

UMA CULTURA SEQUESTRADA: CINEMA, MERCADO E COMÉDIA “STAND UP” EM *ANNIE HALL*, DE WOODY ALLEN

A HIDDEN CULTURE: CINEMA, MARKET AND STAND UP COMEDY IN ANNIE HALL BY WOODY ALLEN

Marcos César de Paula Soares¹

RESUMO: Este ensaio parte de uma análise do filme *Annie Hall* (1977), do diretor Woody Allen, assim como de seus empréstimos da comédia “stand-up” do circuito cultural alternativo de Nova York nos anos 60, para fazer uma avaliação das conquistas da “década rebelde” e de seus limites diante das sucessivas vitórias da Nova Direita.

PALAVRAS-CHAVE: Woody Allen; comédia “stand-up”; anos 60.

ABSTRACT: This essay starts with an analysis of Woody Allen’s *Annie Hall* (1977) and its borrowings from the “stand up” comedy of the alternative cultural circuit in New York in the 60’s to evaluate the conquests of the “rebellious decade” and the limits it encountered after the rise of the New Right.

KEY WORDS: Woody Allen; stand-up comedy; the 60’s.

O início inusitado de *Annie Hall* (1977) (lançado no Brasil com o bizarro título de *Noivo neurótico, noiva nervosa*) anuncia sem rodeios a vontade de causar espanto. O aproveitamento cinematográfico da experiência de Woody Allen nos clubes do Village, onde entre 1964 e 1968 ele fora celebrado como um dos mais promissores comédicos do vibrante circuito cultural alternativo da

¹ Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literaturas Inglesa e Norte-americana na Yale University - Estados Unidos da América e na Columbia University - Estados Unidos da América. Professor da Universidade de São Paulo – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7056-3621>. E-mail: mcpsoare@usp.br.

cidade, já vinha de longe. Mas nos filmes anteriores as piadas eram introduzidas no enredo através dos procedimentos da “voz over” ou dos diálogos, cujos limites dramáticos eram postos à prova pelo estilo narrativo, fragmentado e altamente digressivo do “stand-up”. Aqui, entretanto, são os dados da encenação que sofrem uma mudança radical: o cenário minimalista, reduzido a uma única parede no fundo, que elimina as coordenadas espaciais e temporais da narrativa; o formato de monólogo da comédia “stand-up”, mas sem um público interno à cena que efetive o campo-contracampo e que garanta “verossimilhança” à sequência; a quebra da quarta parede através do olhar e da voz dirigidos explicitamente ao espectador – o estranhamento inicial não se compara a nenhum outro momento das primeiras comédias do cineasta. Para adiantarmos o argumento, o fato de que a conclusão do filme, em que o desenlace do caso entre Alvy (Woody Allen) e Annie (Diane Keaton) é encenado em clima de comédia romântica, seja, grosso modo, formalmente mais convencional do que o prólogo produz um enquadramento narrativo amplo, que sugere que o fracasso analisado no filme cobre um quadro de questões que vão muito além da simples desilusão amorosa.

Essa curva descendente que caracteriza a estrutura do filme já dá mostras de seu funcionamento logo no início. Pois se, por um lado, o emprego dos recursos do “stand-up” sugere certo radicalismo, por outro, o reconhecimento de suas convenções por parte do espectador, que nos Estados Unidos em meados dos anos 70 já estava acostumado tanto com as convenções do gênero, quanto com a persona de Woody Allen, sugere o risco de certa acomodação: a introdução de princípios radicais dentro de um formato reconhecível da indústria cultural, já em fase adiantada de pasteurização, ameaçava amenizar seu impacto. De fato, o filme tratará de registrar essa possibilidade, como no momento em que Alvy, cujas aparições intermitentes na televisão ainda não haviam registrado seu rosto na imaginação do público, é abordado por caçadores de autógrafos hipnotizados pela aparição inesperada

de uma (semi) celebridade². Além disso, a escolha do registro do “stand-up” também vai se justificar por critérios dramáticos (Alvy é um fervoroso praticante de monólogos confessionais, tanto na prática profissional – ele é comediante – quanto clínica – ele faz terapia há quinze anos) e extra-fílmicos (sabemos que Woody Allen foi comediante de “stand-up”).

Já a confluência nesse início entre o formato do “stand-up” e a fala psicanalítica, que expõe intimidades e lembranças da infância, sugere uma acomodação dupla: de um lado, a desautorização da psicanálise como método de julgamento crítico de outros discursos, em parte devido à sua ampla expansão mercadológica, dentro de critérios de classe bastante distintos; de outro, a implosão da ideia de que o sujeito e suas expansões confessionais e líricas possam fornecer o substrato contracultural da narrativa, a partir da constatação, que o filme tratará de desenvolver, de que a vida íntima e as relações pessoais podem se adaptar aos desideratos de sua espetacularização e só adquirir sentido no momento de sua exposição diante de uma plateia.

