de suas paixões e dos sentimentos de terror ou piedade, vivenciados na contemplação do espetáculo trágico – que funda a liberdade como valor, havendo nisto uma importante dimensão comunicativa.

As interrelações que se estabelecem entre os personagens dos filmes colocam em jogo os distintos modos de narração e constituem funções na rede em que o narrador – o próprio diretor ou o protagonista interagem na trama narrativa. A ironia inscreve-se assim em uma espécie de contrato comunicativo com o espectador, ao qual Allen pede certa cumplicidade e lhe oferece um conjunto de truques que nem sequer precisam ser decodificados. A ironia dos filmes desse diretor está centrada na globalização cultural da indústria do cinema. Trata-se de um meio para verter angústias morais, religiosas, afetivas e pessoais, aparentemente opostas à crítica social que delas possa se desprender.

A globalização econômica é um dos fenômenos que mais debate suscita nas ciências humanas e sociais da atualidade. A sua relação com o multiculturalismo e as implicações que tudo isto traz para as democracias liberais constitui o eixo da discussão desta Dissertação. O multiculturalismo é uma ideologia nascida para amortecer o declínio das grandes potências econômicas no mundo e a perseguição realizada contra os grupos étnicos que têm passado por experiências de opressão. É o declínio dessas grandes potências a temática da filmografia de Woody Allen.

Slavoj Žižek (2007, p. 56-57) afirma que a forma ideológica ideal do capitalismo global é o multiculturalismo, essa atitude que, desde uma vazia posição global, trata todas e cada uma das culturas locais da maneira que o colonizador costuma tratar a seus colonizados: «autóctones» cujos costumes se devem conhecer e «respeitar». A relação entre o velho colonialismo imperialista e a atual autocolonização do capitalismo global é exatamente a mesma que a que existe entre o imperialismo cultural ocidental e o multiculturalismo. Isto é, o multiculturalismo é

uma forma inconfessa, invertida, autorreferencial do racismo, um «racismo que mantém as distâncias»: respeita a identidade do Outro, o concebe como uma comunidade «autêntica» e fechada em si mesma, a respeito da qual o multiculturalista mantém uma distância assentada no privilégio de sua posição universal. O multiculturalismo é um racismo que tem esvaziado sua própria posição de todo conteúdo positivo – o multiculturalista não é diretamente racista, pois não contrapõe ao Outro os valores particulares de sua cultura.

No entanto, mantém sua posição em relação ao privilégio, ponto oco da universalidade desde o qual se pode apreciar ou depreciar as outras culturas. O respeito multicultural pela especificidade do Outro não é outra coisa a não ser a afirmação da própria superioridade. Zizek utiliza o Outro com maiúsculas para se referir à sociedade contemporânea.

Em muitos casos e em diversos países têm-se dado situações de domínio na tentativa de homogeneizar o pensamento cultural da população, fruto do fenômeno da globalização. Justamente, nos Estados Unidos – entre muitos outros países, mas o referente do diretor –, que possuem nos seus territórios «minorias étnicas», vivendo em guetos ou refúgios, há muito tempo que se tem incorporado nas suas leis o termo «multiculturalismo» com o fim de mascarar uma cultura dominante, legitimando, assim, termos como democracia a respeito dos processos reacionários que permitem ainda o domínio de uma elite etnoracial em um plano de desigualdade e estratificação da classe e do gênero, segundo reivindicam os Estudos Culturais da Escola de Birmingham.

No entanto, o multiculturalismo é um fato que denota diversidade cultural, a aceitação da mesma e o compromisso por dinamizar as relações culturais. O multiculturalismo – interculturalismo quando se converte em dinâmica – enriquece as relações e a democracia, já que sua perspectiva vital e interativa se desenvolve no âmbito da mútua influência, do sincretismo cultural, do desejo de um desenvolvimento global, e amparado pela revolução tecnológica. A partir destes princípios articulam-se as ideias mais importantes desta Dissertação, que vai à filmografia de Woody Allen encontrar as imagens e o discurso que representam o fenômeno multicultural.

Néstor García-Canclini (2009), em *Consumidores e cidadãos*. Conflitos multiculturais da globalização, propõe uma discussão sobre o estado atual do multiculturalismo e seus efeitos para os estudos culturais em uma perspectiva acadêmica, que servirá de base para justificar a validade de um objeto de estudo situado na interface do multiculturalismo com o cinema. Apoiado nas ciências sociais, o autor considera fundamental a cidade como cenário no qual se imagina e se narra do ponto de vista literário. Sabe-se da estreita relação que existe entre a literatura e o cinema. Os cruzamentos multiculturais e a industrialização levaram à expansão do multiculturalismo como objeto de análise para envolver processos de significação filmografia nos quais se contextualiza e se narra o social de uma maneira diversa (GARCÍA CANCLINI, 2009, p.91). Desta forma, a filmografia do diretor Woody Allen apresenta como traço mais evidente do multiculturalismo as cidades europeias – *cosmopolitas* – presentes em seus filmes.

O multiculturalismo promove o pluralismo cultural e a não discriminação por razões de raça ou cultura, o direito ao reconhecimento da diferença cultural e sua aplicação na organização social da comunidade ou grupo humano no qual se vive. O multiculturalismo, em princípio, entranha comunicação e interação entre culturas, que se comunica por necessidade de uma ou ambas as partes. Por isso, o «posicionamento intercultural» opõe-se radicalmente à tendência de homogeneizar a cultura, empobrecendo-a com produtos para uma única direção e enfoque. Trata-se daquilo que os antropólogos têm procurado o tempo todo, os «universais da cultura», e hoje em dia se convertem em filmes, veículos de cultura que tematizam hábitos e costumes da diversidade cultural que enriquece o mundo.

No ano de 2001, o mundo recebeu a Declaração Universal da UNESCO sobre «diversidade cultural», instrumento normativo imprescindível que fundamenta a necessidade do respeito à diversidade das culturas e do diálogo intercultural como a melhor garantia de desenvolvimento e paz. A comunicação entre as culturas adquire, a partir de então, um sentido novo no marco da mundialização e do contexto político internacional atual.

Por todas estas considerações preliminares, este projeto coloca o tema do multiculturalismo como objeto de estudo, valendo-se da produção filmográfica do diretor norteamericano Woody Allen como linguagem para demonstrar a atualidade do fenômeno, assim como o reconhecimento social da obra que este realizador faz, tanto do ponto de vista visual quanto do ponto de vista narrativo dos efeitos que tal fenômeno tem alcançado na cultura contemporânea.

1.1 Representações multiculturais

A imagem, o som e o movimento estão presentes nos produtos culturais que envolvem tanto a fotografia como o cinema, o vídeo, a TV e todos os produtos multimídia, internet, rádio, os sistemas reprodutores de música que transmitem – reproduzem ou recomunicam – a vertigem da «era da informação» pelas redes, servindo de instrumento de comunicação multicultural, provocando, por sua vez, a formação e a transformação das identidades coletivas.

A nova revolução tecnológica facilita que o mundo esteja cada vez mais intercomunicado, e como situação de fato que o mundo se converta cada vez mais em multicultural. Entretanto, esta facilidade tem-se convertido em monopólio dos meios de comunicação, predominando uma cultural midiática. Esta cultura predominante possui todos os meios para difundir-se e impor sua voz. Produtos culturais que nascem em países e em culturas; que se fazem visíveis no panorama icônico internacional, com cinematografias como a inglesa, francesa e italiana, no caso das culturas expressas na filmografia de Woody Allen. Esses filmes expõem visões diversas e apresentam uma enorme diversidade de culturas, comportamentos e crenças.

O protagonismo do cinema tem mostrado e apoiado a ideia de que nada é puro. Sempre há hibridismo de culturas, influência de muitos lugares. O cinema e a fotografia, desde suas origens, servem de linguagem icônica para documentar aspectos muito diversos da vida social e cultural de grupos humanos. Por exemplo, *Match Point* (2006) se inspira no romance *Crime e castigo* (1866), do escritor russo Fiódor Dostoiévski, para mostrar como esses motivos universais da lei e do desejo se atualizam em Londres, a capital multiculturalista da Inglaterra e do Reino Unido,

na qual se perpetua uma nova significação dada a esses princípios da ética e da moral. O mesmo acontece em *Meia noite em Paris* (2011), no qual a capital da França serve de palco para uma comédia romântica e fantástica, e se recria a arte nas suas múltiplas manifestações de vanguarda, e em *Para Roma com amor* (2012), aí se alternam personagens italianos e estadunidenses na redescoberta do espaço contemporâneo como lugar de convivência, de conflitos e das lutas pelo poder.

A filmografia de Woody Allen idealiza e satiriza visões e olhares desses lugares, oferecendo dados pictóricos e pitorescos, reais e virtuais, sociais e culturais que, uma vez inseridos na sua linguagem audiovisual, desvelam o multiculturalismo como um fenômeno da realidade atual. Mas a análise desses problemas multiculturais obriga a considerar que o meio, por mais perfeito que seja, ou por mais inegável que seja sua aproximação com a realidade, é sempre um meio que se vale da ficção, isto é, de uma realidade montada, reconstruída de forma total ou parcial.

O diretor se vale dessa grande confusão que se faz entre o acontecimento e sua imagem ao não considerar a representação audiovisual como um registro exato e fiel do que se quer representar. Nisto reside o mérito da filmografia do cineasta que, através da linguagem audiovisual, se aproxima do multiculturalismo, focaliza e generaliza o mais importante por meio de planos, angulações, movimento de câmera, ressaltando e complementando a informação com o som – sendo as trilhas sonoras importantes para o argumento e a narratividade nos filmes de Allen – e os efeitos visuais, sem ser espetaculosos. O que é um avanço insubstituível para apreciar o importante ou para entender uma conduta multicultural se converter em fato a ser interpretado.

Outro elemento que se infere da filmografia analisada é a montagem. A definição técnica de montagem, segundo Jacques Aumont (2003, p. 195) consiste em colocar os fragmentos narrativos do filme – planos – em uma determinada ordem e de acordo com um planejamento. Esta base técnica do relato de Woody Allen usa a apresentação de várias histórias paralelas que lhe permitem dar saltos no tempo e perder o senso da linearidade dos fatos, pois esse traço de descontextualização constitui-se em um estilo do cinema de autor cuja ironia fundamental consiste em

demonstrar que a vida finge ser normal. O relato cinematográfico do diretor integra à sua narratividade multicultural uma grande diversidade de componentes, de estereótipos, técnicas e efeitos que, por um lado, aproximam o espectador do relato e, por outro, o distanciam da realidade, fazendo-o aprofundar na ficção através da crítica, do humor e do sarcasmo.

Sem serem estes os fatores mais explorados neste estudo, pois o objetivo principal consiste em vasculhar o complexo fenômeno do multiculturalismo, a representação deste se dá pela formação de identidades coletivas ao mesmo tempo em que os avatares da dinâmica social e cultural se refletem nas representações sobre as origens da cultura londrina, parisiense e romana, possibilitando o aprofundamento nos sentimentos, dramas, opiniões ou ideologias das personagens.

O multiculturalismo aparece como uma tendência no cenário internacional. No final do século XX, o mundo assistiu a massivas ondas migratórias. Esses fluxos provenientes da África e América com destino à zona da União Europeia registraram um forte incremento, em torno de 75% no período compreendido entre 1980 e 2000, registrando nos Estados Unidos e Canadá aumentos ainda maiores, segundo o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento – e IDH (2004).

A aceleração dos movimentos e fluxos migratórios, provocados pela globalização, está mudando rapidamente o perfil étnico e cultural em muitos países da cena internacional. Em particular nos países do ocidente, receptores de tais fluxos. As sociedades ocidentais aparecem cada vez mais como um mosaico de grupos majoritários e minoritários identificados pela língua, etnia, cultura ou status econômico; o resultado é uma miscelânea mundial na qual é muito difícil encontrar países homogêneos. O novo desafio do multiculturalismo consiste em se confrontar à antiglobalização, ao populismo e ao nacionalismo imperantes no mundo e que, por questões de espaço, não serão tratadas neste estudo.

Neste sentido, a filmografia que serve como *corpus* a este estudo situa-se no confronto entre a cultura estadunidense e a cultura europeia com tudo o que isso significa: estes lugares serem receptores de muitas outras culturas, produzindo um hibridismo tratado com a lente da tolerância ou intolerância do que isto representa

para o produtor e realizador de tais filmes. A magnitude das cifras dessa hibridização parece indicar com clareza que o multiculturalismo não é um fenômeno conjuntural, passageiro ou esporádico, mas parece ter-se arraigado com força na cultura contemporânea.

A situação multicultural é «em grande medida» o resultado de processos migratórios. Processo cujo motor ao longo da história não tem sido outro que a busca de melhores condições pessoais e familiares. A aspiração por melhores condições humanas de sobrevivência parece não ser relativa. Por isso, enquanto existirem homens e mulheres cheios de sonhos, urgências e necessidades, parece difícil, que tais dinâmicas migratórias ou o fechamento de estados-nação possam ser abortadas, por mais que se reprimam, obstaculizem ou se tratem de impedir.

Por esta razão, resulta muito sugestivo aprofundar o conhecimento dos conceitos e posicionamentos teóricos que têm dado lugar a um mundo globalizado na atualidade.

Em alguns casos, o conceito de multiculturalismo apresenta denotações imprecisas, pelas réplicas que o termo adquire em diferentes disciplinas, contextos temporais e âmbitos operativos, assim como a sua utilização por múltiplos atores, trazendo às vezes casos de desvirtualização e esvaziamento de significado. Contudo, as conotações propostas neste caso respondem à representação cinematográfica ancorada no cinema de autor. Entende-se por cinema de autor, aquele no qual o diretor tem um papel preponderante ao se basear no seu próprio roteiro; realiza sua obra à margem de pressões e limitações que implica o cinema dos grandes estúdios comerciais, que lhe permite maior liberdade na hora de se colocar no filme. Woody Allen é normalmente identificável ou reconhecível por alguns traços típicos na sua obra.

Do ponto de vista objetivo, o multiculturalismo refere-se à coexistência em um mesmo espaço social e territorial de indivíduos e grupos de indivíduos pertencentes a distintas culturas, etnias e nacionalidades (Cortina, 2005). O multiculturalismo descreve, portanto, uma situação de fato com conotações de pluralidade de identidades e de diversidade étnico-cultural. Utilizado como adjetivo designa a

orientação para o reconhecimento e a promoção da diversidade que se dá em relação a determinadas políticas, dirigidas a favorecer e estimular a integração dos fluxos migratórios e de minorias étnicas na sociedade de acolhida. Políticas cujo objetivo consiste em impedir processos de assimilação dos distintos grupos, culturas ou nacionalidades minoritárias por grupos majoritários ou pelo Estado.

Nesse sentido, as políticas multiculturalistas pretendem dar resposta a questionamentos de como enfrentar os desafios que supõem a presença de fluxos migratórios no interior das sociedades acolhidas. A abordagem dos problemas cotidianos derivados da integração e incorporação desses grupos de imigrantes à sociedade receptora, assim como o processo de construção comunitária partindo das realidades étnicas e culturais configuram os fragmentos de um macro que rompe cabeças que caracterizam o multiculturalismo atual.

Contudo, no que se refere à relação cinema e multiculturalismo o campo ainda *in progress*, sobretudo, no que se refere aos critérios para analisar os meios massivos de informação, até agora são crivados por uma sociologia política que, por sua vez, concentra-se nas redes que se tecem entre a economia e o poder por parte do entorno do emissor, como o reforça Mattelart (1998, 1999, 2002, 2003) nas suas mais recentes obras. Apenas incorpora-se o olhar antropológico aos processos de informação massiva e um exemplo disto são os estudos de Ella Shohat e Robert Stam (2002) sobre o multiculturalismo, o cinema e os *mass media*.

Provenientes de um foco relativamente novo que se chama «estudos multiculturais da comunicação», Shohat e Stam postulam a importância do cinema na criação de modelos sociais, e assim determinam o sentido de pertença dos grupos sociais. Este aporte transdisciplinar que envolve a comunicação, a análise do discurso, a antropologia e a sociologia, procura um alinhamento tanto da perspectiva teórica quanto metodológica que são considerados nesta Dissertação.

A pesquisa não se desliga de categorias consideradas importantes desses pressupostos multiculturalistas como a ideia de Estado-Nação, presente na filmografia de Woody Allen. E a metodologia combina a história discursiva dos filmes

e o ensaio teórico especulativo, assim como o posicionamento crítico do diretor nova-iorquino, fato que poderia ser considerado um risco para estabelecer as categorias genéricas deste fenômeno: a cultura, o multiculturalismo e a globalização no terreno das identidades, onde as subjetividades contemporâneas são um ato de sentido individual que se apropria hoje em dia das diversas representações dos *mass media*. No entanto, a Dissertação detalha o discurso eurocentrista e sua concreção em imagens em movimento que Allen desenvolve no plano do contexto multicultural – cidade europeia na qual situa a trama do filme –, de uma dialética intercultural – confronto da cultura europeia e estadunidense – e a própria crítica do diretor contida na linguagem de sua filmografia.

Por esta razão, a visão de Woody Allen sobre o multiculturalismo é um embate que supõe a construção de personagens advindos de diferentes culturas, e que convivem em três cosmopolitas capitais europeias, as tensões fílmicas entre a objetividade do realismo e a subjetividade da ficção e a crítica à sociedade do espetáculo, que reprime a condição humana naquilo que esta tem de mais original, complexa e diversa. Allen refuta toda tentativa de colonização e se encarrega de não aprofundar nas causas que motivam os seus filmes, apenas lhe interessam os efeitos que estes podem produzir.

Para Zygmunt Bauman (2001), o problema do multiculturalismo –, mais especificamente, o da «comunidade mundial» – não está isento da chamada «rebelião das elites». Na nova «modernidade líquida», conceito acunhado por ele, tem-se produzido a «secessão – separação – dos triunfadores», reagrupados em comunidades fechadas, as quais são até certo ponto um sucedâneo da autêntica comunidade – meio de impugnação de ação judicial (BAUMAN, 2003, p 65). O sentido dessas comunidades fechadas é se proteger contra estranhos que possam minar as comodidades e «distâncias de interesse». Isto pode ser constatado no filme *Match Point*, no modo como se tem construído comunidades fechadas na sociedade londrina dominante.

Já o cosmopolita – «cidadão do mundo» e protagonista dos filmes de Woody Allen – é a pessoa que deseja transcender a divisão geopolítica inerente às

cidadanias nacionais dos diferentes Estados e países soberanos. Ao se negar a aceitar sua identidade ditada pelos governos nacionais; reafirmar-se como «representante de si mesmo», os cidadãos do mundo afirmam sua independência como cidadãos da terra, do mundo ou do cosmos. Seguindo o raciocínio de Bauman, também não interessa criar um «modo de vida novo», mas simplesmente ficar «fora do alcance de gente ordinária»; isto se reflete no personagem Chris Wilton, uma vez que pela graça da sorte vence o barramento judicial. O autor afirma que os cosmopolitas têm criado na realidade uma «zona isenta de comunidade» na qual se foge da mesma. Isto, no entanto, não impediria aos cosmopolitas degustar, de modo a poder sugerir uma cidade estadunidense ou um *mall* de luxo na Grã Bretanha, «de tudo e de todas as partes» com o que Bauman chama de idiossincrasia – convivência confunde-se com identidade – irreverente, mas à disponibilidade (BAUMAN, 2003, p. 69).

Para este mesmo autor, não há nenhuma «hibridização global» que festejar nisto, hoje em dia «Paris não é uma festa». É dos grupos acomodados nestas últimas décadas de onde surgiu a tendência de criar comunidades fechadas. Existem outras pseudocomunidades, e uma delas é a do «espetáculo», que recria a condicionada distinção social e gera a impressão de estar participando em uma «comunidade estética», ainda que ávidos espectadores esperem encontrar nos ídolos «confissões públicas» que lhes permitam acreditar que não estão sozinhos, já que se pode compartilhar a intimidade das celebridades como o mostra *Meia Noite em Paris*. Na realidade, essa pseudocomunidade é efêmera, instável e não permanente no tempo. Os ídolos de Gil Pender operam um pequeno milagre, fazem que aconteça o inconcebível, eles conjuram a experiência de comunidade – a vanguarda histórica de Paris de 1920 – sem uma comunidade real e a alegria da pertença sem a comodidade de estar amarrado ao tempo, como afirma Bauman (2003, p. 84).

Da mesma forma em que se tem a impressão de estar participando de um mundo de ficção nas comunidades fechadas de lugares turísticos em Paris, por exemplo, pode-se experimentar o vazio quando as pseudocomunidades do espetáculo acabaram e já não têm mais escritores, pintores, músicos, enfim, toda

classe de artistas – da grande arena do circo romano. Fica ainda por saber se a «comunidade estética» é a mais apropriada, ainda que hoje sejam apenas espaços para o consumo, e descartáveis depois do uso. As generalizações de Bauman sobre os efeitos da globalização vêm ao encontro à crítica de Woody Allen na construção do protagonismo de seus filmes.

Efetivamente, as generalizações de Bauman, na realidade – «americanização» e do «eurocentrismo» –, aparece de maneira relativamente recente e é só nos últimos tempos que coloca em tela de juízo o Estado-Nação; quando começa a se institucionalizar o medo e a degradação da cultura pública (BAUMAN, 2003, p. 135), chegando a deixar as pessoas sem laços e obrigando-as a fabricar sucedâneos de identidade que podem ser encontradas no multiculturalismo.

Zygmunt Bauman sublinha como as tentativas de homogeneizar o espaço urbano e transformá-lo em lógico e funcional desintegra as redes de proteção dos laços humanos, até desabrochar na experiência psíquica do abandono e da solidão, o que acontece com o próprio Woody Allen encarnado na figura de Pisanello em *Para Roma com amor*, com medo e indiferença aos desafios que pode trazer a vida e as decisões autônomas e responsáveis (BAUMAN, 2001, p. 62-63).

O multiculturalismo e a crítica ao eurocentrismo são dois conceitos inseparáveis, pois relacionam dois temas que frequentemente se relegam a âmbitos reservados da especialização; por um lado, os debates referentes às políticas de identidade e raça; por outro, os debates sobre o discurso pós-colonial e o nacionalismo do Terceiro Mundo. Stam e Shohat (2002) situam a cultura popular no centro mesmo desse debate «pós-moderno» e assinalam que os meios de comunicação desempenham um papel crucial na hora de modelar as comunidades e determinar a pertinência a um grupo.

Nesta linha, o estudo do multiculturalismo, na perspectiva filmográfica de Woody Allen, analisa obras escolhidas como produtos culturais alternativos, reformulando a ideia de que a comunicação pode contribuir para estabelecer e fortalecer paradigmas alternativos da consciência histórica, política, social e econômica. O impasse da análise dos estereótipos de lugares, ações e personagens

e as contradições que se encontram na hibridização pós-colonial são manifestações superficiais de uma mudança mais profunda que está acontecendo: a luta pode descolonizar a cultura global.

A partir desta base, o multiculturalismo em certas coordenadas ideológicas pode receber um significado determinado, enquanto que, em outras, pode receber significados distintos: contraditórios, indiferentes ou irônicos. Neste último tipo de significação a filmografia de Woody Allen alcança um ponto original.

Segundo Marvin Harris, na sua obra *Antropologia cultural* (2011), as culturas atuais costumam ser o resultado da combinação de elementos provenientes de outras culturas, fusões e hibridações culturais resultantes de séculos de contato. Para este autor, a cultura não é uma realidade fixa ou invariável, como é colocado pelas correntes circunscritas ao *determinismo cultural*. Mas, por ser dinâmica, ela está em constante mudança, sofrendo e exercendo reciprocamente influências sobre outras culturas.

Questões ideológicas, hegemônicas, populares e de identidade do fenômeno do multiculturalismo são tratadas pelos Estudos Culturais, passando por uma série de desdobramentos e transformações, devido ao fenômeno de globalização que abalou os quadros sociais e subjetivos de referência, segundo explica Octavio Ianni (2003, p. 331) em «A sociedade mundial e o retorno da grande teoria». Segundo Ana Carolina Escosteguy (2010), de um modo geral, o surgimento dos meios de comunicação no processo de globalização determina o curso da vida social na contemporaneidade.

As culturas são um fenômeno complexo e mestiço, resultado de mútuas e múltiplas interações. Por isso, ainda que na temática cultural exista uma acentuada tendência à continuidade, parece coexistir como tendência à mudança. Por este motivo as fronteiras culturais são móveis, ainda que a velocidade de tal movimento seja lenta. A própria transcendência e relatividade do conceito de multiculturalismo pode ser uma realidade de fato ou uma das muitas tendências de moda intelectual

na atualidade. Um mero discurso no qual se inclui aquilo que se considera politicamente correto.

1.2 Multiculturalismo e Estudos Culturais

Desde a década de 1960, os *Cultural Studies* que nasceram do *Centre for Contemporary Cultural Studies* – CCCS – têm renovado o debate acadêmico e social sobre as relações entre «cultura» e «sociedade», concedendo aos meios de comunicação e às vivências das classes populares uma atenção especial, até então reservada à cultura dos letrados e das classes dominantes. Rejeitando as fronteiras das disciplinas acadêmicas, os Estudos Culturais questionam o que politicamente está em jogo dentro de uma cultura. Por esta razão, nada mais apropriado para falar do «multiculturalismo» a partir da Escola que tal termo acunhou.

A noção de cultura é complexa e tem gerado muitas discussões, contradições e debates no campo das ciências humanas e sociais. A ideia de «cultura legítima» implica necessariamente uma oposição entre obras consagradas e a cultura de massa produzida pela Indústria Cultural. E a maneira de refletir sobre as culturas de um modo geral e da sua articulação em particular está diretamente vinculada às tradições nacionalistas. No corpus deste trabalho, isto é, nos filmes escolhidos de Woody Allen, existe uma referência clara a três culturas europeias: a inglesa, a francesa e a romana em contraste com a cultura estadunidense.

Nesse sentido, os Estudos Culturais aparecem como um paradigma e uma formulação coerente, considerando a cultura em um sentido amplo e passam de uma reflexão centrada no vínculo «cultura-nação» para uma visão da cultura e dos grupos sociais que nela convivem. A questão é que continua havendo uma dimensão política no âmbito do cultural; esta questão crucial consiste em compreender em que medida a cultura de um grupo social, em primeiro lugar das «classes populares», questiona a ordem social ou, pelo contrário, adere às relações de poder.

Nas décadas dos anos de 1970, a também chamada Escola de Birmingham explora a «cultura jovem e obreira», assim como os conteúdos e a recepção dos

meios de comunicação. Alguns historiadores deste campo analisaram as manifestações das múltiplas resistências populares ocorridas na Inglaterra. Essas pesquisas têm um caráter «precursor». O que constitui inicialmente um foco marginal da pesquisa, situado entre o mundo acadêmico e as redes da nova esquerda britânica, que conhece uma expansão considerável a partir da década dos anos 1980.

Essas pesquisas estenderam-se gradualmente aos componentes culturais vinculados ao gênero, à etnia e às práticas de consumo, conseguindo uma difusão planetária. Mas, tal expansão possibilita certas rupturas, já que os antigos oponentes acederam a cargos de responsabilidade no mundo acadêmico. A sua inspiração teórica deve fazer frente à revisão do marxismo e ao auge das novas ideologias e teorias, assim como aos efeitos das mudanças sociais como a revalorização do sujeito, a reabilitação do «prazer» vinculado ao consumo dos meios de comunicação, ao fortalecimento das visões neoliberais ou à aceleração da circulação mundial dos bens culturais.

Se os Estudos Culturais seguem sendo um paradigma, isto pouco tem a ver com seus inícios. Pouco a pouco estes começaram a colocar a ênfase na capacidade crítica dos consumidores, questionando o papel central da classe social como fator explicativo, valorizando novas variáveis, tais como: classe, diversidade étnica e cultural.

Nesta linha, a filmografia contemporânea de Woody Allen traz o tema da cultura e das diferenças culturais como o enredo de um humanismo romântico que está muito além das diferenças ideológicas, impondo-se o fator da economia global que marca o contexto do espaço e dos costumes de inúmeros habitantes europeus e norte-americanos que se debatem nesses cenários.

Sobre a origem, desenvolvimento e atualidade dos Estudos Culturais, a obra de Armand Mattelart, *Introdução aos Estudos Culturais* (2004), oferece um riquíssimo panorama contextual, assim como a *Cartografia dos Estudos Culturais* de Ana Carolina

Escosteguy (2010) que mapeia, sobretudo, a influência destes estudos na América Latina e no Brasil.

No decorrer do século XIX, a tradição conhecida como *Culture and Society* surge na Inglaterra criada por um grupo de intelectuais humanistas. Além de suas diferenças ideológicas, estes denunciam os danos provocados pela «vida mecanizada» sob os efeitos da civilização moderna. A identidade nacional confronta-se com o triunfo da classe média que desqualifica a arte considerada como um enfeite não rentável, no contexto da perda da influência da aristocracia hereditária e a irrupção das classes populares.

O conceito de cultura converte-se na pedra angular de uma filosofia política, cujo símbolo principal é a literatura. O contato com as obras de arte tem que modificar o horizonte de sensibilidades de uma sociedade acorrentada à ideologia dos fatos. Já no final do século XIX, a crença no poder purificador da criação imaginária, na hora de transmitir os valores cidadãos às classes emergentes, encontra seu campo de aplicação na posta em marcha dos estudos sobre a literatura inglesa: *English Studies*.

As controvérsias sobre os públicos aos quais estava dirigida esta iniciativa acompanharam a lenta gestação de uma concepção sócio-histórica da ideia de cultura que conduz à criação dos *Cultural Studies*. Desses debates característicos do século XIX inglês, convém lembrar três elementos mencionados por Wolf Lepenies, na sua obra *Les trois cultures* (1985). O primeiro refere-se à centralidade da reflexão relativa ao impacto da revolução industrial sobre a cultura nacional e as ameaças que fazem pensar tanto sobre a coesão social quanto sobre a preservação de uma vida intelectual e de criação não submetida ao cálculo utilitarista. O segundo elemento diz respeito à responsabilidade que, além de suas contradições, os autores concedem aos intelectuais, produtores e difusores culturais como educadores de uma cultura nacional. O terceiro refere-se às contradições desta referência à cultura e ao que está em jogo desde o ponto de vista cultural. Inclusive, observa-se uma forma de sensibilidade moderna para o cultural que integra «estilos de vida» e a estética da vida cotidiana. De forma simultânea, as humanidades e,

especialmente, a literatura nacional aparecem como os instrumentos privilegiados da civilização e da compreensão do mundo, enquanto a ciência é vista com certa suspeita, afirma o autor acima citado. Esses tropismos intelectuais perpetuam-se além do século XIX.

Richard Hoggart publica o livro considerado o fundador dos Estudos Culturais: *The Uses of Literacy: Aspect of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments* [1957 (1970/1973)]. Hoggart estuda nesta obra a influência da cultura difundida na classe obreira através dos meios de comunicação. Após escrever com grande precisão etnográfica a paisagem do cotidiano da vida popular, este professor de literatura inglesa analisa a maneira segundo a qual as publicações destinadas a este tipo de público se integram a este contexto. A ideia central é a tendência a supervalorizar a influência dos produtos da Indústria Cultural sobre os das classes populares. Não convém esquecer que estas influências culturais incidem de maneira muito lenta sobre a transformação das atitudes, neutralizadas por forças mais antigas, reitera Hoggart na obra citada.

Os cidadãos da classe média, de um modo geral, são público-alvo do cinema de Woody Allen, e este não se encaixa dentro daqueles que, em princípio, representam o foco da Escola: as «classes populares». A ideia da resistência à ordem cultural é consubstancial à multiplicidade dos objetos da pesquisa que tem caracterizado o domínio explorado pelos Estudos Culturais desde a sua formação. Estes fazem referência à convicção de que é praticamente impossível abstrair a cultura das relações de poder e das estratégias da mudança social.

Este axioma explica a influência exercida sobre o movimento dos trabalhos de inspiração marxista de mais duas figuras britânicas em ruptura com as teorias mecanicistas – trata-se de uma teoria filosófica determinista segundo a qual os fenômenos sociais se explicam pela causalidade ou analogia mecânica –: Raymond Williams (1921-1988) e Edward P. Thompson (1924-1993). Ambos os autores estão vinculados à formação permanente das classes populares e em contato direto com a *New Left Review* – Revista política fundada em 1960 no Reino Unido, a partir da fusão

de dois periódicos: o *New Reasoner*, *The Universities* e *Left Review*, cuja emergência nos anos de 1960 significa o renascimento da análise marxista.

Edward Palmer Thompson é um dos fundadores da *New Left Review*. Junto a Raymond Williams compartilha o desejo de superar as análises que têm convertido a cultura em uma variável dependente da economia. O autor afirma que sua preocupação principal tem sido abordar o silêncio de Marx sobre o sistema de valores. O silêncio a respeito das mediações de tipo cultural e moral (Thompson, 1976). O trabalho de Thompson pode ser descrito como uma história centrada na vida e nas práticas de resistência das classes populares. Sua obra mais conhecida, intitulada *The making of the English working class* (1963) é um clássico da história social e da reflexão sócio-histórica de um grupo social.

Cinco anos antes, Williams publica *Culture and Society* (1958) que é uma genealogia do conceito de cultura na sociedade industrial, desde os românticos até George Orwell. Explorando o inconsciente cultural presente nos termos cultura, massa, aglomerações ou de arte, fundamenta a história das ideias em uma história do trabalho social de produção ideológica. As noções, práticas e as formas culturais cristalizam visões e atitudes que expressam regimes, assim como sistemas de percepção e sensibilidade. Essa obra de Williams esboça a problemática, desenvolvida em *The long revolution* (1961), na qual destaca o papel dos sistemas de educação e de comunicação, assim como o papel dos processos de alfabetização na dinâmica das mudanças sociais, contribuindo para desenhar um programa de reforma democrática das instituições culturais.

Tanto Williams quanto Thompson compartilham a visão de uma história construída a partir das lutas sociais e da interação entre cultura e economia na qual a noção de resistência à ordem capitalista aparece como central. Esta época é dominada, entre os intelectuais de esquerda, pelo debate que opõe a base material da economia à cultura, convertendo esta última em reflexo da primeira. Os Estudos Culturais procuram sair deste dilema, considerando-o impossível e redutor. Este esforço de superação culmina com uma nova descoberta das formas específicas que tomaram o movimento social e o pensamento socialista na Inglaterra, Grã

Bretanha e Reino Unido. Isso explica a investida de Thompson na leitura de William Morris; nela se percebe um dos primeiros críticos de um determinismo estrito que tem conduzido ao empobrecimento da sensibilidade, à primazia de categorias que negam a existência afetiva de uma consciência moral e a exclusão da paixão imaginária. Esta ideia central é defendida por Raymond William em seu trabalho como colunista cultural no *The Guardian*. Por sua vez, manifesta um interesse crescente a propósito dos meios de comunicação. A partir de 1962, em seu livro *Comunicações*, participa do debate político, formulando propostas para um controle democrático da mídia como meios de influência e agitação.

À tríade dos fundadores dos Estudos Culturais se soma um quarto nome: Stuart Hall. Ele pertence a uma nova geração que não participa diretamente da Segunda Guerra Mundial. Elemento central das revistas da nova esquerda intelectual, a produção científica de Hall só chega a sua maturidade no início dos anos de 1970. No entanto, a aparição e posterior desenvolvimento dos Estudos Culturais não se explica somente pela ação de algumas personalidades. Muito além de sua contribuição teórica, os *founding fathers* – pais fundadores – construíram uma rede que possibilitou a consolidação de novas problemáticas, tais como as encarnações da dinâmica social que afeta amplos setores das gerações nascidas entre o final dos anos de 1930 e a metade dos anos 1950. Convém lembrar o contexto político de 1956, por exemplo, a radicalização em Budapest e Suez, que marca a decepção do comunismo e o da intervenção militar que relança a mobilização «anti-imperialista» entre os intelectuais britânicos. A perda do comunismo, o potencial mobilizador das lutas anticolonialistas, a desconfiança perante as promessas de um consenso social que acontece graças à abundância, faz surgir um conjunto de movimentos de reação aos núcleos intelectuais. No contexto do desenvolvimento do emprego, jovens da classe média e «popular» encontram no sistema educativo uma alavanca para sua ascensão social.

Os Estudos Culturais, desde a década de sua fundação nos anos de 1960, procuraram de um modo geral a unidade dentro da diversidade de temas de interesse para suas pesquisas e em condições particulares – a um contexto intelectual, político, social e histórico específico –, destacando os nexos existentes

entre a pesquisa e a formação social. Nos anos de 1970, a preocupação se deu em torno das diferenças de gênero e ante a ideia da «resistência». Nesse sentido, abrem-se, para o entendimento do âmbito pessoal como político, a expansão da noção de poder e a centralidade das questões subjetivas que marcam a reabertura da teoria social para a teoria do inconsciente, a psicanálise.

Nos anos de 1980 aparecem na pauta de pesquisa as novas modalidades de análise dos meios de comunicação que enquadram a análise do texto com a pesquisa sobre audiências. Assim, iniciam-se os estudos da recepção dos meios massivos, especialmente o da televisão que procura dar visibilidade às audiências e aos estudos de pesquisas etnográficas. Já nos anos de 1990, esse marco de estudos sobre audiência enfatiza a experiência e a capacitação dos diversos grupos sociais dentro do contexto de suas identidades no âmbito global, nacional, local e individual (ESCOSTEGUY, 2010, p. 41).

Contudo, se a reivindicação do olhar cultural podia ser exclusividade de uma visão crítica da sociedade durante o período áureo dos Estudos Culturais, não acontece o mesmo no século XXI. A atenção dispensada à dimensão cultural do processo de integração mundial e dos fenômenos de dissociação é o fato de atores tão diversos que, o significado da cultura como instrumento do pensamento livre e como técnica de defesa contra todas as formas de pressão e de abuso do poder simbólico, converte-se em uma ação secundária, como assinala Pierre Bourdieu em *O poder simbólico* (2007).

Impõe-se pouco a pouco a noção de cultura instrumental, funcional, a respeito da necessidade de regulação social da nova ordem mundial como consequência de novos imperativos da gestão simbólica dos cidadãos e dos consumidores pelos Estados e as grandes empresas multinacionais. Estes confrontos permanentes do sentido convertem qualquer enfoque da cultura, das culturas e da sua diversidade em profunda complexidade.

O controle das novas redes permite rentabilizar as inversões em matéria de representatividade do mundo. Estas se têm estendido através de todo o mundo, alfabetizando a todos os consumidores e socializando-os a um modo de vida global.

A difusão constante destes valores gera antídotos, respostas e aculturações contraditórias, instaurando uma mentalidade coletiva, de expectativas e frustrações crescentes.

Do lado contrário, as lutas sociais e políticas inauguradas pelos movimentos antiglobalização têm colocado, por sua vez, a cultura, o multiculturalismo e a diversidade cultural no centro das reivindicações.

Além do que está em jogo, economicamente: a soberania ou a segurança e a exceção ou multiculturalismo afetam diretamente a organização da sociedade contemporânea. Neste sentido, os Estudos Culturais consideram o multiculturalismo como uma luta, abrindo espaços de reflexão e de intervenção que tinham sido afastadas pelas concepções economicistas da cultura e da mudança social.

1.3 Multiculturalismo e globalização

Jesús Martín Barbero (2002, p. 224) afirma, a propósito do legado dos Estudos Culturais na América Latina, que a comunicação na cultura deixou de ser apenas um assunto cultural, tanto a economia quanto a política estão comprometidas com aquilo que a comunicação é capaz de produzir. Esta proposta de Martín Barbero representa uma aproximação crítica à cultura contemporânea, sobretudo no que se refere ao conflito multicultural.

Portanto, a comunicação se reconhece no contexto de uma sociedade globalizada. A globalização é o processo de integração social, política e econômica entre os países e as pessoas do mundo inteiro, no qual governos e organizações trocam ideias. Essa integração mundial decorrente do processo de globalização ocorreu em razão de dois fatores: a inovação tecnológica e o incremento dos fluxos comerciais mundiais. As inovações tecnológicas, principalmente nas telecomunicações e na informática. A partir da rede de telecomunicações – telefonia fixa e móvel e televisão, entre outros – foi possível a difusão de informações entre empresas e instituições financeiras, ligando os mercados do mundo. A globalização é a fase mais avançada do capitalismo. E, com o declínio do socialismo, o sistema

capitalista se tornou predominante no mundo. A consolidação do capitalismo econômico iniciou a era da globalização.

A ideia de Martín Barbero considera a globalização como um tema emergente e constitutivo para a comunicação e a cultura contemporânea. A globalização, em nome da «universalidade», promove o multiculturalismo fazendo da relação: globalização, multiculturalismo e contemporaneidade algo complexo, mutante e inserido no contexto de consumo que, mesmo tendo uma base cultural, sustenta-se quase exclusivamente nos interesses comerciais.

Os atuais processos de globalização econômica, tecnológica, política e cultural produzem-se em situações de desigualdade entre as distintas regiões do mundo, inclusive no interior dos próprios países e se dão no marco de uma tensão entre o desenvolvimento de uma modernização técnica, orientada às sociedades informacionais, e o desgaste de um projeto de modernidade cultural, hoje fortemente questionado, baseado em valores do progresso humano, igualdade e liberdade.

Assim, os processos de globalização cultural se evidenciam na extensão da indústria e o mercado cultural que permitiram a chegada de mais pessoas a bens simbólicos e em uma tendência à homogeneização e à segmentação dos gostos, fazendo-se notória a preeminência de uma cultura de consumo. Os processos de globalização mencionados configuram um novo tipo de sociedade, baseada no desenvolvimento das tecnologias da informação, nas mudanças na produtividade do capital e nas novas condições de trabalho como consequência do anterior.

Contudo, nesse contexto, tem-se quebrado grande quantidade de paradigmas no econômico, no social e no cultural. E isto não tem deixado de lado o campo das representações audiovisuais, afetado por mudanças relevantes como a progressiva multiplicação das telas nas quais se exibem conteúdos, a perda da distinção entre os discursos documentais e ficcionais ou a divulgação da necessidade de chaves narrativas ou de sentidos nos textos fílmicos ou audiovisuais.

A globalização é um processo que está modificando o mapa da atividade de produção de representações simbólicas do ser humano. Neste ponto, a figura do

produtor cinematográfico Woody Allen faz todo sentido por ser um dos realizadores mais profícuos de Hollywood na atualidade. A anterior cultura logocêntrica, que o diretor critica, viu-se devassada pelo império absoluto do audiovisual, cujos limites por sua vez foram desintegrados pela chegada da digitalização, que tem igualado a técnica a todo tipo de conteúdo. Por isto, a reflexão sobre as transformações na linguagem cinematográfica conecta a representação artística com as mudanças culturais que se produzem através de processos, como o da hibridização de formatos e conteúdos e o questionamento clássico da relação emissor-receptor.

No seu aspecto básico, a globalização vem caracterizada pela crescente «internalização», como mencionado no começo deste item, termo que descreve a passagem do estatal para os cruzamentos entre realidades sociais, econômicas e culturais de procedência geográfica distinta. Esta visão, reforçada pela Grande Guerra, as exposições universais e a criação da Sociedade das Nações, consolidou-se no começo do século XX com a multiplicação do acordo de normatização e a intensificação das relações entre os Estados.

Para alguns teóricos, a globalização não é um fenómeno novo, apenas reproduz com maior intensidade os processos históricos, como a colonização que teve lugar desde o século XVI até o século XIX, e que supôs os processos da cruel normatização linguística e religiosa de grandes zonas geográficas. Roland Robertson (1990) assemelha o termo globalização à ocidentalização com uma fase intermediária do desejo colonialista das nações europeias, ainda que outros críticos culturais tragam esse começo para épocas mais recentes. Para Anthony Giddens (2000), a globalização é uma das consequências da modernidade; para John Tomlinson (2001, p. 5) começa nos anos sessenta e «vem após o imperialismo»; para Fredric Jameson (1991) resulta um efeito do capitalismo tardio, e David Harvey (1998) a liga à condição pós-moderna na sua compreensão espaço-temporal.