Essa tensão que se insinua neste início entre a atualização de um impulso radical, com evidentes ganhos expressivos, e sua possível neutralização era sugestiva de assuntos da ordem do dia na época de realização do filme, quando as trajetórias das conquistas dos anos 60, sem terem sido inteiramente esquecidas, já tinham em grande medida encontrado seus limites diante das contradições internas dos movimentos de libertação e do acúmulo de vitórias da Nova Direita. Mas antes que esses conteúdos mais propriamente históricos

² “A televisão atraiu os melhores e mais inteligentes dos jovens cômicos. O processo se inicia em meados dos anos 70, quando artistas como Freddie Prinze e Jimmie Walker se tornaram astros de programas de televisão, e se acelera na década de 80 com o sucesso de *The Cosby Show*. A partir de então, produtores e executivos das principais redes passaram a vasculhar os clubes em busca de comediantes cujos materiais e personas pudessem ser adaptados para a TV. Alguns deles, como Roseanne Barr e Tim Allen, se tornaram astros importantes. Outros foram rapidamente descartados. De qualquer modo, o resultado foi uma drenagem que provocou um curto-circuito na carreira de muitos comediantes jovens, que passaram a considerar o circuito de “stand-up” não como um fim em si, mas como um modo de chegar às redes de televisão”. (ZOGLIN, 2008, p. 3).

se delineiem com força no filme, outro deslocamento se esboça neste início e adensa nossa percepção do problema formal apontado acima. Desta vez, o procedimento tem a ver com as falas que constituem o monólogo: as duas primeiras piadas – uma sobre duas mulheres que reclamam que a comida servida no “resort” onde estão hospedadas é péssima e, além disso, vem em porções excessivamente pequenas; a outra, atribuída a Groucho Marx e a Freud, sobre alguém que afirma que jamais pertenceria a um clube que o aceitasse como membro – são narradas no estilo disjuntivo, tendendo ao paratático, da comédia “stand-up”. Porém, são imediatamente “resumidas” pelo tema oficial do filme, apresentado de bandeja para o espectador: a narrativa tratará dos “paradoxos insuperáveis” da vida e sua demonstração através das aventuras amorosas de Alvy Singer e Annie Hall, que se amam, mas não podem ficar juntos. A introdução desse tema – dramático por excelência e mais afinado com as exigências do cinema comercial – “resolve” a fragmentação das anedotas iniciais e promete dar ao enredo uma “estrutura coesiva”. Tudo parece indicar que a divisão do roteiro em episódios autônomos – marca das primeiras comédias de Woody Allen – fora finalmente abandonada em nome de uma estrutura geral “melhor elaborada”, atendendo assim a uma exigência da crítica, que desde os anos 60 reclamava da estrutura episódica dos primeiros filmes, vista como prova da precariedade técnica e literária do artista.

Entretanto, apesar do anúncio enfático do tema central do filme, é a volubilidade do narrador que marca a encenação neste início. Embora o título nos leve a crer que a personagem feminina será o ponto de convergência das linhas da trama, as cenas deste prólogo nos mostram Alvy tomando o centro das atenções, conversando com a câmera e o espectador, de quem exige atenção incondicional, e passando do tom confessional para as primeiras lembranças autobiográficas. Diante de mais um deslocamento de suas expectativas, a plateia terá que esperar ainda bastante tempo para que a personagem de Diane Keaton e o desenvolvimento do conflito amoroso apareçam em cena. O fato de que a

presença da protagonista oficial do filme surja mediada pelo monólogo de Alvy indica desde logo o método de apresentação do conjunto de eventos e personagens, aos quais só teremos acesso na medida em que eles interagem com o protagonista, mediador que submete tudo aos imperativos de sua memória. O fato de Alvy dominar a cena com sua atuação, seus problemas e lembranças enquadra o foco narrativo e lhe determina a natureza. Entretanto, na somatória dos vetores o espectador depara com nova reviravolta: seria a encenação espalhafatosa de Alvy mera adesão narcísica aos modelos convencionais e mercadológicos do estelato e do “cinema de autor”, ou, na qualidade de adiamento do conflito amoroso, expulso momentaneamente do centro das atenções às cotoveladas, uma demonstração de um enfrentamento das promessas feitas ao público e à crítica convencionais? Afinal, havia sido justamente a exposição das neuroses e problemas íntimos de “Woody Allen” que havia assinalado um dos momentos de inflexão da comédia mais avançada do circuito alternativo norte-americano, a partir da proposta de fazer do exercício de autoanálise das impressões fragmentadas da consciência, em consonância com certa subjetivação da rebeldia típica dos anos 60, um atalho para o entendimento das forças externas que constituem o ego e o inconsciente político das narrativas sobre o período.

A relação entre o espectador e a matéria exposta pelo filme se complica quando a confiabilidade de nosso narrador é colocada em xeque desde logo. Contudo, ao contrário dos casos mais memoráveis da literatura moderna mais avançada, onde o narrador não confiável simula objetividade e busca algum grau de universalidade, aqui o próprio detentor do foco narrativo admite seu estatuto e suas imperfeições, quando afirma que tende a “exagerar suas memórias, tem uma imaginação hiperativa, gosta de misturar eventos e tem dificuldade de distinguir entre fantasia e realidade”. Adicionem-se a isso a “honestidade” do relato (a declaração lhe empresta alguma credibilidade, pois provoca a impressão de honestidade), o tom confessional que aproxima

espectador e personagem, as referências eruditas, a graça com que confissão e memórias são encenadas e a ênfase no homem comum e temos um quadro no qual a afirmação de que não há nada a esconder pode fazer parte de uma série de estratégias através das quais o narrador procuraria garantir nossa adesão, ao mesmo tempo em que, a despeito de si mesmo, anuncia a necessidade de um espectador desconfiado.

Por outro lado, a inclusão dos procedimentos estilísticos antirrealistas que já aparecem aqui e que pontuarão o filme solapa qualquer pretensão de objetividade e nos coloca inteiramente a mercê dos devaneios do personagem. Se tudo gira em torno dele e todos sabem tanto sobre seus problemas, não fica difícil supor que as personagens sejam desdobramento e extensão de sua subjetividade, vista em *close* na boca de cena. No entanto, além de enfatizar o caráter megalomaniaco do protagonista-narrador, é preciso assinalar o potencial progressista e desmistificador das notações que diversas de suas intervenções tomam: afinal, a recusa do realismo pode ser encarada como uma tentativa de dissolver o peso e a permanência naturalizada das derrotas das diversas experiências libertárias que surgiram nos anos 60; os procedimentos antirrealistas como ampliação do repertório expressivo e estratégia de confronto com a linearidade do cinema industrial; a referência a Fellini na sequência da escola (e mais adiante a Ingmar Bergman e a Marcel Ophüls) como o estabelecimento de um diálogo com alguns dos mais importantes artistas do cinema exigente europeu e uma tentativa de quebra do provincianismo da cultura norte-americana. Além disso, é bom lembrar que os fluxos narrativos associados à livre associação, que estruturam essas primeiras cenas, foram desde cedo identificados como o método primordial da comédia mais radical da vanguarda dos anos 60: foi o estilo de Lenny Bruce, com seu “fluxo de consciência”, suas justaposições incongruentes, sua mistura de vozes, sua passagem rápida da narração para a dramatização, que marcou um grau de excelência que toda uma geração de cômicos rebeldes buscou imitar e

desenvolver (NACHMAN, 2003). Em resumo, esse movimento simultâneo de adesão e crítica ao personagem-narrador, que pode ser adorável ou detestável, conservador ou radical, dependendo da situação ou do ponto de vista, encapsula aquele que talvez seja o tema central do filme: o confronto entre as novas possibilidades proporcionadas pelo período e as forças de repressão, objetivas e subjetivas, que agem para conter seu avanço.

As incongruências que surgem no relato da infância – a afirmação da normalidade do garoto seguida imediatamente pela encenação de neuroses precoces – sugerem uma estrutura narrativa que expõe o “retorno do reprimido”, com parentescos, portanto, com o modelo onírico, apropriadamente atribuída a um narrador com amplo conhecimento dos métodos e termos psicanalíticos. De fato, é o jogo de livre associação que constituirá a matriz formal de boa parte da narrativa. Mas trata-se de um emprego desmistificador e crítico, ao modo surrealista mais radical e seus parentescos com o cinema europeu mais avançado, ou mero traço subjetivo do narrador, cujas maluquices somos convidados a ver com simpatia? Fica a dúvida sobre o ponto de vista que o filme nos convida a adotar: devemos aderir à visão de Alvy sobre si mesmo, que expõe, para quem quiser ver e ouvir, a “complexidade inesgotável” de sua subjetividade, ou encarar o processo de padronização a que essa subjetividade se submete a cada passo?

Na melhor comédia “stand-up” do período, o gosto pela improvisação, em parte herdado da relação de proximidade entre esses jovens cômicos e o universo do jazz, em parte buscando uma aproximação da literatura e do cinema modernistas e seu enfrentamento da linearidade da narrativa convencional, procurava a construção de um jogo entre fragmento e todo que exigia do espectador a construção de homologias temáticas e estruturais entre comentários diversos, de modo a dar à falação desenfreada certas potencialidades de diagnóstico histórico amplo. Aqui, entretanto, teria a narrativa subjetiva, imersa numa temporalidade fragmentada que opera com

ritmos diferentes daqueles homogêneos e lineares da sociedade moderna e do cinema comercial, ainda poder de fogo, ou seria sintoma da reificação do inconsciente, cuidadosamente reconstruído com doses maciças de caras sessões de terapia, transformadas em índice de distinção de classe? (De fato, o filme expõe a diferença entre a medicina “atrasada” do Brooklyn da infância – na qual, entretanto, a liberação das repressões das práticas médicas modernas se dá a ver na imagem do médico que fuma e prega o “carpe diem” às gargalhadas, em sintonia com as esperanças suscitadas pela hegemonia norte-americana no pós-guerra – e a “sofisticação” das visitas ao terapeuta em Manhattan, quando o inconformismo diante das derrotas dessas esperanças se transformou em “desajuste” individual e em sintoma neurótico).

A escolha desse conjunto de procedimentos no prólogo do filme introduz desde já uma tensão entre possibilidades de leitura e interpretação dos eventos encenados. O filme vai justamente tratar de expor não apenas as diversas possibilidades interpretativas dos eventos apresentados para avaliar seus alcances e limites, como também o jogo de dominação envolvido no confronto entre interpretações. Aos personagens, dotados de certa bagagem intelectual e muito ânimo para ir, a torto e a direito, aproveitando as oportunidades para seu uso, não faltará energia na hora de analisar os dados da vida cotidiana. Num dos pontos centrais da narrativa, será precisamente a diferença de interpretação de um sonho que vai marcar a separação das trajetórias de Alvy e Annie: quando ela volta da terapia e relata um sonho em que Sinatra a sufoca com um travesseiro, Alvy passa à interpretação do sonho como uma indicação de que Annie se reprime neuroticamente (ela é cantora), ao que ela reage oferecendo outra interpretação: o sobrenome de Alvy é “singer” (“cantor” em inglês) e é ele, portanto, que alavanca seu processo de repressão. Sugere-se que Annie possa representar uma cifra da necessidade de que o espectador passe a uma leitura que se oponha aos desmandos do narrador.