Entretanto, na primeira década do século XXI, pode-se localizar a fase mais enérgica dos processos de globalização, caracterizada pela ação das grandes corporações transnacionais, sobretudo no terreno económico e político, independentemente das fronteiras entre países e continentes. Segundo o International Monetary Fund – Fundo Monetário Internacional (2000), a globalização

é uma interdependência econômica crescente do conjunto de países do mundo, provocada pelo aumento do volume e variedade das transações fronteiriças de bens e serviços, assim como dos fluxos internacionais de capitais, ao mesmo tempo em que se produz a difusão acelerada e generalizada de tecnologia.

Longe dos temores que podem provocar todas essas consequências da globalização, Hollywood tem-se adaptado a ela com o desenvolvimento de novas estratégias, especialmente de produção. As corporações *majors* que estão na ativa em Hollywood seguem a especialização da AOL – Time Warner sobre globalização: a expansão horizontal para entrar nos novos mercados de todo mundo, a expansão vertical para trabalhar com produtores independentes e a associação com investidores estrangeiros para dividir os riscos e incrementar a capitalização (MILLER et al 2005, p. 62).

Na contramão, Woody Allen encontra no multiculturalismo uma espécie de aumento da interação na procedência de referências e valores, que tem como consequência direta a hibridização de conteúdos e temáticas, presentes na sua filmografia. O diretor relaciona na trama de seus filmes a cultura norte-americana em contraponto com a cultura europeia e nela coloca o protagonismo da cidade cosmopolita como pretexto de uma cultura local, mobilizada de acordo com os fluxos das urbes. Assim, as imagens deslocam-se para o centro de uma paisagem cultural, global e interativa, onde o étnico, tecnológico, financeiro, midiático e ideológico age como energia para o desenvolvimento de crítica às matrizes culturais.

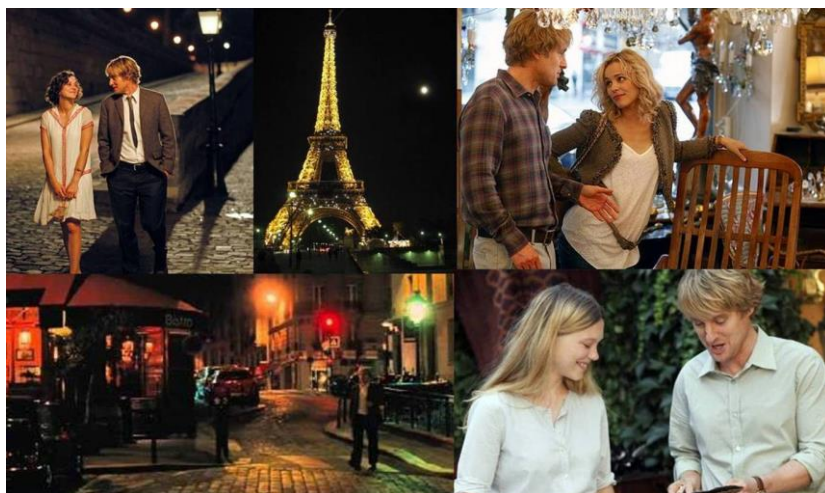
Essas hibridizações textuais de Woody Allen, presentes nos roteiros dos filmes *Match Point*, *Meia Noite em Paris* e *Para Roma com amor*, refletem uma variedade de forças históricas, culturais e econômicas que se misturam entre si e que são visíveis na dialética do nacional, local e global. Por esta razão, centrar-se unicamente na filmografia não é suficiente para compreender o «multiculturalismo» na sua complexidade e nas críticas que a ele se fazem.

Portanto, estabelecem-se três categorias para a análise, no capítulo a seguir, de cada um dos filmes escolhidos da obra de Woody Allen. A primeira é o *contexto*

multicultural: ideológico e econômico no qual se situa a trama do filme, referindo-se aos antecedentes das ações e dos protagonistas que comparecem na trama. A segunda é a *dialética intercultural* que remete à forma visual e à narrativa conflitante do «multiculturalismo», neste caso, da cultura europeia e da cultura estadunidense. A terceira é a *crítica do diretor* que se infere dos deslocamentos icônicos, humorísticos e críticos propostos como abordagem dos aspectos de produção – linguagem cinematográfica – e como uma saída para o impasse do conflito.

CAPÍTULO 2

TRAÇOS MULTICULTURAIS NO FOCO FILMOGRÁFICO DE WOODY ALLEN



To Rome with Love



Do capítulo primeiro desprende-se a ideia de que o multiculturalismo e a crítica ao eurocentrismo relacionam um tema que com frequência relega-se a âmbitos da política internacional. Por um lado, os debates referentes às políticas de identidade e raça; por outro, debates sobre o discurso pós-colonial e o nacionalismo. Stam e Shohat (2006) situam a cultura popular no centro desses debates pós-modernos e assinalam que os meios de comunicação desempenham um papel importante na hora de modelar as comunidades e determinar a sua pertença a um grupo social.

Neste estudo, o multiculturalismo serve de objeto ligado à mídia cinematográfica, estabelecendo a filmografia de Woody Allen como crítica do diretor para criar e fortalecer paradigmas alternativos à consciência histórica desse fenômeno.

Este capítulo referencia os traços - apontamentos, formas, características, riscos e sintomas - multiculturais que o diretor apresenta na filmografia «escolhida» para interpretar, por meio do comportamento das suas personagens, os estereótipos e as contradições que se encontram nessa hibridização pós-colonial. Robert Stam (2014) afirma que todas as questões relacionadas ao multiculturalismo no cinema passam pelas manifestações superficiais de uma mudança mais profunda, a luta por descolonizar as culturas locais.

Deste modo, Woody Allen cria alegorias para um mundo interconectado no qual o fenômeno da globalização coloca em evidência a existência de sociedades fechadas e a ausência da exclusividade de algumas que supostamente possuem o controle histórico, social e econômico. Existem sociedades que estão preocupadas com a perda de identidade ou com o motivo pelo qual essa essência possa se diluir no mundo globalizado.

A mudança de lugar para as filmagens se deve ao fato de, por um lado, querer mostrar o contraste entre a cultura estadunidense e europeia, e, por outro, as melhores condições de produção do «velho continente»; talvez por isto, o diretor tenha assinalado que a filmagem de *Match Point* (2006), *Meia noite em Paris* (2011) e

Para Roma com amor (2012) sejam a causa direta de haver saído de seus costumeiros cenários de Manhattan para mergulhar no contexto multicultural da Europa.

Os filmes escolhidos foram rodados em três países diferentes: Inglaterra, França e Itália, dando a estas capitais, Londres, Paris e Roma, o caráter «cosmopolita». As categorias anunciadas ao final do primeiro capítulo – *contexto multicultural, dialética intercultural e crítica do diretor* –, definem-se a partir desse «cosmopolitanismo» com o qual tais categorias são revestidas na contemporaneidade. O cosmopolitanismo é um enfoque de análise a ser aplicado neste trabalho.

O cosmopolitanismo pode compreender algum tipo de governo mundial – em especial de democracia direta – ou pode simplesmente se referir às relações entre nações ou indivíduos de diferentes procedências, mais inclusivas do ponto de vista político, econômico ou moral.

Observa-se nos três filmes escolhidos que o caráter cosmopolita diferencia os personagens de Woody Allen, convertendo-se o conceito em uma categoria multicultural que os distingue em suas origens, desenvolvimento e destino dentro da trama, e cujo contraponto central se dá entre a comunidade inglesa, francesa, romana e protagonistas advindos dos Estados Unidos e de outros países da Comunidade Europeia, tais como a Irlanda, Espanha e Holanda. Contudo, *Match Point* estabelece uma discussão atual sobre as diferenças culturais entre países vizinhos. A Grã-Bretanha envolve países como a Inglaterra, a Escócia e o País de Gales. Já o Reino Unido é um agrupamento político que contempla a Irlanda do Norte da qual é oriundo o protagonista do filme, representando alegoricamente o vizinho imigrante que tenta a sorte na cosmopolita cidade de Londres.

Contudo, a primeira categoria relativa ao protagonismo, que transcende a divisão geopolítica inerente às cidadanias nacionais dos diferentes Estados e países, é baseada na moralidade, relação segundo a qual os indivíduos de diferentes sítios estabelecem relações entre si de respeito ou rejeição, seja esta explícita, implícita ou inferencial. Em *Match Point*, por exemplo, o protagonista é um

irlandês que se relaciona com a filha de uma rica família inglesa e tem como amante uma atriz estadunidense frustrada na sua tentativa de sucesso. Em *Meia Noite em Paris*, trata-se de um roteirista estadunidense com crise de inspiração, disposto a viver os pormenores da ficção de vanguardistas, sobretudo europeus, mesmo sendo interpelado por escritores estadunidenses. Já em *Para Roma com amor*, histórias intercaladas trazem diferentes projetos de relacionamento amoroso de casais subsidiados por roteiros turísticos pela cidade; dólares, euros e outras moedas que circulam como os turistas e que proporcionam o bem-estar, a sexualidade e a fama tão desejada pelos protagonistas.

A segunda categoria, aqui chamada de dialética intercultural, segue o mesmo caminho, no sentido da negação às legitimidades das diferenças culturais. O cosmopolitismo é universal, mas diverge, aceita ou rejeita a ideia das mudanças constantes às quais se expõe o ser humano na sua condição: tempo-espço. Neste sentido, a dignidade, que é o alvo da crítica do diretor, reside na sua capacidade e direito de autodomínio, sendo este que escolhe nas distintas sociedades os modos de viver. No contexto das mudanças e da diversidade de contextos de interação, os protagonistas dos filmes conseguem ou não integrar a diferença, a mudança e as diversas identidades em jogo. Neste sentido, *Match Point* estabelece uma dialética entre a ética, baseada nos princípios, ideais e valores nos quais se circunscreve a cultura inglesa e a moral estadunidense e de outros países, e os pormenores da lei que regulamenta o comportamento. *Meia noite em Paris* traz as analogias do regime diurno e noturno, trazidas à tona por Gilbert Durand (2012), e usadas neste trabalho, com o fim de analisar a cultura estadunidense e europeia, respectivamente, questão esta que será retomada no capítulo de fechamento. *Para Roma com amor* aborda o tema do poder através do sentimento sublime e das excentricidades do amor, do sexo e da fama.

Antony Giddens (2002) afirma que as pessoas podem se aproveitar da diversidade para criar identidades próprias que incorporem de maneira favorável os diferentes âmbitos em uma crônica. Assim, Woody Allen faz desse terceiro filme uma espécie de comédia romântica na qual seus protagonistas se sentem em casa perante uma multiplicidade de ambientes que oferece o roteiro pela cidade de Roma.

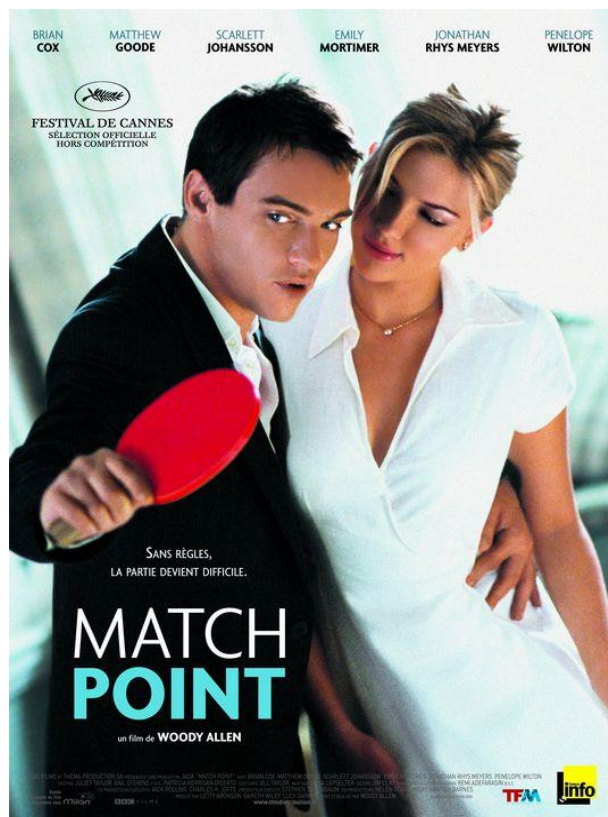
A interpretação global do diretor é o seu traço particular que oferece saída e desfechos ao enredo de seus filmes. Parte-se do princípio de que sua abordagem do multiculturalismo adquire tons irônicos e especulativos em relação ao posicionamento histórico, político e econômico na trama. É evidente que os três filmes fazem parte da realidade da «mundialização», aquela que remete a identidades que se confundem e a cenários caleidoscópicos. Neste sentido, Woody Allen inspira-se em múltiplas referências, vai tecendo um «sincretismo cultural» que, no fundo, acaba sendo muito individualizado, já que aborda a incomunicação a partir de vários pontos de vista, como, por exemplo, o poder cosmopolita alienante de grandes cidades europeias, que servem de modelo urbanístico para o mundo, os ideais éticos e morais da cultura europeia e estadunidense que regulamentam o comportamento das pessoas – a lei – em sociedade e a subjetividade fragmentada dos personagens pelo excesso de informação e possibilidades de comunicação.

Todos os personagens têm um fio condutor comum, um jogo no tabuleiro social que traça costumes e comportamentos da classe dominante no caso de *Match point*, a magia e a frustração em *Meia noite em Paris* e em *Para Roma com amor* o excepcional do amor crivado pela «sociedade do consumo e do espetáculo». O diretor liga por meio de fatos inusitados, como a aliança da vizinha morta, as badaladas da meia noite e a frustração do final de Pisanello, expressões da globalização, que Woody Allen explora entre o individual e social, descrevendo as barreiras físicas, socioculturais, linguísticas, ideológicas e emocionais que separam esses personagens, apesar de conviverem em cidades cosmopolitas. Revela existência de uma grande fratura entre cidadãos da cultura europeia e dos turistas norte-americanos que as visitam.

Sob essas três categorias, analisam-se os filmes escolhidos com o fim de mostrar os traços multiculturais com a intenção de examinar a cultura contemporânea «por meio de um cinema autoral». Contudo, cabe salientar que estas categorias de análise não se dão de forma absoluta, mas devido aos cruzamentos dos conceitos do multiculturalismo, interculturalismo e a perspectiva global sobre a trama que apresenta o diretor na sua interpretação. Para reforçar tais categorias, decupam-se algumas cenas que as evidenciam, fechando com uma

interpretação que não pretende ser categórica, mas sim objetiva a respeito do objeto de estudo: o multiculturalismo no foco do diretor e realizador norteamericano.

2.1 O jogo da ética e da moral em *Match Point*



Cartaz do filme *Match Point*. SITE OFICIAL (2005)

O cinema de Woody Allen sempre procurou distanciar-se da Indústria Cultural de Hollywood. Neste filme, o diretor nova-iorquino abandona Nova Iorque e se situa pela primeira vez em Londres. Trata-se de um novo giro em sua filmografia que muda o jazz pela ópera, a comédia pelo drama e os atores americanos pelos ingleses, exceto o protagonista de *Match Point* (2005).

Ficha técnica em anexos.

Sinopse do filme

Match Point – Ponto Final é o título do filme escrito e dirigido por Woody Allen que usa como pretexto o romance *Crime e Castigo* (1866) do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1866) para reconstruir a sua trama. Esta conta a história de um ex-tenista, Chris Wilton (Jonathan Rhys-Mayer) que casa com Chloe (Emily Montimer),

uma jovem da classe alta inglesa, em busca de ascensão social. Chris percebe que esse relacionamento representa um golpe de sorte até se envolver em um relacionamento amoroso com Nola (Scarlett Johansson).

No início do filme é feita uma apresentação em *off* a respeito do percurso e destino da narrativa, enquanto uma bola de tênis em movimento serve de pano de fundo para uma voz que comenta que a vida depende da sorte, e reforça que, em um jogo de tênis, quando a bola bate na parte superior da rede, ela pode passar ou cair para trás, assim a vida, simplesmente, é uma questão de sorte.

Chris Wilton é professor de um clube de tênis de elite em Londres, lá conhece o milionário Tom Hewett (Matthew Goode) e se fazem amigos. Após Tom perceber que Chris é um jovem intelectual o convida à ópera com Chloe, sua irmã, e família. Ao perceber o interesse da irmã por Chris, Tom o convida mais uma vez a passar um fim de semana na casa de campo da família. Em uma das festas celebradas nesse lugar, Chris conhece a aspirante a atriz Nola Rice, mostrando interesse pela bela jovem que estava em uma das salas de jogo praticando ping-pong; quando este começa a seduzi-la, chega Tom que a apresenta como sua noiva.

A partir desse instante, o instrutor de tênis se volta para Chloe como seu mais prioritário investimento, sem deixar de pensar na belíssima jogadora de ping-pong. Ele mostra insatisfação perante sua namorada com seu trabalho no clube e, faz com que Chloe, peça para seu pai a oportunidade de trabalhar na multinacional da família, e isto acontece de maneira muito rápida. Ambos os casais vão a um restaurante e, mais uma vez, Tom mostra deslumbramento com a beleza de Nola. E, em mais uma nova oportunidade, Chris insiste com Chloe para ir ao cinema com o casal Tom e Nola, só para ter a oportunidade de vê-la, mas a sua decepção se dá quando vê chegar seu cunhado sozinho.

Em um desses costumeiros passeios na casa de campo da família dos Hewett, estabelece-se uma discussão entre Eleanor e Nola; a matriarca da família ofende a jovem, motivo pelo qual esta sai da casa no meio da chuva. Observando a cena, Chris vai atrás dela e ambos fazem sexo. O desejo de Chris cresce, mas Nola o dispensa e ele acaba se casando com Chloe. Após um tempo, Tom diz para Chris

que rompeu seu namoro com Nola e este a procura, encontrando-a em um lugar fora da cidade. Chris volta-se para seu casamento e para os negócios, sem poder se esquecer de Nola. Em uma ocasião, na qual vai ao encontro da sua mulher, Chloe em uma galeria de arte, reencontra Nola de quem tenta se aproximar; Chris consegue o telefone dela e os amantes voltam a se encontrar.

Aumenta a intensidade desse envolvimento e a cobrança de Chloe para engravidar, o que começa a criar dúvida, desconforto e rejeição por parte de Chris, a ponto de querer se separar, mas os seus interesses o fazem desistir dessa empreitada. O protagonista descobre que a sua mulher está grávida; a gravidez faz com que ele queira dar uma solução ao problema. Assim, Chris elabora um plano no qual está em jogo uma única saída para essa situação. Liga para Nola e pede para ela ir ao seu encontro no horário de sempre; entra na casa da vizinha com a desculpa que precisa ver se está funcionando a TV a Cabo dela, porque a de Nola estava com problemas. Ao ser reconhecido pela vizinha, Chris a mata com a arma que tinha tirado da sala da família Hewett que usava, sobretudo, o pai na prática da caça. Abandona o lugar do crime, deixando o apartamento bagunçado para simular um assalto. Quando Nola chega ao prédio no horário previsto, ela é surpreendida por ele, que a mata.

A seguir, o assassinato é anunciado em todos os jornais da cidade. Chris finge surpresa ao ouvir a notícia da sua esposa, que comenta o acontecimento com a sua família. A polícia convoca Chris para prestar depoimento a respeito de seu envolvimento com Nola, mas este nega. Após ter sido flagrado como amante Chris reconhece apenas essa condição e pede para os investigadores preservarem o seu casamento. Entretanto, quando um dos detetives do caso começa a desconfiar da participação dele no crime e sonha com a revelação dos fatos, é encontrada a aliança da vizinha assassinada com um usuário de heroína, morto em um conflito de rua. A aliança tinha caído no chão no momento em que Chris tinha jogado as joias roubadas da vizinha no rio, sua primeira vítima. O filme fecha com a imagem da aliança batendo no parapeito de uma grade para trás, da mesma forma que o faz na cena de abertura a bola de tênis de *Match Point*.

APLICAÇÃO DAS CATEGORIAS

CONTEXTO MULTICULTURAL

O multiculturalismo em Londres, cidade cosmopolita na qual Woody Allen situa seu filme, adquire um caráter mais pragmático e menos normativo. Esse modelo contempla imigrantes, indivíduos que mantêm vínculos com as suas origens, conservando a sua cultura e rede de relacionamentos. O governo estabelece detalhadas estratégias de gestão das relações desses distintos grupos culturais, que convivem na capital, para evitar as revoltas urbanas que no passado afetaram Londres, Bristol e Liverpool. Apesar dessas políticas de aparente tolerância, as diferenças étnicas reproduzem de forma atualizada as tradicionais diferenças das classes sociais, em vista de que os imigrantes se incorporam de forma majoritária à população trabalhadora de Londres, cujas metas de progresso laboral e profissional são reduzidas.

Considerando essa realidade, o filme estabelece a metáfora de um jogo inventado pelos ingleses, em um clube exclusivo da alta sociedade inglesa, cujo poder econômico atrai imigrantes da cultura irlandesa e estadunidense, respectivamente.

Em um plano geral, aparece o jardim e a parte externa da casa da família Hewett. E, em outro plano igual, Chris desce as escadas da mansão, quadro de um aristocrata ao fundo e diversos diplomas na lateral da parede, todos com molduras douradas, com a trilha sonora «Mal Reggendo All aspro Assalto» – «O azedo assalto da terra arrendada» – interpretada por Erico Caruso.

Na sequência, Chris entra em uma enorme biblioteca, continua a caminhar pelos corredores da casa e começa a escutar um barulho, em uma cena detalhe de uma mesa de *ping-pong*; já a trilha sonora vai baixando até sumir. Um rapaz com vestes de empregado perde a partida e sai coçando a cabeça.

NOLA: Então, quem é a próxima vítima. Você?

CHRIS: Faz tanto tempo que eu não jogo tênis de mesa.

NOLA: Você quer jogar por mil libras o jogo?

CHRIS: No que eu fui me meter.

Nola saca, Chris corta violentamente.

NOLA: No que eu fui me meter.

Chris vai até o lado da mesa em que Nola está e a pega pela cintura.

CHRIS: É assim. Posso?.

NOLA: Por favor.

CHRIS: Tem que se curvar e bater no meio da bola.

NOLA: Eu estava indo muito bem até você aparecer.

CHRIS: Ah! Ah! é o que todos dizem. Mas, me fala. O que uma jovem, linda jogadora de *ping-pong* americana, está fazendo no meio da elite britânica?

Nola acende um cigarro.

NOLA: Já disseram a você que seu jogo é muito agressivo?

CHRIS: Já disseram a você que seus lábios são muito sensuais.

NOLA: Extremamente agressivo.

CHRIS: Eu sou naturalmente competitivo. Não gosta disso?

NOLA: Vou precisar pensar um pouco a respeito.

Chris murmura. Ouvem-se barulho de passos.

TOM: Aí está você. Quero te apresentar ao Chris Wilton. Chris Wilton está é Nola Rice. Minha noiva.

NOLA: Ah!, então você é o tenista profissional.

TOM: Oi, querida.

CHRIS: É um prazer.

NOLA: Ele estava tentando me derrubar aqui nesta mesa.

TOM: Ah! Jura? É melhor tomar cuidado com ele, ganhou a vida escondendo o jogo.

NOLA: Estarei pronta para você na próxima vez.

Ela vira e beija Tom.

NOLA: Te vejo lá fora, tá?

TOM: Ah, tá bom.

Ela sai de cena balançando o vestido.

TOM: Ah, ela é uma coisa não é?

CHRIS: Há quanto tempo estão juntos?

TOM: Seis meses. Nossa, são seis meses. Ela veio para estudar interpretação e nós nos conhecemos em uma festa da qual eu não fui convidado e nem ela. E uma coisa levou a outra. É claro que minha mãe demorou um pouco para se acostumar com a

ideia que a coisa é assim tão séria. Mas, para ser sincero, a minha mãe sempre teve um plano traçado para mim que não envolve casar com uma atriz, assim, iniciante. Principalmente americana. Mas eu sou louco por ela. Eu acho que devemos jantar na semana que vem. O que você acha?

CHRIS: Seria ótimo.

TOM: Excelente. Agora irlandês, que tal um golinho de uísque antes do jantar?

O conflito multicultural fica instaurado; o personagem Chris pertencente à classe mais baixa quer ter acesso à classe alta de Londres e, esta última é a chance que ele esperava, oferecendo possibilidades àquele que é menos perigoso para o plano estratégico de uma cultura conservadora que valoriza a competitividade do seu vizinho: um irlandês que aparenta não se envolver nessa situação «velada», mas que é por natureza: agressivo em relação a seus verdadeiros objetivos de vida e frágil em relação à sensualidade da bela jovem estadunidense e cujo jogo representa uma simulação que visa à economia do poder, frustrada na sua tentativa de interpretar. Contudo, é Tom quem estabelece o arbítrio na sua condição de herdeiro do poder matriarcal estabelecido, revelando aos poucos o vínculo com Nola, afirmando que ela é apenas objeto do seu desejo e com a qual não é possível estabelecer qualquer tipo de aliança estável. Em relação ao amigo emergente, Tom afirma que ele está «escondendo o jogo» e o convida persuasivamente a beber uísque como o melhor pretexto para expressar a sua verdade. A mãe, figura emblemática no filme não considera sério o vínculo que une seu filho aos interesses da sua noiva estadunidense de vida difícil que busca na Europa o estrelato. O destino, traçado e projetado de antemão deste protagonista, corresponde ao desejo do Outro – da mãe –, e ele está disposto a ceder em nome da tradição moral, da segurança e do poder econômico que está garantido nesse jogo para ele. Tanto a mãe quanto o filho reforçam os valores culturais da família londrina.

Sendo a cena acima uma apresentação dos personagens, vem à tona a força da crítica que Woody Allen faz à cultura inglesa no seu modo pragmático de encarar a sua vida e de julgar o estilo de vida da cultura irlandesa atrelada aos princípios religiosos em que a culpa joga um papel fundamental, muitas vezes expresso através da violência, e a própria cultura estadunidense de ser fútil, supérflua e de viver em função de seus interesses utilitários.

Mais de uma vez, no decorrer do filme, o julgamento pragmático da cultura inglesa se faz sentir sobre a cultura estadunidense. A família europeia que encarna os valores éticos de sua tradição critica taticamente os princípios de seus «aliados» no contexto da sala de armas. Propõe ao irlandês um trato de liderança para os negócios da família, destacando que a responsabilidade para a obtenção de tais benefícios, é por conta da ligação afetiva do protagonista com a filha verdadeira. Aqui o protagonismo de Nola fica em tela de juízo, evidenciando a culpa de não ser tudo aquilo que se esperava dela para ingressar no círculo de uma comunidade que exige dela identidade, competência e atuação. Nesse sentido, a voz matricial se faz ouvir perante o desempenho da filha «putativa», havendo nessa crítica, uma referência direta ao tempo real da *performance* de uma mulher, apelando à lógica cruel que afeta as mulheres perante as inclemências da velhice. Interpelada, a jovem estadunidense apenas ouve a acusação sobre o seu eminente fracasso que não leva em consideração os equívocos da sua juventude e as tentativas de querer que dê tudo certo. Instaura-se nessas cenas a rejeição que Chris ouve e observa em silêncio. Diante da intercessão de Tom, este é reprimido pelo pai que reforça o poder da voz materna. Nola escolhe ficar sozinha e distancia-se dessa cruel hierarquia que a afoga e que não entende sua «agonia» de não estar à altura dessa classe social dominante. A saída de Nola do círculo familiar – do centro à periferia de Londres – marca um momento decisivo da trama, pois ela consegue se afastar desse círculo vicioso que a impede de ser ela a verdadeira protagonista de sua história, por esta razão se entrega à verdade de seu próprio desejo.

DIALÉTICA INTERCULTURAL

A dialética no filme estabelece-se como uma oposição, como um conflito originado entre os princípios éticos da cultura europeia e o fenômeno empírico dos costumes dos estadunidenses, julgados pela tradição inglesa. O debate instaurado pelos jovens interlocutores comprometidos com as suas verdades impede que estes subam ao patamar do esperado pela cultura londrina. Esta categoria vai se delineando gradativamente, das aparências sensíveis do relacionamento dos protagonistas às realidades inteligíveis do instinto de sobrevivência. Entre a ética e a moral os imigrantes vão traçando seu percurso pela cosmopolita cidade de Londres.

Em um plano geral ocorre um fechamento da loja de grife Ralph Lauren; Chris Wilton, vestido com roupa esporte, sai com uma sacola para o lado esquerdo. Na esquina, ele reconhece do outro lado da rua, Nola, que vem em sua direção. Eles se cumprimentam.

CHRIS: Eu estava procurando um *suéter*.

NOLA: Ah!

CHRIS: Tipo daqueles que o Tom usa. É Cachemira?

NOLA: Ah! É vicunha.

Chris pede a confirmação de Nola e pergunta para onde ela vai. A jovem americana diz que está tendo um ataque de nervos porque tem um teste em 10 minutos e o nível de confiança que antes estava nas alturas agora está na estaca zero. Chris a apoia, reforçando que vai se dar bem e a acompanha. O ângulo da câmera muda para um plano médio, enquanto os dois caminham juntos pelas ruas de Londres.

CHRIS: Ah, claro.

NOLA: Ah, meu agente deveria encontrar comigo, mas ele cancelou. E isso é péssimo. Eu estou sozinha, pra...

CHRIS: Quer que eu vá junto para dar apoio moral?

Nola aceita, Chris é solidário ao relatar que ele ficava igual antes de jogos importantes. Em um plano geral, Chris aparece sentado ao pé do crucifixo que fica bem à frente do *The Royal Court Theater*. Como trilha sonora *Mi Par D'udir Ancora – Parece-me ouvir outra vez* – interpretado por Erico Caruso. Aparentemente Chris está ansioso, ele levanta e anda de um lado para o outro.

Ele senta novamente no mesmo local, a câmera fecha nele e desvia para a direita, Nola vem caminhando em direção a ele em segunda plano. Nola diz que foi mal, que em casa consegue ficar segura do que faz, mas quando se trata de atuar no teatro não consegue. Pede uma bebida para se estimular. Uma nova cena começa; a música baixa de volume até sumir, em um movimento de plano e contra plano, ao fundo o que parece ser um bar. Nola vira um copo de bebida clara e entrega na mão de um suposto garçom. Com cigarro na mão, jogando o cabelo para o lado e apoiando os cotovelos na mesa.

NOLA: O que eu estava falando?

No contra plano, a imagem de Chris aparece sem fala, mas com olhar apaixonado. A câmera volta para o contra plano de Nola.

NOLA: A minha irmã fez faculdade alguns anos, mas como você, sou autodidata. Tinha que ver a minha irmã. Ela é muito bonita, mas ela se perdeu em drogas.

CHRIS: Eu duvido que ela seja mais bonita que você.

NOLA: Eu sou é sexy, mas a Linda, minha irmã, tem uma beleza clássica.

CHRIS: Então sabe o efeito que causa nos homens.

NOLA: Antes da separação dos meus pais, inscreviam ela nesses concursos. Era uma piada.

CHRIS: O que seu pai fazia?.

NOLA: Ah, ele se foi. E nunca mandou dinheiro. E minha mãe não parava em emprego nenhum.

CHRIS: Não?

NOLA: Não. O problema é que ela bebia.

CHRIS: Como conheceu o Tom?

NOLA: Ah, foi numa festa. Ele me viu do outro lado da sala e mirou em mim como um míssil teleguiado. Eu gostei dele logo de cara, sabe, eu o acho muito bonito. Você não acha?

CHRIS: Muito. Ele te pediu em casamento?

NOLA: Hum, bom ele me deixa nas nuvens com presentes, e bom... O que eu sabia sobre este tipo de vida, eu sou uma atriz faminta do Colorado. E tive um casamento ruim no passado. Este é outro motivo para ela me odiar.

CHRIS: Quem?

NOLA: Eleanor, a mãe de Tom. Ela quer que ele se case com uma moça chamada Olivia. É que eu acho que é uma prima distante. É doentio. É uma família tão fechada.

CHRIS: Foi amor à primeira vista para você também?

NOLA: Ah, eu achei o Tom muito bonito. Sabe, eu já disse que fiquei nas nuvens com tanta atenção. Então, quanto a você e a Chloe?

CHRIS: Ela é um doce.

NOLA: Hum. Ela é um doce. E ela quer casar com você.

CHRIS: Acho que a mãe dela não iria aprovar isso.

NOLA: Não. É diferente, eu não me dou com a Eleanor e ela sabe disso. Mas você está sendo preparado. Escreva o que eu digo. Quase morreram quando acharam

que a Chloe tinha fugido com um cara que tinha um barzinho na Síria. Mas você vai se dar muito bem. É só não estragar tudo.

CHRIS: E como eu vou estragar tudo?

NOLA: Se você der em cima de mim.

CHRIS: E porque acha que isso pode acontecer.

NOLA: Os homens sempre ficam curiosos, acham que eu devo ser muito especial.

CHRIS: E você, é?

NOLA: Até hoje, ninguém pediu o dinheiro de volta.

CHRIS: Onde estava toda esta confiança quando fez o teste?

NOLA: Eu exagerei na bebida. Pode chamar um Taxi?

CHRIS: Claro.

Constata-se na decupagem acima, o personagem Chris falando da cultura local. O percurso dos protagonistas pelas ruas de Londres começa por mostrar uma cidade no eixo da globalização das marcas multinacionais que oferecem produtos exportados de diferentes lugares do mundo, assim como o trabalho de gerenciadores da arte. Esses imigrantes recriam os motivos pelos quais se viram envolvidos nos seus respectivos relacionamentos amorosos e com os costumes da alta sociedade inglesa, que eles tanto almejam. Evidencia-se a solidão de Nola. Esta usa a bebida para criar coragem e falar de suas verdades, o relato sobre seu passado remete a uma família conflitiva do Colorado nos Estados Unidos. Uma mãe instável, alcoólatra, e um pai que abandona a família afetiva e financeiramente. A moral desta jovem transforma-se no alvo da matriarca inglesa: Eleanor, emblemática personagem que representa a própria «ética londrina», que se ergue como sombra sobre o protagonismo da jovem. Já Chris, o jovem vizinho irlandês, oferece apoio moral à mulher pela qual se sente atraído, um paradoxo carregado de culpa que prefigura o atentado que perpetuará o protagonista. O relato de Nola fala muito dos outros e pouco dela. Da beleza clássica da irmã que, mesmo sendo mais inteligente do que ela, perdeu-se nas drogas. Essa baixa autoestima de Nola, que havia saído de outro casamento, só lhe permite reconhecer em si a sensualidade, e aquilo que desperta em Chris: «o efeito que causa sobre os homens». Mas, quando ela fala dos homens, a sua referência é Tom, o filho dos Hewett, por quem se apaixonou «à primeira vista», destacando que ele é bonito; a palavra é a fusão de beleza e a bondade ligada à generosidade do aristocrata, filho de uma mãe que bebe, mas que

não perde a compostura. Sobre Chloe apenas se fala da sua doçura. Contudo, as cartas estão sobre a mesa: um protagonismo irlandês baseado na moral da beleza que vai se debater entre uma esposa fiel aos princípios éticos da sua cultura e uma amante que desperta nele o desejo de transgressão a esses princípios.

A dialética intercultural revela-se na sequência do filme em torno do amor, a paixão do protagonista que, literalmente, lhe causa o sofrimento e não consegue contar isso para a sua mulher inglesa, confessando ao amigo inglês, colega de profissão, a sua impotência perante a possibilidade de deixá-la pela amante estadunidense. O irlandês ama na sua mulher o que esta representa, admitindo seu comodismo. Referindo-se, menciona a dicotomia amor e luxúria. Enquanto o amor é um sentimento mental e espiritual voltado para os valores éticos, a luxúria é baseada na necessidade física. Sendo esta o motivo da confusão para o jovem irlandês. Para ele, o amor demanda disciplina e compromisso, enquanto a luxúria não necessita de atributos positivos para se manifestar. O amor é centrado no crescimento, na melhora e na comodidade da pessoa que é objeto desse amor. Por outro lado, a luxúria, que a bela estadunidense desperta nele, inspira emoções negativas – imoral na trama –, é esse sentimento imediato e eufórico que se confunde com amor. Mas, o próprio protagonista reage no seu diálogo com o amigo, para reforçar que ama o estilo de vida que leva junto à família de sua mulher e que a outra não responde às interrogantes existenciais do como, quando e onde. Sustentado pela palavra do amigo inglês, que enaltece a sua competência profissional, Chris alude ao vínculo familiar como se apenas reconhecesse o potencial de seu sogro que tem com ele uma ligação afetiva.

CRÍTICA DO DIRETOR

Eduardo Romano (apud BROITMAN, 2001, p. 54) define os mecanismos de «transposição» de uma obra literária para o cinema, usando como ponto de referência a «adaptação». Entende que adaptar uma obra literária à tela consiste em encontrar um conjunto de analogias audiovisuais do texto, partindo do pressuposto de que nunca estas serão uma exaustiva réplica do literário. Assinala que é por esta razão que só parcialmente pode-se comparar o processo de produção cinematográfica ao processo de tradução, em vista de que nele, por passar de um

código verbal a outro, comete-se todo tipo de alteração; portanto, não é difícil imaginar o abismo que separa qualquer adaptação em outra linguagem distinta do original. Não se trata, então, de respeitar palavra por palavra o argumento original no roteiro, o que seria de fato impossível. Uma boa adaptação é uma versão que não trai os chamados núcleos de significação ideológica fundamentais do texto ao qual se apela: conteúdos básicos que nada têm a ver com a sujeição ao detalhe argumental.

Deste modo, entende-se a opção de Woody Allen que, ao trazer *Crime e Castigo* de Fiódor Dostoiévski para o filme *Match Point*, oscila, por um lado, entre o privilégio de um tema que trata sobre a visão moderna da condição humana e, por outro, com os traços retóricos de seu estilo e da época que está recriando: a contemporaneidade.

O romance de Dostoiévski é considerado uma obra prima da literatura universal; nele Woody Allen investe o argumento, valendo-se de transposições para tratar da condição humana na sociedade atual: multicultural, intercultural e globalizada. A sociedade multicultural londrina aparece neste plano sequência no percurso do protagonista assassino. A amante com a qual mantinha uma relação clandestina morava na periferia de Londres, ela estava esperando um filho que seria criado nesse subúrbio, distante do centro histórico da capital, lugar no qual eles, outros imigrantes e pessoas de idade conseguem pagar um aluguel mais em conta. Proximidade e distanciamento convertem-se em categorias que denotam o fenômeno urbanístico da mobilidade social em tempos de globalização. O intercultural se dá na forma de azar, a vizinha do imigrante irlandês, uma inglesa idosa que morava sozinha e de costumes bem conservadores, preocupada, sobretudo, com questões de saúde, reconhece o jovem que frequentava o apartamento do lado. Este dispara e logo começa a chorar, sinal da culpa que o ato lhe impunha. No entanto, apesar da culpa, segue em frente porque seu alvo era outro; neste momento, omitem-se a música e a voz em *off*, para ouvir apenas o disparo com o qual dá fim àqueles que barrariam seu desejo de ascensão à alta sociedade inglesa. A saída de cena do protagonista é bem diferente à de Dostoiévski, sempre no contexto da globalização da grande metrópole. De luvas e

traje escuro vai em direção de um taxi inglês que o conduz ao encontro de sua esposa que o espera ansiosa na frente do *Palace Theatre London*, vizinho ao Mercado Chinês de Londres, para assistirem ao musical *The Withe Woman (A Mulher de Branco)* – um musical de Andrew Lloyd Webber e David Zippel, baseado no romance homônimo *The Woman in White* escrito por Wilkie Collins.

Chris está em completo silêncio de frente para o computador; estava dormindo, com um resto de vinho em uma taça. *Close*. Ele digita alguma coisa, ouve barulhos, fica curioso, parece ser na cozinha, ele derruba o resto da bebida, levanta e vai até lá, está escuro. Nola chega perto dele para falar.

NOLA: Chris.

Ele olha para ela.

CHRIS: Nola, não foi fácil. Mas quando chegou a hora consegui puxar o gatilho. Nunca se sabe quem são seus vizinhos até surgir a crise. A gente cobre a culpa com o tapete e vive. É preciso, senão aquilo toma conta de você, e...

VIZINHA EASTBY: E quanto a mim? E quanto à vizinha do apartamento do lado? Eu não tinha nada a ver com aquela situação. Não tem nenhum problema eu ter de morrer como uma espectadora inocente?

CHRIS: Os inocentes às vezes são sacrificados em nome de um bem maior. A senhora foi dano colateral.

VIZINHA EASTBY: Assim como seu próprio filho?

CHRIS: Sófocles disse: “Nunca ter nascido pode ser o maior presente de todos”.

NOLA: Prepare-se para pagar o preço. Suas ações foram impulsivas. Cheias de buracos, quase como alguém implorando para ser descoberto.

CHRIS: Seria adequado se eu fosse pego e punido, pelo menos haveria um pequeno sinal de justiça. Alguma pequena medida de segurança para a possibilidade de significado.

O Detetive acorda, levanta da cama, ele estava sonhando, o sonho é dele.

DETETIVE BANNER: O Chris Wilton matou as duas, e eu sei como foi.

ESPOSA DO DETETIVE BANNER ACORDA ASSUSTADA: O que?

É dia, o detetive chega à delegacia. *Close* de um dos detetives escrevendo.

DETETIVE BANNER: Foi como nós especulamos, e dissemos que seria muito elaborado, mas foi o que ele fez. Ele matou a vizinha do lado primeiro para jogar a

isca e dar a aparência de um roubo. Esperou no hall; ele sabia que ela voltaria no mesmo horário de sempre e a matou de uma forma como se ela surpreendesse um ladrão em fuga. Ele planejou tudo de modo que pudesse estar no teatro, para fortalecer o álibi dele. Ainda não resolvi o problema da arma. Sei que é muito difícil convencer o júri. Mas a exatidão disto me veio durante o sono, e eu vou resolver este caso.

OUTRO DETETIVE: Eu detesto ser estraga prazeres, mas não que seu sonho seja de mais para o júri.

DETETIVE BANNER: Que foi a má notícia.

OUTRO DETETIVE: É que houve um tiroteio ontem na área, às 4 da manhã. Um viciado morreu, parece que uma transação de drogas deu problemas.

DETETIVE BANNER: O que e antes de morrer ele confessou, ter matado as duas mulheres?

OUTRO DETETIVE: Não. Nem precisou, a aliança da velha estava no bolso dele.

DETETIVE BANNER: Não.

OUTRO DETETIVE: Com gravação de nome e data.

DETETIVE BANNER: Não acredito.

OUTRO DETETIVE: Eu sei, eu sei. Seu caso era bom, era muito forte. Mas o motivo dele também era muito forte. Heroína. Viciado com uma longa folha de condenações. Morto por outro viciado sem dúvida. Vamos, eu pago o café da manhã. Pode me traumatizar com seus outros sonhos.

DETETIVE BANNER: Não, espere. E se foi o Wilton, jogou as joias fora e este cara encontrou?

OUTRO DETETIVE: Não sei, veja o que o sonho desta outra noite vai te dizer. Eu tenho certeza que o júri vai se interessar. Vamos lá.

DETETIVE BANNER: Eu desisto.

OUTRO DETETIVE: Sabia que não tinha sido o Wilton. Ele é só mais um tonto que traiu a mulher. Mas vendo as fotos da Nola Rice dá para entender porque, né.

DETETIVE BANNER: Que mundo. Não é mesmo?

OUTRO DETETIVE: É.