Por outro lado, a multiplicação vertiginosa e a mistura meio amalucada dos materiais e referências, que vão, sem mais, de Fellini e Thomas Mann à Branca de Neve e à literatura de autoajuda, podem aproximar a narrativa e os próprios exercícios interpretativos dos fluxos inconstantes e aleatórios das novas teorias anti-interpretativas, cujas justificativas acadêmicas já estavam na moda em 1977. Teria a proliferação de mercadorias culturais e a hegemonia do espetáculo impossibilitado o acesso ao referente histórico e permitido o perspectivismo radical do “free play” de linguagens autonomizadas? Neste prólogo, diversos procedimentos sugerem a centralidade do tema. Assim, como vimos anteriormente, as primeiras duas piadas que abrem o monólogo de Alvy têm sua conclusão apresentada pelo próprio protagonista. Embora elas pareçam nada ter em comum, Alvy indica, forçando um pouco a mão, como devemos interpretá-las: são demonstrações cômicas dos “paradoxos” inexplicáveis que caracterizam a vida. Como esse “paradoxo” é retomado e confirmado no final do filme (na piada sobre alguém que não interna seu irmão que pensa que é uma galinha porque precisa dos ovos), somos obrigados a nos indagar se estamos diante de um enquadramento pós-moderno (o fim das narrativas mestras, a “*jouissance*” do imponderável) ou de um emprego genuíno do paradoxo, desde sempre arma da comédia para expor o absurdo de situações naturalizadas e provocar um choque de reconhecimento no espectador. Mas se o objetivo é a quebra de expectativas e a desautomatização da relação passiva entre filme e espectador, teria esse procedimento um horizonte de possibilidades, um grau superior de percepção e inteligência que se quer provocar em quem assiste ao filme, ou seria mero jogo retórico?

Mais adiante, na sequência em que o Alvy adulto revisita seus dias na escola, as referências a Fellini (trata-se de uma clara citação de *Amarcord*) demonstram que nosso narrador é escolado na cultura cinéfila europeia (e no gosto pós-moderno pela citação). Mas no filme italiano é justamente a necessidade de construção de padrões temáticos e formais que orientam a

encenação da sequência: embora as aulas sejam diferentes, cada episódio só ganha sentido na medida em que adensam nossa percepção da adesão irrestrita do aparato escolar ao receituário fascista (MARTINS, 1994, p. 53). Nosso narrador, entretanto, parece ignorar essa percepção e passa a uma utilização da cena original para enfatizar uma tendência à violência pessoal contra colegas e professores (são todos incompetentes), degradando todos à mobília de suas memórias e mitologias pessoais. Retorna à cena o estratagema de afirmação da subjetividade, que se afirma através da negação dos “outros” e enfatiza seu isolamento, insuperável pelo exercício da sociabilidade. Nesse tipo de ventriloquismo, seria a referência a Fellini utilizada apenas para dar voz a um enquadramento subjetivo, através do emprego de certo tipo de “discurso indireto livre”, mas livre dos conflitos identificados na técnica por Bakhtin (BAKHTIN, 1995)? Ou seria indicação da vontade desmistificadora de identificar parentescos entre o experiência fascista e a democracia norte-americana?

Entretanto, a menção a Fellini também pode nos desobrigar a fazer uma escolha entre as alternativas acima quando começa a delinear um tipo de relação com o espectador que ultrapassa a consciência de Alvy: embora a citação explícita seja a *Amarcord*, o conjunto de fatores descritos acima aponta para uma relação possivelmente frutífera com *8½*, filme de Fellini sobre um cineasta que submete o conjunto de trabalhadores do set de filmagem à tirania de suas memórias, contratando, subjugando ou demitindo atores conforme eles se adequem ou não às lembranças de sua infância, de modo a apontar para um “descompasso entre as forças sociais desencadeadas e o particularismo que as rege, [de modo que] crueldades e fraquezas de si pequenas são monumentalizadas pela posse privada da engrenagem social” (SCHWARZ, 1981, p. 190). Estaria aqui, então, cifrada uma chave de enquadramento do foco narrativo que exige que leiamos o filme a contrapelo do narrador e vejamos suas manias como atos de violência psicológica e social? Em apenas alguns

minutos do filme se desenham possibilidades que o espectador interessado deve testar no decorrer da trama. Mas já se delineia um enquadramento geral a partir do qual essas questões devem ser formuladas: a instabilidade das categorias mobilizadas pela narrativa tem a ver com uma dupla camada de sentidos. De um lado, temos a narração de Alvy, personagem situado entre a possibilidade de atualização de procedimentos com potencial progressista e sua acomodação dentro de expectativas menos ambiciosas; de outro, um ponto de vista sobre a matéria atribuída a outro emissor do discurso cinematográfico, acima da consciência de Alvy, que procura encorajar no espectador uma atitude desmistificadora sobre os dilemas vividos pelo personagem.