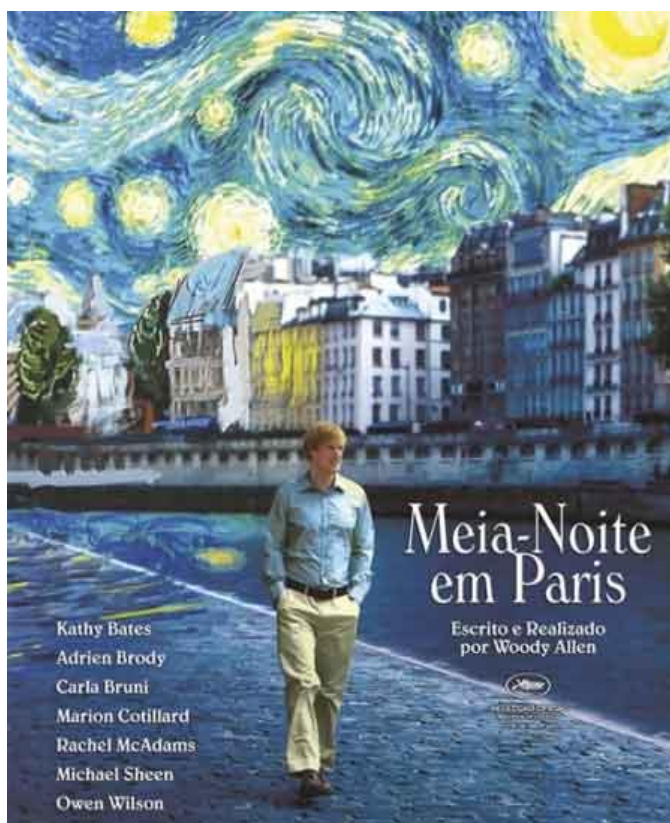
Esse desfecho de *Match Point* é baseado na produção onírica de um detetive, um pesquisador de fatos e circunstâncias e as pessoas neles envolvidas. Este gênero de ficção aparece no filme ligado à justiça, concepção que a cada época e

cultura têm sobre o sentido das normas que regulam o comportamento das pessoas em sociedade. Neste sentido, a ética é um valor determinado pelo bem comum e a necessidade, adquirindo sentido no contexto multicultural, na dialética cultural e nas transposições que faz o diretor no filme que dribla no roteiro para reforçar a ideia de que na contemporaneidade «não existe final feliz». Segundo Japiassú e Marcondes (2006, p.97), a ética é o que diz respeito aos costumes – hábitos e tendências adquiridas pela prática constante de ações – do cotidiano, que muda de acordo com o grupo social, configurando a identidade, que no caso das diferenças culturais definidas no contexto de uma sociedade globalizada.

Desta forma, Woody Allen em *Match Point* elabora uma reflexão sobre os problemas fundamentais da moral contemporânea, cuja finalidade e sentido permitem estabelecer os fundamentos da obrigação e do dever, a natureza do bem e do mal e o valor da consciência moral, mas fundamentada em uma análise do conjunto de regras de conduta consideradas universais que o cinema formula visando estabelecer uma discussão com o público. O ponto de inflexão do filme situa esses dois conceitos na alegoria de um jogo de tênis, sendo decisiva a crise instaurada na mente do protagonista. A crise de Chris Wilton encobre no sonho de uma culpa latente do protagonista, mas aparece no conteúdo manifesto do sonho que se revela ao detetive, a revelação da verdade na qual os inocentes: Nola, a vizinha e o filho do protagonista são sacrificados pelo bem-estar de Chris Wilton, causando um dano irreversível às vítimas de seu crime. Esta questão paira no inconsciente do detetive e se revela como a verdade criminosa do protagonista. Contudo, o inusitado acontece quando outro detetive relata a solução do conflito: um morador de rua, viciado em heroína e traficante de drogas seria o portador da aliança, fechando o conflito com um desvio de Chris Wilton, o verdadeiro culpado que se salva de todo e qualquer inquérito por conta da «sorte», que estava efetivamente a favor dele, estabelecendo o paradigma moral de «um crime sem castigo». Sendo essa constatação o que caracterizaria a sociedade contemporânea. De acordo com a crítica que Woody Allen faz a valores e condutas da sociedade atual, usando a perspectiva intercultural situada na cosmopolita cidade de Londres. Por um lado, a cultura inglesa, conservadora e dominante; por outro, a cultura irlandesa e estadunidense que lutam por uma nova oportunidade, em uma busca pessoal dos protagonistas Chris e Nola. Este é um filme que leva o traço estilístico

de Woody Allen de filmar a trama moderna de um clássico da literatura universal, no qual a lei se impõe no comportamento dos cidadãos e a sua versão, na qual se impõe a «lei do desejo» atrelado ao bem-estar, aos relacionamentos emocionais e às determinantes da história, da sociedade e da economia imperante no mundo global.

2.2 Entre a realidade e a ficção de Meia noite em Paris



Cartaz do filme *Meia Noite em Paris*. SITE OFICIAL (2011)

Meia noite em Paris talvez seja o filme de estrutura mais clara em que a realidade e a ficção adquirem a conotação de outros mundos e de outros papéis sociais, propondo uma abordagem à arte que examina, conjuntamente, aspectos produtivos, a fase sensível-cognitiva da recepção e a fruição sensível e comunicativa da identificação (DROGUETT e VANSAN, 2012, p. 251). Dos aspectos relacionados à produção que interessa destacar neste estudo, o cinema como qualquer outra arte possui uma dupla realidade, isto é, expressa um *conteúdo inteligível*, um sentido comunicável e compatível com o espectador; e como *poiesis*, construção e criação humana feita por um criador artístico, que é ao mesmo tempo, expressiva do autor – diretor e realizador.

Nesse sentido, toda ficção cria um mundo distinto do mundo real, produzido especificamente por cada texto de ficção, ao qual se pode aceder através do mesmo. Assim, uma obra de ficção pode alterar ou eliminar as leis da física

imperantes no mundo real. Jacques Aumont (2007, p. 124) define a ficção como um discurso que faz referência a ações e personagens que existem no imaginário de seu autor/roteirista, e a seguir na do leitor/espectador. Nesta mesma linha, a ficção é um modo de comunicação que predomina na sociedade contemporânea, quase de forma hegemônica nas artes do espetáculo. Tanto o cinema quanto a literatura usam a ficção para contar histórias, e um dos elementos básicos tem sido o mesmo: a palavra, feita imagem e movimento. A linguagem cinematográfica desenvolveu-se perante o desafio de narrar com clareza uma história em um tempo determinado, sintetizando no tempo da projeção as páginas que constituem seu roteiro.

Neste sentido, esta obra de Woody Allen traz uma «dialética do tempo». Dialética, segundo Hilton Japiassú e Danilo Marcondes (2006, p. 73), que se usa nos dias de hoje para dar uma aparência de racionalidade aos modos de explicação e demonstração das alternâncias do tempo que traz à tona o filme. O diretor estadunidense dá forma ao protagonismo de Gil Pender, um roteirista de êxito na indústria cinematográfica de Hollywood, mas um novelista frustrado, que viaja a Paris com sua noiva e busca inspiração. No meio da frivolidade em que vive o presente, descobre uma forma eficaz de pular no tempo cada noite para uma realidade fascinante, alucinante, enfim, extinta. O filme fala da inconformidade das pessoas com a ideia de que «todo tempo passado foi melhor». Isto se complica quando o passado se converte em presente, e deve-se seguir buscando cada vez mais atrás.

Os autores acima citados reforçam a ideia de que Marx faz da dialética um «método», considerando a realidade socioeconômica de determinada época como um todo articulado, atravessado por contradições específicas. Este filme apresenta um «movimento histórico» – as vanguardas artísticas – cuja sede é a cidade de Paris.

O diretor, valendo-se da literatura, faz a conexão realidade e ficção, sugerindo a narração ou comunicação de fatos fictícios baseados em fatos reais – também sentimentos, experiências, descrições ou simplesmente ideias soltas aparentemente sem um conteúdo objetivo ou racional. A literatura é uma fonte de inspiração para o filme, apresenta um caráter fictício no sentido de que necessita de um ente comunicador que relacione o fato em si mesmo com o leitor. O que o autor ou diretor

comunica ou expressa tem relação com o que se quer destacar do mundo real. A maioria dos escritores, citados no filme, pertencem à chamada *Geração Perdida*, nome que Gertrude Stein coloca ao grupo de escritores estadunidenses que foram a Europa nos anos de Entre Guerras. Entre as obras mais representativas e autores citados em *Meia noite em Paris* estão T.S. Eliot, *A terra Desolada* (1922); Hemingway, *O Velho e o Mar* (1952); Mark Twain, *As aventuras de Tom Sawyer* (1876); a própria Gertrude Stein, *The Making of Americans* (1925); Francis Scott Fitzgerald, *O Grande Gatsby* (1925), entre outros.

A partir do início do século XX, percebeu-se que essa nova arte tinha a capacidade de relatar, com seus próprios recursos, uma narrativa que antes era contada em romances e contos. Deste modo, surge a prática de adaptar uma narrativa literária para uma narrativa fílmica; a crítica cinematográfica admite a possibilidade de adaptação, e os filmes são classificados de acordo com o nível de literalidade à procura de «equivalentes» que transpõem a obra, seja, neste caso, transportando a ação para outros lugares e épocas, personagens, ou seja, buscando um meio de reproduzir sua própria escrita, como acontece com o processo de produção de Woody Allen – isto já aparece no filme *Match Point* cuja inspiração é *Crime e Castigo*. Nessa perspectiva faz-se necessário entender que em uma produção fílmica, a compreensão se dá de forma diferenciada do texto escrito, pois mesmo usando a imaginação, o intelecto não age de forma tão acentuada, uma vez que a sequência de imagens contribui para influenciar o sentir de forma direta. Cabe, então, afirmar que um filme não é pensado, é percebido e sentido na linha da sua qualidade estética. Nele são utilizadas várias linguagens que afetam o espectador de maneira mais direta e precisa com relação aos mecanismos da literatura.

Contudo, em *Meia noite em Paris* existem dois saltos no tempo que representam as duas grandes viradas da trama, dois momentos performáticos e inesperados. O que pode ser o primeiro ato é escasso em fatos dramaticamente importantes, comum quando se trata da apresentação dos personagens. Trata-se de uma série de sequências que trazem as seguintes informações: Gil é um roteirista reconhecido que sonha viver em Paris e imitar os novelistas estadunidenses que se instalaram nessa cidade nos anos de 1920. Inez, sua noiva, não compartilha com ele

de nenhum desses desejos. O mesmo ocorre com os outros personagens do círculo do casal, que parecem ver Gil como um sujeito «estranho», nostálgico e pouco prático.

Quando tocam os sinos da meia noite, assim como nos «contos de fadas», o sonho de Gil se faz realidade: viaja aos anos de 1920 e entra em contato com os artistas que admira.

O segundo ato consiste, principalmente, o sonho de Gil convertido em realidade. Rodeado de artistas que apreciam seu trabalho e de uma mulher maravilhosa que o quer; Gil parece decidido a retroceder no tempo. Apesar de parecer impossível, viver como um escritor dos anos 1920 em Paris, está prestes a se converter em realidade. Mesmo sem romper explicitamente, Gil parece optar por abandonar Inez e escolhe Adriana. Até aí tudo parece positivo. Entretanto, acontece mais uma virada: o salto à Belle Époque, o período histórico preferido de Adriana que faz com que esta opte por permanecer nessa época.

Na cena chave do Moulin Rouge, Gil percebe algo que sempre havia preferido ignorar: a vida é sempre insatisfatória, qualquer período de tempo é triste e monótono ao se comparar com os mundos irrealis que forja a imaginação. O tempo do protagonista é o século XXI, por mais prosaico que lhe pareça. Abandonado por Adriana volta a seu século, mas já não é mais o mesmo. Pela primeira vez no filme, toma a iniciativa, de maneira corajosa: deixa Inez – decisão facilitada pela infidelidade dela – e decide ficar na cidade. Tentará ser escritor. Provavelmente seguirá «admirando» autores do passado, mas não desejará ingenuamente viver em sua época.

De certa forma, o filme poderia ser visto como a história de uma pessoa que, finalmente, acaba de retomar o curso de sua vida. Em um primeiro momento, Gil se comporta como um sonhador passivo, arrastando uma vida com a qual não está satisfeito. Em lugar de responder a essas pressões e procurar estabelecer seu próprio espaço de autonomia, o protagonista se refugia em um mundo nostálgico, saudosista e ilusório e, como em quase todos os mundos irrealis, perfeito. A realização de seu suposto sonho o faz ser consciente da falácia dessa nostalgia. No

final do filme, Gil tomará decisões de maneira amadurecida, sem enganar-se sobre as suas consequências.

No roteiro de *Meia noite em Paris*, Woody Allen não explica a maneira como realiza a viagem ao passado. Basta uma simples sequência muda – a da lavanderia – para explicar como o passado se evapora uma vez que se sai dele.

Ficha Técnica em Anexos.

Sinopse do filme

Um primeiro ato que representa a visita do casal à cidade de Paris, a cena com os pais de Inez e o encontro com o casal amigo, estes vão mostrando com maior clareza as diferenças em relação aos protagonistas.

Enquanto Gil sonha em morar em Paris – cidade idealizada por seu glorioso passado – e escrever uma novela protagonizada por um tipo nostálgico, Inez pretende que se estabeleçam nos Estados Unidos e que Gil siga sendo roteirista de filmes comerciais.

Primeiro ponto de virada no tempo. Gil se perde no caminho ao hotel. À Meia noite, um veículo para junto a ele. Sobe e é deslocado aos anos de 1920 no minuto 18 do filme.

Segundo ato. Gil encontra-se «a gosto» nos anos de 1920. Faz várias viagens noturnas da época e ele conhece muitos artistas que o inspiram para sua obra – Picasso, Hemingway, Dalí, Fitzgerald, Stein. Também encontra a Adriana, a musa do grupo.

Enquanto a relação de Gil e Inez vai produzindo numerosos estranhamentos, pois ele prefere viver no passado e ela não tem nenhum interesse por seus devaneios noturnos, cada vez passam mais tempo separados, mas nenhum deles parece sofrer por isto; Gil descreve em ritmo inspirado com seus novos amigos, Inez dedica seu tempo a sair e a dançar com Paul.

Graças a um diário que Gil compra de um livreiro, este descobre que Adriana está (ava) apaixonada por ele.

Gil volta ao passado com um presente para declarar seu amor a Adriana. Em um primeiro momento, não confessa seu segredo, que vem do século XXI, e parece decidido a ficar nos anos de 1920 com ela. Adriana comovida beija Gil. De repente, aparece uma carruagem.

Segundo ponto da virada. A carruagem leva Adriana e Gil à Belle Époque parisiense.

Terceiro ato. Repete-se o fenômeno. Um novo salto ao passado. Adriana fascinada com essa época decide ficar nela, ainda que isto a separe definitivamente de Gil. Assim, ele volta ao presente, assumindo que é seu tempo, e que não pode fugir disso. Entretanto, também sabe que existe um amor mais autêntico, aquele que tem por Inez, o que o leva a tomar uma decisão, acabar com o noivado. E por fim realizar o seu grande sonho que é o de viver em Paris e ir atrás do seu sonho de ser escritor.

À Meia noite, passeando sozinho, encontra a moça do antiquário com quem tem muitos gostos em comum. Intui-se no final que entre eles pode surgir o amor de verdade.

APLICAÇÃO DAS CATEGORIAS

CONTEXTO MULTICULTURAL

A fusão tempo e espaço converte-se em *Meia noite em Paris* no recurso cinematográfico mais fértil e recorrente. O protagonista, Gil Pender, abandona a estruturada realidade da ficção para viver a romântica Paris dos anos de 1920. A hora mágica e noturna funciona como um portal para o universo de um passado idealizado por este personagem. O jovem roteirista nova-iorquino se encontra na «cidade luz» na companhia de sua noiva materialista e seus ultraconservadores sogros. O romântico amor por Paris e a «alta cultura» se chocam com a insensibilidade de Inês e a arrogância de seu ex-noivo que os acompanha.

Essa inadequação do protagonista é o estado ideal que faz com que o personagem se perca à noite na cidade e seja levado, por obra do «realismo mágico», ao mundo que intimamente deseja: Paris dos anos vinte, onde o tédio de alguns jovens escritores estadunidenses tentavam dar forma a sua arte, aqueles que

integrariam a chamada «geração perdida». Esse gênero caracteriza-se especialmente por narrar histórias ocorridas em cenários e contextos concebidos como reais, mas nos quais tem lugar acontecimentos fantásticos que passam a fazer parte da realidade cotidiana, sem que sua presença provoque surpresa entre os personagens da respectiva história.

Em *Mundo mágico e mundo real*, Giuseppe Bellini (2008), cita Miguel Ángel Asturias (1899-1974) a respeito da definição de «realismo mágico» que «meu realismo é mágico porque ele revela um sonho, tal como é concebido pelos surrealistas». O fantástico e irreal deste gênero literário é transferido para o cinema em que o contraste entre os elementos de ficção, fazendo-se alusão a datas importantes acontecidas nos países nos quais se desenvolvem tramas para dar precisão histórica ao relato, de modo que a realidade funciona com a fantasia. Neste sentido e, em torno de Gertrude Stein, juntam-se Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, sua esposa Zelda e Djuna Barnes que compartilharam o ambiente parisiense de então com o músico Cole Porter – sempre presente no áudio de Woody Allen – e seus amigos europeus Pablo Picasso, Salvador Dalí e Luis Buñuel.

Nesse contexto multiculturalista, para Ernest Hemingway (2006) e Scott Fitzgerald, a convivência com artistas europeus em plena experimentação vanguardista representou a possibilidade de se iludir do tedioso panorama que os Estados Unidos ofereciam na época. Observa-se um claro paralelo entre o mundo opressivo dos Estados Unidos da censura, a lista dos proscritos na primeira metade do século XX e a América republicana, representada na ficção pelos padres da noiva de Gil, partidários do ultraconservador movimento *TeaParty*.

William Wiser (2010), no seu livro *Os anos loucos – Paris na década de 1920*, oferece um panorama da capital francesa na década de maior efervescência criativa. Quando todo mundo precisa estar em Paris. «Os anos loucos» que serviram de inspiração a Woody Allen. O fim da I Guerra Mundial deu uma conotação mais brilhante aos conceitos de *liberté, égalité e fraternité* dos parisienses. Paris virou o centro do mundo, afirma Wiser, não só porque o câmbio do dólar era favorável, mas porque também era a cidade da alegria.

Os primeiros estadunidenses que chegaram à «cidade luz» haviam participado da guerra e queriam usufruir da liberdade: James Thurber, John dos Passos e Ernest Hemingway, assim como o casal Zelda e Scott Fitzgerald que chega afirmar que «a Cultura vai atrás do dinheiro». Publicavam em revistas literárias, provocando a Gertrude Stein que acolhe com sua crítica a escritores e artistas estadunidenses deslumbrados. Nas letras, destaca-se Sylvia Beach, dona da livraria Shakespeare and Company que publicou a primeira edição de *Ulysses*, de James Joyce – o grande romance do século XX –, mas Paris não era apenas uma terra de escritores exilados. Coco Chanel muda a cidade com seu estilo *art déco* na grande exposição das artes decorativas de 1925, a imagem mais atrativa da época.

Paris converte-se em uma vitrine para o mundo. Os negros estadunidenses do *jazz hot* chegam com Josephine Baker. Jean Cocteau, o coreógrafo com seu *Le Boeuf sur le Toit* oferece um espetáculo musical à chamada por Stein, a «geração perdida» como forma de retrucar ao próprio Hemingway. Em *Meia Noite em Paris*, Woody Allen captou bem o *glamour* que esta geração de artistas deu à cidade. O protagonista do filme – Gil Pender –, por conta da «magia do cinema» volta aos anos vinte e convive com pessoas como os Fitzgerald's, Hemingway, Stein, Picasso, Dalí, Buñuel, Man Ray e Code Porter. Vê Josephine Baker na boate Bricktop's e dança com a escritora Djuna Barnes. «Aquela era Djuna Barnes?». «Não me impressiona que ela quisesse liderar». Várias situações cômicas acontecem nesses primeiros momentos em que o personagem contemporâneo visita o almejado passado, como quando antecipa o roteiro de *O anjo exterminador*, do próprio Luis Buñuel, que em princípio não o entende. «Por que as pessoas ficam presas na casa?», quando cita uma frase do próprio Hemingway, «Acredito que toda a literatura americana nasce com *As Aventuras de Huckelberry Finn*», mas Hemingway, apenas pergunta se ele gosta do boxe.

A mulher pela qual Gil se apaixona, nesses *roaring twenties*, prefere a Belle Époque, e mais uma vez por conta da magia eles recuam ainda mais no tempo e se sentam em uma mesa do Moulin Rouge com Toulouse-Lautrec, Degas e Gauguin. A ordem sequencial das imagens, por articulação e disposição, gera a estrutura narrativo-temporal de *Meia Noite em Paris*. As imagens do filme devem ser

consideradas como um todo, Paris no contexto histórico dos anos vinte, esta ordem temporal do «Entre Guerras» é decisivo no argumento porque define cada segmento visual que integra e compõe a sucessão de imagens no tempo do protagonista e do espectador.

Como a mensagem do filme parece defender a ideia que não há época de ouro e que é preciso viver o presente, o diretor vale-se de tomadas que formam o fluxo temporal contínuo de unidades discursivas que remetem, por um lado, aos regimes diurnos nos quais se situa o presente do protagonista com sua futura família estadunidense, no Hotel e nas ruas de Paris, em um programa de compras e visitas turísticas; por outro, os regimes noturnos em Paris, o protagonista convive com a nata das vanguardas artísticas da Europa em busca de inspiração. Essa divisão dos planos, divididos, por sua vez, em diferentes estruturas de conteúdo, permitem esses saltos no tempo (ZUNZUNEGUI, 1995 apud GIL e SEGADO 2011, p. 79).

Essa estreita relação entre as partes que configuram o roteiro do filme como um todo se estabelece tanto no nível espacial quanto temporal. Assim, a imagem sequencial das cenas *potencializa a representação do tempo*. A imagem, ao integrar uma nova estrutura espaço-temporal – *cena, sequência, filme* – incorpora a *duração* como parâmetro essencial da mesma.

Graças ao *deslocamento* temporal, as imagens de *Meia Noite em Paris* destacam-se por sua tendência à transformação, à frequente alteração das constantes visuais, como modificações na composição do quadro, ponto de vista, perspectiva, profundidade de campo ou o movimento, entre outras das constantes mais significativas, colocando de relevo a *natureza performática* do filme (Villafañe e Mínguez, 2002). Como elemento sintático temporal a imagem sequencial é permeável às mudanças e às constantes atualizações técnico-expressivas dos traços visuais de Woody Allen.

Estas características fundamentais de *interrelação, temporalidade e transformação* da imagem sequencial do filme fazem com que o texto audiovisual potencialize sua função narrativa – a faculdade intrínseca de contar histórias por meio de uma série de recursos técnico-expressivos. Neste sentido, a descrição dos conteúdos de *Meia*

Noite em Paris está estreitamente ligada à expressividade das imagens e à configuração das formas, ainda que em uma sucessão de imagens estas não tenham nada a ver umas com as outras, sua colocação em série continua no texto do roteiro, as conecta de modo indiscutível. Gera-se assim uma significação particular que tende a estabelecer elos entre o conteúdo narrativo e o discurso de tais imagens, por *analogia* ou por *contraste* que fazem do filme uma obra de arte.

DIALÉTICA INTERCULTURAL

Esta categoria de contraponto entre a cultura estadunidense e europeia se dá na alternância das cenas diurnas e noturnas respectivamente.

Gil, Inez, Paul e Carol saem de um evento de degustação de vinhos, mas estes querem continuar na noite de Paris, Gil quer andar por Paris à noite, enquanto Paul, Inez e Carol querem ir dançar, eles se separam, Gil vai andar sozinho. É noite em Paris. Gil anda a esmo pela cidade, ele se perde, com trilha sonora «Bistrô Fada», interpretada por Stephane Wrembel.

Gil se cansa de andar, senta-se nas escadarias da igreja Saint-Étienne-du-Mont, que fica na Praça Du Pantheon, os sinos tocam é meia noite, um Peugeot TYPE 176, que sobe pela Rua De La Montagne Sainte Geneviève, o convidam para entrar, ele reluta, mas vai.

Dentro do carro ele é convidado a beber. O carro entra na Rua Quai de Bourbon, eles vão a uma festa, ela parece tipicamente nos anos 20. Ao entrar na festa, escuta-se a música de Cole Porter, *Let's Do It*. Quando Gil olha no piano é o próprio Cole Porter que está tocando e cantando, nisso uma mulher se apresenta, perguntando se ele está perdido. Gil nega e pergunta se ela é americana.

ZELDA: Ah, se o Alabama faz parte dos Estados Unidos, sim eu sou. Eu sinto falta do Gin caseiro. E você o que faz?

Gil sorri, fala que é um romancista. Eles se apresentam, ela chama seu marido Scott para apresentar a Gil. Ele se surpreende ao reconhecer os dois, Scott Fitzgerald e Zelda Fitzgerald.

O protagonista fica abismado olhando para o homem tocando piano, o reconhece de uma antiga partitura, mesmo assim, ele não consegue acreditar que ele é Cole Porter.

Zelda diz que ela e todos ali estão entediados; Scott fala que devem sair dali e ir ao bar Bricktop's. Eles convidam Cole e sua esposa Linda Lee Phomas para os acompanharem. Um carro da década de 20 conversível, cheio de gente para no Bricktop's Café. Como trilha sonora «La Conga Blicoti», dançando ninguém menos que Josephine Baker. Gil está surpreso com tudo. Zelda, Scott e Gil vão sozinhos em outro bar.

Ao chegar Zelda pede um copo de gim, Scott elogia o uísque do lugar; Scott apresenta Gil para um homem sentado à mesa, é ninguém menos que Ernest Hemingway, Gil se espanta. Na sequência Hemingway pergunta se Gil gostou do livro. Gil afirma que gostou e então Hemingway diz:

HEMINGWAY: Sim, era um bom livro, porque era um livro honesto. É o que a guerra faz com os homens. Morrer na lama não tem nada de bonito e nobre. A menos que morra graciosamente. Não é apenas nobre.

Zelda pergunta se Hemingway leu a história dela e qual a sua opinião, Hemingway é muito ácido em sua resposta e Zelda fica fragilizada. Ela resolve deixar o marido Scott bebendo com Gil e Hemingway e vai com Juan Belmonte para Saint Germain.

Hemingway fala que Zelda deixara Scott louco, mas este cegamente diz que ela é talentosa e fascinante. Mas que a cada hora quer algo diferente, uma hora é escrever, depois é outra coisa. Ele insiste que Scott é um grande escritor, e que não quer perder tempo com ela, já que Zelda exaure sua criatividade, além de ser uma concorrente. Por final tenta colocar Gil na conversa pedindo sua opinião. Gil tenta desviar da conversa e afirma que não conhece muito bem os Fitzgerald. Hemingway insiste para Gil dar sua opinião, mas como Gil fica quieto Hemingway continua a alfinetar Scott.

Scott sai para ir atrás de Zelda, então Hemingway se vira para Gil e dão início a uma conversa sobre o livro de Gil. Ele pede para Hemingway ler seu

romance, mas este afirma que escritores são competitivos e que isso não seria bom. Então diz:

GIL: Com certeza eu não vou competir com você.

HEMINGWAY: É modesto demais. Não é muito masculino. Se você é escritor, diga que é o melhor escritor! Mas não será enquanto eu viver. Ou quer decidir isso no braço?

GIL: Não, não quero mesmo.

Hemingway diz que não vai ler o romance, mas irá levar para Gertrude Stein, pois ela é a única a quem confia seus textos. Gil fica surpreso e entusiasmado e diz que vai buscar o livro para leva-lo a Gertrude.

Gil sai do restaurante Polidor. Ele está ansioso, falando sozinho. Ele recorda a noite que acabou de ter. Lembra-se de que não combinou com Hemingway como fará para lhe entregar o livro, volta para trás a procura do restaurante, ele não existe mais é uma lavanderia. A trilha sonora volta a ser «Bistrô Fada» interpretada por Stephane Wrembel. É dia ele está no quarto do hotel escutando Inez contar a sua noite.

O enredo do filme alterna cenas, por um lado diurnas, nas quais Gil aparece ao lado de sua noiva Inês, da família desta e do casal de amigos que estavam de visita em Paris; e, por outro, de seus passeios noturnos, após as badaladas que anunciam a Meia noite em Paris. Nesses itinerários noturnos, o protagonista vai reconhecendo seus referenciais artísticos tanto estadunidenses quanto europeus, entre eles, Scott e Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, Cole Porter, Josephine Baker, Eliot, Gertrude Stein, Pablo Picasso, Luis Buñuel, Man Ray, Salvador Dalí e Adriana, ex-amante de Modigliani e nesse momento amante de Picasso, que mostra interesse por Gil, sem uma transição esse tipo de fantasia em um filme feito nos moldes de um cinema realista, com regras de continuidade e manutenção da *mise-en-scène* de um recorte da realidade de uma decupagem clássica. Entretanto, a proposta filmográfica de Woody Allen é a de um sonho, de um devaneio ou desejo do próprio diretor que vai pelo caminho de uma decupagem vanguardista. Gil, durante suas atividades diurnas e noturnas consome doses de álcool e valium que reforçam seus

itinerários. Do mesmo modo, o protagonista de *Match Point* (2006) que utiliza a cultura europeia para se infiltrar no núcleo da elite britânica. Gil debate-se com os clichês críticos perante os diálogos que sustenta com os escritores da época que visita, por exemplo, perante o tema da guerra que surge na conversa com os pais de Inez nas cenas anteriores, que censuram os franceses por não terem apoiado Buch na invasão de Iraque, assim como na cena a seguir com Hemingway, que recita passagens descontextualizadas de seus romances nos quais glorifica o heroísmo e a relação entre o sexo e a morte. Os artistas que se cruzam com o protagonista deixam ver que seus compatriotas estadunidenses têm na sua formação uma marca comercial, seja no âmbito cultural, seja na extensão das artes aplicadas à esfera do consumo, da moda e da decoração sustentada diferentemente pelos regimes diurnos e noturnos. Assim, a transformação da história em um diferencial mercadológico em tempos de globalização esclarece a diferença histórica entre duas culturas que comparecem ao filme.

CRÍTICA DO DIRETOR

As sequências a seguir conduzem a desenvolvimentos derradeiros Gil, ao perceber seu interesse amoroso por Adriana, que se apaixona por grandes gênios da arte, e ao comparecer à tentativa de suicídio de Zelda Fitzgerald, que atrapalha a carreira de seu marido Scott, compreende que algo parecido acontece com ele em relação à Inez. Fica em evidência seu desejo de se livrar do arrivismo de sua mulher; esse problema projeta-se no triângulo amoroso de Rodin que, assim como ele, esteve-se dividido entre duas mulheres, uma delas a artista Camil Claudel.

Woody Allen vale-se de uma narrativa onírica formulada pela teoria freudiana, utilizando os processos de censura – repressão –, condensação e deslocamento, que no seu conjunto gerenciam a vida subjetiva do protagonista, a ideologia de sua personalidade. Desta forma, o narcisismo de Gil produz uma fantasia, introduzindo no filme o caráter compensatório que caracteriza os processos de identificação, típico da «decupagem clássica». A imaginação do protagonista encontra seu limite no universo artístico dos anos de 1920, prefigurando uma variável de Hollywood com gerenciamento de mercado, agentes, celebridades e artistas excêntricos, ególatras, assim como de produtores em busca de se aproveitar do desenvolvimento estético de diversas culturas cinematográficas. Nesse universo, estadunidenses e europeus misturam-se indistintamente em um sistema mundial e integrado das artes. O filme

de Woody Allen problematiza a respeito da adesão do espectador ao ponto de vista de Gil Pender, ao sugerir uma série de relações intertextuais que vão além de sua perspectiva restrita, cita-se explicitamente o filme *Les belles de nuit* (1952), a comédia de René Clair que faz uma sátira aos devaneios de um compositor que deseja voltar ao passado para viver a «Idade de Ouro». Nisto reside uma abordagem bem fundamentada do diretor que se vale da sua erudição na interface cinema e literatura.

Uma festa com adultos andando em um carrossel. Como trilha sonora «Charleston de Enoch Light», Gil está dançando com Djuna Barnes e vê Adriana com quem vai falar. Ela está com o casal Fitzgerald, todos se cumprimentam. O casal encontra outra conhecida e se aproxima dela; Gil e Adriana ficam conversando. Gil fala que estava na casa de Gertrude Stein, e lá encontrou Archibald MacLeish que é quem o levou à festa, dizendo que Adriana e Picasso estariam lá. Mas Picasso não foi, pois brigou com Adriana e resolveu ficar em casa.

Gil e Adriana elogiam a festa e a escolha do lugar. Adriana convida Gil para acompanhá-la. Eles conversam sobre o livro e sobre o tema da festa, a virada do século, período favorito de Adriana.

Nisso chega Hemingway que aparenta estar embriagado acompanhado de Juan Belmont. Hemingway fala que roubaria Adriana de Picasso. Adriana sai dos dois sutilmente e convida Gil para acompanhá-la.

Gil e Adriana estão caminhando pelas ruas de Paris. Ele se preocupa com a briga de Adriana e Picasso. Eles se elogiam; Adriana quer saber sobre o seu livro, mas Gil não quer falar sobre isso essa noite.

ADRIANA: Eu não consigo decidir se Paris é mais bonita de dia ou de noite.

GIL: Não, não é possível, não há como escolher. Eu posso dar um argumento definitivo para um e para outro. Às vezes penso como alguém que vai criar, sei lá um livro, quadro, sinfonia ou escultura que possa competir com uma grande cidade. É impossível, porque você olha à sua volta e cada rua, cada Boulevard é com certeza sua própria forma de arte especial. E quando você pensa que no universo frio violento e sem sentido existe Paris, essas luzes. Quer dizer, não tem nada acontecendo em Júpiter ou Netuno. Mas lá do espaço você pode ver estas luzes, os

cafés, as pessoas bebendo e cantando. Poderíamos dizer que Paris é o lugar mais quente do universo.

Adriana elogia Gil. Eles estão caminhando no Boulevard Saint Michel.

ADRIANA: Viu alguma que o agradou?.

GIL: Eu fico sem graça de admitir, mas todas me atraem. Eu gosto de mulheres vulgares. Acho que isso me torna frívolo.

ADRIANA: Quando eu estudava numa escola católica, num fim de semana minha colega e eu pagamos para uma prostituta nos ensinar todas as artimanhas dela.

GIL: Puxa, isso é muito bom, eu vou pensar nisso.

Eles continuam andando pelas ruas de Paris, e vão à margem do rio Sena. Gil está fazendo elogios a Adriana, quando de repente, ele vê Zelda à beira do rio prestes a se jogar. Adriana e Gil correm para acudi-la. Eles dão todo o conforto que ela necessita. Gil até mesmo lhe oferece um calmante, um remédio do futuro.

Adriana e Gil estão bebendo em um bar. Adriana pergunta sobre o casamento de Gil. Adriana deseja boa sorte no livro e no casamento. Gil fala de encontros e desencontros do seu relacionamento. Adriana se despede e agradece pela noite.

Uma bengala toca em Gil para chama-lo, é Salvador Dalí. Ele oferece a Gil um vinho, fala bem da França e pergunta sobre os rinocerontes. É quando chegam ao bar e se sentam à mesa Luis Buñuel e Man Ray. Gil está se abrindo, assume que é de outro tempo; Man Ray acha isso normal, fala que ele vive em dois mundos, isso não tem nada de estranho. Gil diz que eles acham isso normal porque eles são surrealistas, por isso é normal, mas para ele um cara normal isso é surreal.

Outra vez é dia em Paris. Gil está de volta ao quarto de hotel.

Mais uma vez toca a música *Bistrô Fada* interpretada por Stephane Wrembel. Gil está na Rua De La Montagne Sainte Geneviève. Outra vez é noite, os sinos tocam, é meia noite, ele está a espera do Peugeot Type 176; o carro chega, Tom Eliot está no carro. Gil fica surpreso e declara que “Prufrock” é seu mantra. Eles vão à casa de Gertrude Stein. Ela está com Picasso, que está passando por uma crise pessoal com Adriana, que foi a África com Hemingway. Gertrude fala que ela voltará,

já que no monte Kilimanjaro o som das hienas quando se tenta dormir em uma barraca, é horrível. Gertrude quer falar sobre o livro de Gil.

GERTRUDE: Agora vamos ao seu livro. É realmente bem incomum. De certo modo, é quase ficção científica. Todos temem a morte e questionam seu lugar no universo. A função do artista não é sucumbir ao desespero, mas sim encontrar um antídoto para o vazio da existência. Você tem uma voz clara e vibrante. Não seja tão derrotista.

É dia em Paris.

John, Helen e Inez estão saindo de viagem; eles vão ao Mont Saint-Michel, Gil não vai.

Grande plano aberto: Gil está caminhando só na beira do rio Sena, a música *Let's Do It* de Cole Porter é a trilha sonora. Ele vai a um antiquário, onde já esteve antes; a vendedora o reconhece, eles falam sobre Cole Porter.

Gil vai aos balquinistas, uma feira de livros às margens do Rio Sena, do lado de Notre Dame. Lá ele encontra um diário. Ele pede ao vendedor para traduzir o diário, mas o vendedor não fala inglês, então ele procura a Guia do museu. O diário é de Adriana.

GUIA DO MUSEU: Essa Paris existe e qualquer um que escolha viver em outro lugar do mundo será sempre um mistério para mim. Jantar com Pablo e Henri Matisse. Pablo é melhor artista, mas Matisse é o melhor pintor. Paris no verão. Como terá sido sentar-se à frente do amante no Maxim's em seu auge. Estou apaixonada por um escritor americano que conheci chamado Gil Pender. Aquela mágica imediata da qual ouvimos falar aconteceu comigo. Sei que ambos, Picasso e Hemingway estão apaixonados por mim, mas seja qual for o motivo inexplicável que o coração tem eu me sinto atraída pelo Gil. Talvez porque ele pareça ser ingênuo e despretenso. Como sempre nesta vida triste, ele está para se casar com uma mulher chamada Inez. Tive um sonho onde ele me procurou e deu um pequeno presente. Eram brincos, e nós fizemos amor.

Outra vez a música «Bistrô Fada» interpretada por Stephane Wrembel está tocando; o Peugeot Type 176 está andando na rua. Gertrude está conversando com

dois homens, um deles é Matisse. Gertrude Stein acaba de comprar um quadro dele por 500 francos. Gil fala que por este preço ele quer uns seis ou sete.

Gil foi até Gertrude levar os primeiros capítulos do livro reescritos. Ele pergunta por Hemingway; Gertrude responde que ele e Adriana não deram certo, eles voltaram. Adriana também se separou em definitivo de Picasso, e está no casamento de um pintor surrealista, ela acha que Gil deve ir até lá encontrar com Adriana.

Está tocando «Ain't She Sweet» da banda The Charlestown City All Star, quando Gil encontra Adriana; eles se cumprimentam. Gil convida-a para irem a um lugar mais tranquilo.

Adriana e Gil estão andando pelas ruas de Paris à noite. Gil dá um beijo em Adriana.

ADRIANA: O que está fazendo?

GIL: Eu não sei ... Mas eu senti por um instante que beijava você que eu era imortal.

ADRIANA: Mas você parece tão triste.

GIL: Mas isso é porque a vida é misteriosa demais.

ADRIANA: É a época em que vivemos. Tudo acontece tão rápido e a vida é tão ruidosa e complicada.

GIL: É, eu sei que é, mas sempre fui uma pessoa muito racional. E não sei, nunca agi de forma muito louca. Eu não me esforcei muito para ser escritor. Nossa eu vou ser sempre um empregado em Hollywood, e não sei, eu não sei, eu sinto que quero deixar tudo isso para trás. Tome.

Ele dá um presente a ela. É um par de brincos, pelos quais Adriana se maravilha.

Uma carruagem para próximo aos dois; eles são convidados por um casal a entrar na carruagem, eles resistem um pouco.

Ele chegam à porta do Maxim's, está tocando «Je Suis Seul Ce Soir» do Swing 40.

ADRIANA: A meu Deus, é tão bonito!. É incrível!. Vi tantas fotos e aqui está ela, La Belle Époque.

GIL: Nossa, eu não acredito, como esta cidade pode ser tão mágica!. Eu tenho que escrever uma nota para a Câmara do Comércio.

Eles são convidados a se sentar no Maxim's, a maîtresse elogia o vestido de Adriana dizendo que ele é muito avançado.

ADRIANA: Não é incrível? Na primeira vez que vi você, falei deste lugar. E da Belle Époque. E aqui estamos.

GIL: Eu sei, mas eu não sei por que tenho a sensação de que ... eu não sei ... eu não consigo ... acreditar na minha sorte.

ADRIANA: E eu sei exatamente aonde eu quero ir agora, com você.

GIL: Me mostra o caminho.

Eles estão em um cabaré, está tocando o «Can-can», parece ser o Moulin Rouge. Adriana reconhece Henri de Toulouse-Lautrec, e faz questão de ir falar com ele. Adriana e Gil se declaram fãs de Lautrec, Adriana se oferece a pagar um drinque, ele os convida para sentar em sua mesa.

GIL: Com licença é um grande prazer poder sentar aqui com você.

LAUTREC: Você é americano?

GIL: É sim, eu sou americano.

LAUTREC: Percebi pelo seu jeito.

ADRIANA: Seus desenhos, suas pinturas. Adoramos o seu trabalho.

GIL: Ah, eu adoro os seus desenhos também.

Mais duas pessoas chegam à mesa, são Paul Gauguin e Edgar Degas. Todos se cumprimentam e começam a conversar.

GAUGUIN: Degas e eu estávamos falando sobre como esta geração é vazia e não tem nenhuma imaginação.

ADRIANA: Ele está dizendo que esta geração é vazia e não tem imaginação. É isso?

GAUGUIN: Melhor seria ter vivido durante ... La Renaissance.

ADRIANA: Não, esta é a “idade de ouro”.

GAUGUIN: Não, não é.

DEGAS: A Renaissance era muito melhor.

GAUGUIN: Diga-me o que você faz?

ADRIANA: Eu estudo alta costura.

GAUGUIN: Ah, por isso é tão elegante.

DEGAS: Deixe-me entender é ... roupa de traje a rigor.

LAUTREC: Você deveria conhecer Richard.

GAUGUIN: Ele quer que sua amiga conheça Richard. Ele procura alguém que faça os figurinos para o novo balé. Você está interessada?

Adriana se empolga, mas Gil a adverte que eles não devem dar muitos detalhes, já que estão ali só de passagem. Adriana pede para falar com Gil em particular.

Adriana e Gil saem da mesa para conversar. Adriana não quer voltar para o seu tempo, ela sugere que os dois fiquem na Belle Époque.

ADRIANA: É o início da Belle Époque. É o maior e mais bonito período que Paris já conheceu!

GIL: Mas pera ai e quanto aos anos 20, o Charleston, os Fitzgerald e o Hemingway? Eu adoro todos aqueles caras.

ADRIANA: Mas é o presente e ... é chato.

GIL: Chato! Bem, não é o meu presente. Sou de 2010.

ADRIANA: Do que está falando?

GIL: Eu visitei a sua época do mesmo jeito que visitamos o século XIX.

ADRIANA: Visitou?

GIL: Eu tentava fugir do meu presente como você tenta fugir do seu indo para a “idade de ouro”.

ADRIANA: Certamente, não pensa que os anos 20 são a “idade de ouro”.

GIL: sim para mim eles são.

ADRIANA: Mas eu sou dos anos 20 e digo que a “idade de ouro” é a Belle Époque.

GIL: Olha para estes caras. Para eles a “idade de ouro” foi a Renascença. E agora eles acham, eles acham que trocariam a Belle Époque para pintar com Ticiano e Michelangelo. E eles provavelmente achavam que estariam melhor com Kubla Khan. Está vendo? É isso que eu quero dizer ... Ei tive um insight. É pequeno, mas eu acho que explica a ansiedade no sonho que eu tive.

ADRIANA: Que sonho?

GIL: Eu tive um sonho uma noite dessas. Foi um pesadelo. Fiquei sem Zithromax. Daí eu fui ao dentista e ele não tinha Novocaina. Entende o que eu estou querendo dizer? Essa gente não tem nenhum tipo de antibiótico!

ADRIANA: Mas do que você está falando?