O fim das lembranças autobiográficas e o retorno ao presente da narrativa iniciam um segundo movimento do filme. A suspeita de uma conspiração antissemita é o assunto da conversa entre Alvy e o amigo Rob. Novamente, o assunto é apresentado na forma de um exercício de interpretação: Alvy lê tanto a referência a Wagner feita por um vendedor numa loja de discos, quanto o emprego de “did you?” (que em inglês oral americano pode ser contraído para “didju”, homônimo de “jew”, judeu) no encontro com um executivo como atos claros de antissemitismo. Embora a conversa sobre a paranoia de Alvy possa ser lida como mera estratégia de caracterização do personagem, também é verdade que a variedade de materiais e temas que o filme vai abordar ultrapassa de longe as necessidades estritamente dramáticas ligadas ao tema do relacionamento entre Alvy e Annie. Como na citação dos filmes de Fellini anteriormente, a narrativa desenha uma tensão entre os conteúdos históricos dos materiais usados e sua inserção (possivelmente redutora) numa lógica subjetiva. Em outras palavras, seria a paranoia conspiratória mero traço subjetivo ou também indicariam a percepção, mesmo que imperfeita ou “pré-política”, de estratégias reais de poder acionadas no período? Afinal, como devemos interpretar a passagem das fantasias antissemitas para a discussão do assassinato de Kennedy e a desconfiança de

que o “Warren Report”, o relatório final sobre o assassinato do presidente, seja apenas uma das peças de um quebra-cabeças cuidadosamente armado nos bastidores do Pentágono? Estaríamos, então, diante de mais um desmando ou do início de algum tipo de consciência política, forjada no contato com o jogo partidário (Alvy participa da campanha de Adlai Stevenson) e as plateias universitárias? Mais do que responder a essas indagações, o filme parece insistir num campo de possibilidades situadas entre algum tipo de formulação decisiva e sua possível dissolução.

Como a solução oferecida por Rob para a mania conspiratória de Alvy é a mudança para Los Angeles, onde está “todo o mundo do show business”, o espectador, numa nova reviravolta, se vê tentado a reavaliar as obsessões de Alvy, que de sintoma neurótico podem se transformar numa forma peculiar de resistência centrada em atos de interpretação que preferem a possibilidade do erro às falsas superações sugeridas pelo amigo. Tomando o sistema de referências sugerido por Alvy, lembremos que a relação entre a paranoia e a interpretação aparece de modo central na teorização freudiana: para Freud, a paranoia seria uma condição em que tudo parece ser opressivamente significativo e na qual todos os significados compõem um sistema totalmente integrado. Para o paranoico, que descobre correspondências secretas entre pessoas e eventos aparentemente diversos, não há espaço para a contingência, pois nada parece ser acidental. É nesse sentido que devemos entender a aproximação que Freud faz entre a paranoia e a ficção, cujo papel é justamente de construir padrões e estruturas a partir da junção de materiais heterogêneos (FREUD, 1979). Para Alvy, a narrativa conspiratória vai servir em parte de instrumento de combate à padronização da vida: no encontro com executivos e no ato da venda e consumo de cultura numa loja de discos, é justamente a utilização das narrativas “alternativas” oferecidas pela paranoia que os eventos se tornam “interessantes” e, em certa medida, certamente contraditórios,

narráveis na medida em que explodem o continuum da mesmice e da repetição da vida do alto capitalismo.

Do ponto de vista formal, esses atos de “rebeldia” aparecem cifrados na retomada ainda mais radical do jogo de livre associação como estrutura narrativa: a quebra da linearidade temporal, a mistura de registros (televisão, desenho animado), a utilização de hipérboles absurdas e incongruentes, a adoção de procedimentos assumidamente antirrealistas, tudo nesta parte do filme respira a liberdade da investigação ligada à experimentação e ao inconformismo. A televisão aparece como contraponto indesejável, com seus fãz sinistros e suas risadas enlatadas. Ao mesmo tempo, o fato de que certa volição interpretativa de oposição seja vista e sentida como uma neurose aponta mais uma vez para interdições objetivas e subjetivas poderosamente posicionadas no período histórico em questão. Contudo, não seria também a paranoia um modo de reduzir a multiplicidade do mundo, já enormemente ameaçada pela padronização corrente, a um único denominador comum, fazendo do ato de interpretação um jogo cujo resultado é definido a priori? Tal leitura encontra desenvolvimento nas próximas sequências do filme: se para Alvy a solução da padronização da vida está na autenticidade inicial de Annie, como entender a entrada da personagem em cena, que, através de uma inversão da cronologia, surge já irremediavelmente inscrita no processo neurótico (insegurança, problemas sexuais, sessões de terapia)? Estaríamos diante daquilo que Sartre identificou como a “irrevogabilidade” conservadora da narrativa em “flashback”, seu fechamento num passado já concluído que não pode mais ser modificado? (SARTRE, 1993) De fato, a entrada de Annie dá ao conjunto de cenas posteriores, situadas no “pretérito mais que perfeito” da narrativa, nas quais ela aparece ainda como uma esperança, um enquadramento geral que pode lhes retirar o vigor e lhes emprestar o semblante da “crônica de uma morte anunciada”, inevitavelmente aguardando as personagens no futuro do enredo. É nesse momento que as possíveis

diferenças entre irrevogabilidade e paranoia se esfumariam para juntas estruturarem a narrativa subjetiva de Alvy, nas quais o conjunto de eventos e personagens é reduzido a meros alicerces do exercício de rememoração de uma consciência em pleno processo de desagregação diante dos “paradoxos” inevitáveis, eternos e insuperáveis da vida. Rememoração em que o jogo de livre associação, enrijecido por um enquadramento narrativo que lhes diminui a energia e o potencial subversivo, também se degeneraria em mero jogo discursivo e traço subjetivo.