GIL: Adriana se você ficar aqui e este se tornar seu presente então logo, logo você começará a imaginar que outra era realmente a “idade de ouro”. Isso é o seu presente. É assim, é um pouco insatisfatório porque a vida é um pouco insatisfatória.

ADRIANA: Este é o problema dos escritores. Vocês são cheios de palavras. Mas eu sou mais emotiva. Eu vou ficar e viver na época mais gloriosa de Paris. Uma vez você optou por deixar Paris e se arrependeu por isso.

GIL: É verdade. Foi uma decisão ruim, mas pelo mesmo foi uma escolha. Foi uma escolha real. Esta maneira, eu acho, que é loucura. Não funciona de verdade. Sabe? ... se eu quiser escrever algo de valor, eu preciso me livrar das minhas ilusões. Que eu seria mais feliz no passado provavelmente é uma delas.

Adriana se despede de Gil, lhe dá um beijo e vai.

Gil volta para casa de Gertrude, ela diz que leu o que ele reescreveu, e fala que está no caminho certo. Ela diz que Hemingway também leu, e que acredita que será um bom livro, mas Hemingway não acredita que o protagonista não percebeu que a noiva o está traindo. Gil concorda e fala que isso se chama negação.

É dia em Paris

Gil volta à realidade, ele e Inez têm uma briga rápida e se separam; ele diz que Hemingway abriu seus olhos e ele percebeu que estava sendo traído. Inez assume. A família de Inez entra no quarto, seu pai John e sua mãe Helen, eles a apoiam. Gil sai pela porta e vai curtir Paris, começa a música «Bistrô Fada».

Gil vai à tradicional livraria Shakespeare e Co. É noite em Paris. Gil atravessa a ponte Alexandre III e encontra a vendedora da loja de antiguidade; eles se cumprimentam e tem início uma breve conversa. Ela diz que está voltando de um jantar com os amigos, e que mora em Paris. Gil fala que acabou de decidir morar em Paris.

Ela diz que ele vai adorar e que pensou nele outro dia, pois seu chefe recebeu um novo álbum com canções de Cole Porter.

Gil a convida para tomar um café. Começa a chover e ouve-se a música «Si Tu Vois Ma Mère». Ele fala que começou a chover, ela diz que não se importa, já que Paris é mais bonita molhada, ele concorda com ela e os dois saem andando pela chuva. Ela se apresenta.

VENDEDORA DA LOJA DE ANTIGUIDADE: A propósito, meu nome é Gabrielle.

Na interface literatura e cinema, Woody Allen introduz a narrativa de um romance moderno situado entre a realidade e a ficção. O autor implícito que questiona ou até reverte o julgamento do personagem central de modo a construir o espectador que sabe mais do que ele. O enquadramento ganha impulso quando Gil acompanha Inez às compras, conhece a vendedora de um antiquário no mercado de pulgas de Paris, assim como ele, é fã de Coler Poter. Trata-se de uma personagem parecida com a personagem do romance de Gil no meio do «núcleo real» do filme que desmonta a dicotomia entre a realidade e a ficção. O momento mais criativo é quando Gil, à beira do Sena desse «núcleo real» da trama, encontra o diário de

Adriana no qual teria escrito uma declaração apaixonada pelo jovem escritor estadunidense que ela conhecera na casa de Gertrude Stein, estabelecendo uma ruptura na qual o espectador revalida esse núcleo imaginativo de Gil. Deste modo, os processos de elaboração onírica que estruturam os devaneios do protagonista são validados quando se discrimina o conjunto de estruturas narrativas e visuais de *Meia noite em Paris*, coeso nos seus deslocamentos e condensações por meio dos quais a subjetividade de Gil encontra expressão em relação à totalidade das personagens e à trama do filme. A própria figura arrogante de Paul pode ser vista como projeção dessa subjetividade, a tendência deste proferir julgamentos intelectuais baseados em clichês culturais na visita a Versalhes, é como Gil age logo no começo. É Paul que diagnostica a «síndrome da Idade de Ouro», mas a negação na personalidade de Gil coloca essa verdade na boca desse personagem que o espectador rejeita. Mas, o que leva ao final de *Meia noite em Paris*? A partir do momento em que Gil percebe a futilidade de seu gesto escapista, tudo leva a pensar que essa superação está por vir. Ele passa a ver seu desejo caricaturizado na figura de Adriana, que também quer voltar à «Idade de Ouro», mas da Belle Époque. Também nesse caso, a valorização do passado é baseada em um clichê sobre o período da virada do século: luzes amareladas, carruagens, as pinturas de Gauguin, Degas e Lautrec e os shows do Moulin Rouge. Gil cai em si a respeito do absurdo que representa o desejo de viverem um mundo «onde não existe a penicilina», garante-se com isto um final feliz?. A resposta encontra-se na cena final, o encontro, novamente na chuva, com a vendedora do antiquário é na verdade o encontro de Gil com sua própria personagem de ficção, de modo que se encena aqui uma extensão da elaboração onírica e do processo de repressão exposto no filme. O protagonista não consegue escapar, é a «refutação real» que Woody Allen usa como pretexto no romantismo e na ingenuidade incurável de Gil Pender que o espectador olha com benevolência, ou será que isto envolve uma função social e histórica mais profunda? Gil, não se enxerga como um negociador que se situa entre as exigências artísticas e comerciais do mercado estadunidense, pois abandona seu país para filmar *Meia noite em Paris* e se dedicar à produção ficcional na Europa. Enquanto o autor implícito emprega referências à cultura europeia para oferecer um olhar desmistificador sobre o universo de seu protagonista, este utiliza a nobreza da alta cultura para driblar a violência que representa a submissão de pessoas e eventos do mundo à sua

subjetividade. Gil Pender, cidadão de um mundo globalizado pelos mecanismos da economia financeira imperante, não reconhece nenhuma alteridade. No entanto, apesar do processo narcisista, sua paixão por se tornar uma personalidade literária, a representação abstrata do seu sonho e espetacularizada de uma pessoa real, produz no «sujeito desejante» uma abstração e indiferenciada, ditada pela indústria cultural, o que desmascara a ideia da liberdade e aniquila a própria constituição da subjetividade do ser contemporâneo que se acredita indestrutível no momento em que se vê espelhada no conjunto de personagens e situações do mundo recriado no filme. Isto é, o desenlace não é apenas o encontro de pessoas do mundo real e o produto de sua imaginação, mas o encontro entre duas personagens de ficção. A recusa do protagonista de olhar para sua situação de frente, para afundar no «escapismo conformista» corresponde tanto a seu oportunismo quanto ao escapismo contemporâneo de uma cultura que recusa ver a crise anunciada da II Guerra e que deixa em evidência o papel de diretores e artistas de cinema de prefigurar os desastres pessoais e sociais que isso pode acarretar.

2.3 *Para Roma, com Amor* sobre a fama em um bom roteiro



Cartaz do filme *Para Roma com amor*. SITE OFICIAL (2012)

O roteiro de *Para Roma com amor* (2012) foi escrito depois que Woody Allen recebeu o convite da produtora italiana Medusa Film – empresa do grupo controlado por Silvio Berlusconi (IMDb, 2012/CLGWKI, 2016). Esta «história de amor» sobre Roma feita por encomenda rendeu quatro episódios independentes, intercalados na montagem e apresentados em inglês. A trama tem a capital italiana como marco de fundo, assim como já havia acontecido em *Roma cidade aberta* (1945) de Roberto Rossellini, servindo de inspiração para o roteiro do diretor nova-iorquino (Entrevista, 2012). Diferentemente dos dois longas anteriores rodados em Londres e Paris, neste, Woody Allen explora muitos dos clichês turísticos utilizados quando se tem

como destino a cidade capital. Um clichê é uma ideia muito batida, uma fórmula muito repetida de falar ou escrever; neste caso, demonstrar, os chavões turísticos daqueles que visitam Roma apenas com este propósito. Cabe salientar que a sátira humorística traçada no filme afere diretamente a seriedade com que os romanos encaram sua condição histórica, política, econômica e social, e a futilidade com que os estrangeiros desejam viver nela uma aventura romântica, apenas um clichê presente no filme.

O multi e intercultural aparecem logo no começo do filme, quando uma turista estadunidense, Hayley, está perdida e pergunta, com um mapa na mão, onde fica a Fontana de Trevi. Os pais da noiva, o diretor de ópera aposentado, Jerry – o próprio Woody Allen –, e sua esposa, Phyllis, voam para Roma a fim de conhecer o noivo italiano da filha. Outra história paralela é a do famoso arquiteto estadunidense John, que relembra o tempo da sua juventude, quando estudava arquitetura na cidade. No meio de um passeio solitário, este é reconhecido por Jack, um jovem estudante de arquitetura. Na ocasião é apresentado junto com a sua namorada, Sally, e vê como a visita de sua amiga, Monica, pode atrapalhar o relacionamento. Outra das histórias intercaladas é a de Antonio, que chega do interior da Itália, para se instalar em um hotel em Roma, na esperança de impressionar a seus familiares. Quando este vai apresentar sua esposa, acaba sendo surpreendido. Milly, a esposa vai ao cabelereiro, mas se perde no meio do caminho. Nesse intervalo, uma garota de programa bate à porta de Antonio por engano e diz que o programa pelo dia com ela está pago. Nesta terceira história, o gênero comédia alcança seu melhor momento.

Nesta «fase europeia» de produção, Woody Allen explora o gênero da comédia em função dos italianos e de seus costumes. Assim, a esposa que estava perdida encontra o astro de cinema Luca Salta com o qual vive várias situações emocionantes. E, para finalizar, a história de outro italiano, Leopoldo Pisanello, um homem comum e acorda uma manhã se achando o homem mais famoso da Itália, precisando responder a entrevistas e ainda à perseguição dos paparazzi. O diálogo é sobre a futilidade da vida das celebridades, o qual enaltece a vida da pessoa comum, debochando da entrevista.

Woody Allen volta a aparecer neste filme, fazendo o tipo trapalhão, com frases feitas e de efeito, assim como todos os outros personagens tem medo de

avião e faz questão de conhecer seu futuro genro. Insiste em convencer o sogro da filha a cantar ópera, mesmo que seja em baixo do chuveiro.

Para Roma, com Amor, trata de uma homenagem à Itália cuja abertura e fim se faz com a música *Volare*. A apresentação dos personagens é feita em *off* pelo guarda de trânsito, que avisa: «Não falo muito bem inglês». Roma percebe-se movimentada, com carros e lambretas por todos os lados, tal como acontece na vida real de suas ruas e na vida do dia a dia dos seus habitantes. O diretor e realizador vai na contramão quando faz a seus atores falarem o idioma nativo. Woody Allen faz questão que seus personagens estrangeiros falem na sua própria língua. No entanto, é comum observar que, mesmo filmando em outros países, ele leva boa parte do elenco dos Estados Unidos. Mais um traço multicultural ligado àquilo que tinha declarado a propósito de *Match Point*, ao se sentir favorecido pelas condições de produção, filma com seu elenco na Europa, favorecido pelas condições econômicas lá oferecidas. Tudo faz com que o filme fuja ao estereotipo de um cartão postal, deixando nas entrelinhas traços multiculturais que distanciam os personagens, o amor intercultural entre eles que os une e uma autocrítica do diretor hollywoodiano.

Os episódios que mais evidenciam traços multiculturais são, curiosamente, os dois falados em italiano, observa-se um contraste proposital entre a cultura local e a cultura global, neste caso, representada pela língua anglo-saxona. No primeiro desses episódios, Roberto Benigni interpreta um estereotipado italiano de classe média, Leopoldo Pisanello reclamando que «a tecnologia provoca desemprego» e que «os chineses vão dominar o mundo», ideias de política internacional lançadas sem nenhum propósito aparente. É como se Woody Allen, da elite cultural nova-iorquina, não soubesse retratar uma pessoa normal sem cair no lugar comum. De um dia para outro desconhecido vira estrela instantânea, alvo dos paparazzi e de um bizarro interesse da mídia pelos modos como prepara o café da manhã, faz a barba ou escolhe suas cuecas.

Trata-se de uma crítica clara ao mundo das celebridades, algo que o diretor fez em *Celebridades* (1998) e em *Café-Society* (2016). O tema da fama, neste caso, aparece atrelado à cultura das celebridades no contexto atual da globalização. Nisto

reside a crítica que Woody Allen faz em *Para Roma, com Amor*, Roberto Benigni que interpreta Pisanello, é fruto, ou melhor, produto de uma sociedade saturada pelos meios de comunicação.

Woody Allen apresenta uma particularidade quando se trata da construção do roteiro deste e de muitos outros filmes: encontros e desencontros de suas personagens em Roma debilitam de certa forma a história amorosa do filme, que recebe menos atenção em função do tema da fama. A aparição do narrador onisciente, papel com *voz em off*, reservado para o próprio diretor que vai tecendo a trama. Este procedimento narrativo é usual na literatura e também no cinema. Na filmografia de Woody Allen, sobretudo, na Europa há muitas citações e alusões a filósofos, escritores e artistas.

De um modo geral, Woody Allen as utiliza para ironizar sobre elas e ele mesmo, para desacralizá-las ou demitificá-las como acontece com os grandes temas tratados no roteiro: o amor e a fama. Por exemplo: «Nesta cidade tudo é uma história», «eu também fui de esquerda na sua idade, mas juro que nunca fui comunista». «Nunca consegui compartilhar o banho», «Tenho um coeficiente de inteligência de 150-160». «Está calculado em euros, em dólares é muito menos». «Sempre tive vontade de dormir com uma mulher, e quando por fim o fiz, foi muito intenso, excitante, mas desconcertante». «Phyllis começou a sentir». Há um termo psicológico para isto, sinto um rompimento ou uma epifania. Qual é o termo para o que sinto?. «Pulsão de morte». «Há algo atrativo em um homem que é sensível às agonias da existência». «O que é um beijo cinematográfico?». «No fundo, só ficção».

Desta constatação, desprende-se que Roma é antes de tudo, uma cidade histórica, preservada na sua essência monumental, mas submetida aos clichês dos turistas que a ela chegam desavisados. O enredo de um roteiro romântico prevê por parte do estrangeiro, o fim das solenidades para dar lugar ao humor, assim como a fama um desvio de rota que termina com a viagem à qual o filme convida.

Em outra dessas histórias intercaladas, dois jovens recém-casados no interior chegam a Roma para uma entrevista de emprego. A mulher sai para encontrar um cabelereiro e se perde nas ruas labirínticas da capital italiana, mais tarde, também

esse arco da história servirá para reforçar o tema da fama e das celebridades. Enquanto isso, o marido, ansioso por uma reunião de negócios, vê Anna, prostituta que erra de quarto no hotel. As duas histórias restantes referem-se ao próprio diretor. Em uma delas, Jesse Eisenberg assume a influência do diretor ao interpretar o jovem arquiteto que mora com a namorada em Roma. Após um encontro casual com o personagem de Alec Baldwin, um arquiteto famoso e de um convite para um café, o «realismo mágico» toma conta da cena. Sem muitas explicações, Baldwin converte-se a consciência experiente de Eisenberg, aconselhando-o durante a chegada de Monica interpretada por Ellen Page, mulher sem nenhum atrativo, hóspede desamparada de seu namorado e, por alguma razão, irresistível. Os diálogos são contundentes, próprios do cineasta – destacando-se a cena em que Page descreve uma experiência lésbica, apesar da sensação que paira no ar de «já vi isso antes, e bem melhor».

Em Entrevista (2012) Woody Allen fala de *Para Roma, com Amor* e afirma que ele mesmo é produto do cinema italiano. Que a sua visão de mundo e do cinema foi estruturada a partir dos filmes de Fellini e De Sica, de Antonioni, Visconti, Pietro Germi, Mario Monicelli e, claro, Roberto Rossellini. Isto reforça o diretor nova-iorquino, que a própria cidade de Nova York, é a cidade mais verdadeira, aquela que ele assistiu nos filmes de Hollywood, uma versão melhor e mais glamorosa da sua cidade de origem. A declaração que vai mais ao encontro ao objetivo de destacar o multiculturalismo no cinema é a de que a visão de Roma de Woody Allen não é a de um italiano, mas a de um estadunidense que viu muitos filmes italianos.

Sobre os italianos, o diretor se diz igualmente impressionado com eles, da mesma forma que com os ingleses e os franceses ou com os estadunidenses, em qualquer lugar existem pessoas ótimas e idiotas. Na verdade, um romano vivendo em Roma, hoje, é bem capaz de fazer um filme muito mais incisivo, crítico mesmo, mostrando as questões que afetam a população da cidade de modo profundo (Pereira, 2012). E volta a reiterar, «eu sou apenas um estadunidense que cresceu amando filmes italianos». «Eu vi Roma através de lentes cor de rosa».

Ficha Técnica em Anexos.

Sinopse do filme

O filme apresenta quatro núcleos distintos de histórias que se passam em Roma. A melhor das histórias, conta com o próprio Woody Allen, como Jerry, um americano, diretor de ópera aposentado, mas não convicto com sua condição, que está de visita em Roma com sua esposa (Judy Davis). Eles estão de visita para encontrar o noivo sua filha Hayley (Alison Pill) que planeja se casar com um advogado italiano Michelangelo (Flavio Parenti). Mas quando Jerry ouve o pai do noivo, Giancarlo (Fabio Armiliato), cantando no chuveiro, ele reconhece a voz do tenor. Porém Giancarlo é agente funerário. Jerry implora para gravar ele uma fita demo. Não funciona. O homem pode parecer a cantar apenas no chuveiro.

Em outra história, Jesse Eisenberg interpreta Jack, um jovem estudante de arquitetura americano e sua namorada, Sally (Greta Gerwig), ambos vivem em Roma tranquilamente, até a chegada de Monica (Ellen Page), uma jovem atriz americana que vai a Roma para visitar Sally, esta por sua vez, imprudentemente pede que seu namorado leve Monica para conhecer a capital europeia, acreditando que ele nunca teria olhos para outra mulher. Grave engano, uma vez que Monica, que parece monótono à primeira vista, se demonstra uma sedutora.

Alex Baldwin co-estrela neste núcleo, com o personagem John, um arquiteto americano, especializado em shopping centers. John se apresenta de forma bastante ambivalente. Capaz de materializar a vontade, ele adverte urgentemente Jack contra Monica e tenta dirigir fora o descuido romântico de um jovem. Este personagem requer o tipo de «realismo mágico» que Woody Allen apresenta em seus filmes.

Outro núcleo é de Antonio e Milly (Alessandro Tiberian e Alessandra Mastronardi, respectivamente) eles são jovens italianos provincianos, recém-casados que visitam Roma afim que a família do moço possa conhecê-la. Mas eles se separam assim que ambos chegam a Roma, ela tem um encontro com sua estrela de cinema favorita (Antonio Albanese), e ele se torna o destinatário inocente de uma prostituta chamada Anna (Penélope Cruz) enviada como um presente para

alguém. Seus parentes os encontram em uma situação comprometedora, e ele tenta desesperadamente fazer Anna passar como sua esposa.

O quarto e último núcleo de história começa com uma ideia de que algumas pessoas são famosas por serem famosas. Roberto Benigni interpreta um italiano de classe média chamado Leopoldo Pizanello. Leopoldo se torna vítima da fama do dia para a noite, sem nenhuma explicação, e a partir daí é seguido em todos os lugares por paparazzi, pode encontrar nenhuma fuga ou a paz, e depois como de repente se torna um desconhecido novamente.

APLICAÇÃO DAS CATEGORIAS

CONTEXTO MULTICULTURAL

Desde o início do filme, Roma apresenta-se como uma cidade multicultural. Tanto na velha cidade republicana quanto na capital do Império, Roma foi profundamente multiculturalista. Mas, existe na Roma de hoje o multiculturalismo com respeito à diversidade cultural? Hoje em dia não existem em Roma políticas que favoreçam os estrangeiros ou imigrantes. É apenas a cidadania italiana a que dá plenos direitos e, portanto, o estrangeiro ou peregrino, carece deles. Woody Allen contrapõe a sua lente na cidade de Roma para mostrar dois dos fenômenos de maior interesse na filmografia do diretor: o amor romântico e a fama das personalidades de mídia que servem de modelo para pautar comportamentos.

A decupagem da cena de abertura do filme e a apresentação dos núcleos românticos servem para a retomada dos temas do amor e da fama acima mencionados.

A abertura do filme é com a música *Nel Blu Dipinto Di Blu (Volare)* (*No azul, pintado de azul*) de Domenico Modugno, com um *travelling* pela Piazza Venezia até fechar o foco em um guarda de trânsito, que faz poses e gesticula ao organizar o trânsito, ao fundo se ouve uma colisão de automóvel, ele blasfema com os motoristas que estão discutindo. O policial se apresenta, dizendo que é de Roma, e que de cima do seu púlpito ele vê todas as coisas, todas as pessoas, que ele vê a vida e que tudo em Roma vira história.

A voz do guarda de trânsito em *off* apresenta o primeiro núcleo do filme: são Michelangelo, um jovem advogado romano que vai muito a Nova Iorque trabalhar, e Hayley uma jovem que trabalha com arte e está passando as férias em Roma, onde acaba vivendo um romance, pois ela conhece seu amor na Fontana di Trevi. Durante esta apresentação a trilha sonora é entra como trilha sonora a música *Amada Mia*, *Amore Mio* de The Italians.

A voz em *off* do policial continua na apresentação do segundo casal, Antonio e Milly, que são recém casados e vão do interior da Itália, mais especificamente da cidade de Pordenone, para a capital Roma em busca de melhores condições de vida e de novas perspectivas profissionais.

Ainda com a narrativa em *off*, e com a mesma trilha sonora, um famoso arquiteto estadunidense, John, que está passando o fim de suas férias em Roma, conhece o jovem estudante de arquitetura e compatriota seu, Jack que namora Sally e por intermédio dela conhece sua amiga Monica.

E, por fim, o último núcleo de roteiro a ser apresentado é Leopoldo Pisanello, um cidadão romano comum de classe média, que segundo a voz em *off*, é confiável, agradável e previsível.

O filme embala-se com a letra de *Volare* remetendo a uma na qual se passeia pelos principais pontos turísticos de Roma, observa-se a grandeza dos monumentos da capital italiana e o legado histórico das diferentes construções, ao longo do tempo, que marcam a tradicional «cidade do amor». Como em um jogo de palimpsesto a palavra Roma ao contrário – ao avesso – revela o amor que parece oscilar entre a música alucinante e a cidade de trânsito caótico. Trata-se da primeira vez em que Woody Allen roda na «cidade eterna», cheia de arte e de história, com o entorno do Trastevere e os lugares mais emblemáticos do circuito dos romanos. Assim, – o recurso do *travelling* que na linguagem audiovisual representa o movimento de câmara pela qual o espectador é conduzido realmente se desloca no espaço, graças a um carrinho sobre trilhos dispostos conforme com cada tomada, opõe-se em aos *movimentos de panorâmica*, nos quais a câmara apenas gira sobre seu próprio eixo, sem se deslocar (AUMONT, 2007, p. 201-207). Com o enunciado dito

pelo guarda de trânsito de que «em Roma tudo vira história» começam a desfilar as quatro histórias intercaladas que configuram o roteiro do filme. As narrativas oscilam entre o romance e o melodrama, alcançando o máximo de expressividade no cômico. A primeira história de amor é entre um advogado local que defende «causas operárias» e uma artista «fazendo turismo» em Roma, os pais da noiva, uma psiquiatra e um produtor musical aposentado, procuram convencer o pai do noivo a deixar seu trabalho na funerária e explorar seu talento como cantor de ópera. Mas, este, só consegue cantar embaixo do chuveiro. Cenas inusitadas nos palcos da ópera se contrastam com a convivência entre os três casais, misturando o sentimental e o profissional. Na segunda história de amor, o guarda de trânsito continua em *voz em off* apresentando recém-casados em busca de emprego e que se terminam envolvendo com golpistas do mundo do espetáculo. Anna, uma prostituta que reivindica a inteligência e o talento de uma profissional na arte de amar, usa-se no roteiro um tom moral para falar de suas relações sentimentais, já a proposta de sexo dela é aberta e superficial. Fala com ligeireza do amor conjugal, o lesbianismo e a infidelidade, pois «mais vale se arrepender que ficar com vontade». A terceira história de amor é a de John, um sábio, experiente e saudosista arquiteto estadunidense que fala do amor para o jovem estudante de arquitetura: se você se deixar seduzir por dois ou três frases da amiga de sua noiva, tudo isso pode acabar em um desastre; os adolescentes se deixam levar por neurônios alterados, e confundem a atração fugaz com o amor verdadeiro, dispostos a sacrificar sua vida por um impulso irracional. Woody Allen não dá lições de moral no seu filme, mas sim de roteiros ágeis e cômicos. E, na quarta história de amor e de fama produzem-se o absurdo midiático criado em torno da figura de um «Zé ninguém», Leopoldo Pisanello, interpretado por Roberto Benigni, um homem comum ao qual ninguém presta atenção e cujas opiniões são, segundo suas próprias palavras, ignoradas por todos, até que um dia os paparazzi – termo acunhado no filme *La dolce vita* (Itália/1960), de Federico Fellini, graças a um personagem fotógrafo chamado Paparazzo – e os meios se interessam nele, e todo o que faz começam a ter interesse. Mas é o motorista de Pisanello expõe qual é a opinião do diretor sobre a fama, uma prefiguração do que será *Café-Society*. Em síntese, no filme fala-se do êxito, das facilidades, do luxo e do *glamour* com que são revestidas as celebridades. Deixando de lado, Roma como cidade mágica, cativante e idealizada.

DIALÉTICA INTERCULTURAL

As histórias intercaladas representam mais um recurso de intertextualidade na tela, todas elas situadas em Roma e relacionadas a narrativas românticas de romanos e estrangeiros, a qualidade dessas histórias, transferindo assim para o espectador, a questão das escolhas e da identificação. Um espectador torna-se um melhor leitor de cinema quando além de entender a trama de um filme, alarga-se sua compreensão das transferências de outras artes – música, ópera e literatura – feitas dentro da história ambientada em Roma. Woody Allen utiliza a fantasia e o humor metalinguístico para percorrer com seus personagens a cidade de Roma e as motivações amorosas de seus habitantes e visitantes.

Cinema e música guardam uma íntima relação no filme, reforçando o traço amoroso da comédia. Imagem e som se complementam na experiência cinematográfica, o som está ligado a uma música, que faz parte diretamente da narrativa. O tom humorístico desta comédia amorosa é cantado em um plano paralelo que atinge a ação dos personagens.

O roteiro de *Para Roma, com Amor* também intercala histórias não lineares e fantasiosas como a presença de John na vida do jovem estudante de arquitetura e o cantor de ópera bancado por Jerry, o produtor interpretado pelo próprio Woody Allen. Neste sentido, busca-se chamar a atenção do espectador.

Com relação ao surrealismo que justifica o uso da fantasia, às vezes ironizada, é mais um recurso. De um modo geral, a trama protagonizada por Jesse Eisenberg lembra o diretor nos seus melhores momentos do protagonista em devaneio. Alec Baldwin que protagoniza John coloca em palavras a conclusão das relações que no roteiro são seguidas e, por vezes perdidas nas ruas da cidade do amor. Baldwin é uma espécie de consciência do futuro arquiteto, amadurecido em do passado, em particular, pelo retrato que faz da mulher sedutora e fatal, e que tantas vezes, protagonizou os filmes nos quais, Woody Allen dava o troco ao protagonismo masculino. Ellen Page é o contraponto à sexualidade *flashback*, um recurso original do diretor que ajuda ao espectador a entender a mensagem de seu filme.

As outras duas narrativas contêm alguns dos momentos importantes na trama do filme. Entretanto, com o passar do tempo começam a ficar repetitivas, mas delas se pode extrair a fábula intercultural de um produtor estadunidense conduzindo a carreira de um cantor de ópera italiano que, definitivamente, não se importa com a crítica europeia.

Em um plano geral, um tenor se apresenta em um palco dentro de um chuveiro tomando banho, ele é aplaudido de pé. A sequência corta para pessoas bebendo vinho, e Jerry, pai de Hayley, está falando da sensação que foi a apresentação de Giancarlo, pai de Michelangelo, e quão grande e fabuloso será o futuro dele como cantor, diz que Giancarlo tem possibilidade de se apresentar em Nova York, Paris, Austria. Phyllis, esposa de Jerry, questiona estar sempre no chuveiro, e até faz uma brincadeira com a situação.

Michelangelo ridiculariza dizendo que o pai, Giancarlo não deve continuar com esta «baboseira», e o pai se irrita, dizendo por que não? Jerry fala que vai montar a ópera Pagliacci, e que Giancarlo nasceu para interpretar este papel. Michelangelo continua ridicularizando a situação. Giancarlo de forma saudosista diz que interpretou a vida todo este papel no banheiro. Jerry diz que Michelangelo não deve negar a chance que o pai está tendo, mas Michelangelo diz que a chance é de Jerry voltar a trabalhar. Sai uma confusão em família, Michelange e Hayley se desentendem, Jerry e Phyllis se desentendem, a esposa de Giancarlo, Mariangela briga com Jerry. Chega ao porto que Mariangela puxa a faca para Jerry em uma grande confusão de família onde todos entram para separar.

Um plano geral um grande jardim pertencente a uma casa de campo, como trilha sonora temos *Three Times Bossa* (*Três vezes bossa*) de Mop Mop. Antonio e seus tios estão em uma festa sofisticada, Anna também está.

TIO: Nós queríamos que conhecesse estas pessoas. Sr. Massucci presidente da nossa empresa organizou uma festa para lhe dar as boas-vindas. É uma ótima ocasião para conhecer, os considerados *crème de la crème* do mundo dos negócios em Roma. Falamos muito bem de você e todos estão muito ansiosos para conhecê-lo.

TIA: E não faria mal causar boa impressão com as pessoas.

Antonio adverte Anna, sua acompanhante para que não beba demais, então ela diz que vai pegar um café e sai de cena. Entra em cena um senhor baixinho chamado Toni, que é amigo do tio de Antonio.

Toni: Ah, prazer. Este é o famoso sobrinho. Ouvi muitas coisas ótimas sobre você. Disseram que você seria perfeito para imagem da nossa empresa. A imagem para nós é muito importante. Você gosta de futebol?

Antonio nega e todos se olham com certa estranheza, corta para uma sequência em que Anna está em uma mesa de bebidas e é reconhecida por vários clientes, muitos dizem que a mulher está presente, discretamente muitos a cumprimentam, alguns até agendam a prestação de serviço para mais tarde ou até mesmo outro dia.

Enquanto isso o senhor está tentando puxar assunto com Antonio, pergunta se ele veleja, se ele caça?

Em resumo Antonio ficou como um peixe fora d'água enquanto Anna se sentiu à vontade. Em um determinado momento os dois se afastam da festa, enquanto Antonio confessa a Anna que está nervoso.

ANTONIO: Ai eu estou tão nervoso. Eu não posso fazer papel de idiota. São os homens mais importantes de Roma.

ANNA: Sim, são o *crème de la crème*. A minha lista inteira de clientes.

Eles continuam a conversa, ela diz que ele é muito nervoso e não entende como a mulher dele o aguenta. Ele fala que sua esposa o aguenta porque ela o ama. Anna é acida ao comentar que amava tanto que estava beijando o ator no restaurante. Antonio não quer aceitar o fato, ele fala que Mille a sua madona. Anna fala que a explicação é muito simples. Lucca Salt é um *sexy symbol*. Antonio retruca falando que Mille é decente e que não olharia para outro homem. Anna diz que ele realmente não conhece as mulheres, que ele é histérico, e que tem medo da própria sombra. Ele está na dúvida e pergunta se ela os viu se beijando ou será que Lucca Salt seduziu Mille com o olhar.

Anna diz a Antonio que ele não é capaz de seduzir uma mulher com o olhar, ele satiriza Anna falando que não a uma mulher com a sua profissão, já que para ela

ele deve parecer um idiota de classe média. Anna questiona se a mulher de Antonio era virgem quando eles se casaram. Ele diz que este assunto não é da conta de Anna e afirma que ele e a esposa faziam coisas selvagens juntos. Anna desdenha dizendo que o mais selvagem que poderia esperar dos dois era sexo com a luz acesa. Antonio diz que sua esposa não era virgem, mas ele era. Anna afirma que ele realmente precisa de uma lição de amor. Os dois vão para o meio do mato.

Plano detalhe em uma banca de feira, Jack e Monica amiga de Sally, estão aparentemente fazendo compra para um jantar. John começa questionando Jack sobre a ideia de fazer o jantar para o Leonardo e para a Sally. Jack tenta justificar, mas John fala que Monica não deve saber cozinhar. Som de um trovão.

A sequência muda para a cozinha da casa da Sally, Monica e Jack estão tentando cozinhar. Aparentemente eles estão tentando fazer molho, mas já usaram muito vinho. Monica pergunta se Jack já assou os *brownies*, ele pergunta se ela sabe como fazer, e ela diz que sabe só que a receita ficou em Los Angeles. Então Jack faz uma sugestão de pedir em um restaurante e sujar a cozinha só para falar que foram eles que fizeram. Monica não dá atenção e vai ver o molho, Jack também vai. Monica pergunta se deve fazer *penne* ou *rigatoni*, Jack diz que ainda não é hora de fazer a comida, pois os dois vão demorar. Monica está se sentindo bêbada.

Os dois desistem de cozinhar, e começam a falar de seus respectivos relacionamentos.

Jack pergunta a Monica se o namorado dela é sexy, ela diz que seu namorado não é uma pessoa emotiva, não é um sofredor. Jack pergunta o que tem de bom em sofrer, e ela afirma que acha atraente um homem sensível às agonias da existência. Jack diz que ela seria perfeita no papel de Juli na peça de Stringberg. Nisso John entra em cena, dizendo que a tática da Juli ele havia aprendido com um colega diretor de teatro. Diga para qualquer atriz que ela seria perfeita para o papel de Juli e você faz o que quiser com ela. Monica fala estar impressionada que tenha dito isso. A Juli é o papel que eu nasci para fazer. Jack tem uma pergunta para fazer a ela. Jack questiona o que ela sentiria se ele a beijasse, Monica diz que acharia estranho. John afirma que está é tática da mocinha chocada. Fala que Jack tem de

prestar atenção aos sinais, já que ela chupou uma bala, minutos antes dele falar isso para ela, e ainda questiona o que ele acha disso.

A conversa se desenrola e os dois se beijam. Monica faz cena dizendo que isso não é bom. Jack preocupado pergunta se está tudo bem se ela não gostou, e ela responde que gostou e que isso não é bom, é quando John pergunta para Jack se ele vai superar isso. Jack assume que não, já que ela é perfeita, que isso é bom de mais para ser verdade. John retruca dizendo que quando uma coisa parece ser bom demais para ser verdade, pode ter certeza que não é.

Jack diz que ela tem de ser dele, John fala que ela atua muito bem. Monica diz que não pode fazer isso com a amiga na casa dela. John fala que se os dois vão transar o que importa o lugar? Então Jack e Monica resolvem ir para o carro.

Sequência acaba com um carro em uma rua estreita de Roma em uma tarde chuvosa.

Em um plano geral a porta de um restaurante, Pisanello sai acompanhado de uma bela mulher, eles são cercados por *paparazzi*, todos querem fotos e querem saber quem é a mulher.

Ele fica surpreso, ele diz que ela é prima dele, que ele estava esperando a esposa e encontrou a prima dentro do restaurante. Começa a música *Ciribiribin*. Eles saem um para cada lado em passos rápidos, ele vira a esquina, da de frente com uma procissão cristã. Ele fala que os *paparazzi* devem respeitar a procissão.

A cena corta e se transfere para um parque, um carro de luxo, Lancia Thema, o carro para, Pisanello e seu motorista, Roberto, descem do automóvel. A música para. Eles começam a conversar. Pisanello afirma que não aguenta mais, e se questiona os motivos de tudo isso. Roberto como bom conselheiro diz que ele deve aceitar, e está é a responsabilidade de uma pessoa muito, muito famosa. Pisanello continua a se perguntar o porquê de ser famoso, e Roberto insiste em dizer que Pisanello é famoso por ser famoso, e questionando se ele realmente acha que todos os famosos merecem. Pisanello está perturbando fala de situações nas quais ele é questionado até mesmo se Deus existe, afirmando que ele não sabe sobre isso. Roberto continua dizendo que é difícil concordar com Pisanello, já que ele é uma

celebridade, vivendo em uma grande agitação, com privilégios especiais. As multidões esperam seu autógrafo.

Então Pisanello fala sobre que as mulheres o adoram. Elas gritam seu nome. Todas querem ir para cama com ele. Roberto fala que a mulher de um homem do calibre dele, sabe que deve dividi-lo com o público.

Pessoas como máquinas fotográficas os encontram e começam a fazer uma balburdia. Pisanello pede para Roberto o levar para casa. E ainda sai falando que vai processar estas pessoas, que elas não têm coração.

Roma é um polo turístico. Os estrangeiros que chegam à capital experimentam monumentos silenciosos de uma civilização antiga e ao mesmo tempo uma Metrópolis contemporânea. Roma é a fusão do passado e do presente – um centro de arte, cultura e culinária. Grande parte da atividade em Roma tem lugar nos exteriores, em cafés e ruas. O próprio Woody Allen afirma que se trata de «uma cidade incrível, simplesmente para passear». «A cidade em si mesma é uma obra de arte». Para o diretor, trata-se de um lugar demasiado vasto para resumi-lo em um momento único seu roteiro.

A imagem surreal de Giancarlo cantando ópera em baixo do chuveiro – o famoso tenor Fabio Armiliato – é a de um romano que possui um grande talento ligado à tradição musical italiana e, ainda assim, trata-se de alguém completamente anônimo, sem fama. Brilhante tenor que canta privadamente para seu próprio deleite. Aparentemente a Giancarlo não lhe importa a fama, mas ao conhecer Jerry – o próprio Woody Allen no papel de um empresário do mundo do espetáculo –, pai da sua futura nora, faz com que todo mude. Jerry, um antigo diretor de ópera estadunidense, insatisfeito com seu retiro pela aposentadoria, sente que não tem deixado seu traço no mundo. Dois fenômenos interculturais vêm à tona, por um lado, a composição musical tipicamente italiana e; por outro, o gerenciamento de uma carreira por parte de um diretor estadunidense no fim de sua carreira. O primeiro grande obstáculo que este tem que enfrentar é o filho deste que professa os «ideais de esquerda», Michelangelo que se opõe à ideia de que seu humilde pai seja empurrado por Jerry ao mundo do espetáculo em cidades como Nova Iorque, Paris e Viena. No seu desejo de protegê-lo, o filho não se detém para considerar o próprio desejo do pai. Quase a maioria dos personagens de *Para Roma, com Amor*

compartilham o desejo de ser queridos, em particular se são relativamente desconhecidos. Esta necessidade a ilustra esse primeiro relato, mas também a estratégia que Luca Salta emprega para seduzir Milly, dizendo a ela que valoriza suas opiniões sobre temas culturais, um reconhecimento que nunca teve por parte de Antonio. O futuro genro de Jerry, Michelangelo, centra todas as suas conversações em si mesmo e nos seus ideais altruístas, o que o faz se sentir especial e importante. Da mesma forma, a autoestima de Jack cresce quanto acredita que uma mulher brilhante como Monica o escolheria como amante, «as mulheres inalcançáveis são como um estimulante para alguns homens, sobretudo, quando são jovens», afirma John, «na realidade são apenas desejadas, para ganhar o jogo, é uma questão de ego». Esta necessidade fundamental da psique humana de ser reconhecida pode ser à base do anseio de fama, pois como afirmam os próprios personagens deste núcleo narrativo «vivemos em uma sociedade em que a fama é algo apreciado e adorado», inclusive ainda que se revele como um estilo insano que pode eventualmente desintegrar as pessoas. Estas vão atrás da ideia de que isso as vai fazer feliz, que as vai fazer se sentir importantes, seguras e poderosas. O irônico é que o que as pessoas esperam que os preencha é o que finalmente as faz sentir-se vazias. Reforça Woody Allen em (Entrevista, 2012) concedida a propósito do lançamento do filme que «as pessoas desejam a fama pela mesma razão que vão detrás de outras coisas». Todo o que se faz, seja fama, dinheiro, roupa, posses, habilidades artísticas ou atléticas, seja o que for; o que se tenta fazer é atrair um membro do sexo oposto, por mais oculta que seja a ação real. As histórias de amor e fama no contexto intercultural do filme exploram a eterna busca do amor e do sexo nas suas mais variadas formas: dos esposos em lua de mel a distintos atos de infidelidade; de um amor terno com vínculos mais espontâneos; do absurdo e ridículo ao comovedor e profundo; do entusiasmo do amor recém encontrado ao coração rompido e seus efeitos. Estes interlúdios românticos ecoam na cidade antiga e barulhenta, em todas as partes de Roma, no passado e no presente da cidade cosmopolita.

As cenas escolhidas para esta categoria fazem referência ao final do filme no qual acontece o desfecho das quatro narrativas, deixando em evidência as relações interculturais em que os italianos, na sua maioria romanos, relacionam-se com os estrangeiros que chegam a Roma, guiados por diversos interesses, entre eles: o

amor, o dinheiro e a fama. Cabe salientar que se valendo de uma crítica irônica, Woody Allen além de construir estas quatro narrativas, reforça a crítica que faz ao multiculturalismo vigente, falando de sua percepção como estrangeiro e da autocrítica a seu próprio trabalho inspirado nos clássicos do cinema italiano que cobram vida através de sua obra, situada na capital da Itália.

Em um plano geral, a trilha sonora é *Arrivaderci Roma (Até logo Roma)* de Alfredo Messina, John e Jack estão conversando e tirando as conclusões de sua história em Roma. Jack acha que nunca mais vai ouvir falar da Monica. John satiriza que ele pode ler sobre ela nas colunas de fofoca, saindo com Justin Brill, passando férias na casa dele em Aspen. Afirmar ainda que Jack é um cara de sorte, que em um ano com ela, você estaria praticando paraquedismo e adotando crianças órfãs da Birmânia. Jack diz que com a idade, vem a sabedoria. John discorda afirmando que com a idade vem à exaustão.

Os dois se despedem, John diz que vai voltar para um hotel de luxo e Jack fala que John está muito bem de vida, pergunta se ele se vendeu.

JOHN: Bem, como um tolo disse um dia, coisas acontecem.

Eles se despedem, e cada um toma seu caminho.

Plano geral em uma rua de Roma, a música *Ciribiribi* de Angelo DiPippo toca ao fundo, Pisanello e a esposa vem caminhando calmamente pela rua. Ela quer ir ver um filme que estreia no dia, diz que não precisam mais pousar para os fotógrafos, ele diz que não foram convidados, a mesma diz que não há problema que eles podem assistir a um filme em casa mesmo, assim ela não precisa dividi-lo com modelos, atrizes e secretárias sexys. Pisanello surta e sai gritando na rua, falando com as pessoas, contando seus feitos cotidianos para as pessoas em voz alta.

Enquanto isso sua esposa tenta conte-lo, uma moça que passa na rua o reconhece, ele insiste em dar um autógrafo para a moça. Ele fica satisfeito em dar o autógrafo, sua esposa aproveita o momento para tentar leva-lo para casa. Nisso Pisanello reconhece um homem tomando uma bebida no bar, é seu ex-chofer, Roberto.

ROBERTO: Eu avisei o senhor. A vida às vezes é muito cruel e não é satisfatória nem para quem é rico e famoso, quer seja pobre e anônimo. Mas dos dois ser rico e famoso é decididamente melhor.

Eles se despedem e vão embora. Pisanello sai comentando com sua esposa Sophia sobre o que o Roberto acabou de dizer.

Plano médio no início da sequência. Mile está se penteando, Antonio chega. Mile estava preocupada com Antonio, questiona onde ele estava; Antonio também pergunta por onde andava Mile. Cada um deles dá uma resposta breve sem se aprofundar nos acontecimentos. Antonio diz que eles vão voltar para Pordenone, Mile reluta um pouco. Antonio não quer mais ver os tios, os amigos dos tios, as pessoas de Roma, ele não quer o trabalho, ele quer voltar a sua vida pacata no interior, ele que o antigo trabalho, não os deixará ricos, mas lhes dará uma vida melhor. Ele diz a Mile que ela gostava de dar aula, e que ela pode voltar ao seu antigo trabalho. Ele diz que poderá até mesmo ter tempo para arte.