Por outro lado, o fato de que a solução oferecida por Sartre, o romance existencialista, na sua “abertura fenomenológica para o presente”, com decisões sendo feitas sem as amarras do passado, tenha parentescos evidentes com a fórmula do drama burguês, adiciona nova camada de complexidade em sua utilização para a análise deste filme e sugere outra leitura possível da sequência em questão. Desse ponto de vista, a entrada de Annie Hall em cena teria potencial progressista não apenas porque nos livra das expectativas criadas pelo suspense, mas também porque ajudaria a enquadrar as tentativas de educação efetuadas por Alvy, o processo “pigmaliônico” que ele leva a cabo, como elas próprias frutos de uma formulação equivocada dos problemas diagnosticados pelo personagem-narrador e de suas soluções possíveis.

O conjunto de temas sugeridos acima nos obriga a uma avaliação do papel da personagem feminina no esquema geral de esperanças e derrotas que a narrativa monta. Inicialmente destituída de valor positivo “em si”, ela aparece como ponto de encontro de diferenças irreconciliáveis que nosso narrador articula em suas rememorações: nela Alvy enxerga a possibilidade de criar um meio-termo entre opções que lhe parecem inaceitáveis. Assim, Annie é inicialmente caracterizada em oposição ao conjunto de personagens femininas. As duas primeiras esposas, excessivamente “cerebrais”, representam na somatória a possibilidade de junção entre a atividade política e o trabalho intelectual. Já no lado oposto do espectro ideológico, encontramos Rob e sua

adesão irrestrita ao comercialismo mais rebaixado em Los Angeles. Do ponto de vista histórico, há certa justeza no quadro desenhado. Como mostra a festa onde a segunda mulher de Alvy identifica figurões do mundo acadêmico de Nova York, os intelectuais se comportam como celebridades e a festa nada mais é do que a busca por contatos influentes no mundo das editoras e universidades. A resposta de Alvy, que enfatiza as atividades físicas (o esporte e o sexo) em oposição às mentais, surge como reação a esse intelectualismo de fachada. Já a trajetória pessoal de Rob exemplifica um processo que ajudou a devastar o cenário da comédia “stand-up” em meados dos anos 70.

Ao contrário das mulheres hiperintelectualizadas e dos amigos que vendem a alma ao demônio, Annie Hall surge numa posição intermediária entre o interesse pelas artes (teatro, música, fotografia, poesia) e uma “espontaneidade” simpática cifrada inicialmente na sua falta de articulação. Quando conversam pela primeira vez num clube de tênis, o diálogo é marcado pelas suas hesitações, frases inconclusas, interjeições desajeitadas e contradições amalucadas. Sua falta de habilidade linguística é frequentemente assunto da conversa entre os dois, com Alvy vez ou outra fazendo o papel do Professor Higgins de Bernard Shaw, com comentários depreciativos sobre as escolhas de vocabulário da aluna. Além disso, sua relação com as artes é “instintiva”, pois, como ela mesma diz, ela aprendeu a cantar “sem ter aulas” e procura “não pensar demais sobre sua abordagem” quando tira fotografias. Seus conhecimentos de poesia são rudimentares, mas “genuínos” e “diretos”. Após uma sequência com as legendas explicativas denunciando o ridículo da tentativa de simular uma conversa “intelectual” sobre fotografia, os dois decidem visitar uma casa de praia. Longe da cidade, os protagonistas se veem às voltas com lagostas rebeldes, numa cena que surge como o único momento verdadeiramente “autêntico” do filme em sua regressão a certo infantilismo ingênuo e despreocupado, mas nem por isso avesso às atividades artísticas, pois Annie tira fotografias do evento. Nesse momento tudo indica um universo de

possibilidades amplas, numa integração entre o afeto pessoal e uma atividade artística autônoma, livre das restrições intelectuais ou comerciais registradas no resto do filme. Ao mesmo tempo, o emprego da câmera na mão, de cortes rápidos e do improviso dos diálogos demonstra o charme do “não planejado” e sugere que a espontaneidade do momento é contagiosa. Já o caráter “artesanal” da fotografia em relação ao cinema insinua o retorno a modos de produção artística ainda mais “simples”.

Entretanto, uma análise mais detida da sequência na casa de campo revela que a busca do autêntico, embora flerte com as velhas ideologias românticas do ideal da natureza como contraponto para as agruras da vida urbana, ganha aqui novas conotações, nas quais a possibilidade da busca do natural é cifrada em termos de clara distinção de classe. Afinal, a casa de praia longe de Manhattan está nos condomínios caros de Long Island, refúgio da alta classe-média nova-iorquina que quer sossego momentâneo das atividades ligadas aos negócios. Para não deixar dúvidas sobre o código de classe que envia a sequência, a graça toda em torno da qual se constrói uma ideia de autenticidade é encenada no embate com lagostas, item do cardápio das classes mais abastadas. Mais adiante, o filme vai encenar, em chave farsesca, a mercantilização do “autêntico” nas sequências no restaurante de comida natural em Los Angeles, cenário do desfecho da relação entre Alvy e Annie, que remete de modo inequívoco aos critérios de classes das novas modas “contraculturais”.