Ela concorda, mas deixa claro que ficou surpresa. Só que antes de partir ele diz que eles têm de fazer amor para festejar.

ANTONIO: Eu vou te ensinar sobre as estrelas. E se eu te chocar, não vai ficar assustada.

MILE: Você vai me chocar?

A trilha sonora *When your Lover Has Gone (Quando o amante se vai)* de Eddie Condon entra. A câmera fica parada os dois saem de cena juntos com se caíssem na cama.

Plano geral, ópera Pagliacci, com uma montagem bem peculiar já que o tenor está dentro de um chuveiro móvel, tomando banho, são demonstrados vários trechos da ópera. A câmera corta para uma cozinha onde estão Michelangelo, sua mãe, sua noiva Hayley, e seu pai Giancarlo o tenor, eles estão lendo a crítica sobre a apresentação, e existem só elogios em relação ao tenor, referindo-se até mesmo que a voz dele é a volta da «Era Dourada». Giancarlo se diz satisfeito e que encerrou a vida de cantor, vai voltar a cuidar da sua funerária, pois ele tem tudo que deseja, uma família bem estruturada e é feliz. Michelangelo se desculpa com todos

já que ele era contra o pai cantar e ele reconhece que estava errado, já que o pai foi um sucesso.

Hayley adverte que devem ir logo, pois eles têm uma festa no terraço do Max, amigo do pai dela. Ela se diz feliz por participar de uma família dessas.

Michelangelo continua lendo o jornal, mais uma vez Giancarlo é comparado com Caruso, mas o pai de Hayley, Jerry é severamente criticado, Michelangelo fica até sem graça de ler o jornal, mas Hayley diz que está acostumada com as críticas recebidas pelo pai, e ele não sabe nada de italiano por isso não vai nem se incomodar. Jerry é criticado pela montagem e chamado de imbecil por colocar o tenor tomando banho no palco, o jornal ainda sugere que Jerry seja banido e decapitado, ela diz que ele já recebeu críticas piores no passado.

Agora o casal Michelange e Hayley estão no terraço, ela diz que aquele é o terraço mais lindo de toda a Roma. Dali se vê a Piazza di Spagna e todas as pessoas circulando. Em um movimento de câmera para o lado esquerdo, se vê Jerry e a esposa, ele está empolgado dizendo que as críticas foram ótimas, e a imprensa o chamou de *imbecile*, ele quer saber o que significa, sua esposa Phyllis fala que a tradução é que ele está a frente do tempo dele. Michelangelo e Hayley se aproximam e propõe um brinde, logo em seguida ele convida a noiva para ver a praça.

Eles admiram a cidade e dizem que Roma é incrível, entra a trilha sonora *Volare*, anoitece em Roma a câmera vê a cidade de cima.

Um cidadão qualquer abre a janela do quarto.

CIDADÃO: Sou eu que conheço Roma melhor, não o guarda de trânsito ou quem quer que seja. Eu vejo tudo daqui. Os romanos, os estudantes, os namorados na Piazza di Spagna. Há muitas histórias para a próxima vez que você vier.

O que move Woody Allen na direção de *Para Roma, com Amor* não é a cidade de hoje, mas sim a Roma idealizada, surpreendente, glamurizada, romântica, contemporânea e tradicional que o imaginário internacional construiu por meio do cinema e de outros meios de comunicação. Portanto, um lugar de memórias conjugável com histórias triviais do cotidiano. Não é por acaso que um de seus

personagens no filme é um arquiteto famoso pela construção de shoppings centers. Outro é um diretor de ópera aposentado com ideias avançadas demais para seu tempo. Há ainda um homem comum que se torna uma celebridade fabricada pela mídia e um jovem do interior, recém-casado que chega a Roma para conseguir emprego com seus parentes ricos. Nas cenas iniciais, interpretadas pelo próprio Woody Allen, ainda no avião, a fragilidade e o medo sinalizam o bom humor do diretor. Trata-se de gestos revestidos por tons cáusticos de uma crítica ao comportamento social das pessoas comuns, sem importar a classe social ou a sofisticação. As dúvidas do arquiteto ao se situar no Trastevere, onde viveu décadas antes, fazem parte desse mesmo contexto, agora revestido na figura do jovem estudante de arquitetura em situação semelhante. Esse mesmo desenho se dá nos dois personagens italianos do cidadão comum, o que se torna célebre e o recatado jovem do interior. Assim, Woody Allen elabora as fases de um mesmo sentimento ligado à imaginação que uma cidade pode oferecer para seus habitantes e estrangeiros que a visitam. Além da memória sentimental dos personagens masculinos, o diretor investe nas figuras decisivas das mulheres. São elas as que tomam as atitudes mais performáticas da ação dramática. Da garota de programa, brilhantemente interpretada pela espanhola Penélope Cruz, à jovem ingênua do interior, todas as figuras femininas do filme exercem o papel da razão e da lucidez, fustigando o machismo simplório dos homens. *Para Roma, com Amor* é um filme distribui um humor irônico, em alguns momentos, fortemente satírico. Basta trazer as cenas surrealistas do chuveiro ou a rodagem nas ruas de Roma. A moldura multi e intercultural encaixa nas situações dramáticas ancorada na cidade cosmopolita em que o espaço arquitetônico tem primazia sobre o sentido cultural e histórico das obras. Vale mais como paisagem turística do que como vida cultural, embora, algumas vezes, Woody Allen faça menção aos monumentos como pertencentes a uma cultura milenar. Roma e os romanos são vistos pela câmera de um cineasta estadunidense com certa nostalgia que aparece na música e nos tipos construídos ao estilo Fellini e outros cineastas italianos admirados. Sem abdicar de seu estilo crítico de fazer cinema, *Para Roma, com Amor*, insere-se em um conjunto de filmes de Woody Allen em que as cidades, ao igual que Londres, Paris e, agora Roma, deixam de serem apenas espaços dramáticos para se tornarem verdadeiros personagens dos enredos de seus filmes. O guarda de trânsito que abre e fecha o

filme é o símbolo de uma cidade com áurea de romance, do encontro e da vida alegre.

O multiculturalismo é um tema de debate na atualidade que caracteriza uma abordagem para a compreensão da cultura contemporânea. Robert Stam e Ella Shohat (2006), na sua obra *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*, organizam com rigor acadêmico, uma reflexão acerca das manifestações do «discurso eurocêntrico» na cultura de massas e nas estratégias usadas por alguns cineastas para questioná-lo a partir dos produtos culturais – os filmes. Trata-se de um campo interdisciplinar que cada vez adquire maior importância no âmbito histórico, político, econômico e cultural para o mundo. Os autores esclarecem na obra acima citada que preferem chamar as suas pesquisas de «estudos culturais dos meios de comunicação» nos quais examinam, fundamentalmente, os mecanismos de representação.

Devido à complexidade do tema que envolve o objeto de estudo desta dissertação, traçou-se um primeiro capítulo que reúne três conceitos intrinsecamente ligados: cultura, multiculturalismo e globalização. Para esses autores, o conceito de multiculturalismo apresenta-se complexo, contraditório e historicamente instável, redimindo a história ocidental pela via de conexões que o fenômeno estabelece com suas raízes culturais. Deste modo, de que forma o cinema de Woody Allen tem incursionado nesta perspectiva?

A resposta vem através de uma crítica mais específica na chamada «fase europeia» de sua filmografia. Nesta fase, o diretor reintroduz temas no centro do enredo de seus filmes que colocam os personagens de origem estadunidense ou europeus buscando na Europa uma saída para problemas de diversos tipos que giram no caso de Woody Allen em torno do «espírito criativo» e da «procura de inspiração», esses temas são fundamentais em *Vicky Cristina Barcelona* (2008), *Meia Noite em Paris* (2011) e de forma periférica em *Match Point* (2006), *Scoop – o grande furo* (2007), *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010) e em *Para Roma, com amor* (2012).

Luiz Santiago (2017), em seu artigo «O Woody Allen iconoclasta do século XXI», destaca que o cineasta é o observador e analista mais sagaz e penetrante da cinematografia contemporânea, fazendo uma retrospectiva dos 42 filmes, salienta a observação cínica, zombadora, trágica e romântica da sociedade, assim como as

neuroses e os comportamentos excêntricos dos personagens fruto da influência externa da economia, a política e a cultura.

A passagem de uma «fase light» concebida na sua produção nos Estados Unidos para a chamada «fase Bergman», assumida na sua viagem para Europa, caracteriza-se pela fusão do humor com uma visão da realidade trágica ao mesmo tempo estruturante de suas narrativas fílmicas que expressam sem medo seu posicionamento ético, estético e moral sobre a cultura contemporânea.

É com *Match Point*, que Woody Allen inicia sua fase europeia na qual experimenta uma virada conceitual nos seus filmes. O trágico, a narrativa provocante e a crítica assertiva passam a ser uma condição dessa nova filmografia. Em *Scoop*, o diretor faz sua última participação como ator nesse período inicial na Europa, a morte de Splendini ou Sydney, é considerada por alguns críticos de cinema como a finalização de uma fase do diretor. Mas, isto volta a mudar em *Para Roma, com amor*. Na fase europeia, Allen introduz uma nova musa, Scarlett Johansson que atua em *Match Point*, *Scoop* e *Vicky Cristina Barcelona*. Lança *O sonho de Cassandra* (2007), também usando como cenário a cidade de Londres.

A nova tendência na filmografia do diretor é selada pelo ataque à família, às instituições e à investigação dos processos considerados imorais e antiéticos que perpassam a sociedade. O embate artístico e cultural ao Velho e Novo Mundo ironiza a formação familiar dos relacionamentos e casamentos modernos, os referenciais artísticos das vanguardas europeias e a inserção destes na «sociedade do consumo e do espetáculo» – na era da globalização.

A seleção de três filmes para demonstrar como a cultura o multiculturalismo e a globalização apresenta-se ao olhar crítico do diretor, deu-se em função da escolha de três capitais cosmopolitas em evidência: Londres, Paris e Roma, deixando *Vicky Cristina Barcelona*, por considerá-lo um filme que não mostra claramente o «espírito catalão» da cidade de Barcelona cujos habitantes fogem do semblante espanhol refletido por seus protagonistas. Também operou a necessidade de reduzir o corpus do estudo.

Farto dos dilemas da elite intelectual nova-iorquina, Woody Allen foi encontrar na aristocracia britânica o tema do multiculturalismo atrelado às escolhas do protagonista, um imigrante irlandês seduzido pela boa vida da elite na qual deseja conquistar seu status de nobre. Paris para o diretor, assim como para Hemingway «é uma festa». É na capital francesa da década de 1920 que o protagonista, um roteirista de Hollywood depara-se com os artistas da vanguarda europeia em contraste à futura família advinda dos Estados Unidos. Roma, berço do Império romano, é escolhida para explorar histórias de amor e a criação de celebridades instantâneas, fazendo uma crítica aos paparazzi e à fragilidade da mídia. A cidade italiana é retratada com ironia ao contrapor relações de estadunidenses com italianos em roteiros que misturam a fama e o amor.

Assim, o próprio Woody Allen situa-se em um interstício multicultural perante o fato que o valor mercadológico de sua produção e de seu temperamento como diretor eram a garantia de que ele poderia fazer filmes com toda liberdade criativa (Soares, 2013). Em função da relação com o público e a crítica europeia, Woody Allen é reconhecido por ser um fenômeno cultural nova-iorquino e europeu que, na França, encontrou um público fiel, que tentou consagrá-lo como um *auteur* na tradicional classificação dada pela Nouvelle Vague e pelos Cahiers du Cinéma. Essa nova fase europeia representa para o diretor uma busca de patrocínio para seus filmes em um momento de crise do mercado hollywoodiano e internacional.

Neste capítulo final, fica em evidência o questionamento crítico de Woody Allen à cultura, ao multiculturalismo e à globalização na sua filmografia. Cultura é uma das palavras mais complexas da língua inglesa, considerando-se um contraponto da própria natureza. Raymond Williams a entende como um hábito mental individual, como um estado de desenvolvimento intelectual da sociedade, como o conjunto das artes e como forma de vida global de um grupo de pessoas ou de uma nação (Eagleton, 2002). Estudos da cultura parecem estar ligados às «políticas de identidade» dos novos movimentos sociais, onde o conceito de articulação tem centralidade, referindo-se às intersecções de origem, gênero e classe. Embora, essa interpretação não seja hegemônica, pode ser questionável e controversa considerando que os próprios fundadores dos Estudos Culturais da Escola de Birmingham referem-se ao conceito intelectual orgânico como peça chave no delineamento deste tipo de pesquisas, de acordo com Jameson (1994).

Intellectual orgâncio é o intelectual ligado a sua classe social originária, agindo como seu porta-voz. Trata-se de um conceito desenvolvido por Antonio Gramsci (2006).

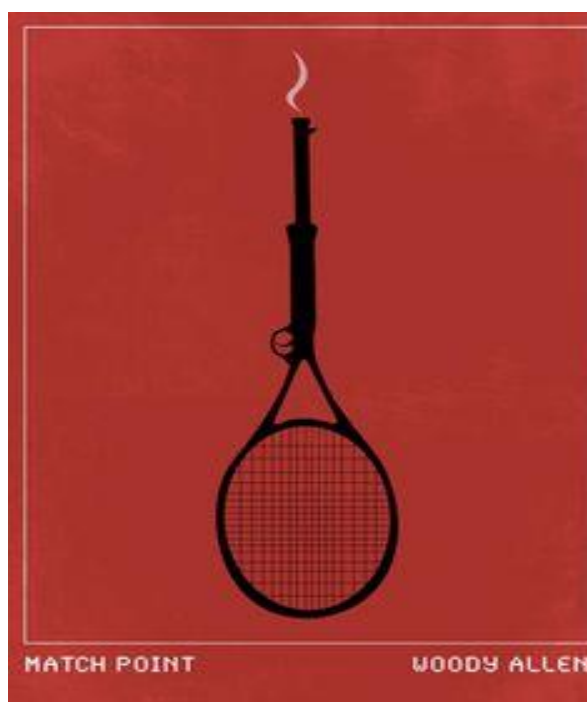
A inércia do legado colonialista e o papel crucial dos meios de comunicação – a mídia – na sua extensão, explica a necessidade de um comparecimento do multiculturalismo na filmografia de Woody Allen. Para Robert Stam e Ella Shoat, o multiculturalismo significa ver a história do mundo e da vida social contemporânea desde uma perspectiva de igualdade radical das nações em status, potência e direitos. Neste sentido, o multiculturalismo descoloniza a representação cinematográfica não só da aparelhagem cultural – normas sociais, canones literários e liberdade de expressão –, mas também do ponto de vista das relações de poder. Para esses autores, o termo em questão não possui nenhuma «essência», apenas propõe um «debate».

Robert Stam (2014, p. 294) no seu livro *Introdução à teoria do cinema* retoma esses princípios e traz à tona em «Multiculturalismo, raça e representação» a proposta do multiculturalismo policêntrico que globaliza o multiculturalismo prefigurando uma reestruturação das relações intercomunitárias dentro e além do estado-nação. Nessa visão policêntrica, o mundo apresenta-se dentro de uma diversidade de lugares e uma infinidade de pontos de vista possíveis.

Nesta linha, o multiculturalismo policêntrico diferencia-se do pluralismo liberal em vários sentidos, vindo ao encontro à crítica que se desprende da filmografia de Woody Allen e que representa o conteúdo deste último capítulo. O multiculturalismo policêntrico compreende a totalidade da história cultural no que diz respeito ao poder social. E este tipo de multiculturalismo exige mudanças não apenas da imagem, mas também das relações de poder (STAM, 2014, p. 297). Não prega uma pseudo-igualdade de pontos de vista; sua solidariedade é com os sub-representados e os marginalizados; envolvendo outras vozes no interior de um *mainstream* – termo em inglês que designa o pensamento ou gosto corrente da maioria da população – preexistente ao passo que, o multiculturalismo é celebratório dos sub-representados ou marginalizados, das comunidades minoritárias como participantes ativos e produtores no centro de uma história compartilhada e conflituosa.

O multiculturalismo policêntrico rejeita o conceito de identidades unificadas, fixas e essencialistas no sentido de considerar que estas são o conjunto de práticas, sentidos e experiências múltiplas, instáveis e historicamente situadas. É recíproco e dialógico desde sua perspectiva; atos de troca verbal ou cultural ocorrem de forma permeável e em permanente modificação. Várias destas subcorrentes misturam-se em uma corrente mais ampla que Stam denomina «estudos midiáticos multiculturais», assim a análise da representação da «minorias»; a «crítica da mídia imperialista e orientadora»; o trabalho sobre o discurso colonial e pós-colonial, entre outras.

3.1 Match Point – multiculturalismo, o acaso cosmopolita de um «crime sem castigo»



Disponível em: < <https://br.pinterest.com/pin/462533824199941220>>

Retomando o argumento de *Match Point*, decupado nas cenas relativas à estereotipada família Hewett, à apresentação dos protagonistas advindos de culturas diferentes e ao desenlace do crime perpetrado pelo protagonista, este conta a história de Chris Wilton, jovem e talentoso tenista irlandês que decide se assentar em Londres como professor de tênis de um prestigioso clube frequentado pela alta sociedade britânica. Este trabalho o leva a conhecer Tom Hewett, que ao conhecer por casualidade a afeição de Chris por ópera, o convida ao palco familiar, onde entrará em contato com a elite londrina. A irmã de Tom, Chloe, apaixona-se por Chris.

Pouco a pouco, Chris se envolve mais com a aristocrata família Hewett, entrando na empresa familiar, e finalmente casando-se com Chloe. Chris, proveniente de uma família humilde de Irlanda, vive tal ascensão social como um sonho feito realidade. Entretanto, em uma festa de família, conhece à noiva de Tom, Nola – uma atriz principiante estadunidense – e sente uma atração irrefreável por ela.

Em certo momento do filme, Tom abandona Nola e Chris e Nola iniciam apaixonado romance que não conhece limites. Chris faz de tudo para ocultar o engano a sua esposa, que por sua parte reclama que tenham seu primeiro filho.

A situação sai do controle quando Nola disse a Chris que está grávida. Ele se precipita e lhe pede que aborte, mas a mulher se nega e lhe exige além do mais que regularize sua situação, que se faça cargo da criança e que se divorcie de sua esposa. Chris sente que não pode renunciar ao estilo de vida que conquistou. Finalmente optará por assassinar Nola por meio de um complicado crime: primeiro disparará contra a vizinha do edifício onde vive Nola e roubará algumas de suas joias, logo assassinará a Nola fazendo parecer que se tratou de um crime deliberado contra a Mrs. Eastby – a caseira – e que por acaso os ladrões se toparam com Nola na fuga, assassinando-a também. No final do filme, a pesquisa policial em curso – que já tinha algumas pistas para indagar Chris – se verá detida por uma absoluta casualidade que fechará o caso.

Esse desfecho inusitado do filme está relacionado com um fenômeno que na prática foge às normas sociais convencionais. As formas artísticas utilizadas em *Match Point* consideram os prejuízos ideológicos de um «crime sem castigo» e camuflam os resultados disto para a classe dominante. Os paradigmas teóricos do *small world* – jogo casual no qual os jogadores competem para conquistar e controlar um tabuleiro pequeno demais para acomodar a todos – dos Estudos Culturais se apresentam, aqui, como uma metáfora do próprio multiculturalismo. No jogo, ao escolher uma combinação certa entre raças superiores e poderes especiais exclusivos, os jogadores devem correr para expandir seus impérios à custa de seus vizinhos mais fracos. Para isto, é preciso saber quando levar a civilização expansiva do jogador ao declínio e conduzir uma nova civilização à vitória.

Esta perspectiva eurocêntrica sustenta o avesso do curso da história: «o monopólio da beleza, da inteligência e da força». Diante do discurso eurocêntrico, um desvio dos prejuízos coloniais, imperialistas, racistas e sexistas, o projeto multicultural, descrito por Robert Stam (2014, p.294), contempla a história do mundo e a vida social contemporânea desde uma perspectiva de igualdade radical entre os povos em relação a seu status, inteligência e direitos.

Nesse sentido, Woody Allen «descoloniza» a representação, apresentando sua versão sobre a luta de classes, a ética e a moral. *Match Point* coloca em tela de juízo a incompatibilidade cultural e a violência, derivadas da luta de classes, assumindo-se o «politicamente correto» em um sentido radical que favorece a cultura local em detrimento do desejo da cultura estrangeira. O politicamente correto é o correlato social desse tipo de fenômeno, na medida em que todos os grupos identitários são considerados equivalentes do ponto de vista cultural, cuidando zelosamente que essa igualdade de pleno direito, há pouco conquistada pelos grupos prejudicados historicamente no eurocentrismo de outrora hegemônico, seja efetivo nos usos sociais e nas suas formas de expressão.

No capítulo anterior, este argumento deixa em evidência a pluralidade de valores que a trama do filme coloca literalmente em jogo. Valores que devem ser colocados dentro de um contexto de uma sociedade «conservadora» em que se enfatiza a «diferença de classes» da *British upper class*. Dado que nas sociedades contemporâneas, e em especial na Europeia, apresenta-se uma definida diversidade cultural, a interpretação contextualizada proposta envolve um reconhecimento do intercultural e, às vezes, do próprio multiculturalismo.

Isto é assim, não só porque os protagonistas mostram uma procedência cultural heterogênea, mas porque dita diversidade cultural realça e aprofunda o «pluralismo moral». Portanto, não basta fazer referência ao multiculturalismo no sentido descritivo, características que de fato representam os diversos grupos sociais que concorrem à trama. Faz-se necessário destacar a dimensão valorativa de tal diversidade que é uma amostra rica e complexa do pluralismo de valores; por exemplo, Chris procede da cultura irlandesa, marcada pela fome, a miséria, os enfrentamentos com os britânicos e outras circunstâncias, que durante anos obrigaram habitantes do país a abandonar sua pátria e se converter em imigrantes. Por outro lado, nessa cultura se tem grande apreço pelas expressões culturais, tais como a música – gosto pela ópera –, a literatura – Dostoiévski – e os esportes – o tênis, o esporte nobre dos britânicos. Estes elementos são o invólucro com que Woody Allen reveste o protagonista de *Match Point*, usado para seduzir os membros da família Hewett que lhe oferecem o passaporte para a ascensão social.

O filme de Woody Allen traça o itinerário de Chris Wilton, perpassado pela função da sorte e do azar no âmbito privado – ligado às crenças de origem – em contraposição ao espaço público – ligado ao cumprimento das leis que regulamentam o comportamento social. Explica-se o sucesso do jovem irlandês pela sorte, combinada ao emprego correto de esforço e ao planejamento das oportunidades, mostrando-se um competente e liberal gerenciador das «suas conquistas». O multiculturalismo no filme revela-se como uma característica da sociedade atual, no sentido da diversidade cultural como um dado sociológico que a este comparece. A essa diversidade somam-se considerações normativas a favor das políticas multiculturais que permitem a viabilidade das escolhas individuais por meio do exercício da autonomia pessoal, na medida em que esta depende da existência de opções relevantes e significativas para o indivíduo.

Esta forma de conceber o multiculturalismo baseia-se na importância que a cultura tem para as pessoas. Tais políticas para uma sociedade multicultural levam em consideração, segundo Anna Phillips (2003, p. 510-531) dois juízos de valor: 1) a relevância da cultura para os indivíduos, neste caso, protagonistas e personagens da cultura local e de outras culturas; e 2) a crença na existência de formas de vida diferentes igualmente valiosas, o confronto entre a cultura estadunidense e outras culturas. Com relação à primeira destas considerações, no resulta difícil identificar o exercício da liberdade individual do protagonista, culturalmente condicionado pelas características da cultura londrina, assim como pela interação com os membros da família Hewett. A segunda consideração assinala um «pluralismo moral» vigente no multiculturalismo.

Neste segundo modelo, o multiculturalismo põe a ênfase nos indivíduos em detrimento dos grupos, restando à cultura um valor intrínseco, defendido pela autora acima citada, naquilo que esta chama de «multiculturalismo sem cultura». A proposta não é política, mas de caráter moral, de um cosmopolitanismo que aprofunda suas raízes no pensamento dos estoicos – ética da imperturbabilidade, extinção das paixões e a aceitação resignada do destino –, cuja perspectiva perpassa os limites da cidade para se estender a um campo mais abrangente, uma ética fundada no princípio da sobrevivência na cultura escolhida.

3.1.1 Sobre o pluralismo dos valores morais em *Match Point*

A história de *Match Point* gira em volta da elite cultural – e social – de Londres, na qual os diletantes aristocratas substituem aos burgueses nova-iorquinos dos filmes anteriores de Woody Allen. Em ambos os ambientes usa-se a cultura como um instrumento de «enfeite» que torna seu portador «um homem distinto». No cinema de Allen proliferam personagens que se revestem de conhecimentos impostados ou de citações clichês com o objetivo de chamar a atenção de seus interlocutores. Em vista de serem poucos os que nesses âmbitos distinguem a aparência da realidade, esse tipo de pedantismo costuma dar resultados, convertendo-se em um recurso do chamado «alpinismo social». Este termo refere-se aos indivíduos que investem em relacionamentos com pessoas abastadas com o objetivo de chegar às classes sociais mais altas e gozar de riqueza, prestígio e poder.

Chris Wilton é consciente da fatuidade do círculo social no qual se encontra e quer «crescer», por isso o utiliza em seu próprio benefício. Assim se faz passar como um amante da ópera e da literatura, isto surpreende Tom, o «filho pródigo» que lhe abre as portas para o êxito de sua empreitada; logo conquista o coração de sua irmã, que o vê como um ser «sensível e inteligente»; e, por último, ganha a aprovação dos pais, que o tem como uma pessoa virtuosa, responsável e capacitada para exercer cargos importantes dentro do organograma da família Hewett.

Match Point toca no problema crucial dos interesses individuais do protagonista e dos interesses coletivos da sociedade londrina. O «pluralismo cultural» gera este tipo de situações nas quais não há princípios ou critérios gerais que possam ajudar a resolver a tensão de uma «trama indeterminada» deste filme, no qual Woody Allen parece deixar o espectador escolher de que lado está. Assim, o pluralismo de valores confronta o fato dessa diversidade de valores existentes na cultura contemporânea. O conflito entre valores distintos ou entre perspectivas ou instâncias diversas de realização do valor encarnado pelo protagonista percorre a trama do filme e o desafio do entendimento e da solução dada a tal impasse multicultural depende do posicionamento daqueles que o assistem. Para entender o alcance deste conflito de valores culturais, que afeta Chris Wilton, convém esclarecer o que se entende por «pluralismo moral».

Quais são os valores morais do protagonista de *Match Point*? A resposta mais imediata é a sua sobrevivência, o bem-estar e a sustentabilidade deste na sociedade londrina. Trata-se de uma opção autorreferencial, uma escolha independente da cultura local e da «cultura de confronto». No entanto, as práticas coletivas dessa sociedade local constituem a fonte do «pluralismo social» ao qual ele quer aderir. Deste modo, a cultura local assume distintas formas de vida e isto determina a atitude valorativa de Chris em relação a seu próprio futuro. Neste sentido, o pluralismo cultural depende das práticas sociais e, mais especificamente, da cultura que o protagonista deseja alcançar. Joseph Raz (2003, p. 19) afirma que alguns valores existem somente se há – ou houve – práticas sociais que os sustentam. Na teoria de Raz, a origem social dos valores coexiste com outras fontes de valor, isto é, há valores que não dependem dessas práticas sociais.

Esses valores independentes são aqueles relacionados com os prazeres puramente sensuais; esses valores são encarnados na figura de Nola Rice, que aparece como antagonista a esse propósito de ascensão social e como um referente da sua moral. Os valores estéticos relacionados com sua origem também conferem ao protagonista sua capacidade intelectual e facilitam a sua ação e mobilidade entre a elite londrina; e o valor com que a família Hewett o reveste, em função da amizade com Tom e do noivado com Chloe, confere a ele a possibilidade de gerenciar sua competência e atuação na cultura de imersão (RAZ, 2003, p. 34).

Pode parecer atrativa a ideia de considerar esses valores apontados por Raz como «valores absolutos» que, em situação de conflito, não poderiam ser superados por valores socialmente dependentes. Esta primeira aproximação entre valores dependentes e independentes simplifica o que de fato podem ser cenários éticos mais complexos. Admitir a existência de valores absolutos, a respeito dos quais são dependentes todos os demais valores, debilita a tese central do «pluralismo cultural»: a ausência de uma hierarquia de valores. Raz sustenta que os valores socialmente dependentes são independentes dos valores gerais, na medida em que estes surgem exclusivamente a partir de práticas culturais e não existiriam sem elas. Concebe-se, assim, a ideia sobre a interpretação, desenvolvimento e mundança de valores que o filme de Woody Allen propõe.

O pluralismo cultural reforça a ideia de que o pluralismo moral se confronta com o problema dos valores vigentes na sociedade contemporânea, dado que os «direitos humanos» refletem conflitos de valores no sentido assinalado pelo pluralismo moral, no sentido de superar tais conflitos de difícil, e inclusive duvidosa solução. Para isto, propõe-se no filme levar em consideração o valor da autonomia pessoal do protagonista, uma espécie de «metavalor», permitindo traduzir o alcance das consequências que sobre os espectadores possa acarretar o conflito representado no filme.

O conflito de *Match Point* tem lugar em um contexto fortemente marcado pela diversidade cultural e a interpretação, e sugere um exame criterioso das causas e consequências jurídicas que levaram ao desfecho. Tais direitos apresentam-se como instâncias particulares do protagonista, social e culturalmente definidas por valores mais gerais, dependentes da sociedade na qual se encontra. A partir de uma perspectiva filosófica-política, a compreensão da pluralidade põe de manifesto este tipo de conflitos e sua interpretação contextualizada. Isto pode ser efetivo, atendendo a distintos modelos, um centrado nos valores particulares e o contexto em que estes se definem no multiculturalismo e, o outro, mais centrado nos valores gerais da jurisdição universal, o cosmopolitanismo.

Chris Wilton é o desdobramento de Julien Sorel, protagonista de *Vermelho e Negro* de Stendhal (1830) e de Rodan Raskólnikov, protagonista de *Crime e castigo* de Dostoiévski, os personagens arrivistas por antonomasia da literatura clássica. Com o primeiro comparte a ambição, sua presença cativante e sua destreza na arte de seduzir; o segundo pega emprestado o remorso e a culpa. Chris lê com «devoção» *Crime e castigo*, trata-se de uma mensagem cifrada que o diretor lança ao espectador. Em um nível mais profundo da análise observam-se alusões a August Strindberg – o dramaturgo idolatrado por Ingmar Bergman – e a Chéjov, que inspirou Woody Allen para a montagem de uma das melhores cenas entre Chris e Nola, sob a chuva no campo de trigo. O diretor nova-iorquino confessa publicamente sua admiração pela literatura russa, e Dostoiévski, Tolstói e Chéjov são os três espelhos nos quais ele se enxerga.

Match Point toca temas como o da consciência, a ambição sem limites e sem escrúpulos, e o engano, mas é antes de tudo, uma indagação sobre o azar que condiciona as relações humanas.

Inevitavelmente, o protagonista do filme conta com a sorte e com sua tomada voluntária de decisões. As intuições deste são informadas por crenças morais e políticas; as primeiras estão relacionadas com sua identidade cultural de origem, as segundas com a identificação que estabelece com a cultura londrina como destino. O igualitarismo liberal que se ocupa da sorte não diz nada para Chris, opõe-se à opressão de sua própria consciência. Ao estabelecer a linha divisória sorte-decisão, configura-se a questão central para a religião e a cultura, dadas ou escolhidas, perdendo-se de vista o problema realmente importante: se o compromisso religioso ou cultural pode se opor à capacidade para ter a vida desejada, ou se o que se entende por vida plena é em parte uma função do compromisso cultural e religioso. Para Chris, a cultura e a religião podem ser um obstáculo para alcançar a vida que ele quer, por isso que, a sua intuição liberal garante o desenvolvimento de uma forma de vida baseada na sua própria escolha, com o resguardo de sua própria liberdade interior, assim como o fizera Raskólnikov.

O núcleo de uma vida boa está além de toda crença, prática religiosa ou cultural. Brian Barry (2002) estima que isto deva ser resguardado, ainda que limite o desenvolvimento identitário. Entretanto, na verdade nada assegura que esta proteção liberal seja efetivamente neutra para o protagonista de *Match Point*. Muito pelo contrário, fomenta-se e apoia-se uma cultura diferente à do protagonista, privilegiando a reprodução dessa cultura dominante e seu circuito do poder econômico. A teoria da «justiça distributiva» opera sobre uma visão dos interesses primários do protagonista para determinar o que constitui um benefício ou uma carga.

Os multiculturalistas assinalam que esse modelo de «cidadania igualitária», ao compreender os direitos universais, esquece-se das diferenças de classe, de raça e de gênero e, portanto, não é adequado no contexto de um mundo culturalmente diverso como o que aparece em *Match Point*. O que o multiculturalismo sustenta é que a diferença não deve ser assimilada ou excluída – o que faria o liberalismo – e para evitá-lo devem existir direitos especiais por grupos sociais, outorgando em

razão das características culturais que os diferenciem. Neste sentido, o protagonismo de Chris Wilton é diferencial.

Logo, a «justiça social» não deve se definir «abrindo mão», exclusivamente, às regras cegas e às diferenças sociais, mas recorrendo também ao «trato diferenciado» como uma especificação do princípio de igualdade, entendido de uma forma mais exclusiva, que permita à maioria da sociedade se mostrar mais proclive a conceder determinadas exceções ao trato igualitário, respeitando ativamente a diferença e a diversidade cultural.

Em um instante, assim como acontece em *Match Point*, decide-se o futuro. Por meio de um golpe de efeito magistral, Woody Allen subverte a trama e o anel roubado que Chris Wilton, lançado no rio Tâmbisa, golpeia o corrimão para cair em terra firme, e por uma argúcia do destino, o que parecia condená-lo acaba sendo sua salvação. «Audentes fortuna iuvat» – «Aos ousados sorri a fortuna», versos da Eneida de Virgílio. A metáfora da bola do jogo não poderia ser mais adequada para resumir o azar e o injusto da vida, que premia os vilões e castiga os heróis.

3.1.2 A subversão da tragédia interpretada por Chris Wilton

Diante da pressão da situação vivida por Chris Wilton – Nola grávida, reclamando pelo divórcio e que traga à luz o caso entre eles –, o protagonista decide matá-la e negar todo o que aconteceu; desterrar essa paixão e o filho que engendrou. Para isto elaborará um plano inspirado em grande parte em *Crime e castigo*, buscando através da morte de uma pessoa inocente reivindicar seus verdadeiros interesses. Resulta paradoxal que uma pessoa que afirma tanto o papel central do azar e o não calculado na vida prepare suas ações com extremo cuidado, sem deixar nenhum detalhe fora do cálculo e previsão. Sob este horizonte obsessivo é que o crime é cometido.

Entretanto, não todo pode ser calculado, algo sempre «escapa», um resto que convoca o sujeito assumir-se além das fronteiras do seu eu. Isto pode ser observado em duas cenas finais do filme. Ambas têm a estrutura lógica de uma interpelação, onde o Tempo 1 – o crime planejado – é questionado, buscando sua resignificação, agora sim, sob a perspectiva da responsabilidade.

Mas, o que se entende por responsabilidade? Segundo Hilton Japiassú e Danilo Marcondes (2006, p. 240), a palavra tem sua origem no latim, *responsus*, de *respondere*: responder. Na sua acepção ética, consiste na noção de que um indivíduo deve assumir seus atos, reconhecendo-se como autor destes e aceitando suas consequências, sejam estas positivas ou negativas, estando, portanto, sujeito ao elogio ou à censura. Este conceito está estritamente ligado à noção de liberdade, já que um indivíduo só pode ser responsável por seus atos se é livre, isto é, se realmente teve a intenção de realizá-los, e se tem plena consciência de havê-los praticado.

A responsabilidade legal ou jurídica é aquela definida pela lei em um determinado sistema jurídico. Neste sentido, distingue-se a responsabilidade civil, segundo a qual o indivíduo deve reparar os danos cometidos a outrem; e a responsabilidade penal, nos casos em que o indivíduo é culpado de um delito ou ato criminoso e deve pagar segundo as penas da lei.

A partir disto, distinguem-se duas noções bem distintas de responsabilidade: a responsabilidade deontológica-normativa da moral, códigos e leis, e a responsabilidade subjetiva que constitui a experiência do sujeito desejante. Vale esclarecer que o protagonismo de *Match Point* usa como referente esta última. O interessante é que essas duas perspectivas; não só conceitualizam distintos tipos de sujeitos, mas a forma mesma em que o sujeito se confronta com a responsabilidade. Para compreender isto, recorre-se a duas cenas do filme.

A primeira trata do momento em que Chris é citado à delegacia de polícia para prestar depoimento sobre o assassinato de Nola Rice. A interpretação confirua aí o chamado «sujeito-joia» do direito. A responsabilidade atinge ao sujeito que quis deliberadamente assassinar a Nola, isto é, de maneira consciente e intencionada. Interpela-se a um sujeito autônomo, racional e consciente – fora disto, a lei e a responsabilidade são cegas ao discurso jurídico, veja-se o inciso 1º do artigo 34 do Código Penal. No entanto, aqui se trata do caso de Chris que cometeu o crime com «todas da lei», pelo que em teoria lhe corresponde a pena. É neste ponto no qual se observa o laço do jurídico com a moral. «Não matarás» é um mandamento ancestral que foi recolhido pelo direito e regulamentado de acordo às margens da imputabilidade que implica o sujeito do direito.

Desta forma, interpela-se ao protagonista indagando-o por sua responsabilidade em relação ao fato. E Chris mente, diz não ver Nola há algum tempo, e não saber nada dela. Até aí, todo dentro do cálculo obsessivo – era lógico que o interrogassem, já que ele conhecia a Nola –, entretanto, o detective ao ouvir essa resposta «lhe perdi o rastro», lhe mostra um pequeno caderno dizendo: sabia que Nola Rice mantinha um diário íntimo?

Chris já não se vê tão confiado, abaixa os olhos, e se produz um silêncio, todo o previsto no cálculo vai por água abaixo, o horizonte de sentido vacila, nesse diário em que Nola escreveu toda a verdade da paixão que os envolvia, e os detetives o leram. Aqui surge a riqueza da interpelação que busca resignificar o Tempo 1, o que você fez?, o que eu fiz? São perguntas que estruturam o momento. É nesta oscilação na qual as maiores potencialidades do sujeito podem surgir. E vale uma salvidade, essa interpelação legal tem um só destinatário, o sujeito do direito, sua adesão ou não a uma norma compartilhada.

Isto não necessariamente pode conduzir a uma decisão ética plena, dando-lhe um refúgio ao sujeito em seu amor à lei. No entanto, a cena jurídica pode orientar para uma dimensão ética com eficácia simbólica além da moral. Este é o caso jurídico, Chris fecha o circuito, aquilo que a interpelação legal havia aberto, o protagonista o devolve a seu curso habitual. A responsabilidade legal e a subjetiva são conjuntamente negadas. «Foi apenas um namorico, um caso extraconjugal; não podem me culpar por isso, tenham dor, a minha mulher vai ter um filho, se isto vier à tona, ela vai ficar arrasada». Chris mente mais uma vez e apela à moral compartilhada com a cultura local para calar os detetives. Finalmente, vai embora. Nenhuma responsabilidade tem-se registrado.

O sentimento persecutório que Chris Wilton experimenta diante do «estranhamento» é universal, «humano». E, a humanidade, constitui-se no laço que cai quando este se converte em suspeito. A esta peculiaridade se acrescentam as características locais da sociedade londrina no exercício da justiça e, as estratégias utilizadas e exercidas para garantir a concentração do poder político se fazem sentir no interrogatório. A *mise-en-scene* do confronto entre Chris e a polícia, destaca os aspectos mais relevantes dessa discriminação que encontram na identificação do imigrante, a sua autodiscriminação.

Em um mundo heterogêneo e plural, o multiculturalismo pode estar ao serviço da tolerância à diversidade ou pode constituir um modo de segregação e de autosegregação. A segregação do imigrante estrangeiro facilita que este por sua vez se concentre no que lhe é comum, seguro e conhecido da cultura londrina; o familiar constitui um resguardo de fora, vivido como um obstáculo para a compreensão dos representantes da lei.

O multiculturalismo envolve uma verdade importante, que o individualismo liberal tende a esquecer, que há nas pessoas uma dimensão coletiva. A identidade é, em parte, constituída pela sociedade e pela cultura de origem. Contudo, a liberdade cultural é, assim, inerente a uma sociedade pluralista livre. Mas, essa liberdade não significa apenas tolerância diante das diferentes formas de viver e de pensar que existem na sociedade contemporânea, cada vez mais multicultural. Implica que cada pessoa seja livre de seguir ou abandonar a cultura tradicional da comunidade.

Não pode se confundir liberdade cultural com conservadurismo cultural. Há um conflito entre a liberdade individual – a livre escolha por parte de cada um – e a liberdade comunitária –, que possibilita a uma minoria mater a cultura repressiva da autonomia pessoal. Não é admissível que comunidades obriguem a seus membros seguir os preceitos e regras tradicionais da sua cultura de origem, em particular na esfera religiosa da qual o protagonista é originário e de sua inspiração literária em Dostoiévski. Todas as pessoas devem ser livres para escolher entre as tradições nas que nasceram ou aderir a outros valores e outras concepções de vida.

3.1.3 As figuras fantasmagóricas da tragédia e da culpa

A segunda cena do Tempo 2 relaciona-se com o segundo tipo de responsabilidade: a responsabilidade subjetiva. A destinatária da análise em justa confrontação com a «arbitrariedade jurídica». Trata-se supostamente de um sonho. Nele, aparecem perante o Chris os fantasmas de Nola e de Mrs, Eastby – a caseira assassinada. Dá-se aqui também uma interpelação e a correspondente oscilação do sentido.

O melhor momento do filme ocorre quando o protagonista dialoga com os fantasmas de suas vítimas, a decupagem de um trecho para a sua interpretação:

– Nola: Chris.

– Chris: Nola, não foi fácil. Mas chegado o momento, consegui apertar o gatilho. Não conheces a teu próximo até que se instaura uma crise. A gente aprende a esconder a consciência em baixo do tapete. Tens que fazê-lo. Do contrário, aquilo te supera.

– Mrs. Eastby: E eu, o que? Que acontece com a vizinha da frente? Eu não tinha nada a ver com este assunto horrível. Não há problema em que eu morra, sendo inocente?

– Chris: Os inocentes são sacrificados às vezes, por uma ordem maior. Você foi um dano colateral.

– Mrs. Eastby: Também o foi seu filho.

– Chris: Sófocles falou «Não haver nascido nunca, pode ser o maior dos favores».

– Nola: Prepara-te para pagar o preço, Chris. Teus atos são torpes. Cheios de falhas. Como de alguém que suplica para ser descoberto.

– Chris: o correto seria ser descoberto e castigado. Pelo menos haveria o mínimo sinal de justiça. A mínima esperança de um possível sentido.

A esta cena comparece o «sentimento de culpa». «Não há desejo sem culpa», no sentido mais lato da expressão. Chris agiu de acordo a seu desejo, mas nega-se a increvê-lo na dimensão ética, por isso não admite a sua singularidade e responsabilidade.

Então, em que oscilação se funda esta interpelação subjetiva? O que escapou ao cálculo do Tempo 1? Os mortos não falam. Isso pensa Chris, calando essa voz desgarrada que lhe exigia ser responsável por sua paixão e por seu filho, o protagonista esquece que a condição simbólica da espécie humana que resulta desse entrecruzamento da vida e da morte. Pelo significativo a vida pura morre para advir em vida simbólica, conseqüentemente, a morte desaparece para dar passo à morte simbólica, na qual os símbolos prevalecem sob a forma de espectros. Um nome e um sepulcro são o início e fim da vida humana.