No entanto, se a situação artificial na casa de praia, onde a vida real fica momentaneamente congelada, ainda consegue produzir uma tênue ideia de autenticidade, a volta à Manhattan escancara as contradições implícitas no refúgio da natureza. Com a impossibilidade de manter em condições mais complexas, em que professores universitários dos cursos de educação de adultos podem se revelar conquistadores traiçoeiros, a transformação de Annie num “meio termo”, Alvy vai buscar uma solução estruturalmente equivalente: a

inserção de sua discípula no seu universo cultural “middlebrow”, ou seja, um mundo situado entre uma intelectualidade “excessiva” e estéril e a mercantilização que marca os produtos da indústria cultural. A caracterização desse campo de referências culturais pontua todo o filme: elas cobrem uma ampla área que inclui Freud e a psicanálise, Groucho Marx, Silvia Plath, Marcel Ophüls, James Joyce, Billie Holiday, Truman Capote, Branca de Neve, etc. A mistura pode parecer suspeita e o espectador deve ficar atento ao processo de sua (pseudo) valorização na comparação que Alvy faz entre seu ecletismo e a cultura postiça de Los Angeles, num contraste que a primeira opção faz bonito em relação à segunda.

No mundo acadêmico anglo-saxão, as discussões sobre a possibilidade de uma cultura “intermediária” se deram inicialmente dentro do quadro maior de reflexões sobre o acesso democrático da classe trabalhadora à totalidade da produção social de cultura. É dentro desse sistema de referências que se situam os ensaios de George Orwell escritos nos anos 30 e 40 sobre a formação de uma cultura urbana da classe trabalhadora inglesa, sob o controle benevolente do Estado e do mercado, que procurariam afastar o perigo das propostas culturais “bolcheviques” (ORWELL, 1970). É do mesmo campo a reação de Q. D. Leavis sobre as ameaças da cultura “middlebrow”, resultado do rebaixamento da herança da alta cultura mundial numa área indiferenciada em que dominariam os valores da classe média medíocre. Retomando o antigo argumento de Matthew Arnold, a exigência desta vez era a da “helenização” das classes médias, que deveriam se preparar melhor através do contato com a cultura “verdadeira” para assumir o papel da liderança a que estavam destinadas (LEAVIS, 1939). Na mesma época nos Estados Unidos, ainda sob o impacto da crise de 1929, a questão ganharia nova inflexão nas declarações do grupo conhecido como “Intelectuais de New York” contra a cultura da Frente Cultural nos anos 30. Desta vez a demanda era que o intelectual se opusesse à cultura de massas, ao kitsch e ao gosto “middlebrow”, nos quais chafurdariam as

iniciativas da Frente Cultural, que “longe de serem um experimento genuíno na direção de uma cultura democrática e popular, [...] foram simples capitulações diante das tendências “middlebrow” de uma indústria cultural que rebaixou as belas artes, saqueou as vanguardas e transformou as artes populares em kitsch processado” (DENNING,1998, p. 110). Outra posição a respeito do assunto seria a tentativa de definir essa cultura “middlebrow” e a própria indústria cultural como um campo de batalhas políticas e simbólicas em que se procuraria produzir uma “cultura plebeia” através da fusão entre as culturas dos imigrantes e seus filhos, que compuseram desde os anos 20 as grandes massas de trabalhadores organizados em todos os ramos da produção cultural nos Estados Unidos, e os novos meios produtivos. Nesse sentido, o campo da produção cultural passa a ser visto como uma extensão dos embates sociais numa sociedade que perdeu as oportunidades criadas tanto pela crise de 1929 quanto pelos movimentos progressistas dos anos 60.

O filme vai retratar um atravancamento desse processo numa de suas sequências mais memoráveis: aquela que compara a cena do jantar com a família de Annie no presente da narrativa com as lembranças de jantares do Brooklyn da infância do nosso narrador. A sequência tem como base evidente não apenas diferenças “culturais” (judeus e protestantes), mas claramente questões de classe: o falso diálogo entre os dois núcleos intensifica o tema da incomunicabilidade, enquanto lhe dá contornos históricos mais precisos ao retratar a sobrevivência de modos de pensar “antiquados” e “pré-modernos” (como o antissemitismo da avó da Annie) numa sociedade que não levou adiante seus projetos de democratização radical. Ao mesmo tempo, o contraste evidenciado pela tela dividida (“split screen”) entre comedimento educado e falta de modos, silêncio e algazarra, esclarecimento e superstição, é exposto para ser abandonado em bloco, em nova falsa superação: é na sua “superioridade” cultural que Alvy formula uma “solução” dos antagonismos de classe, que podem ser abandonados não por sua superação, mesmo que apenas

no campo subjetivo, mas pela demonstração de como esse novo sentido de cultura, indissociável das condições de seu consumo, pode produzir uma desigualdade mais “legítima” do que a baseada em “meros” critérios econômicos, religiosos ou raciais.