Almas em pena, Nola e Mrs. Eastby interpelam Chris diretamente sobre a lei simbólica do desejo, que obriga a retornar sobre a ação primeira, a pagar a dívida, a inscrever seu desejo. Entretanto, Chris tem a habilidade de encobrir a sua singularidade, suas respostas – cada uma de uma riqueza excepcional que os limites deste capítulo não permitem desenvolver – embate a interpelação com pormenores.

Chris Wilton vale-se nesta ocasião – antes com a metira, a moral e o azar – das figuras da tragédia. Não em vão cita Sófocles. Há um destino que nos perpassa, e a gente deve cumprir com ele, uma série de máximas inevitáveis que regem o destino dos seres humanos, Chris o lamenta; daí o sentimento trágico que embarga a cena, mas é assim, não há mais o que fazer. Similar é a teoria de Raskólnikov em *Crime e castigo* sobre os tipos de homens «alguns chatos e comuns, outros que podem transcender a moral mundana já que seus fins transcendem os outros no tempo e no espaço». Chris é pura ambição, nisto radica o núcleo de seu desejo, não só se eleva pelos estratos sociais, mas de algum modo pertence à outra classe de homens, suas ações devem ser medidas com outra vara. Tudo para uma vez mais, tirar a responsabilidade de si, fechar o círculo dessa responsabilidade no particularismo e não aceitar o desafio ético do desejo. Sem sabê-lo, Chris ata-se a uma corrente de repetição que consistirá em negar a própria negação anterior, em um ritual desgastante que irá socavando a sua subjetividade passo a passo.

Dos comentários finais, primeiro, a desculpa «trágica» não resiste ao confronto com um texto como *Antígona* do mesmo Sófocles, os gregos elaboraram a metáfora do destino trágico e do azar como determinismo, justamente para radicalizar o encontro dos heróis com sua própria responsabilidade subjetiva – *Édipo rei* é uma obra paradigmática neste sentido.

Finalmente, note-se a impossibilidade de Chris, ao longo de todo o filme de Woody Allen, de posicionar-se como um criador-legislador. Não só é incapaz de integrar suas ações em uma dimensão ética, mas este mesmo conflito com a legalidade simbólica entra em jogo na sua rejeição perante a possibilidade de ser pai – interpelado por Nola, por sua mulher, em ambos os casos Chris distancia-se do compromisso com a paternidade, pela via do assassinato, aborto ou simplesmente

indiferença como na cena final do filme diante do seu filho com Chloe, recém-nascido.

O problema filosófico formulado em *Match Point* já tinha sido tratado por Platão (428/427 – 348/347 a.C.) tanto em *Georgias* (387 a.C.) quanto no livro *I da República* (380 a.C.). Sócrates defendia a ideia que era preferível «padecer injustiça antes que cometê-la». Quem comete injustiça pode ser que obtenha riquezas e poder, mas perde sua possessão mais valiosa, a alma. Ainda que o diálogo República é o mais conhecido por conter a exposição das ideias políticas de Platão, na realidade o fio condutor é resolver a questão: pode alguém cometer injustiças, por exemplo, um tirano, e ter uma vida plena e feliz? Demonstrar que isto é impossível é essencial dentro da metafísica platônica na qual todo o Universo gira em torno do Bem que rainha junto à Beleza e à Justiça sobre o mundo visível. Mas, se não fosse assim?.

Contudo, Fredric Jamenson (1998, p. 37 apud STAM, 2014, p. 339) atualiza esse problema que influenciou a cultura ocidental, trazendo à tona a natureza fragmentada e heterogênea da identidade socialmente construída na cultura contemporânea.

Jamenson parte do princípio que «a subjetividade na atualidade é nômade», seguindo a proposta de Gilles Deleuze, aplicável ao protagonista de *Match Point*, no que se refere a motivos recorrentes do filme de Woody Allen. A «desreferencialização do real». A cultura londrina é o referente de Chris, diferente da sua cultura irlandesa de origem. À primeira quer aceder, permanecer e, assim, garantir seu futuro. O protagonista cosmopolita reveste-se de uma retórica imaginária baseada na arte, a literatura, a música e o cinema, no gosto refinado da alta sociedade britânica. Fica clara que a assimilação da cultura local por parte do protagonista converte-se no seu objetivo de vida. Mas, falta um sentido histórico aprofundado de Chris que oscila entre o afetivo e o sexual, entre o romance e a paixão.

Entre outros motivos do filme, assinalados por Jameson na sua análise sobre a contemporaneidade, é a «desmaterialização do sujeito» na transmutação da estabilidade. O mesmo converte-se em um discurso fragmentado graças aos discursos sociais. Observa-se no decorrer do enredo de *Match Point* que Chris

admira com submissão os vínculos familiares da cultura londrina e como esta mantém seu status na base financeira de um gerenciamento dos negócios, assim como o conhecimento projetado à arte erudita, à sensibilidade pop, e até talvez eclética, menos vular e, o lazer excêntrico como um privilégio dessa classe dominante que negocia suas diferenças com um vizinho irlandês, mas não faz o mesmo com uma aspirante a atriz estadunidense.

Considerações

Quando Woody Allen fala de *Match Point* em Entrevista a Sérgio Dávila (Entrevista, 2006), o cineasta afirma que se trata de um «quadrado amoroso» rodado na capital Britânica, interpretado pela estadunidense Scarlett Johansson e o irlandês Jonathan Rhys-Meyers nos papéis de «a namoradina de um amigo meu» e tenista profissional em crise. Londres financiou o projeto que tem como «inspiração» *Crimem e castigo* que Allen reconhece como uma discussão filosófica, afirmando que apenas introduz o tema e que não chega a resolver tão bem quanto Dostoiévski o enredo.

A «fase europeia» de Woody Allen reveste-se do tema explorado nesta dissertação quando o próprio diretor reconhece que ele não pertence ao sistema hollywoodiano e sim ao sistema independente «nova-iorquino», no contexto globalizado no qual se discute a produção cinematográfica de atualidade.

Esse novo modelo de produção acontece em Londres, financiado pela BBC, reforçando a versatilidade de Woody Allen e a destreza deste para explorar seu minimalismo realista e a sua mais profunda lógica dramática na nobre, imensa e cosmopolita cidade de Londres.

A metáfora visual da bola que bate na rede sem que se possa anteciper para que lado vai cair, prefigura a trama em que os impasses morais do amor romântico de um jogador de tênis, o protagonista, que dissipa seu capital de beleza, cultura e «inocência moral» para ceitar o amor até a sua perdição ou o «material» como garantia de sua metódica ascensão social. Como correlatos de sua escolha, a corrupção e a culpa desenham um comportamento modelar tanto no âmbito familiar como profissional.

O filme traça um percurso de desencanto com a pulsão romântica e fala da condição existencial do ser humano e da sua sobrevivência, o fator econômico que coloca em cheque o que se quer conquistar na vida e do que se perde na procura dessa conquista parece ser a mensagem liberal de Woody Allen perante as «velhas retóricas românticas» que enxergam o ser humano apenas como um ser de necessidades, mas que para garantir menos contradições sociais o multiculturalismo representa um desvio em busca de destruir um ponto aparentemente negativo da existência real na cultura contemporânea.

Contudo, Woody Allen não dá conta das causas em seus filmes, preocupa-se com os efeitos de sentido que estes possam trazer ao espectador. Nisto, o *remake* na encrucilhada da comunicação intercultural tem sido uma prática em sua filmografia, enmarcado dentro de uma política de produção que busca o reaproveitamento e reciclagem de materiais narrativos, incluído aqueles que pertencem a outros modos de representação como a novela, o teatro, a ópera, os cómics, a televisão, entre outros.

A utilização desse recurso por parte do diretor, de conteúdos estrangeiros – Inglaterra, França e Roma – na base de suas próprias produções é uma perspectiva multicultural de um mundo em pleno processo de globalização que pode ser considerada uma prática hegemônica, buscando assimilar e neutralizar as narrativas de culturas diferentes.

É objetivo dos referentes literários e artísticos de Woody Allen não é transferir uma linguagem, mas uma cultura, apelando à áurea de seus originais europeus. A homogenização é um dos elementos essenciais do discurso do globalismo, aquele que defende o determinismo de um processo globalizador que supõe que todas as vozes diversas fiquem assimiladas em torno de uma voz única, uma realidade que tem sido amplamente estudada por autores como Manuel Castells e Armand Mattelart no âmbito dos meios de comunicação.

O encaixe final da obra literária nestas considerações de *Match Point* é um dos resultados deste trabalho, se um dos pilares do globalismo é a consideração que a civilização euro-estadunidense está destinada a se impor no nível universal porque assim o marca o fato de que está em maior nível de evolução; de forma equivalente,

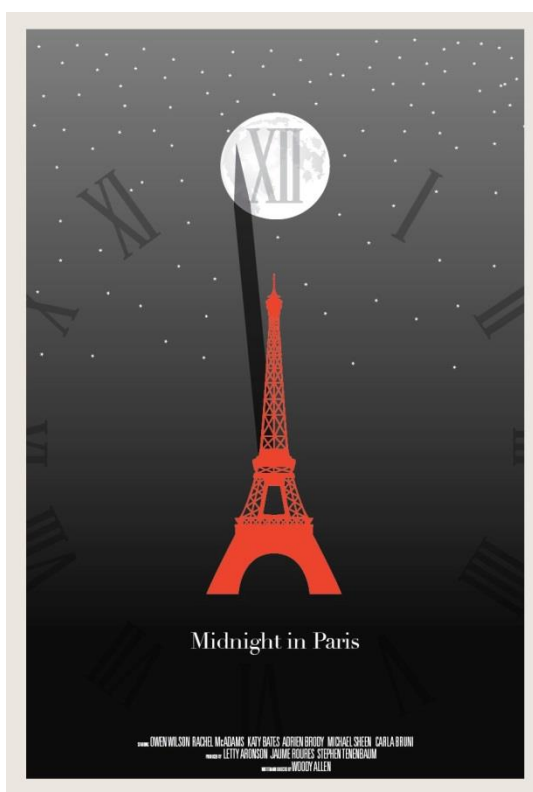
pode-se considerar que é a indústria cinematográfica estadunidense, que se encontra em desenvolvimento mais alto, a que deve se converter em preponderante em nível universal fusionando-se com a cinematografia europeia através da assimilação de seus profissionais e materiais narrativos.

Resulta impossível negar que o cinema Ocidental em seu conjunto tenha oferecido uma visão eurocêntrica da sociedade e da história, mas como Ella Shoat e Robert Stam (2002, p. 25) tem assinalado, é possível uma alternativa: se o cinema dominante tem caricaturizado ironicamente civilizações distantes, os meios de comunicação hoje em dia têm mais centros, e têm o poder não só de oferecer representações compensatórias, mas também de abrir espaços paralelos para uma formação multicultural simbiótica.

Os filmes de Woody Allen são «politicamente corretos», mas inseridos no ideário multiculturalista, representariam uma transformação no argumento, explicação e conhecimento das estratégias de dominação econômica e política adotada pelo *mainstream* – pensamento ou gosto comum da maioria da população – cinematográfico hollywoodiano dos anos de 1980. Uma dessas representações compensatórias é o *remake* dos filmes do diretor que, situados na encrucilhada da comunicação intercultural, converteriam-se em uma política de produção que busca o reaproveitamento e reciclagem de materiais narrativos, incluindo os pertencentes a outros modos de representação como a novela, o teatro, o cómic, a televisão e os games.

Para o diretor nova-iorquino, este fenômeno da indústria cultural pode ser um desafio à dialética estabelecida entre o original e versão, oferecendo uma visão enriquecedora de toda a variedade de elementos informativos da diversidade cultural.

3.2 Meia Noite em Paris – o tempo intersticial da arte e do cinema em Woody Allen



Disponível em: < <http://blogkeepcalmandsmile.blogspot.com.br/2013/07/minimalismo.html> >

Movimentos de ruptura com as normas artísticas como o «futurismo», «dadaísmo», «surrealismo» e «cubismo» emergiram na primeira metade do século XX e marcaram as renovações no modo de conceber e realizar a obra de arte. Estes movimentos de origem europeia repercutem na América Latina, influenciando a elaboração de uma literatura na qual se acentua «o imaginário» e o «mítico».

O chamado «realismo mágico» proposto por Franz Roth (1927), no começo do século XX, é um estilo de arte que tem suas origens na cultura Latinoamericana. Neste gênero, o real chega a ter características mágicas –«o maravilhoso» e «o sobrenatural» – e, assim, o mágico converte-se em algo que faz parte do cotidiano, do normal, enfim, da realidade. Justamente neste gênero Woody Allen insere seu projeto cinematográfico de *Meia Noite em Paris*. Mais uma vez o cineasta nova-iorquino oferece na sua «fase europeia» um olhar único em busca de soluções para um problema existencial de um escritor em crise, desbravando os encantos da cidade de Paris, o fascinante mundo das vanguardas artísticas dos anos vinte e

encontrando uma saída para que seu protagonista assuma o grande «enigma do tempo».

Observa-se que nesta nova fase na Comunidade Europeia, Woody Allen, assim como os personagens de *Meia Noite em Paris*, refugia-se em busca de liberdade para sua produção e o reconhecimento de patrocinadores europeus perante a crise do mercado estadunidense. A proposta é uma fuga da realidade pragmática e mercantilista nos Estados Unidos que assolava aos vanguardistas do século XX e que, agora, legitima o percurso de Gil Pender pela cidade de Paris. Trata-se da «Paris idealizada» – subjetiva – do protagonista diante das exigências do sistema econômico estadunidense – objetivo – em contraste com a relativa humanização do *welfare state* da cultura europeia, hoje mais receptiva, aberta e vulnerável ao fenômeno da globalização.

Um enredo nostálgico ao passado das artes vai se desenhado ao longo do filme de Woody Allen. Inicia-se com um itinerário turístico cultural já prefigurado nas leituras de Henry James (Soares, 2013). O expressionismo de Monet, o som de um jazz nostálgico de Sidney Bechet e a rebeldia moderna de Auguste Rodin, incorporando a personagem de Carla Bruni que encarna uma guia turística cuja oferta é uma imagem tradicional de Paris. O diretor é sutil na sua crítica a esse tipo de turismo. A esposa de Zerkow, pertence ao *show business*, tradutora da cultura parisiense clichê de *Meia Noite em Paris*.

Cenários, figurino e personagens viajam na suavidade do tempo idealizado pelo personagem principal, entrando em contato com os anos de 1920, escritores do porte de Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dalí, o casal Fitzgerald e Luis Buñuel, entram em contato com o protagonista Gil Pender, um escritor e roteirista californiano que está comprometido com Inez. Juntos viajam a Paris, acompanhados dos pais dela: seu pai, um homem de dinheiro, mas frívolo e pertencente ao *Tea Party* – em inglês *Tea Party Movement*, o «Partido do Chá». Este é um movimento social e político dos Estados Unidos, da ala radical do Partido Republicano, descrito como uma mistura de liberalismo, populismo, ultraconservadurismo e ultradireitismo – e sua mãe, uma mulher superficial, que gosta de gastar dinheiro comprando antiguidades.

As coisas complicam-se quando, logo no «início do dia», o casal confronta aspectos de sua vida matrimonial que resultam importantes na hora de estabelecer um itinerário de viagem pela cidade Europeia: lugares que visitar; o lugar onde desejam se radicar e os sonhos sobre suas profissões e aspirações de vida. Nesse momento, Gil – que tinha bebido um pouco demais –, perde-se à noite nas românticas e boêmias ruas da «cidade luz», algo mágico lhe acontece a partir da «meia-noite» que muda sua concepção do amor e da vida, e lhe impulsiona a abraçar seu sonho de ser um grande escritor.

O protagonista viaja ao passado no qual, grandes artistas caminham pela histórica cidade, bebem, cantam e se divertem em alguns dos populares bares da cosmopolita Paris. Em uma dessas «viagens noturnas», o protagonista conhece Adriana – o nome vem da mitologia grega, a filha de Minos que ajudou Teseu a escapar do labirinto após matar o Minotauro –, da qual se apaixona e com a qual sofre por conta das a-temporalidades que os unem e os separam; ambos viajam a final do século XIX, aonde vêm seus sonhos distanciar-se.

A magia do romance, do tempo, das luzes, da musicalização e dos diálogos. Versalhes, o museu de Rodin, o Louvre, a Pont Neuf, entre outros cartões postais de Paris, deixam ver o que a deslumbrante capital da França é capaz de oferecer para seus visitantes. Woody Allen faz uso da hiperitertextualidade, aqui definida como a influência de um texto literário sobre outro cinematográfico que se toma como modelo ou ponto de partida, e que, neste caso, gera a atualização do relato do filme *Meia Noite em Paris*, para criar assim uma mensagem sobre o amor, a arte e o tempo, dentro de uma trama aparentemente simples, utilizando a cada personagem do roteiro para ir alinhavando os diálogos do protagonista com artistas que fizeram parte efetiva na História da Arte.

Na linha desse tratamento dado à arte e ao cinema, Woody Allen, expressa: «Todos tememos a morte e nos questionamos a respeito de nosso lugar no universo». «O trabalho do artista consiste em não sucumbir à desesperação, mas encontrar um antídoto para o vazio da existência». (Allen, 2011). Resulta interessante ver ao longo do filme personagens do passado da arte sendo «eles mesmos» graças à transposição do diretor e roteirista.

Gil Pender é um homem romântico que vive desejando estar em outra época, sonhando viver a realidade dos anos vinte. Mas, próximo a se comprometer com uma mulher com a qual não tem nada em comum – ele quer morar em Paris, ela em Beberly Hills – e que não compartilha seus sonhos de assentar suas raízes na capital europeia. Cabe salientar que a família estadunidense aparece grande parte do filme «de dia» ou, pelos menos, antes da meia-noite. O «regime diurno» que caracteriza as cenas do presente nas quais a família negocia, compra ou faz turismo, evidencia o imaginário desse setor da cultura contraposto à cultura europeia, que flaneia os «regimes noturnos».

Entretanto, Woody Allen não dá uma explicação causal do momento em que o protagonista consegue se transportar no tempo, para que o próprio espectador possa dar credibilidade aos fatos narrados; apenas propõe para aquele que esteja assistindo ao filme, desfrutar ao imaginar o momento em que Gil Pender, sonhador vivencia o que sempre quis, para depois descobrir que não era isso o que realmente queria porque o que sonhava pertencia à outra realidade e, voltando para ela – «debaixo a chuva» –, como no «mito do eterno retorno», conceito existencial do tempo, abraçado no ocidente pelo «estoicismo» que postulava a repetição do mundo extinto para uma nova reinvenção.

3.2.1 O imaginário cinematográfico de Woody Allen e os regimes «diurno» e «noturno» de *Meia Noite em Paris*

Essas duas categorias do título anunciam apenas um recurso que situa, por um lado, a cultura estadunidense no regime diurno e, por outro, a cultura europeia, no regime noturno, um traço da dialética intercultural presente no filme e na segunda parte deste item. O imaginário no cinema sempre teve uma conotação especial que merece ser tratado em primeiro lugar por sua ligação com o tema do multiculturalismo e, em segundo lugar, por sua relação de contraponto entre duas culturas na filmografia de Woody Allen.

Guy Debord (1997) no seu livro *Sociedade do Espetáculo* descreve que o espetáculo é capital de abundância na qual se converte em imagem. Por outro lado, Jean Baudrillard (1980), afirma a respeito dos novos signos do capitalismo industrial que estes são objetos potencialmente idênticos, produzidos em séries infinitas. Na

base de *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* de Walter Benjamin (2012); ambos os autores acima citados, remetem a esse texto, falando da relação entre os objetos idênticos que não são outra coisa, a não ser, o original e suas cópias. A relação não é nem de analogia nem de reflexo, mas de equivalência e indiferença. No caso de Woody Allen, de ironia e «refração» – mudança de direção de algo que se propaga em determinado meio ao passar obliquamente por outro, no qual a velocidade de propagação é alterada –, entende-se essa velocidade de propagação das imagens no cinema como o efeito da obra original mencionado no item anterior, a propósito de *Match Point*.

Sabe-se que a moda, a mídia, a publicidade, a informação e a comunicação aparecem, naquilo que Marx e Engels (1982, p. 530) chamam de setores não essenciais do capitalismo, isto é, na esfera do «simulacro» – representações – e dos códigos nos quais se sustenta na atualidade o processo de globalização dos mercados, incluindo o cinematográfico.

O crítico estadunidense Martin Jay (2008) no livro *Imaginação Dialética*, convida a seus leitores a pensar nos «regimes escópicos» da modernidade, tal conceito o tira de «o significante imaginário» de Christian Metz; antes, em seu livro dedicado a Michel Foucault e Gilles Deleuze falava dos «regimes da visibilidade». De qualquer forma, seja para pensar na «economia das imagens» perante um suposto excesso, o autor pensa o problema da visibilidade como uma política operativa, realizando uma espécie de arqueologia do olhar moderno, assimilando-o ao pensamento conceitual das imagens, mas o problema continua a ser o mesmo: o estatuto social da imagem e seus usos, a crítica do olhar e os regimes do visível.

Neste sentido, o primeiro ponto que vem à tona no contexto multicultural dos imaginários recriados por Woody Allen na sua filmografia, tem a ver com o uso das imagens e sua relação com a cultura local, afeiçoada a sua filmografia e a cultura estadunidense, visitante ora no passado, ora no presente. Porém, o uso da imagem encontra um ponto seminal nas análises de Ernest Gombrich (2003), que incluía dentro desses usos sociais específicos, a utilização das mesmas no âmbito do design, da arquitetura e da fotografia. Um dos pontos mais interessantes deste problema da autonomia da arte tem relação com a absoluta assimilação que John

Berger (2000, p 41) atribui entre «imagem» e «cultura». Em um momento desta obra, o autor afirma que «a arte do passado já não existe como existiu em outro tempo». Tem perdido sua autoridade. Isto vem ao encontro ao tema central de *Meia Noite em Paris*, destacando-se que Woody Allen faz uso de uma imagem itinerante no tempo através de uma linguagem irônica com o intuito de dar autonomia às imagens, sendo isto uma crítica à cultura dependente.

A necessidade de historizar e envolver os processos das novas imagens que povoam o imaginário cultural contemporâneo; nutre-se de vários textos, entre os quais se encontram: Régis Debray (1994), Philippe Dubois (2004), Nicholas Mirzoeff (2003) e José Luis Brea (2007), todos estes autores procuram distinguir, definir e colocar no contexto distintas etapas que vão desde a imagem analógica – previsualizada e logo projetada na tela –, à imagem de sinal eletrônica – captada e logo reproduzida na superfície da tela, para finalizar na imagem digital ou informática – chamada também imagem «numérica», «digital», armazenada em uma memória.

Trata-se de pensar isto em uma perspectiva integrada e crítica, é possível vincular o desenvolvimento técnico da imagem de acordo às regulações econômicas e processos políticos, sem renunciar, por isso, a uma postura interessada nas potencialidades do meio cinematográfico. Quer dizer, que a história narrada de *Meia Noite em Paris*, seus aspectos formais, materiais e estéticos, vinculam-se necessariamente aos processos culturais da contemporaneidade, sempre gerenciados pela indústria do cinema, e que nesses pequenos campos de batalha «tecnológica», define-se aquilo que se entende por arte.

Pensar as novas imagens do imaginário cultural contemporâneo, insertas no marco da produção de imagens sociais e culturais – «imaginários coletivos» –, na densidade do espaço em que essas imagens circulam, encurtam-se e distanciam-se, emissores e receptores se confundem e, cada vez mais, cabe um modo específico para seu uso, implica muitas vezes assumir essa atmosfera de imagens transitando sem referente, em distintos formatos e mediações. Entretanto, Woody Allen em *Meia Noite em Paris* amplia horizontes no espaço e no tempo da cidade, com pequenos conflitos multiculturais e interculturais, aparentemente despercebidos, assim como se vem observando neste estudo. Existe um sistema de reenvios, onde as relações

passado/presente e futuro; abre-se para uma cultura do *remake*, na qual tais desvios são por conta das imagens que ficam a disposição de seus devidos referentes: a relação amorosa, a arte e o tempo. Existe na filmografia do diretor um campo estratégico da visibilidade que responde à «decupagem clássica» na qual o cineasta se situa, descolando saídas surpreendentes para seu enredo.

A convergência entre os complexos sistemas de transmissão, armazenagem e processamento da informação da imagem fez surgir à «sociedade da comunicação», uma espécie de código universal que converte os seres humanos em semelhantes e conhecedores. E, a comunicação, em tempos de globalização supõe, entre outras coisas, a superação das fronteiras do tempo e do espaço (Droguett, 2005, p.22).

Por este motivo, é de fundamental importância refletir sobre o cinema de Woody Allen, no que se refere à representação que este faz da realidade em *Meia Noite em Paris*, da pretensa «transparência» das imagens em movimento para redescobrir o valor midiático da ficção, do sonho, da magia e do mito como referentes, que permitem chegar perto de verdadeiro despertar «do real do desejo» que move o protagonismo de Gil Pender a conquistar tais referentes em *Meia Noite em Paris*. O derradeiro esteio de realidade para este, é a ficção na qual se encontra voluntariamente submerso, o que não significa que a vida seja apenas um sonho ou que a realidade seja apenas uma ilusão.

Pensar as práticas visuais inseridas no heterogêneo campo da cultura significa entender esta última como um espaço no qual o culto e o popular, o artístico e midiático, o simbólico e o cotidiano, encontram-se, permanentemente «contaminandos», como disse Robert Stam (2014); por isso, é preciso recorrer à análise do «multiculturalismo policêntrico», que é dialógico e relativista, das culturas visuais de atualidade. Dentro dessa aproximação, o mundo da cultura visual de um modo geral e, em particular do cinema de Woody Allen, apresenta locações múltiplas e diversas, pois a ênfase no policêntrico não prevê pontos primários de origem estanque, nem sequer uma listagem de centros emissores de cultura, mas sim um princípio sistêmico para diferenciar, vincular e analisar na sua interrelação, todos esses centros dos quais emerge a cultura contemporânea.

Contudo, a magia presente em *Meia Noite em Paris* perpassa toda a sua narrativa e converte-se em um recurso persuasivo destinado a potencializar o espectador tanto a respeito de sua «identidade» quanto de sua «identificação». Além da magia, encantamento, fascinação, atração e mistério, cria-se um campo semântico especial ligado aos efeitos de sentido de um espectador também imaginário com o qual trabalha a produção. O repertório de Woody Allen em *Meia Noite em Paris* é de um mundo mágico de «luzes» e «sombras» no qual tudo pode acontecer. Nesse sentido, o diretor é um ilusionista que perverte a realidade, transbordando os limites da mesma.

Assim, para abordar os regimes de visualidade presente em *Meia Noite em Paris*, utilizam-se os regimes «diurno» e «noturno» a fim de discernir os primeiros como uma visão da cultura estadunidense e, os segundos da cultura europeia local.

Gilbert Durand (2012) descreve os regimes «diurno» e «noturno» para se referir à estrutura do imaginário que evoca a palavra nele contida: a imagem. Esse imaginário desloca-se graças ao movimento e abre-se como um leque, incorporando a realidade cultural na sua totalidade. Efetivamente, afirma Durand, a consciência tem duas maneiras de representar o mundo: uma é direta, quando a «coisa mesma» aparece presente na mente como na percepção ou na sensação. Refere-se à objetividade das situações que se vivem de dia. Assim, observa-se em *Meia Noite em Paris*, que as tomadas, desde o começo do filme, são de Inez, sua família e o casal de amigos conhecidos que também se encontram de visita na cidade.

Aqui a estratégia de filmagem é a «câmera objetiva» que simplesmente mostra o que acontece no quarto do Hotel de Gil e Inez, no quarto dos pais dela, nos passeios turísticos ou nas lojas às quais eles comparecem, sem identificar-se com qualquer personagem em particular. A câmera funciona neste caso como um narrador em terceira pessoa, adquirindo uma posição neutra. Havendo uma aproximação da mesma, entra o recurso do «campo» e do «contracampo» em que ora a câmera assume o ponto de vista da futura noiva que subestima os sonhos de seu futuro marido, falando do cômodo que resulta morar em Malibú em uma casa com piscina, fazendo compras no *mall* e, indo às casas noturnas para, de aí

continuar fazendo o mesmo; revestida apenas do *glamour* da cidade. Apesar da insistência de seu interlocutor de querer convencê-la do que significa estar em Paris, além das meras aparências.

Mas, essa discussão estende-se ao casal dos pais de Inez, John e Helen, e sob a mesma estratégia de filmagem ficam em evidência os interesses da cultura visitante. O sogro vem à capital da França com compromissos de negócios, sua posição política de republicano frio e mordaz, a favor da invasão de Iraque por George W Bush e suas ideologias neoconservadoras, mostram aversão à neutralidade dos franceses no conflito. Explicitamente este personagem do *Tea Party* repudia as reformas democráticas de Obama, seja no plano econômico, social ou de qualquer outro setor público.

Com esta emblemática família, Woody Allen traça um retrato de um setor da cultura estadunidense, absolutamente desprovido de imaginário e de gosto pelo artístico, reforçada pelos interesses materialistas de Inez e Helen, em contraposição aos interesses do protagonista. O regime diurno é do tempo linear, o domínio da luz do dia e do medo às sombras expressos no fundamentalismo religioso do pai de Inez que negocia de manhã e que contrata um detetive para seguir a seu futuro genro, pois estas são a expressão da morte como tempo final. É o regime da «antítese», da separação e da hetoregeneidade ao desejo criativo do protagonista que busca no «tempo perdido» – poderia se tratar de uma alusão direta ao clássico de Marcel Proust –, a inspiração para sua escrita na passagem do roteirista para autor. O contraplano do filme coloca duas ideologias em jogo, por um lado, uma cultura diurna da sobrevivência imediata, enquanto, por outro, uma cultura noturna da transcendência pelo viés da arte.

Esse outro regime é indireto, quando por uma ou outra razão, «a coisa» não pode ser representada objetivamente pela sensibilidade do artista emergente em busca de inspiração como acontece com as lembranças assumidas por Gil. Nesses casos de representação indireta, o objeto ausente chega pela imagem, afirma Durand (2007) em *La imaginación simbólica*. Assim, o regime noturno é o tempo cíclico no qual a morte é assimilada de outra maneira, por meio do mito, dos rituais da festa ou relatos que colocam a morte do lado da iniciação, assim de demonstra o diálogo

do protagonista com Hemingway em que se fala da masculinidade, do sexo com as mulheres e de sua relação direta com a morte. Há nisto uma aprendizagem do protagonista e uma eufemização da noite, esta se enche de cores, música e palavras nos novos cenários de um itinerário pela cultura artística europeia do passado, proposta em um regime noturno.

O filme *Meia Noite em Paris* ensina que muitas pessoas vivem, sem fazê-lo realmente, que muitas vezes desejam estar em outro lugar ou em outro tempo. Também ensina que, às vezes, para se pode sentir uma verdadeira satisfação pessoal, há que se deixar levar pelas coisas que mais se gostam e deixar com que os sonhos e aspirações o dirijam, sem deixar que o «ego» seja um impasse. Só depois que Gil conseguiu viver seu sonho, deu-se conta de que não estava apaixonado por Inez com a qual ia se casar e que, pelo contrário, era uma mulher sexy e «manipuladora» que o enganava o tempo todo.

Existe um jogo cruel entre a realidade e a fantasia como menciona Paul – antagonista assertivo de Gil –, o pedante personagem amante da esposa de Gil, a «nostalgia» da qual este último é acusado, representa a negação de um presente doloroso atribuído no falho diagnóstico do protagonista. Um período diferente ou alternativo é melhor daquilo que se vive no presente. Isto é um erro da imaginação romântica das pessoas que encontram difícil lidarem com o presente, afirma Allen na Entrevista (2011) do lançamento de *Meia Noite em Paris*.

Este filme traz a mensagem de que um ser humano pode desfrutar da magia, da fantasia de seus sonhos, mas não pode viver para sempre neles. Pode sonhar, mas para cumprir verdadeiramente suas metas deve agir de forma objetiva; viver seus sonhos em lugar de sonhar sua vida. *Meia Noite em Paris* é uma obra artística para todos os amantes da arte. Permite ao espectador viajar no tempo para conhecer escritores, pintores, músicos e artistas em geral da década de 1920 e, inclusive, os da Belle Époque, todos por meio da intertextualidade artística que se apresenta de um modo geral e restrito para compartilhar uma mensagem nostálgica do vigor da arte de outrora.

3.2.2 Interfaces da arte e do tempo em *Meia Noite em Paris*

No início de *Paris é uma festa*, Ernest Hemingway (2012) afirma: «Se, na juventude, você teve a sorte de viver na cidade de Paris, ela o acompanhará sempre até o fim da sua vida, vá você por onde for, porque Paris é uma festa móvel». «...VINHA então o mau tempo, que chegava, um dia, no fim do Outono. O remédio era fechar as janelas à noite, por causa da chuva, enquanto o vento arrancava as folhas às árvores da *Place Contrescarpe*. «As folhas jaziam ensopadas no solo e o vento atirava com a chuva de encontro aos grandes autocarros verdes na estação terminal». O *Café des Amateurs* enchia-se de gente e as janelas embaciavam-se todas, com o calor e o fumo que lá dentro reinavam. Assim começa a novela de Hemingway publicada em 1964 na qual o autor fala de sua vida em Paris dos anos vinte. E é este relato que serve de base para *Meia Noite em Paris*, que entre outros grandes prêmios, ganhou o Oscar de melhor roteiro, outorgado pela Academia de Hollywood.

Esta novela trata de uma espécie de relato a modo de memórias, na qual Hemingway conta os anos que passou vivendo em Paris com a sua primeira esposa, Hadley Richardson, e onde explicitamente reconhece que eram pobres, mas «muito felizes». Lá estava cercado da «geração perdida» – Lost Generation – à qual Gertrude Stein deu esse nome: autores que sobreviveram à Primeira Guerra Mundial, entre eles, Ezra Pound, William Faulkner ou Scott Fitzgerald, que teriam em comum não somente ter vivido esse grande conflito, mas a desilusão e o desconcerto com o futuro; e também o jazz e o esplendor dos anos vinte. A lembrança de Paris acompanharia Hemingway durante toda a sua vida.

A esposa de Ernest, Mary Hemingway, conta que começou a escrever esta novela em Cuba no Outono de 1957, trabalhando em Ketchum – Idaho – no inverno de 1958-1959, levou-a a Espanha na sua viagem de 1959, e deu continuidade nela na sua volta a Cuba e logo a Ketchum, no final do outono. A finalizou na primavera de 1960 em Cuba e deu os toques finais no outono em Ketchum. A novela trata dos anos que vão de 1921 a 1926, em Paris.

Woody Allen captura essa vida parisiense que Hemingway conta na sua narração: a vida dos artistas, dos poetas, dos críticos e editores dos anos vinte em Paris. Uma vida feliz, como afirma Hemingway, ainda pobre. No filme, o jovem Gil viaja para retocar, sua primeira novela, busca inspiração na «luz noturna» dessa cidade europeia, mas imerso no chaticie da vida contemporânea junto aos pais estadunidenses de sua futura noiva. Cabe destacar que é justamente o personagem de Hemingway que adverte Gil em recado dado por Gertrude Stein, que sua mulher o engana em mais uma transposição do tempo.

Woody Allen e Ernest Hemingway são de cultura estadunidense, mas sofrem dessa condição. Um viril Hemingway expõe com ostentosa masculinidade alguns dos princípios que o verdadeiro escritor legou às posteriores gerações. Com a sutileza da «paródia», Allen joga por meio da ternura e do humor conceitos muito sérios sobre a arte, a forma de viver e de morrer, a violência, a relação com as mulheres, a literatura dos Estados Unidos, conceitos que alimentaram sua própria concepção da vida e da sua criação artística.

Por meio desse mecanismo da paródia, Woody Allen estabelece um duplo jogo entre Gil e Hemingway que convida a sorrir perante a exposição dos princípios da dignidade, entereza e valentia perante a morte, que contrasta com o «alter ego» de um diretor ingênuo, duvidativo e temeroso. Allan Gullmann (1960) relata os «problemas do escritor em tempos de guerra» –, expressando no seu manifesto que o problema do escritor não muda. É ele que muda e muda o mundo no qual vive, mas o problema segue sendo o mesmo. Sempre consiste em como escrever autenticamente, uma vez achado o autêntico, projetá-lo de modo tal que se converta na experiência da pessoa que o leia. É por isso que o estilo deve ser conciso; as palavras, muito simples e as frases, muito breves. No entanto, as novelas revelam emoções intensas e contidas, descritas com seu selo, dirigindo-se a Gil Pender. Hemingway não narra de forma pontual o fato comovente, mas o descreve literalmente através da enumeração de uma série de ações aparentemente insignificantes.

Em *Adens às armas* (1929), a morte da esposa e do bebê do protagonista não se relata diretamente, mas através de uma minuciosa enumeração do modo com

que este se serve um café no corredor do hospital enquanto espera o informante médico. Em *Meia Noite em Paris*, o personagem Hemingway declara que nenhum tema é ruim se a história é autêntica e a prosa, limpa e honesta, manifestando coragem e graça. Para Hemingway (2013) a vida é trágica, mas deve ser abordada com valentia e honestidade. Como nos esportes violentos aos que era tão afeiçoado, o autor estadunidense; a questão reside, segundo ele, em conhecer as regras do jogo e aceitar que, em certos momentos de distração, pode-se perder.

Aceitar a derrota, neste caso, faz parte do destino da condição humana, mas deve ser aceita com dignidade. A morte pode ser uma surpresa, a rebanche consiste em ganhar, combatendo-a até o fim. A resistência frente à adversidade é de grande valor e esse princípio reflete-se no estilo com que se escreve. Uma leitura dessas cenas permite constatar que se trata de uma homenagem de Woody Allen ao escritor que ele mesmo reconhece como mestre – «Papa, diz no sono Gil» –, mas sua enfática inclinação à violência e a celebração exagerada de sua masculinidade, da guerra, dos touros ou do boxe, oferecem um terreno fértil para a paródia quando se contrastam com a reação de um homem civilizado, de classe média, intelectual, pacífico e temente da morte como Allen e Pender.

Essa intertextualidade ou interstício da arte e o cinema em *Meia Noite em Paris* é complexa porque remete a todo um conjunto de referências culturais associadas à vida e à produção artística da chamada «geração perdida»: a amizade entre Hemingway e Scott Fitzgerald não só se representa através dos ciúmes que Hemingway sente por Zelda, a mulher de Fitzgerald, mas pela inclusão dentro da ficção de motivos que Hemingway coloca na novela *Paris é uma festa* (1964), já citada, especificamente a tortuosa relação entre Scott e Zelda Fitzgerald e a relação desta última com um toreador e sua tentativa de suicídio. Na ficção, Gil assiste quando Zelda quer se jogar no Sena, oferecendo-lhe «valium» para aliviar a carga da angústia que sentia.

A proposta de cumplicidade com o espectador envolve também a captação dos «anacronismos» usados por Woody Allen. De fato, o recurso do anacronismo – consiste basicamente em utilizar os conceitos e ideias de uma época para analisar os fatos de outra – facilitado pelo jogo sobre a viagem no tempo, alcança um ponto

alto de intensidade no encontro com Salvador Dalí, obcecado com os rinocerontes, aos que se unem Luis Buñuel e Man Ray. Aí Gil Pender confessa ter vindo do século XXI e estar apaixonado por duas mulheres de diferentes épocas: sua noiva e a belíssima amante de Picasso. Por se tratar de surrealistas, entendem isso muito bem: Buñuel vê nisso um filme, Ray uma foto e Dalí rinocerontes.

Meia Noite em Paris é um filme sobre a nostalgia e as saudades. Gil Pender escreve secretamente uma novela na qual o protagonista é dono de uma loja de antiguidades. Esse gosto pelo passado descreve-se também quando o personagem retorna uma e outra vez à feira de antiguidades, aí se encanta com a vendedora com a qual estabelece uma relação ligada à música. Vendo em Adriana o reflexo de seu próprio escapismo da realidade, Gil entende que provavelmente não existe um passado mais atrativo, mas que o presente pode resultar sempre escuro e, se o presente é insatisfatório, é porque a vida mesma o é. Gil disse: «Prufrock», aludindo ao personagem de *A canção de amor de J. Alfred Prufrock* de T.S. Eliot (2012), poeta da época dos anos vinte chamado de «o grande poeta do exílio».

O significado trágico de Prufrock é de ser um homem medíocre do século XX, fútil e incapaz de encontrar uma direção para sua vida; sua inadequação, como a de Gil Pender, sugere o desarraigo do presente que com sua «chaticie» o condena à infertilidade e ao anseio de um tempo mítico, de um passado no qual o ser humano era capaz de criar, de envolver-se de modo vital com o curso do seu nascimento, morte e ressurreição das estações. O sentimento de não pertença é o grande tema que Woody Allen compartilha com Hemingway: ambos coincidem – e a maior parte dos amantes da literatura estadunidense – em reconhecer em *As aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain (2011), a novela dos Estados Unidos por excelência. Huck é uma criança que se nega a ser civilizado e busca refúgio na balsa com a qual escapa pelo rio dos atos adultos que o obrigam a aceitar seus códigos.

Esse desarraigo do ser humano – Pender, Hemingway e Allen – é o sentimento que se designa com o nome de nostalgia, um anseio que não aspira ao retorno a um passado ideal, mas que revela o desejo de fuga para um espaço-tempo em que a liberdade de criar não encontra empecilho e o desejo infantil de explorá-lo

tudo sem se ver cerceado pelo prosaico condicionamento material. A fuga é o grande tema: o escape para um mundo fictício no qual tudo termina bem ou tem «um final feliz», como afirma Cecilia em *A Rosa púrpura do Cairo* (1985).

Embora todo encontro seja um reencontro: a nostalgia do paraíso da infância converte-se na contemplação da magia no cinema que ainda reserva a Gil Pender a possibilidade do amor na cidade dos seus sonhos. *Meia Noite em Paris* é uma carta de amor ao cinema, ao paraíso perdido e reencontrado que, como toda a arte, não abandona, não trai, não morre, sempre está aí para reparar a beleza das imperfeições do real.

Meia Noite em Paris é um filme que trata o tema do multiculturalismo, envolvenso a «fase europeia» do próprio Woody Allen. O valor mercadológico que afeta o modo de pensar e agir do diretor nova-iorquino fica em evidência quando busca produtores europeus interessados em financiar seus filmes em um momento de crise do mercado cinematográfico mundial. As teorias multiculturalistas referem-se à produção, sem colocar sua ênfase nela, mas na forma por meio da qual os espectadores se relacionam com essa produção. Desta questão sobre as audiências, que tomou conta dos anos de 1980, deriva-se a relação do multiculturalismo no âmbito da cultura e da «expressão criativa», assunto apontado no filme como a formalização de políticas que se centram nas denúncias a qualquer forma de discriminação. O multiculturalismo denuncia a universalização do ponto de vista eurocêntrico. Reclama uma reestruturação das relações de poder entre comunidades culturalmente diferentes, como a estadunidense e a europeia. Discute questões herdadas do pós-estruturalismo: a ideia de identidades múltiplas e mutantes, assim como a dos imigrantes de pós-guerra, a «geração perdida», que vai a Paris em busca de inspiração. Isto faz com que o desenho de identidades seja complexo, variável e aplicável às expressões culturais do cinema.

O multiculturalismo policêntrico apontado por Robert Stam (2014, p. 298) reclama a reestruturação das relações de poder dessas duas comunidades culturais que representam o berço da indústria cinematográfica. Para o multiculturalismo, o cinema é um ponto fundamental do conflito cultural. A trama de *Meia Noite em Paris* oferece uma série de pontos de vista críticos para a abordagem da teoria

multiculturalista, a análise e a história do cinema, para uma abordagem da história cultural deste na sua relação com a história do poder social, e a partir disto propor mudanças do poder social e cultural.

Trata-se de definir, em termos culturais, a posição dos desprotegidos – imigrantes de guerra – ou apostar em uma história compartilhada e conflitante, aceitando que as identidades são múltiplas, nômades, instáveis e historicamente determinadas. Destes princípios basilares do multiculturalismo, o estudo dos meios em geral, e do cinema em particular, concretiza-se na análise das representações dos cinemas nacionais, na crítica ao eurocentrismo dos filmes e da indústria audiovisual ocidental, da qual Woody Allen é um representante exemplar.

3.2.3 Estratégias intertextuais da paródia cinematográfica de Woody Allen

Longe de um cansaço criativo, o roteiro de *Meia Noite em Paris* rompe esquemas – a maturidade de Woody Allen não permite ao diretor indagar obsessões e temas recorrentes – de planos longos e sequências fluídas, bem de encontro com seu estilo subversivo. O cineasta seculariza a vida, a arte e o tempo. Situando-se como um diretor também de uma nova vanguarda, resistente às estruturas comerciais que determinam o alcance do roteiro, explorando já não uma obra e sim um movimento artístico a partir do seu repertório, uma constelação de materiais culturais, estéticos e ideológicos, com o fim de estabelecer um diálogo com as formas exploradas no passado, para assim reconstruir e permutar os imaginários sociais.

A estratégia do distanciamento do realismo no cinema de Woody Allen está associada a uma modalidade característica da produção cultural contemporânea, cujo conteúdo principal é a intertextualidade. Em *L'avenir d'une révolte – O futuro da revolta* –, Julia Kristeva (1998) define o conceito de intertextualidade como a percepção por parte do leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam na base do dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (2010) no seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski*; a intertextualidade, para Kristeva caracteriza toda a literatura do século XX, já que na explicação da semioticista francesa, todas as

histórias têm sido contadas antes; as narrativas contemporâneas mais do que produzir novas histórias buscam modos originais de narrá-las o que em definitiva, remetem aos clássicos.

Gérard Genette (1982) increve o conceito de intertextualidade dentro de uma taxonomia mais envolvente, descrevendo as diferentes formas de transtextualidade em um ensaio de *Palimpsestos*. Na obra de Woody Allen, a continua referência por alusão, citação declarada ou transformação dos textos literários, cinematográficos, artísticos e científicos, adquirem predominantemente a modalidade da paródia. Bakhtin concebe esta paródia como uma forma de dialogismo segundo a qual o enunciador utiliza a palavra alheia para entrar em conflito com o enunciador original dessa palavra.

Kristeva considera o discurso paródico ambivalente. Isto é, trata-se de um discurso que conserva o sentido original e ao que se soma um novo sentido. Assim, converte-se em um discurso no qual um autor introduz a palavra do outro para gerar um novo significado, oposto ao primeiro ou diferente do mesmo. Tanto para Kristeva quanto para Bakhtin, todo texto forma um mosaico de citações onde os outros textos podem ser lidos. Como uma das formas mais sutis do humor, a paródia como discurso se desloca em uma dupla orientação: refere-se em primeira instância ao objeto do discurso; em segunda instância, ao discurso alheio.

Já em seus *Palimpsestos*, Genette define paródia como um modo de hipertextualidade que consistem em transformar um texto ou um fragmento do mesmo com intenção lúdica; a paródia desloca um mecanismo sutil de degradação de valores e motivações dos personagens destinadas a produzir por contraste de sentidos um efeito humorístico. Esta degradação de valores que a paródia envolve a respeito de um texto modelo não implica a destruição absoluta desse modelo e valores como acontece no caso da sátira ou de farsa que, segundo o caso, sob a aparente leveza do humor desenfreado desloca uma crítica corrosiva á sociedade ou aos modelos culturais estabelecidos.

Nesse sentido, o extremo disto é o grotesco que se baseia na deformação do humano e de uma sociedade degradada e degradante apresentada por meio do monstruoso, a animalização e a cosificação; a paródia, no entanto, assume a

tonalidade leve do jogo, que adota um modelo clássico para dar risada com ele e não dele.

Intertextualidade paródica é o recurso central do humor em Woody Allen. O exercício paródico que propõe o diretor é complexo já que envolve muitas vezes a transformação pela mudança de dispositivo, a estratégia de transformação do suporte literário de *Paris é uma festa* de Hemingway, acima analisado no diálogo que este sustenta com Gil Pender, protagonista de *Meia Noite em Paris*. O filme transpõe diversos tipos de textos – musicais, arquiteturas, coreográficos, operísticos e pictográficos, entre outros – correspondentes às vanguardas artísticas dos anos vinte, sem nenhuma licença documental, apenas a sua ficção pósmoderna.

«A comédia é a tragédia mais tempo», afirmava o frívolo e exitoso produtor de televisão que encarna Alan Alda em *Crimes e pecados* (1989), Woody Allen esculpe com agilidade as densas obsessões de seus grandes mestres. Em Ingmar Bergman, a busca inútil de um sentido para a existência e o silêncio de um Deus que se oculta, representa-se uma atmosfera sinistra; em Federico Fellini, a dicotomia entre a prostituta e a mamma, a ambiguidade entre a luxúria e a consciência do pecado adquirem um sabor azedo e um tom sexista. Em *Hanna e suas irmãs* (1986) os mesmos conflitos resultam cômicos.

Deste modo, a comicidade acompanha a linha de celeridade do fim do segundo milênio e o humor que se converte em uma estratégia mais do amplo dispositivo em todas as esferas, tende a suavizar ou personalizar as estruturas rígidas e as formas de coersão social. A densidade ideológica que ainda fazia parte do cinema experimental dos duros anos setenta, cede diante de uma sociedade do espetáculo, na qual o indivíduo vive um papel protagônico.

Esse eu, converte-se em alvo privilegiado do humor, objeto do escárnio e da autodepreciação. O personagem cômico já não recorre ao burlesco – como em Buster Keaton, Chaplin ou os Irmãos Marx –, a comicidade não precede nem a inadequação nem a subversão das lógicas, mas da própria reflexão, da hiperconsciência narcisista libidinal e corporal; o personagem satírico não é consciente do efeito cômico que causa: faz rir a seu pesar, sem enxergar-se,

assinala Gilles Lipovetzky (2005) na *Era do vazio*. Ensaio sobre o individualismo. Sem deixar de se pensar na decadência das grandes utopias modernas, o humor narcisista de Woody Allen «faz rir sem deixar de se analisar, dissecando o próprio ridículo apresentando a si mesmo e ao espectador o espelho do seu eu devalorizado».

Woody Allen responde o tempo todo ao espírito pós-moderno de seu tempo, mas *Meia Noite em Paris* é um sintoma – um signo – da modernidade em crise. Os grandes problemas filosóficos da modernidade estão presentes na sua obra: a fragilidade do amor, a precariedade do tempo e a angústia, entre outros, porém os grandes temas que atravessam suas histórias de um modo ligeiro e agudo ao mesmo tempo, fiel à própria oscilação entre acreditar e não acreditar que a vida de todo ser humano tem um sentido.

Considerações

Meia Noite em Paris é a realização de um projeto de Woody Allen na capital europeia, berço das vanguardas artísticas de uma «geração perdida» de escritores estadunidenses que assim como ele; buscavam inspiração na «cidade luz», à qual compareciam para realizar uma experiência de vida, com toda a conotação romântica e Iluminista que isso podia representar. Valendo-se do realismo mágico, o diretor revela a eloquência da vida que circula nas ruas de Paris, que se mostra na arte e que não precisa de «velhas retóricas» para se concretizar através de uma subversão da temporalidade cinematográfica.

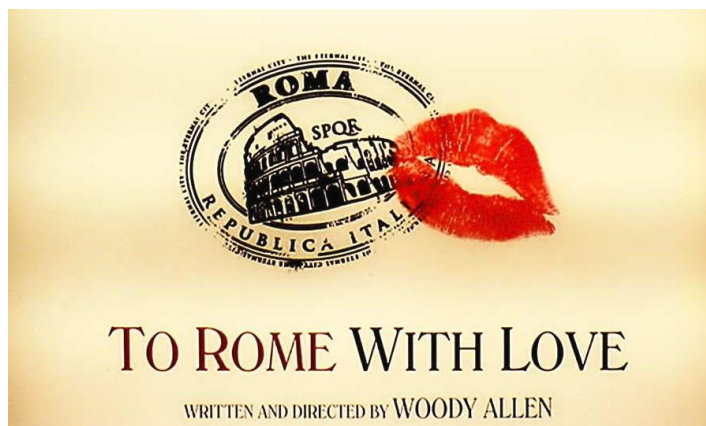
O tempo passado como estopin na trama do filme declina um multiculturalismo policêntrico através do qual Allen dialoga com a cultura europeia em busca de respostas para questões existenciais sobre a vida, a morte e o passar do tempo. Entretanto, a experiência surreal do protagonista Gil Pender lhe permite voltar para o presente livre e atravessar a ponte convertido em um escritor e já não mais como um roteirista grilado à indústria do espetáculo em Hollywood.

Nisto, mais uma vez, o cineasta coloca um contraponto entre a cultura estadunidense e europeia para criticar a primeira por seu pragmatismo exacerbado, pela falta de um imaginário histórico, social e cultural, e pelo materialismo

consumista; à segunda, por se atribuir um papel assistencial relacionado às artes, e pelo *Welfare State* que garante os direitos sociais apenas de alguns cidadãos da Comunidade Europeia em crise.

Desta forma, o imaginário cinematográfico insere-se na indústria dos filmes como produtos culturais. A experiência do presente se impõe quando o passado se revisita para que haja uma recriação da imagem. Entre os recursos da intertextualidade e do humor que explora Woody Allen, o hipertexto de *Meia Noite em Paris*.

3.3 Para Roma com amor – um roteiro romântico para um programa espetacular



Disponível em: <<https://geekosfera.wordpress.com/2012/11/26/rimu-s-ljubavlju-to-rome-with-love-2012/>>

«Eu vou onde sou bem-vindo, onde meus filmes podem ser financiados sem restrições à minha visão criativa», afirma Woody Allen (2012). E quando é perguntado: por que Roma?. Este responde: «Eu sou, em grande parte produto do cinema italiano». «Minha visão de Roma não é a de um italiano, mas de um «americano» – estadunidense – que viu muitos filmes italianos». Esta «fase europeia» de sua filmografia selecionada para este estudo: *Match Point* (2005) e *Meia Noite em Paris* (2011); continua com a divertida comédia romântica *Para Roma com amor* (2012). Neste filme, Allen oferece quatro histórias que têm um único ponto em comum, a mais épica cidade da Europa.

Para Roma com amor conduz o espectador pelas ruas de Transtevere, o Coliseu e a Piazza Navona, entre outras tantas paisagens pelas quais passam seus personagens. Divide sua narrativa em quatro histórias independentes localizadas na cidade: o romance de Jack e Mônica, com John acompanhando-os como se fosse «a voz da consciência» de John; Leopoldo que passou subitamente de uma vida comum para um estrelato absurdo; a chegada a Roma e o desencontro entre o jovem casal de Milly e Antonio, que desenrola em uma série de enredos, romances fortuitos entre ambos, e com pessoas que encontram de passagem como Anna e Luca Salta. Outra das histórias tem como protagonista justamente a seu diretor, que oferece seu particular estilo como ator. Allen assume o papel de Jerry, um diretor de orquestra aposentado que chega junto a sua mulher, Phyllis, a Roma para conhecer a seu futuro genro, Michelangelo, que conheceu Hayley passeando pela cidade.

Essas quatro histórias curtas tocam o gênero do romance com estratégia humorística, mas com o drama próprio do argumento operístico e para lembrar que não tudo na vida é simples como parece. Isto faz parte dos motivos do diretor para a escrita do roteiro, a formulação de situações surreais e, ao mesmo tempo, assimiláveis, preenche-se de personagens idealizados, mas com traços de humanidade na medida certa que lhes permite a identificação do espectador com seus temores, ambições e esperanças.

3.3.1 Os múltiplos protagonismos da capital europeia

Uma das características marcantes dos filmes de Woody Allen na sua «fase europeia» é a transformação do espaço e das cidades que servem de cenário para seus filmes, em um fator cultural essencial para a construção de seu argumento. Nessa fase, focada nas cidades mais cosmopolitas da Comunidade Europeia, *Para Roma com amor* representa uma homenagem à capital italiana pela diversidade de culturas, por ter sido palco de grandes filmes da História do Cinema europeu e por oferecer uma estrutura fragmentada sobre o protagonismo no método de apresentação das diversas narrativas.

O diretor de *Para Roma com amor*, literalmente, expõe a cidade referência do cinema italiano que como se fosse um roteiro – turístico e cinematográfico ao mesmo tempo – desde sua prática, desde seu rigor, uma reflexão aberta às novas vias narrativas e da análise das condições, tanto profissionais quanto econômicas, que supõe abordar a escrita de um roteiro. Em princípio, o roteiro cinematográfico contém a divisão da ação em sequência ou cenas, assim como as ações e os diálogos que se produzem entre os personagens.

Miguel Machalski (2006) no seu livro sobre «roteiro cinematográfico» associa de forma muito apropriada a relação entre o roteiro e a viagem, dizendo que é como dinamitar a tranquilidade daquele que busca fórmulas mágicas, catecismos criativos, receitas para todo mundo. Reforça-se isto no sentido que o autor parte dos problemas que o roterista encontra em seu trabalho, em seu «azaroso percurso» desde o começo da escrita até a palavra fim. Não se oferecem fórmulas ou soluções. Para Machalski, nenhum êxito no cinema é uma fórmula que deva ser respeitada ou imitada; no melhor dos casos, observada.

Deste modo, Woody Allen a partir do filme transforma-se em um «guia turístico», fazendo o espectador passear pelos pontos mais importantes da cidade europeia símbolo do amor romântico e das atribuladas peripécias da mídia cinematográfica do mundo do espetáculo, de cena em cena as histórias de seus personagens interessantes que vão configurando a trama da diversidade cultural de seu enredo. Por exemplo, a do jovem arquiteto apaixonado, ou dos pais de uma estadunidense que está de noiva com um italiano, pouco cativante, mesmo que tal urgência ao expor cada uma das diversas situações impossibilite que o filme aprofunde cada um dos temas, propostos. Mais uma vez, observa-se o desvio ou refração do diretor que usa a ironia como recurso para mostrar a velocidade da aparelhagem contemporânea que afeta diretamente o comportamento dos cosmopolitas habitantes da capital romana.

Essa alta frequência de desconexão entre as histórias românticas e o fluir da cidade deixa em evidência que apenas dois contos têm casais como foco, o que produz estranheza na relação com o objetivo do filme, que se perde na labiríntica capital, da mesma forma que alguns de seus protagonistas. O próprio olhar turístico de Woody Allen impede que a cidade se destaque, embora Allen faça excelentes tomadas da paisagem urbanística e cenários únicos de Roma.

Diferentemente daquilo que acontece em *Meia Noite em Paris*, com relação ao tempo, *Para Roma com amor* traz um aspecto positivo visível da fragmentação proposital: a sua atemporalidade, vontade do diretor de criar uma narrativa que não se prenda ao tempo e que se expressa não só pelos temas da história, do amor, do adultério e da fama. Cada narrativa apresenta seu próprio tempo, por isto, cada história acontece em um único dia, e outras, no decorrer de semanas. E, o caso em que passado e presente se misturam.

No entorno da Piazza Venezia, carros circulam em uma tomada de 360º, um polícia de trânsito deixa de lado a sua tarefa mais imediata para introduzir o espectador na cidade e nos personagens. A cena acontece na praça Venecia coroada pelo Monumento a Victor Manuel II. A Fontana di Trevi coloca em cena um romance que começa quando Hayley busca ajuda para chegar à «mágica fonte»

cheia de moedas e de desejos depositados. Michelangelo sente-se apaixonado «à primeira vista», dando origem a uma das quatro histórias do filme.

Nas mesas da calçada do Caffè della Pace, a passos da Piazza Navona, aparece em um cenário idealizado: John, um consagrado arquiteto que chega a Roma para lembrar os anos de sua juventude como estudante. Várias cenas ocorrem no Campo De'fiori, uma charmosa praça na qual, pela manhã, funciona um dos mercados de frutas e verduras mais pitorescos de Roma. Aqui, Mônica escolhe os ingredientes para um jantar romântico. Transtevere na sua marginal oeste do rio Tiber é o marco no qual se produz o encontro entre John e Jack. Em uma esquina deste lugar as ruas são de paralelepípedos, John se converte na «voz da consciência» que segue os passos de Jack.

O Cinema Farnese. Antes de passar do completo anonimato para o estrelato midiático, Leopoldo assiste a uma função de cinema nesta sala que se fundou nos anos de 1930, com o nome de Cinema Romano. A fachada ainda mantém o «velho encanto». A Piazza Navona é palco dos dilemas amorosos de Jack que aceita dar um passeio pelas atrações de Roma junto com sua noiva e Mônica. De fundo se vê a magnífica Fonte dos Quatro Rios, criada por Bernini em 1651. Na Villa Borghese acontece o desejado beijo entre Mônica e Jack, no marco de muita paz e beleza como o Jardim do Lago, onde além da fonte de água, aprecia-se de longe o Templo de Esculapio.

Na Piazza Dei Popolo, Milly, a romântica e ingênua noiva, perde-se no centro histórico da cidade. Um dos pontos de seu passeio é esta formosa piazza, coroada pelo obelisco de Ramsés II, trazido de Heliópolis. Outro lugar encantador, localizado no antigo gueto, no qual confluem palácios, esculturas e estreitas ruas. Aqui a jovem do interior, encontra-se com uma «estrela de cinema» e «o galã dos seus sonhos».

Nos Museos Vaticanos, um diálogo hilariante e delirante tem lugar entre a deslumbrante Anna e os tios de Antonio, enquanto, o casal percorre as galerias do Vaticano. Na realidade, a cena foi rodada no Palacio Farnese. A Via del Capidoglio serve a Jack e Mônica para percorrer suas belas paisagens. O por sol os encontra em um mirante que há atrás do Compidoglio, que permite ver o Foro Romano em todo seu esplendor, com o Coliseu de fundo.

Em Sabatini, Leopoldo desfruta de sua fama condida para comer a uma jovem modelo em uma trattoria de Trastevere. Na realidade, Sabatini é um restaurante familiar, que segue receitas caseiras tradicionais e orgulha-se disto, estar longe do glamour. No consagrado Ara Pacis, Leopoldo saboreia o estrelato, e é convidado para um desfile de alta costura nas passarelas junto ao monumento que comemora o Império Romano. As Ruínas Romanas são o cenário no qual, quatro jovens arriscam-se em uma proibida aventura, primeir nas termas construídas no ano 60 d.C., durante o reinado de Nero; logo fazem o mesmo, no Mercado de Trajano do Foro Imperial.

Na Piazza di Spagna, o filme finaliza como começou, com o policial de trânsito falando direto para a câmera, à luz do luar assomando-se pela janela, ao lado desta praça. Nas majestuosas escadas, uma orquestra interpreta «Nel blu di pinto di blu».

A Via Veneto é uma homenagem de Woody Allen ao «cinema italiano» da «época de ouro», mais presente do que nunca na caminhada de Leopoldo e sua mulher por esta elegante avenida que remete à *La dolce vita*, de Fellini. A via é um símbolo desses anos de esplendor da cinematografia local. O Teatro Dell'Opera também é o palco em que Jerry consegue convencer a Giancarlo de usas sua incrível voz para a ópera. Passagens de *Tosca*, *Pagliacci* e *Turandot* são interpretadas por Giancarlo nesta sala, inaugurada em 1880.

Campidoglio é o caminho de Hayley na sua tentativa de conhecer as principais atrações turísticas de Roma, neste lugar pergunta a Michelangelo como seguir seu caminho. Não é por acaso que isto aconteça em um lugar mágico, como são as escadas que levam a esse lugar. Na Piazza Republica, em um dos momentos de celebridade, Leopoldo e sua mulher assistem a sua estreia, em uma sala de cinema frente a esta praça. Ela impõe uma nova moda, enquanto ele é acosado por seus seguidores. A Villa de los Quintili tem ruínas de uma antiga vila romana, localizadas ao sur da cidade, próximo do caminho imperial da Via Appia Antica. Estes, por sua vez, são cenários fundamentais na vida de Jack, sempre na companhia de John.

No Lido di Ostia, um tranquilo balneário, localizado próximo da Ostia Antica, Jack compreende a verdadeira relação que pode ter com Monica, com sua noiva e com John como silenciosas testemunhas. A Porta Settimiana junto com a Piazza di Santa Maria in Trastevere, é um dos lugares mais fotografados desse local. Aparece em breves tomadas. Trata-se de um distrito, do outro lado do rio, característico do «espírito de amizade» da velha cidade de Roma. E, no fim deste roteiro a Via Garibaldi em que Leopoldo entende que não é tão fácil ser uma celebridade e tenta fugir dos paparazzis correndo por esta Via do Trastevere. Atrás dele, uma procissão religiosa rumo ao Vaticano.

O que mobiliza Woody Allen em *Para Roma com amor* não é a cidade cosmopolita de atualidade. É aquela idealizada, surpreendente, glamurizada, romântica, moderna e tradicional, ao mesmo tempo, que o imaginário coletivo e internacional construiu graças ao cinema, e de outros meios de comunicação. Efetivamente, o roteiro traçado de memórias conjuga-se de forma perfeita com histórias de costumes triviais e do cotidiano dos romanos. Não é pelo acaso que um dos personagens do filme é um arquiteto famoso por construir shoppings centers; outro, um diretor aposentado de óperas com ideias avançadas de globalização do espetáculo, os quais também se ligam com o tema das celebridades fabricadas pela mídia. E os jovens do interior, recém-casados, que chegam a Roma para conseguir emprego com seus familiares ricos.

3.3.2 Para Roma com amor: entre a prosa da comédia de costumes e o dramatismo lírico da ópera

O filme inspira-se nos fragmentos das histórias do *Decamerão*, o conjunto de novelas escritas por Giovanni Boccaccio (2002) no século XIV. Este já recebeu o nome de *Bop Decamerão* e depois *Nero Fiddled*, após essas tentativas, o filme recebeu seu nome definitivo *To Rome with Love*, assim o informou a distribuidora Medusa Filmes, coprodutora da produção de Woody Allen. A justificativa para a principal mudança do nome foi que a primeira proposta era muito confusa e pouco comercial, «as pessoas achavam que eu estava fazendo uma adaptação da obra de Boccaccio, o que não é verdade», disse Allan. Mas, ninguém chegou a explicar o porquê de Nero Fiddled

ter sido abandonado, título que fazia alusão ao imperador romano que, segundo a lenda, ateou fogo em Roma (Mogendorff, 2012).

A trama desenvolve-se em quatro núcleos distintos e independentes, cada um com focos diferentes: a crítica social, típica da comédia de costumes e uma abordagem das relações dos personagens com ambivalentes princípios e certezas de vida. Do conjunto desses textos clássicos de Boccaccio, Woody Allen colhe o marco do «realismo na literatura» e a «idiossincrasia» para a construção dos personagens na sua capacidade de representar conflitos e sentimentos da conduta humana.

O realismo literário é um movimento cultural impulsionado na Europa na metade do século XIX para permear as tendências do romantismo. É uma corrente procedente da França que desenvolveu raízes já existentes no Romantismo, sobretudo, o costumbrismo. As ideias românticas vão se dissolvendo aos poucos e começa-se a reagir contra «a arte pela arte»; o olhar de alguns escritores, que estavam cansados do «imaginativo» e «pitoresco», propondo-se observar objetivamente as pessoas, a cultura e a sociedade nas suas ações. Seu objetivo era fazer um retrato da sociedade. O principal precursor foi Honoré de Balzac (2009) na sua obra *Comédia Humana*, promoveu na novela um fim moral e social. Já a idiossincrasia é uma característica peculiar de um indivíduo ou de um determinado grupo social que vem de encontro a esse retrato multicultural que Allen deseja fazer no filme.

Decamerão é a prosa exemplar da narração novelesca medieval, isto é, da ficção com trama e peripécia. Assinala o triunfo desta atitude narrativa na sua proximidade temporal e geográfica. O mundo que rodeia Boccaccio converte-se em novela, pois este escritor agudo e excelente observador sabe excitar a imaginação com o elemento que tem mais à mão: a sociedade na sua concepção mais realista se converte em objeto da arte. Woody Allen segue essa direção no seu filme, no sentido a-temporal da memória enquadrada nos espaços monumentais de Roma. E assim como Boccaccio, desenha um quadro realista dos relacionamentos inter e multiculturais de seus cidadãos.

Boccaccio faz uma comédia humana de seus contemporâneos, enquanto estes gozam da vida e sofrem das misérias, entregam-se ao vício ou realizam toda classe de truques e de enganar. Desde seu púlpito de escritor culto e burlesco lança seus dardos, mas a terrível «peste negra» (1348) que dizimou a população europeia e ocasionou grandes estragos «apocalípticos», representou para este um verdadeiro golpe espiritual. A miséria humana se faz clara e patente, deixando a sociedade europeia nua e devastada. Boccaccio centra o Decamerão nas aforas de Florença com o objetivo de fugir dos estragos da epidemia e se libertar da melancolia e aflição. Cabe salientar que nessa prerrogativa de escrever, o autor italiano reúne em uma casa de campo, sete moças e três jovens, pertencentes à burguesia culta e rica da região, e lhes impõe o jogo de relatar um conto por dia. Esses dez narradores enquadraram seus contos em uma breve trama que descreve as distrações às quais se entregaram nos dias de retiro, incluindo danças e canções, sem aferir o espírito religioso de cada um dos participantes.

Esses jovens florentinos, elegantes, cultos e espirituais, longe da cidade apertada, cheia de morte e miséria, riem-se do mundo da sensualidade, da chacota, do engano, da malícia, da hipocrisia e da estupidez, paixões da gente baixa e ignorante, de vilões e malandros. O grotesco e o vil da sociedade aparecem na misturada comédia de Boccaccio, mas também no filme de Woody Allen que aponta para a mídia como culpável por esse estrago, manipular o comportamento e a conduta de Roma, assim como a de todos os cidadãos do mundo. Na conclusão do Decamerão, Boccaccio afirma que se os sermões dos frades estão cheios de agudezas, de contos e de burlas para envergonhar ao ser humano de suas culpas, considera que estes não estariam demais nos seus contos, escritos para afugentar a melancolia das mulheres.

Mas, quiçá a verdadeira essência do *Decamerão* seja essa alegria com que sela sua novela, provocando a risada de pessoas inteligentes, assim como seus dez narradores, para os quais o mundo de malandros, ladrões e aproveitadores que constituem o vulgo, este seja composto de bufões de uma corte, cuja única finalidade consiste em divertir às classes elevadas. Nem Boccaccio na sua escrita, nem Allen no seu filme, adotam uma atitude moral perante o popular, baixo e grotesco dos seus personagens; diverte-lhes justamente por estes serem tal como

são. Para Giovanni Boccaccio todos eles têm um lugar reservado no inferno de Dante, para Woody Allen na tela do cinema, no gênero humorístico, nos seus filmes que como em *Para Roma com amor* representam um antídoto aos «mal-estares» da sociedade e da cultura contemporânea.

Na ópera *Pagliacci* – paiaços – de Ruggero Leoncavallo, lançada no final do século XIX, Woody Allen destila sua crítica operando uma grande virada para esse engano amoroso. Apesar do título aparentemente festivo, a ópera que utiliza um recurso metalinguístico – o teatro dentro do teatro –, para mostrar o lado triste de um desenlace trágico. O comediante novaiorquino parece inconformado com uma ópera dedicada aos paiaços que esgotam sua principal missão em uma tragédia. Ao fazê-lo, exorciza o drama de Leoncavallo, introduzindo uma vez mais a ironia sobre a crítica operística. O argumento do qual se vale é simples: uma jovem estadunidense de classe média alta, turista em Roma, apaixona-se de um advogado italiano de esquerda.

Comprometem-se em casamento e, os pais dela decidem visitar Roma para conhecer o noivo e sua família. Mas, enquanto, os pais do noivo são pessoas simples, o casal estadunidense – o próprio Allen no papel do pai – resulta algo sofisticada: ela é uma psiquiatra freudiana e ele um pretencioso empresário musical da Broadway. O dia do debut social tem lugar a cena em que Giancarlo canta na ducha os versos finais da aria *E Lucevam le Stelle*, de Tosca: «evaporou-se para sempre meu sonho de amor», «o tempo fugiu». «E, morro desesperado». «Nunca amei tanto a vida». «A vida!» Um toque de humor de Woody Allen em relação ao ofício funerário do personagem cantor.

Talvez pela analogia musical dessa aria e as da ópera *Pagliacci*, o empresário não se dá por vencido e decide tentá-lo, para que cante em um palco. Por fim, a desgosto, Giancarlo aceita ir a uma audição, para a qual Jerry mobiliza seus contatos de negócios operísticos em Roma. A peça a ser interpretada na prova é *Nessun Dorma*, de Turandot, a aria para tenor mais conhecida e integra o repertório de todo estudante de canto operístico, o que se poderia considerar uma prova relativamente simples. No entanto, ocorre o seguinte: cabe salientar que Giancarlo é interpretado por Fabio Armiliano, grande tenor na vida real, que no filme dirigido por

Woody Allen, «faz de paiaço». Não tanto por desafinar, mas, sobretudo, pela caricaturesca interpretação.

Na saída da audição e perante o fracasso tem lugar injúrias cruzadas que ameaçam a harmonia familiar. Aí, o personagem de Woody Allen tem uma «epifania» que dará uma inesperada virada na história. O espectador assiste por fim a posta em cena do *Pagliacci* em um grande teatro romano. A posta em cena, resulta reveladora em mais de um sentido.

Na dialética situacional das três cenas que envolvem a ópera, podem ser descritas a lógica da afirmação, negação e negação da negação. Em um primeiro momento, o empresário interpretado por Woody Allen descobre a voz prodigiosa de Giancarlo e o empurra para uma audição. A esta afirmação inicial – aparentemente sem fissuras – segue o fracasso estruendoso: o cantante desafina uma aria elementar. Tem lugar então o momento da negação: o prodígio não era tal, porque se inibe frente ao público e só pode cantar na ducha. Aí vem uma nova inversão dialética, que pega a fórmula da «epifania», a revelação na qual o personagem de Woody Allen imagina o impossível.

Na representação final em um grande teatro – momento da negação da negação – sem perder o dramatismo temático, Pagliacci recupera a arte do paiaço, a rotina que calcula a risada. Mas, o que surge da improvisação situacional. Em que consiste então a dialética? Em advertir que esse segundo momento, o do fracasso, contém a chave do triunfo. Só era necessária uma mudança de perspectiva. Enquanto, o empresário adverte a virada, a posta em cena traz um acontecimento: na queda está a sua salvação. Para o espectador sobra a justa dimensão da tragédia que lhe toca viver: *la commedia è finita*. Um último detalhe. Após essa brilhante *performance*, Giancarlo decide não voltar ao teatro. Já cumpriu seu sonho de cantar *Pagliacci* e se sente feliz por isto. Apesar dos elogios da crítica, não cede à tentação de se converter em uma estrela da lírica, algo assim como um tenor que se faz popular «cantando na ducha». Se o fizesse moralizaria a experiência, fazendo com que esse gesto singular reverta em uma estética a mais. Mas, a renúncia recupera o estilo, designado a seu ato, retroativamente, valor genuíno do acontecimento criador. O artista é um inventor.

3.3.3 A crítica pós-moderna de Woody Allen à cultura do espetáculo em *Para Roma com amor*

O crítico literário Mikhail Bakhtin (2010) afirma que o principal objetivo da paródia é o questionamento das formas de comportamento social, dentro de uma determinada cultura. Isto se consegue através da interação dos diferentes discursos sociais, entre os quais se encontra o cinema pósmoderno de Woody Allen. Esse diálogo proposto por Bakhtin, representante russo do «dialogismo discursivo», reforça a ideia que a cinematografia atual é uma prática do discurso social dos produtores, assim Allen desde a sua posição autocrítica, muito bem justificada ao longo de sua carreira, apropria-se de formas e de textos artísticos para transgredir ou subverter intenções originais, na transformação de protagonistas e suas ações em uma paródia desmitificadora do espetáculo contemporâneo.

Para Roma com amor é alvo desta crítica paródica já anunciada em *Meia Noite em Paris*, só que com conotações distintas, já que Roma provoca em Woody Allen um sentimento de grande admiração pelo «realismo italiano», pelo *Amacord* de Federico Fellini e pela grandeza monumental da arte na cidade de referência. E, traz neste filme, uma ironia a respeito da fragilidade do amor e da vaidade das celebridades; o desconcerto das relações humanas, o interjogo ficção e realidade proposto pela mídia, entre muitos outros temas que cria e recria neste filme.

O que faz dos filmes de Woody Allen ser um produto cultural pósmoderno é sua posição dentro e «fora» da indústria cinematográfica, sem esquecer esse fora se refere a sua atuação midiática na cena cultural atual. O mesmo usa e abusa das convenções dominantes para minar o processo de formação do sujeito, perante a tentação de se comprometer facilmente com o poder interpelante do cinema. Neste sentido, o diretor novaiorquino aborda neste filme realizado em Roma: a natureza do «real» e suas relações com o cinematográfico que pertence à ordem do imaginário, através da paródia.

No livro *Russian postmodernism*, o eslavo russo-estadunidense Mikhail Epstein (1999) sugere que o pósmodernismo é parte de uma formação histórica muito maior,

chamada de pósmodernidade. Epstein acredita que a estética pósmoderna se converterá em algo totalmente convencional e oferecerá as bases para um novo tipo de poesia, que ele descreve utilizando o prefixo «trans». Ao considerar os nomes que possivelmente poderiam ser usados para designar essa «nova era depois da pósmodernidade», destaca-se «uma nova objetividade», «alma e subjetividade»; «utopia e idealismo», «origem primária e originalidade», «sinceridade e sentimentalismo». Todos estes conceitos estão relacionados com a «trans-subjetividade» relacionados com essa nova era que afeta o cinema pósmoderno de Woody Allen.

Allen é um ícone pósmoderno no cinema, ciente de que sua abordagem do passado – das memórias românticas – não é exento de problemas, por mais que este ame o passado do Antigo Império na sua fase arquitetônica, o «neorrealismo italiano» de Fellini que, ao igual que o diretor novaiorquino, está marcado pelo distanciamento com a crítica e com a perda de rentabilidade massiva desse mercado, coincidindo com o fim da supremacia dos grandes estúdios estadunidenses e europeus, assim como a relevância de gerações rupturistas e radicais, fruto do auge experimentado pela mídia na direção da globalização.

O novo cinema de Hollywood vem marcado pela pósmodernidade, a autoreferencialidade, a intertextualidade, a hibridização dos discursos e pelo discurso metacinematográfico. Para Jean-François Lyotard A condição pósmoderna é um estado caracterizado pelo fim da inoperância das ideologias modernas. E, não pode ser considerado um acontecimento exclusivamente cultural, já que está relacionada com um novo tipo de sociedade – denominada pós-industrial, de consumo, das mídias, da informação eletrônica e da alta tecnologia. O traço pósmoderno mais destacado em *Para Roma com amor* é a mistura cultural que Woody Allen intensifica pelos assédios dos novos meios de comunicação, o que dá à pósmodernidade seus referentes sociais, diferentes aos do neorealismo italiano de Fellini. Os referentes do filme estão no efêmero da fama, no consumismo exagerado da cultura midiática projetada nas práticas turísticas da cidade.

Todos os teóricos da pósmodernidade, afirma Lyotard, opõem o fenômeno pósmoderno à cultura e sociedade modernas. Estes coincidem na crise da

modernidade, assim como Woody Allen quando expressa a crise – ou morte – das ideologias político-filosóficas, do capitalismo ou dos credos vanguardistas da arte moderna. Para Lyotard, o universal se rompe: a «razão ilustrada» que unificava a ciência, ética e estética se desintegram. O pós modernismo questiona os princípios essenciais da Ilustração. Qubram-se as hierarquias do conhecimento, do gosto e da opinião. Impõe-se uma visão «débil» da ciência e a autoridade perde seu lugar privilegiado. Substitui-se o livro impresso pela tela, passa-se da palavra à imagem, do logocentrismo ao iconocentrismo. A visão integradora é substituída pela fragmentação das formas, inclusive narrativas que se observam no filme, pela dispersão dos personagens, propiciada pela aceleração do tempo, pela sensibilidade imperceptível à diversidade cultural presente na proposta multiculturalista de *Para Roma com amor* que, enfim, exalta a subjetividade do individualismo.

A única verdade que vem à tona nas quatro histórias do filme é a subjetividade. Nelas discute-se a realidade, o irreal e a multiplicidade de realidades de cada um dos blocos. Deste modo, a crítica do diretor em *Para Roma com amor* aponta em duas direções: a primeira na qual usa o recurso da paródia para refletir sobre o amor romântico em duas das histórias presentes no filme; e a segunda, na qual se usa esse mesmo recurso para falar do espetáculo da mídia que ergue ídolos perante a falta de protagonismo na atualidade.

Da história de John e Jack, salientam-se os princípios da arquitetura tradicional e moderna nas suas representações, aquecendo-se quando o jovem Jack se apaixona da melhor amiga de sua noiva. Neste núcleo, Woody Allen trabalha o conflito no qual o indivíduo vê suas certezas e princípios ficarem em cheque; nele o personagem de John, interpretado por Alec Baldwin, que encarna desde o passado, o embate que há entre as razões do intelecto e o gozo hedonista da sensualidade, associado ao dever de ser feliz. Alertado sobre a fugacidade das relações desse tipo e sobre a falsidade da sofisticação desse tipo de romance, o jovem arquiteto resignifica seu posicionamento pulsional, tanto do seu envolvimento amoroso quanto da sua criatividade profissional. O diretor aposta às coisas verdadeiras da objetividade e é crítico em relação ao manierismo amoroso da amiga das artes cénicas, que confunde o protagonista entre o ser e o parecer das coisas. Nesta

história Allen volta a flertear com o «realismo mágico» com a criação de um personagem paternalista que age como a velha voz da consciência do jovem arqueto, explorado preferentemente em *Meia Noite em Paris*.

A outra história que envolve o amor romântico é a dos recém-casados que vêm do interior em busca de emprego e familiares que os possam ajudar nessa empreitada. As duas direções desta história entram em colapso, ambos os protagonistas se perdem e ficam longe do olhar do outro, tentados a se renderem à sedução sexual e o deslumbramento, deixando em evidência o conflito moral do ser humano diante de seus próprios princípios, neste caso da moral vigente, da mesma forma que acontece no *Decamerão* de Boccaccio. Os jovens do filme reencontram-se, após desencontros e aventuras e decidem voltar, sem se confesarem suas infidelidades. Já não serão os de antes, pois perderam a inocência. Um melancólico desenlace, no qual aflora o ceticismo de Woody Allen em relação ao amor.

Esse amor romântico revela-se na perspectiva de Woody Allen em *Para Roma com amor* como uma utopia emocional da contemporaneidade. Trata-se efetivamente de uma experiência que se expressa «em» e «sobre» a sexualidade e os sentimentos das pessoas, longe de ser um instrumento de libertação social, serve apenas como um sedativo. Na atualidade é um produto cultural de consumo que apazigua a sede de emoções e entretém as audiências. Em torno do amor tem surgido uma indústria e um estilo de vida que fomenta o egoísmo vivido a dois, uma forma de relação baseada na dependência, a procura de segurança, a necessidade do outro, a renúncia à interdependência pessoal, a ausência de liberdade, ciúmes, rotina, enclausuramento mútuo e a aderência irreflexiva às convenções sociais.

O amor é assim um fenômeno idealizado daqueles que visitam a cidade de Roma, entretanto, o choque entre «o amor ideal» e a realidade tal como ela é, vive-se, frequentemente, como uma tragédia. As expectativas e idealizações são desta forma a fonte de sofrimento para o ser humano da atualidade, porque a realidade frente à mitificação gera frutação e dor. A principal característica da utopia emocional reside em que esta amortece a angústia existencial, pois a liberta do medo. No cinema do Woody Allen, as verdades têm-se fragmentado, observe-se a estrutura

dos breves relatos, e todo se relativiza até o motivo principal: estar na cidade do amor. Enquanto decaem os grandes sistemas religiosos e ideológicos, o amor em Roma apresenta-se como uma solução paliativa à existência, ao vazio e à falta de sentido.

Outro traço do amor romântico presente em *Para Roma com amor* são as contradições do urbanismo da cidade: os protagonistas querem, por um lado, ser livres e autônomos, mas precisam de afeto e da ajuda dos outros para o protagonismo. Todo ser humano precisa se relacionar sexual e afetivamente com outros, mas também deseja a liberdade, quando aparecem as contradições e insatisfações. O inconformismo contínuo dos personagens dessas histórias os leva valorar o que têm, mas desejam aquilo que não têm, de maneira que nunca se mostram satisfeitos.

Há tempo Woody Allen vem colocando na sua filmografia as comédias sentimentais, tratando nelas a solidão, a incomunicação, o papel da mulher na sociedade, das difíceis relações entre casais e extraconjugais, do cinema como fonte de inspiração, do mundo das celebridades conhecidas e desconhecidas; dos conservadores e as prostitutas; das mães e as esposas, dos artistas e das modelos e, dele mesmo. Allen tem mudado seus tons e alterados os gêneros, tem experimentado com o planejamento e a trilha sonora, e tem criado um estilo próprio no qual faz conviver o humor e o drama com extrema simplicidade.

Por outro lado, os meios de comunicação atuais e as modernas tecnologias podem incrementar os problemas, mas os fenômenos de massificação são intrínsecos à natureza humana. Woody Allen, em *Para Roma com amor*, critica a massificação do espetáculo que idolatra a seres comuns produzindo entre o fã e o admirado personagem um fenômeno de alienação mútua e impossibilidade radical de encontro consigo mesmo e, portanto, uma impossibilidade radical de amor autêntico.

A primeira história desse desvio do amor nas narrativas midiáticas é a da jovem estadunidense Hayley, de férias em Roma, que se apaixona de Michelangelo.

Cheios desse idealismo decidem se casar. Jerry, o próprio Woody Allen e Phyllis são os pais estadunidenses que vêm para o casamento e aí começa a confusão. Jerry é um produtor cultural aposentado que não consegue gerenciar seu próprio fracasso. Contrário ao casamento, por achar que Michelangelo é um radical de esquerda, motivo pelo qual começa a criar atrito com a família local. Isso acaba quando conhece a Giancarlo, o pai do noivo que tem talento para a ópera. Jerry enxerga em Giancarlo a oportunidade de reingressar no mundo do *show business* e, reconquistar com isto o prestígio que sempre desejou.

A ideia de fazer de Giancarlo uma estrela da ópera contradiz o idealismo de seu filho que não quer ver seu pai sendo usado como objeto. A tudo se acrescenta o problema de que Giancarlo só consegue cantar bem em baixo do chuveiro. Neste núcleo da trama, Woody Allen tece uma crítica à Indústria Cultural e à forma em que esta monta obras clássicas com uma roupagem diferente, para assim apresentá-las como inéditas. O mesmo que acontece na autocrítica do diretor a seu próprio filme, fazendo alusão ao clássico *Decamerão* de Giovanni Boccaccio.

A outra surpreendente história traz a Leopoldo, interpretado por Roberto Begnini, trabalhador de classe média que se converte em celebridade do dia para a noite e sem um motivo aparente. Torna-se alvo dos papazzis que o seguem por todos os cantos de Roma em busca de notícias sobre trivialidades de sua vida. Mais uma vez a crítica recai sobre esses fabricantes de celebridades instantâneas e a importância que a mídia dá para os mesmos. Não é por acaso que se trata da mídia cinematográfica que concorre a eventos nos quais essas celebridades são tratadas como se estivessem acima da própria arte, à qual têm seus nomes ligados.

Justamente é a fama um dos eixos de *Para Roma com amor*. Nas quatro histórias intercaladas; fala-se do êxito, facilidades, do luzo e o atrativo que exercem as celebridades. No livro *Mídia, memória & celebridades*. Estratégias narrativas em contexto de alta visibilidade, Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder (2005, p. 13) afirmam que hoje se exige dos famosos, a capacidade de espetacularização. A trajetória da vida pública dessas celebridades torna-se crucial para a construção de referências sócio-culturais. De acordo com estes autores, as fronteiras que

separam heróis de celebridades vêm se fragilizando e já não é possível precisar quais seriam os fatores que consagrariam um determinado ídolo: talento, ações heroicas ou apenas estratégias publicitárias bem sucedidas. Todas essas dimensões são levadas em conta na hora de produzir heróis/celebridades em contextos da alta velocidade da mídia.

Esta sensibilidade, porém, não pressupõe a adoção de uma pauta estética dominante no contexto do multiculturalismo, pois essa sensibilidade pósmoderna de Woody Allen vem definida por uma desconfiança aos discursos ideológicos e estéticos sistemáticos e pela defesa de sua liberdade artística à margem dos prejuízos estéticos. Seria uma contradição falar do estilo pósmoderno de um diretor, enquanto, a pósmodernidade nega a possibilidade de articular uma linguagem de validade universal, como o pretende o estilo do novaiorquino.

Ainda que o cinema pósmoderno de Woody Allen apareça como uma contestação ao moderno, isto não significa uma rejeição a todo o legado herdado pela modernidade, observado na escolha das cidades referentes: Roma, Paris e Londres. Efetivamente, o diretor não se mostra beligerante com o passado imediato e sua atitude não é despectiva a respeito da tradição cultural. Muito pelo contrário, estabelece alguns mecanismos seletivos que favorecem a leitura crítica dos modelos canônicos hegemônicos e dominantes da modernidade nos seus filmes. O pósmodernismo artístico do cineasta mantém vínculos com a tradição estética das grandes capitais cosmopolitas, ao mesmo tempo, que rompe com o elitismo burguês e a pretensiosidade do modernismo. Ao igual que o modernismo e a vanguarda, o pósmodernismo do cinema rejeita o realismo, a mimesis e as formas narrativas lineares.

Muito pelo contrário aos modernistas que defendiam: a autonomia da arte e desprezavam as massas, o cinema pósmoderno de Allen trata com rigor o elitismo e mistura a «baixa» e «alta» cultura em uma estética plural com um espírito mais irônico e brincalhão, insiste na natureza intertextual e na construção social do sentido, valorizando o cotidiano das histórias de costumes.

Woody Allen apropria-se de imagens culturais pré-existentes para revelar a artificialidade da cultura europeia, a carência de originalidade dos seus visitantes e o caráter convencional das imagens dominantes da mídia, para criticar suas formas de representação e as ideologias sociais hegemônicas. Subverte as noções realistas segundo as quais as representações são retratos objetivos e transparentes da realidade. Procura mostrar que todos os significados estão social e historicamente construídos. Ao mesmo tempo, ao subtrair imagens descaradamente, desmitifica a noção modernista referente ao gênio artístico, à originalidade e à autonomia da linguagem, arguindo que: nenhuma linguagem foge de uma rede intertextual historicamente construída.

Essa intertextualidade associa-se ao estilo Woody Allen e pode ser observado na «seleção» feita por conta desta dissertação em *Match Point* e o *remake* de *Crime e Castigo*, em *Meia Noite em Paris* e *Paris é uma festa*, e claro, em *Para Roma com amor* e o *Decamerão*. No entanto, este conceito, atualmente de moda, tem-se observado na literatura há muito tempo. Na indústria cinematográfica encontram-se infinidades de séries, *remakes* e estruturas narrativas que respondem a esse novo interesse da crítica do cinema.

O outro recurso do cinema do diretor novaiorquino são os «efeitos cômicos» ligados a esses *remakes* cinematográficos, que produzem as referências textuais através da ironia. Esta forma de intertextualidade é particularmente autosuficiente, pois traz à audiência a experiência necessária para dotar de sentido tais ilusões e oferecer o prazer do reconhecimento. Essa alusão a outros textos e meios de comunicação, bem evidente em *Para Roma com amor* lembra o espectador que está imerso em uma realidade mediada.

O cinema pósmoderno de Woody Allen é por sua vez ambivalente e contraditório. Faz consciente ao espectador do poder da imagem e dos modos em que as representações constituem sua subjetividade e as possibilidades de ver o mundo de forma mais objetiva por meio da crítica. Por isso, o trabalho que este realiza por meio de sua profíqua filmografia é extremamente sofisticado, recorrendo aos pressupostos existencialistas de sua filosofia, às velhas retóricas marxistas, à

psicanálise nas suas origens judaicas, à herança literária russa e ao desconstrutivismo frankfurtiano, por mencionar alguns dos referentes mais conhecidos do diretor de *Para Roma com amor*.

Considerações

Diretor e roteirista de *Para Roma com amor*, Woody Allen assume o papel de guia no filme para mostrar a cosmopolita cidade que outrora foi a capital do Império Romano. Convergem a ela, a consciência histórica europeia e a inconsistência estética da mídia estadunidense de querer fazer de Roma, um cenário para seu espetáculo turístico de consumo. O diretor recria quatro histórias de amor em uma espécie de collage nostálgico do amor romântico, da história do cinema italiano e da admirável arquitetura do cenário.

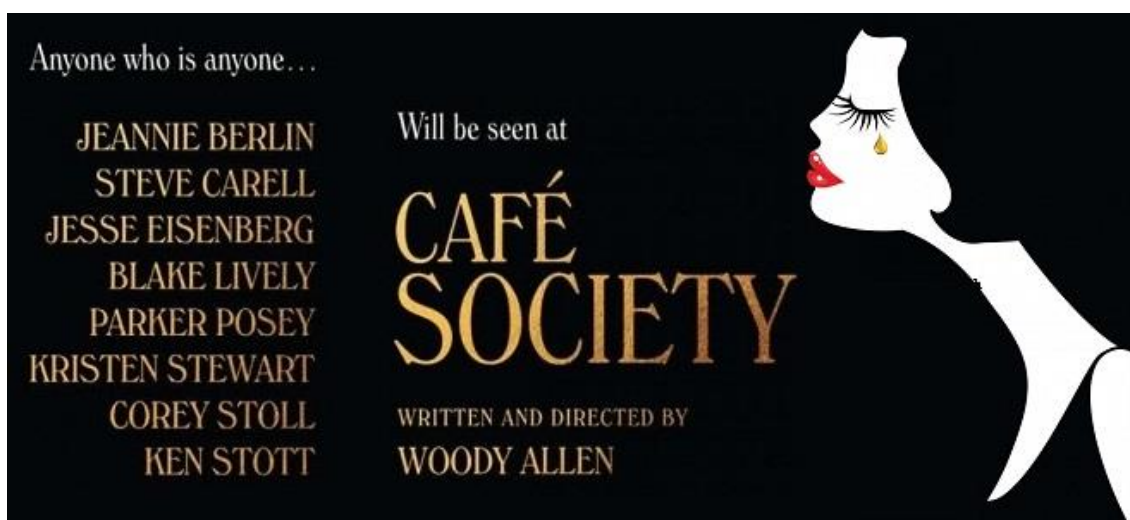
As manifestações modernas do surrealismo, na figura de um arquiteto; do musical, com um cantante de ópera; ambos aposentados contrastam com a imagem de gerenciadores do espetáculo midiático, por sua reflexão metagenérica e assimilação do passado. É no próprio filme que permanecem vivos os mitos da História do Cinema e as referências ao «realismo mágico» e sua intertextualidade.

De um modo geral, as teorias multiculturalistas e os estudos da visualidade colocam o acento no olhar, a partir do ponto de vista cultural que se manifesta na relação dos espectadores com os filmes. Isto é, segundo Robert Stam (2014), presta-se maior atenção àquilo que não pode ser lido, o que excede as possibilidades de uma interpretação semiótica, desafiando a compreensão sobre a base da convenção e ao que nunca se poderá definir.

Desde esta perspectiva rejeita-se o essencialismo da imagem – as imagens já não são puras nem sublimes – e se postula a necessidade de uma análise crítica que dê conta das relações interdisciplinares e intertextuais, e não puramente linguísticas. Nesta linha, o multiculturalismo crítico de Woody Allen produz uma resignificação dos temas na sua filmografia, em detrimento dessa imagem, e uma

busca por conectar a arte com a vida social e cultural no contexto da contemporaneidade.

Olhar e desfrutar são duas práticas das quais se ocupou tradicionalmente a estética, ao conceber um filme como uma obra de arte. Segundo os Estudos da Visualidade, isto se faz desde uma posição determinada da cultura à qual se pertence.



Disponível em: < <http://www.cafesocietymovie.com/> >

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título desta Dissertação era inicialmente *O multiculturalismo na filmografia de Woody Allen*. Este foi alterado para: *O multiculturalismo em filmografia escolhida de Woody Allen*, deixando-o mais direto em relação ao propósito deste estudo. Trata-se de uma seleção de apenas três filmes dentro da vasta filmografia do diretor.

A escolha de *Match Point*, *Meia Noite em Paris* e *Para Roma com amor* respondeu a três critérios: o primeiro diz respeito à «fase europeia» da produção de Woody Allen; o segundo se deve a uma escolha pessoal, de proximidade e identificação com a cultura estadunidense e europeia; e o terceiro pela atualidade do multiculturalismo no cenário histórico, político, social e econômico, que permite entender, ou pelo menos ter uma ideia, da situação do ser humano como cidadão do mundo.

Em relação ao objetivo geral da dissertação, que consistia em demonstrar a presença do fenômeno do multiculturalismo na filmografia de Woody Allen, conseguiu-se comprovar que o diretor nova-iorquino aborda um multiculturalismo crítico na base de uma linguagem irônica capaz pressupostos dos Estudos Culturais, mantendo sua postura liberal e estilo erudito, direcionados para um público seletivo.

Sob estes princípios ficou claro que o objeto de estudo deste trabalho é a própria filmografia «escolhida» que, por sua vez, configura o *corpus* do mesmo. Que o tema de fundo a ser indagado é o multiculturalismo, visto como um fenômeno a ser explorado, segundo Robert Stam, pelo viés da diversidade cultural e pela crítica ao eurocentrismo e, por acréscimo, desse mesmo teórico, ao «americanismo» vigente nas teorias da produção e recepção cinematográfica.

Essa última acepção da crítica é o resultado das apropriações feitas por Robert Stam na sua obra *Introdução à teoria do cinema* (2014), precedida por outra realizada em coautoria com Ella Shohat intitulada *Multiculturalismo, cinema e meios de comunicação* (2002) e que chegou ao Brasil com o nome de *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006). Estes trabalhos converteram-se nos principais referenciais teóricos deste estudo, assim como os de teóricos do

cinema que reconhecem na figura de Woody Allen um crítico da cultura contemporânea.

A partir do primeiro passo dado em relação à fundamentação teórica do tema, estabeleceram-se três categorias a serem aplicadas à análise dos filmes «escolhidos»: o contexto multicultural que apresenta uma diversidade cultural manifesta pelos personagens do filme, seja através de sua origem ou de costumes; a dialética intercultural que, nos filmes desta fase de Allen - de cultura nova-iorquina -, é muito bem definida: personagens da cultura estadunidense que viajam à Europa - cultura europeia - com algum propósito; e a crítica do diretor, que vem à tona de forma indireta e como um apelo ao espectador avisado sobre os fenômenos sociais que afetam o mundo. Só a partir destes procedimentos é que os filmes foram interpretados, visando encontrar as motivações morais, políticas e estéticas que levaram Woody Allen a produzir e representar nesses três filmes a riqueza multicultural que mobiliza a sua produção cinematográfica.

Comunicação, informação e multiculturalismo representam a base disciplinar na qual o cinema assenta as bases de sua produção, filmes são produtos da Indústria Cultural capazes de caracterizar a obra de um diretor. Neste sentido, Woody Allen encarna a própria situação multicultural, quando sai de Nova Iorque para assumir o projeto de filmar na Europa. Guiado por interesses de mercado, a busca de patrocinadores, crítica à produção hollywoodiana por não patrocinar seus roteiros e manipular seus enredos. O multiculturalismo entende que a cultura estadunidense é uma continuidade da visão eurocêntrica que se cristalizou no mundo ocidental. Nessa «fase europeia», Allen critica Hollywood afirmando que seu ponto de referência é a cultura de Nova Iorque, sobretudo, a de Manhattan que lhe confere identidade e a projeta ao mundo. Na Europa percebe o reconhecimento de sua obra e sente-se com liberdade para tratar os temas que o inspiraram, os conflitos que o desafiaram e as soluções criativas para os impasses multiculturais.

O multiculturalismo assim emerge como um fenômeno do pluralismo social, cultural e econômico que guarda estreita relação com a própria trajetória dos Estudos Culturais, corrente que não só acunhou o conceito, mas também deu vida ao mesmo. A fonte mais originária dos estudos sobre a cultura encontra-se na literatura, da mesma forma que o cinema de Woody Allen que a usa com o propósito

de mostrar os pormenores e determinantes da «condição humana» em toda a extensão que os gêneros, a língua e a imaginação alcançam.

Nessa mesma linha, a diversidade cultural converte-se em um instrumento normativo contra a homogeneização da cultura, promovido pelas mídias, a revolução tecnológica e o monopólio dos meios de comunicação social, tão contestados pelos Estudos Culturais. Woody Allen recria nos seus filmes a diversidade cultural e o absurdo desse projeto de igualar as pessoas sob a consigna do mercado, havendo sempre na trama dos filmes uma brecha para o humanismo e a humanização.

Dentro do contexto multicultural, o tema da migração não aparece de forma tão explícita na seleção, a não ser na figura protagonista de Chris Wilton, de *Match Point*, que busca melhores condições de vida e sobrevivência em um país vizinho, em uma cidade cosmopolita como Londres. Já a imigração é explorada no que se refere à questão continental, mostrando com isto que a crítica da cultura só é possível quando existe distanciamento.

O fenômeno da globalização é determinante para a crítica de Woody Allen a partir de sua própria condição de autor e produtor, das escolhas das cidades capitais inseridas dentro do conceito do cosmopolitismo, uma idiossincrasia imperante na Europa, que tem convertido as mesmas em ícones de um espetáculo que pretende homogeneizar estes espaços urbanos. O poder econômico que tem como objetivo homogeneizar a cultura e convertê-la em mercadoria, também atinge o cinema no seu afã de expressar e representar a diversidade cultural do mundo. Vale salientar que Allen não se preocupa tanto em tratar as causas de uma crise, mas sim com os efeitos que estas são capazes de produzir.

Para esses paradigmas sociais, consumo e espetáculo, criaram-se categorias de análises que pudessem contextualizar a narrativa ficcional em torno do fenômeno multicultural e o contexto das culturas convocadas a participar do enredo no filme; a dialética proposital e de interesse de Woody Allen na oposição, conflito originado pela contradição entre princípios e ações, que na prática mostram o caráter do verdadeiro protagonismo nos filmes; e a crítica do diretor capaz de examinar e avaliar comportamentos e costumes sociais para oferecer referentes de identidade e de identificação cultural para seus espectadores.

As cenas de *Match Point* que foram decupadas concentram-se no primeiro encontro do protagonista de origem irlandesa, instrutor de tênis de um clube frequentado pela alta sociedade londrina, que havia sido convidado a um encontro familiar. Em um jogo de ping-pong conhece a aspirante a atriz estadunidense, noiva do herdeiro da família Hewett. Agressividade, sedução e confiança presunçosa pairam no ar da sala de jogos da família. Família esta de práticas excêntricas, como a caça, o chá na biblioteca ou os passeios pelo jardim, aspectos tradicionais da cultura inglesa ancestral que o diretor mantém no roteiro, sobretudo na hora em que começa a aparecer a voz matriarcal que critica a noiva do seu filho, procurando fazê-la desistir de seu «sonho americano» de ser atriz. A omissão dos homens da família e do visitante é eloquente a respeito da situação em que a mulher mais velha e com poder dá bronca na jovem que deseja interpretar. Fora desse âmbito familiar, ambos os protagonistas se encontram para conversar sobre seu passado, antes e depois de uma entrevista de emprego da imigrante estadunidense. Esta evidencia os verdadeiros interesses de ingressar na alta sociedade inglesa, por meio do relacionamento amoroso. Outro momento marcante é o do protagonista com um amigo de profissão, quando a este confessa a crise de consciência entre o amor conservador e o amor liberal; entre o econômico e o político; entre a cultura inglesa e a cultura estadunidense, aquilo que as duas mulheres na vida do protagonista representavam. A discussão entre os amantes na clandestinidade do subúrbio traz à tona a gravidez da mulher que pressiona e interpela de forma insistente, exacerbando justamente o homem que tem como livro de cabeceira a obra de Dostoiévski. Da realidade da delegacia ao sonho revelador da tragédia, o espectador acorda para o desafio que representa julgar a ação do protagonista sob o ponto de vista da ética ou da moral de um crime sem castigo.

Meia Noite em Paris é protagonizada por um roteirista de Hollywood que vai à capital da França em busca de inspiração junto com sua noiva e família, todos provenientes da cultura estadunidense. Quase todas essas cenas, assim como as do casal de amigos que encontram na cidade, são filmadas de dia, deixando entrever o posicionamento político de ultradireita da família da noiva que incomoda ao aspirante a escritor. À noite, em uma hora emblemática para o imaginário individual e coletivo, o protagonista empreende uma viagem à década de 1920, na qual «Paris é uma festa» e à qual comparece todo tipo de artistas, entre eles,

Hemingway, cujos diálogos encarnam o espírito de um dos escritores da «geração perdida» – escritores estadunidenses exiliados em Paris no período de Entre guerras –, chamada assim pela crítica literária Gertrude Stein. No meio dessa festa, de encontros e desencontros, o protagonista conhece Adriana pela qual se apaixona. O conflito se dá entre a mulher sensível do passado e a mulher fria do presente que sofre de francofobia. O processo de reprodução junto à musa dos artistas de vanguarda permite ao protagonista entender que é uma ilusão pensar que «todo tempo passado foi melhor». De volta ao presente, o protagonista vai à busca de informações a respeito de sua identidade literária, uma vez que no próprio rio Senna ajuda Zelda Fitzgerald a abandonar a ideia de suicídio. Desta forma desiste de Adriana que deseja viver na *Belle Époque* o sonho de ser figurinista. No meio de todo este enredo temporal, a descoberta no presente dos bulevares de Paris, de um livro que havia registrado a história de um escritor estadunidense, impelindo o mesmo a voltar para receber a crítica matricial de Gertrude Stein que o adverte, pela indicação do amigo Hemingway, que estava sendo traído. Sem ser um final feliz, o roteirista agora escritor cruza a ponte e nela encontra a jovem da loja de discos, que já conhecia seus gostos musicais, oriunda da cidade de Paris. Ele a convida para passear sob a chuva, e ela consente. Fim do enredo, sem ser *Meia Noite em Paris*.

Para Roma com amor traz no seu enunciado de abertura um *travelling* pela Piazza Venezia. Trata-se de um roteiro a respeito de quatro histórias de amor, cujo protagonismo se alterna entre personagens romanos e estadunidenses, acontecidas na capital italiana. A mais emblemática dessas histórias é a protagonizada pelo próprio Woody Allen que interpreta um diretor de ópera estadunidense, aposentado, que está de visita à cidade com de sua esposa, uma psicanalista, para conhecer o noivo romano e advogado de sua filha. O episódio mais surreal é representado pelo pai do noivo, um tenor de ópera que canta apenas no chuveiro, seu ofício cotidiano é a de ser coveiro. É a família estadunidense ligada aos pressupostos do consumo de bens culturais tangíveis versus a família romana engajada com os bens inatingíveis da classe trabalhadora. A outra história do enredo é a de Jack, um jovem arquiteto estadunidense que mora com a sua namorada. Eles recebem a visita de Monica, a jovem atriz amiga desta. John, um arquiteto também estadunidense completa este núcleo com uma presença ambígua, representando uma espécie de «alter ego» de Jack. Mais uma vez o contraste, agora de geração e de interesses arquitetônicos

que discutem tanto no plano emocional quanto no profissional. Outra história é interpretada por recém-casados romanos advindos do interior em busca de melhores oportunidades de emprego. Ela perdida encontra sua estrela de cinema favorita; ele torna-se cliente, sem querer, de uma garota de programa que serve à elite de homens importantes de Roma. Por fim, o último núcleo dessas histórias, refere-se à figura de Leopoldo Pisanello, um italiano que de um dia para outro fica famoso, graças à falta de assunto da mídia e de toda a aparelhagem manipulatória montada para o entretenimento do público.

Da interpretação proposta no final, comprovou-se, de um modo geral, que esses três filmes da «fase europeia» de Woody Allen deixam em evidência a ligação deste com um multiculturalismo crítico e um interculturalismo proposital, direcionado para um público conhecedor das situações vivenciadas no mundo globalizado. Nele, o consumo e o espetáculo transformam-se nos eixos que pautam o comportamento histórico, político, social e econômico dos cidadãos do mundo. A cultura contemporânea abraça o multiculturalismo como uma resposta a esse fenômeno de globalização como a única saída aos impasses da tolerância e aceitação.

O pluralismo da ética e da moral assinalada em *Match Point* possibilita olhar para a situação daqueles que vivem sob a ameaça das classes dominantes, conservadoras e protecionistas. Entende-se, a partir disto, que a condição do emigrante – e de todo e qualquer estrangeiro – responde à nobre querela da sobrevivência e do respeito às escolhas pessoais de cada «cidadão do mundo», com tudo o que estas trazem como consequência. A superação da culpa e a subversão da tragédia são sem dúvida um desafio criativo para um multiculturalismo mais humano. Woody Allen ironiza as causas desses fenômenos no filme e traz ao mesmo tempo um jogo, cujos efeitos se fazem sentir na cultura que reconhece as diferenças de classe, de gênero e de direito social.

O tempo intersticial entre o imaginário individual e social, apontado em *Meia Noite em Paris*, favorece a internalização de um multiculturalismo crítico da arte em todas as suas formas e gêneros perante a globalização dos mercados, oferecendo alternativas ao prazer e ao gozo dos sentidos da produção da Indústria Cultural. Este é um dos desafios do cinema multicultural que passa pela necessária revisão da proposta Europeia e Estadunidense, abrir-se aos cinemas nacionais e à produção

fílmica independente, dando ao espectador na sua diversidade um papel protagonista. Woody Allen advoga a favor de uma renovação do cinema de Hollywood não pela via da imitação do cinema europeu, e sim por uma revitalização da arte.

No filme *Para Roma com amor*, apesar da desmitificação ou esvaziamento que a mídia tem colocado na recriação do mundo do espetáculo. Contra o efêmero e o passageiro, o protagonismo das identidades culturais segue sendo vigente para alguns produtores de cinema como Woody Allen que, por meio de sua crítica irônica dos costumes, reforça este valor das representações filmográficas que redimem a falta de sentido, a inconsistência e a frivolidade dos novos constructos da mídia, na linha da pluralização das próprias teorias do cinema. Mais uma vez, o diretor nova-iorquino oferece uma saída aos impasses da realidade: o humor como forma de representação que liberta o espectador da tensão e lhe provoca a sua catarse.

Conclui-se, a partir desta Dissertação, que se abre uma multiplicidade de caminhos para um estudo sobre esse multiculturalismo crítico do diretor. O tema e o objeto de estudo demandaram um grande esforço de pesquisa, de discussão e de incorporação das ideias novas ao repertório. Contudo, foram os procedimentos metodológicos da decupagem que permitiram chegar à fase da interpretação da filmografia «escolhida» de um dos principais diretores na História do Cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Woody. **The Official Website of Woody Allen**. Disponível em: <<http://www.woodyallenpages.com/>>. Acesso em março de 2015.

_____. **Entrevista**. «La imagen de tu vida – Un genio en Oviedo». In: Premio Príncipe de Asturias de las Artes, Octubre de 2002. Disponível em: <<http://www.fpa.es/multimedia-es/videos/woody-allen-premio-principe-de-asturias-de-las-artes-200221.html>> Acesso em março de 2016.

_____. «Woody Allen fala de novo filme em entrevista exclusiva» a Sérgio Dávila. In: Folha de S. Paulo/Ilustrada, 30/01/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u57280.shtml>>. Acesso: janeiro de 2017.

_____. «Meia Noite em paris, Woody Allen», entrevista concedida a Marcelo Costa in: **Scream & Yell**, 16 de junho de 2016. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/site/2011/06/16/meia-noite-em-paris-woody-allen/>>. Acesso: janeiro de 2017.

_____. «Woody Allen fala sobre Para Roma, com amor». Disponível em: <https://geekosfera.wordpress.com/2012/11/26/rimu-s-ljubavlju-to-rome-with-love-2012/>. Acesso em janeiro de 2017.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas/SP: Papirus, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. «Woody Allen fala sobre Para Roma com amor e diz que Brasil é uma possibilidade» in: **UOL entretenimento/cinema**, 27/06/2012. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/06/27woody-allen-fala-sobre-para-roma-com-amor-e-diz-que-brasil-e-uma-possibilidade.htm>>. Acesso em 12/12/2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BALZAC, Honoré. **Comédia Humana** (17 volumes). São Paulo: Globo, 2009.

BAR, Norma. **Guess Who: the Illustrations of Paperback**. Brooklyn, NY: Mark Batty Publisher, 2007.

BARRY, Brian. **Culture and Equality: An Egalitarian Critique of Multiculturalism**. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de Consumo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

_____. **El intercambio simbólico y la muerte**. Buenos Aires: Monte Ávila, 1980.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **Comunidad**. En busca de seguridad en un mundo hostil. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003.

BELLINI, Giuseppe. **Mundo mágico e mundo real**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre/RS: Zouk, 2012.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BIANCONCINI ANJOS, Ana Paula. *Confiabilidade e acaso na Indústria Cultural: estratégias narrativas em Match Point*, de Woody Allen. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, Tessituras, Interações, Convergências, 13 a 17 de jul de 2008.

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. São Paulo: Itatiaia Editora/Martins Fontes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BREA, José Luis. **Cultura RAM**. Mutilaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica. Barcelona: Gedisa, 2007.

BROIDMAN, Ana Isabel. «De 'Cartas de Mamá' a la cifra impar». In: **Revista de Cine**, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, nº 1, Diciembre de 2001.

COLOMBIANI, Florence. **Woody Allen**. London/NY: Phaidon Press, 2010.

CORTINA, Adela. «Europa Intercultural» In: **El País**, 22 de noviembre de 2005. Disponível em: <www.etnor.org/html/pdf/adela/200502574.pdf> Acesso em março de 2015.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da Imagem**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de Olhos Abertos**. Cinema e Psicanálise. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

- DROGUETT, Juan Guillermo D e VANSAN, Juliana Cristina. «Woody Allen: a paródia de Meia Noite em Paris» in: DROGUETT, Juan Guillermo D (org). **O Desejo em Cena**. Ensaios de estética filmográfica contemporânea. Curitiba/PR: CRV, 2012.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DURAND, Gilbert. **La imaginación simbólica**. Buenos Aires: Amarrortu, 2007.
- _____. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Lisboa: Temas e Debates, 2002.
- _____. **The english novel**: an introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- _____. **Teoria da literatura** – uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2006.
- ELIOT, Thomas Stearns. «A canção de amor de J. Alfred Prufrock» [1915] in: **Escamandro**. Poesia, tradução e crítica, 25/06/2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/06/25/a-cancao-de-amor-de-j-alfred-prufrock-por-rodrico-t-goncalves/>. Acesso em janeiro de 2017.
- EPSTEIN, Mikhail. «The Place of Postmodernism in Postmodernity» in: **Russian postmodernism**. New perspectives on post-soviet culture. Oxford: Berghahn Book, 1999.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos Estudos Culturais**. São Paulo: Autêntica Editora, 2010.
- FINKIELKRAUT, Alain. **A derrota do pensamento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsests**. Nebraska: Nebraska University Press, 1982.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Consumidores y ciudadanos**. Conflictos multiculturales de la globalización. México/DF. In: PDF. Disponível em: < <https://antoporecursos.files.wordpress.com/2009/03/garcia-canclini-n-1995-consumidores-y-ciudadanos.pdf> >. Acesso em novembro de 2016.
- GIDDENS, Anthony. **Un mundo desbocado**: el efecto de la globalización en nuestros días. Madrid: Taurus, 2000.
- GIL, Fátima e SEGADO, Francisco. **Teoría e historia de la Imagen**. La Rioja: UNIR Universidad Internacional de La Rioja, 2011.
- GIRGUS, Sam B. **The films of Woody Allen**. Cambridge/USA: Cambridge University

Press, 2002.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Los usos de las imágenes**. México/DF: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GRÜNER, Eduardo. **El fin de las pequeñas historias**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

GULLMANN, Allan. «Mechanized Doom». Ernest Hemingway and the Spanish Civil War» in: **The Massachusetts Review**, nº1, maio de 1960.

HALL, Stuart et all. **Culture, Media, Language**. London: Hutchinson, 1980.

_____. **Subcultures**. The meaning of style. London: Methuen, 1979.

_____. **Hiding in the light**. London: Routledge, 1988.

HARRIS, Marvin. **Antropología cultural**. Madrid: Alianza, 2011.

HARVEY, David. **La condición de la postmodernidad**: investigación sobre los Orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

_____. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo, 2005.

HEMINGWAY. Ernest. **Paris é uma festa** [1964]. São Paulo: Bertrand Brasil, 2012.

_____. **Adeus às armas** [1929]. São Paulo: Bertrand Brasil, 2013.

HERSCHMANN, Micael e MESSEDER, Carlos Alberto Pereira. **Mídia, memória & celebridades**. Estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade. Rio de Janeiro. E-Papers, 2005.

HOGGART, Richard. **La culture du pauvre**. Paris: Minuit, 1970. **Speaking to Each Other**. London: Pelican Books, vol. 1, 1973.

IANNI, Octavio. «A sociedade mundial e o retorno da grande teoria» In: VASALLLO de LOPES, Maria Immacolata. **Epistemologia da comunicação**. São Paulo: Loyola, 2003.

IMDb. Medusa Filmes [it] **Para Roma, com Amor** (34), 2012. Disponível em: <<http://www.imdb.com/company/co0117688/>> e The motion Graphics Museum. Medusa Film (Italy) in: CLGWKI, may 19, 2016. Disponível em: <[http://www.closinglogos.com/page/Medusa+Film+\(Italy\)](http://www.closinglogos.com/page/Medusa+Film+(Italy))>. Acesso em 20/11/2016.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. Globalization: Threat or opportunity?. In: IMF Staff, april 12, 2000. Disponível em: <<http://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/041200to.htm>>. Acesso em: março de 2016.

JAMESON, Fredric. **Post modernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. North Caroline/USA: Duke University Press, 1991.

- _____. «Sobre os estudos de cultura» In: **Novos Estudos CEBRAP**, n.39, p.11-48, julho 1994).
- JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: SENAC, 2009.
- JAMESON, Fredric. **El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo**. Barcelona: Paidós, 1991.
- JAY, Martin. **A Imaginação Dialética**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2008.
- KRISTEVA, Julia. **L'avenir d'une revolte**. Paris: Calman Levy, 1998.
- LEPENIES, Wolf. **Les trois cultures**. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1985.
- LIPOVESKY, Gilles, 2005. **A era do vazio**. Ensaios sobre o individualismo contemporâneo São Paulo: Manole, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- MACHALSKI, Miguel. **El guión cinematográfico: un viaje azaroso**. Buenos Aires: Catálogos Editora, 2006.
- MARTÍN BARBERO, Jesús. **Oficio de cartógrafo – travesías latino-americanas de la comunicación en la cultura**. México/Santiago de Chile: FCE, 2002.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Obras Escolhidas**, tomo I. Lisboa: Edições Avante, 1982.
- MATTELART, Armand. **La mundialización de la comunicación**. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____. **Histórias das teorias da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1999.
- _____. **Historia de la sociedad de la información**. Barcelona: Paidós, 2002.
- _____. **La comunicación-mundo: historia de las ideas y de las estrategias**. Barcelona: Paidós, 2003.
- _____. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.
- MILLER, Toby et al. **Global Hollywood 2**. London: BFI, 2005.
- MIRZOEI, Nicholas. **Una Introducción a la Cultura Visual**. Barcelona: Paidós, 2003.
- MOGENDORFF, Janine. «Posts Woody Allen» in: L&PMEDITORES, setembro de

2012. Disponível em: < <http://www.lpm-blog.com.br/?tag=woody-allen&paged=3>>. Acesso em novembro de 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Petrópolis: Vozes, 2009.

PEREIRA, Miguel. «Allen faz uma viagem irônica por uma Roma idealizada». In: **Do Portal**, 10/07/2012. Disponível em:

<<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/06/27/woody-allen-fala-sobre-para-roma-com-amor-e-diz-que-brasil-e-uma-possibilidade.htm>>. Acesso em 20/11/2016.

PHILLIPS, Anne. «When Culture Means Gender: Issues of Cultural Defence in the English Courts» in: **The Modern Law Review**, 66:4, 2003.

PLATÃO. **A República** (380 a. C). São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Georgias de Platão** (387 a.C). São Paulo: Perspectiva, 2011.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO – IDH. Informe do Desenvolvimento Humano, 2004. Disponível em: <<http://www.pnud.org.br/IDH/DH.aspx>>. Acesso em: março de 2016.

RAZ, Joseph. **The Practice of Value**. Oxford/USA: Oxford University Press, 2003.

ROBERTSON, Roland. «Mapping the global condition: Globalization as the central concept». In: M. Featherstone (Ed.) **Global Culture: nationalism, globalism and modernity**. Londres: Sage Publications, 1990.

ROTH, Franz. **Realismo mágico** – post expresionismo. Madrid: Revista Occidente, 1927.

RUIZ, Luis Ángel. **Secularización, hermenêutica y postmodernidad: el cine de Woody Allen a la luz del existencialismo, el psicoanálisis y la desconstrucción**. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2014.

SANTIAGO, Luiz. «O Woody Allen iconoclasta do século XXI». In: **Cine Revista**, Porto Alegre, 19 de janeiro de 2017.

SEMERARO, Giovanni. «Intelectuais ‘orgânicos’ em tempos de pós-modernidade» in: **Cad. Cedes**. Campinas/SP, vol.26, nº 70, p. 373-391, set./dez., 2006. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v26n70/a06v2670.pdf>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2017.

SITE OFICIAL. Cartaz do filme *Match Point*, in: **Official website**, 20 January 2006.

Disponível em: <<http://www.dreamworks.com/matchpoint/main.html>>. Acesso 28/07/2016.

_____. Cartaz do filme *Meia Noite em Paris*, in: <
<http://www.sonyclassics.com/midnightinparis/home.html>>. Acesso em 28/07/2016.

_____. Cartaz do filme *Para Roma com amor*, in:<
<http://sonyclassics.com/toromewithlove/>>. Acesso 13/10/2016.

SOARES, Marcos C. P. «A figura do escritor em *Meia-noite em Paris* de Woody Allen»
 in: **Itinerários, Araraquara**, nº 36, p. 81-97, jan/jun, 2013.

STEELE, Theorore Clement. **The Emergence of Cultural Studies 1945-1965.**
 Culural Politics, Adult Education and English Question. London: Lawrence and
 Wishart, 1997

STAM, Robert e SHOHAT, Ella. **Multiculturalismo, cine y medios de
 comunicación.** Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **Crítica da imagem eurocêntrica.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas/SP: Papirus Editora,
 2014.

TOMLINSON, John. **Globalization and Culture.** Cambridge/USA: Polity, 2001.

TWAIN, Mark. **As aventuras de Huckleberry Finn** [1884]. L&PM Editores, 2011.

UNESCO. Declaração Universal sobre «Diversidade Cultural» Disponível em:<
<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160por.pdf>> Acesso em 10 de
 março de 2016.

VILLAFANE e MÍNGUEZ, Norberto. **Principios de Teoría General de la Imagen.**
 Madrid: Paraninfo, 2002.

XAVIER, Ismail. “O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da
 História em São Bernardo”. In: **Literatura e Sociedade:** Revista de Teoria Literária e
 Literatura Comparada. São Paulo, n. 2, 1997.

WISER, William. **Os anos loucos** – Paris na década de 1920. Rio de Janeiro: José
 Olympio, 2010.

ZIZEK, Slavoj e JAMESON, Fredric **Estudios Culturales.** Reflexiones sobre el
 multiculturalismo. Buenos Aires, México DF, Barcelona: Paidós, 1998.

_____. **En defensa de la intolerancia.** Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid,
 2007.

ANEXOS

1. Filmografia Completa de Woody Allen

Título Original	Título em Português	(Ano)
<i>What's New, Pussycat?</i>	<i>O que é que Há, Gatinha?</i> (1965)	
<i>What's Up Tiger Lily?</i>	<i>O que Há, Tigresa?</i> (1966)	
<i>Casino Royale</i>	<i>Cassino Royale</i> (1967)	
<i>Don't Drink the Water</i>	<i>Quase um Sequestro</i> (1969)	
<i>Take the Money and Run</i>	<i>Um Assaltante Bem Trapalhão</i> (1969)	
<i>Bananas</i>	<i>Bananas</i> (1971)	
<i>Play it Again, Sam</i>	<i>Sonhos de Um Sedutor</i> (1972)	
<i>Everything You Always Wanted to Know About Sex</i>	<i>Tudo o que Você Sempre Quis Saber sobre Sexo</i> , (1972) (*)	
<i>Sleeper</i>	<i>O Dorminhoco</i> (1973)	
<i>Love and Death</i>	<i>A Última Noite de Boris Grushenko</i> (1975)	
<i>The Front</i>	<i>Testa-de-ferro por Acaso</i> (1976)	
<i>Annie Hall</i>	<i>Noivo Neurótico, Noiva Nervosa</i> (1977)	
<i>Interiors</i>	<i>Interiores</i> (1978)	
<i>Manhattan</i>	<i>Manhattan</i> (1979)	
<i>Stardust Memories</i>	<i>Memórias</i> (1980)	
<i>A Midsummer Night's Sex Comedy</i>	<i>Sonhos Eróticos numa Noite de Verão</i> (1982)	
<i>Zelig</i>	<i>Zelig</i> (1983)	
<i>Broadway Danny Rose</i>	<i>Broadway Danny Rose</i> (1984)	
<i>The Purple Rose of Cairo</i>	<i>A Rosa Púrpura do Cairo</i> (1985)	
<i>Hannah and Her Sisters</i>	<i>Hannah e Suas Irmãs</i> (1986)	
<i>King Lear</i>	<i>Rei Lear</i> (1987)	
<i>Radio Days</i>	<i>A Era do Rádio</i> (1987)	
<i>September</i>	<i>Setembro</i> (1987)	
<i>Another Woman</i>	<i>A Outra</i> (1988)	
<i>New York Stories</i>	<i>Contos de Nova Iorque</i> (1989)	
<i>Crimes and Misdemeanors</i>	<i>Crimes e Pecados</i> (1989)	
<i>Alice</i>	<i>Simplesmente Alice</i> (1990)	
<i>Scenes from a Mall</i>	<i>Cenas de um Shopping</i> (1991)	
<i>Shadows and Fog</i>	<i>Neblina e Sombras</i> (1991)	
<i>Husbands and Wives</i>	<i>Maridos e Esposas</i> (1992)	
<i>Manhattan Murder Mystery</i>	<i>Um Misterioso Assassinato em Manhattan</i> (1993)	
<i>Bullets over Broadway</i>	<i>Tiros na Broadway</i> (1994)	
<i>Mighty Aphrodite</i>	<i>Poderosa Afrodite</i> (1995)	

<i>Everyone Says I Love You</i>	<i>Todos dizem eu te amo</i> (1996)
<i>Deconstructing Harry</i>	<i>Desconstruindo Harry</i> (1997)
<i>Celebrity</i>	<i>Celebridades</i> (1998)
<i>Antz</i>	<i>FormiguinhaZ</i> (1998)
<i>Sweet and Lowdown</i>	<i>Poucas e Boas</i> (1999)
<i>Small Time Crooks</i>	<i>Trapaceiros</i> (2000)
<i>The Curse of Jade Scorpion</i>	<i>O Escorpião de Jade</i> (2001)
<i>Hollywood Ending</i>	<i>Dirigindo no escuro</i> (2002)
<i>Anything Else</i>	<i>Igual a Tudo na Vida</i> (2003)
<i>Melinda and Melinda</i>	<i>Melinda e Melinda</i> (2004)
<i>Match Point</i>	<i>Ponto Final – Match Point</i> (2005)
<i>Scoop</i>	<i>Scoop - O Grande Furo</i> (2006)
<i>Cassandra's Dream</i>	<i>O Sonho de Cassandra</i> (2007)
<i>Vicky Cristina Barcelona</i>	<i>Vicky Cristina Barcelona</i> (2008)
<i>Whatever Works</i>	<i>Tudo Pode Dar Certo</i> (2009)
<i>You Will Meet a Tall Dark Stranger</i>	<i>Você Vai Conhecer o Homem dos Seus Sonhos</i> (2010)
<i>Midnight in Paris</i>	<i>Meia Noite em Paris</i> (2011)
<i>To Rome with Love</i>	<i>Para Roma com Amor</i> (2012)
<i>Blue Jasmine</i>	<i>Blue Jasmine</i> (2013)
<i>Magic in the Moonlight</i>	<i>Magia ao Luar</i> (2014)
<i>Irrational Man</i>	<i>O Homem Irracional</i> (2015)
<i>Café Society</i>	<i>Café Society</i> (2016)

(*) O título incompleto do filme *Everything You Always Wanted to Know About Sex* em português é *Tudo o que você sempre quis saber sobre sexo, mas tinha medo de perguntar* (1972).

2. Fichas Técnicas dos Filmes

2.1 Ficha Técnica do filme *Match Point*

Titulo original	Match Point
Ano	2005
Duração	120 min.
País	Reino Unido
Diretor	Woody Allen
Roteiro	Woody Allen
Música	Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Gaetano Donizetti, Gioacchino Rossini, Carlos Gomes
Fotografia	Remi Adefarasin
Elenco	Jonathan Rhys Meyers, Scarlett Johansson, Emily Mortimer, Matthew Goode, Brian Cox, Penelope Wilton, Alexander Armstrong, Ewen Bremner, James Nesbitt, John

	Fortune, Rupert Penry-Jones
Produtora	Co-produção GB-USA; BBC Films/DreamWorks Pictures
Gênero	Drama romântico
Web Oficial	http://www.matchpoint.dreamworks.com/

2.2 Ficha Técnica do filme *Meia Noite em Paris*

Titulo original	Midnight in Paris
Ano	2011
Duração	94 min.
País	Espanha, Estados Unidos e França
Diretor	Woody Allen
Roteiro	Woody Allen
Música	Sidney Bechet, Rose Noel, Jean Casanova, Djalma Ferreira, Luiz Antonio, Stephane

	Wrembel, Cole Porter, Daniel May, Milton Ager
Fotografia	Darius Khondji
Elenco	Owen Wilson, Rachel McAdams, Kurt Fuller, Mimi Kennedy, Michael Sheen, Nina Ariana, Maurice Sonnenberg, Thierry Hancisse
Produtora	Mediapro, Versátil Cinema, Gravier Production
Gênero	Romance, fantasia e comédia
Web Oficial	http://www.sonyclassics.com/midnightinparis/

2.3 Ficha Técnica do filme *Para Roma com amor*

Titulo original	To Rome With Love
Ano	2012
Duração	112 min.
País	Espanha, Estados Unidos e Itália

Diretor	Woody Allen
Roteiro	Woody Allen
Música	Domenico Modugno, Franco Migliacci, Bruno Pallesi, Celso Valli, Pietro Garinei, Sandro Giovanni, Giacomo Puccini, Giovanni Vicari
Fotografia	Darius Khondji
Elenco	Judy Davis, Flavio Parenti, Roberto Benigni, Alison Pill, Alessandro Tiberi, Alessandra Mastronardi, Alec Baldwin, Carol Alt, Antonio Albanese
Produtora	Mediapro, Perdido Production, Gravier Production e Medusa Film
Gênero	Comédia romântica
Web Oficial	http://sonyclassics.com/toromewithlove/