Mas se é a subjetividade de Alvy que dá regras à narrativa, também é verdade que as falhas do processo de censura agindo em seu inconsciente, que podem formar um esquema coerente agindo além da sua perspectiva, fornecem provas que dificultam a simples oposição entre Nova York e Los Angeles. Pois o processo de imbecilização generalizada já atingiu o polo positivo da equação: em Nova York as plateias dos clubes de música podem ser desatentas, caçadores de autógrafos assediam artistas nas ruas, agentes da indústria de música pop rondam os clubes de jazz à caça de talentos, escritores talentosos são forçados a escrever para comediantes de quinta categoria, jornalistas fazem a apologia da mistura entre o rock dos Rolling Stones e as apresentações de “divindades” hindus. Tampouco os intelectuais escapam: eles não apenas declamam solenemente bobagens sobre Fellini nas filas do cinema, mas levam uma vida “excessivamente cerebral” que acaba por sufocar os “instintos vitais” e os transforma em alpinistas sociais. Assim, os processos de valorização da cultura de Alvy, revelados ora como marca de distinção, ora como frutos de uma falsa oposição, sofrem golpes que incitam o espectador a analisá-los mais de perto.

Nesse sentido, a acusação feita por Annie no final do filme de que Alvy é como Nova York faz sentido, pois a cidade é, de fato, um lugar marcado por uma hiperinflação do consumo de arte mundial que constitui uma das principais atividades econômicas da cidade (depois das atividades do mercado financeiro e do turismo, com as quais o mundo da arte tem parentescos muito próximos). Por outro lado, muitos historiadores da cidade sempre insistiram na diversidade e no fácil aceso da população ao parque cultural da cidade como fatores que marcaram o dinamismo da vida local na primeira metade do século XX, quando se planejaram “modos através dos quais as classes mais pobres

poderiam ser integradas no processo cultural” (FREEMAN, 2000, p. 56-7). De qualquer modo, esse momento de relativa democratização cultural já tinha ficado para trás em 1977. Pois o desmonte do parque industrial da cidade a partir do final dos anos 60, assim como o ataque do governo federal a uma das redes de bem-estar social mais eficaz do país, “responsável” pela bancarrota econômica da cidade, marcam um processo de decadência de Nova York que atingiu seu clímax na crise fiscal de 1975, quando a cidade esteve prestes a declarar falência. David Harvey argumenta que junto com o Chile, Nova York se tornou um laboratório importante em que as novas medidas de desregulamentação e de aumento do setor de serviços ligado ao capital financeiro foram implementadas e aferidas (HARVEY, 2007). O primeiro resultado, ao qual Alvy se refere mais de uma vez no filme, foi a degradação e abandono de partes inteiras da cidade (mais de 10% da população da cidade migrou para outros lugares, bairros inteiros foram devastados pelo abandono e pelos incêndios criminosos), assim como o aumento vertiginoso da violência urbana. A economia da cidade só se recuperaria com demissões em massa em diversos setores governamentais, cortes radicais do orçamento do Estado de Bem Social e com o aumento do setor de serviços impulsionado pelo investimento inicialmente na rede de museus, liderado pelas verbas milionárias destinadas ao MoMA, ao Guggenheim e ao Metropolitan e sua transformação em corporações interessadas em diversos ramos de atividades, inclusive as do mercado imobiliário (ZUKIN, 1995). Em seguida, deu-se início a uma das campanhas publicitárias mais agressivas da história do país, em que a ênfase recaía tanto nas novas “obras de arte” da nova arquitetura de arranha-céus pós-modernos, quanto no amplo parque cultural oferecido pela cidade. Assim, o ecletismo de Alvy tem um substrato objetivo na circulação de mercadorias culturais que movimenta a vida na cidade. Já do ponto de vista teórico, serão as formulações pós-estruturalistas que fornecerão para essas práticas mercadológicas suas justificativas, necessárias para dar brilho às formas

assumidamente predatórias das novas práticas no campo social, na sua ênfase na quebra entre as fronteiras entre a alta e a baixa cultura e na mistura sem critério, travestidas como narrativas libertárias diante do jugo das “antigas ortodoxias”.

O resultado para Alvy é a relativa separação entre o emprego das categorias criadas pela cultura e o teste da realidade. As lacunas entre as ideias e a vida real são tematizadas em diversos episódios. Na maior parte dos casos as citações eruditas são francamente postiças ou aleatórias: a desculpa dada pela segunda mulher de Alvy para evitar sexo é que sua dor de cabeça é igual à de Oswald, personagem de “Os espectros” (peça de Ibsen de 1881), enquanto que a atividade sexual bem sucedida pode ser comparada à finalização de um romance de Balzac ou a uma “experiência kafkiana”. O adensamento desses procedimentos os transforma numa matriz formal do filme, que se estrutura a partir da utilização da introdução do contraste entre aquilo que os personagens falam e a ação efetiva, numa série de justaposições baseadas em cortes rápidos que demonstram a ineficácia das racionalizações apresentadas, mas sem, contudo, deixar de oferecer compensações imaginárias baseadas no jogo retórico ao qual a cultura foi degradada.

A escolha do consumo conspícuo de cultura como solução das crises subjetivas de Alvy e como sistema de oposição aos imperativos do mercado das ideias encontra, assim, seus limites objetivos. O correlato formal desse derrota está no abandono das rebeldias experimentais da primeira parte do relato do caso amoroso e na gradual normatização da narrativa, que, desprovida de seu ímpeto transformador, se estabiliza em mera exposição linear do “fracasso inevitável” das relações humanas. Como as antinomias expostas até aqui estão acima da consciência de Alvy, sua conclusão é desanimadora: na piada da galinha que fecha o filme fica cifrada e resumida a perplexidade diante dos dilemas da vida. Assim, a normatização da curva dramática na parte final da trama revela-se como escolha de segunda categoria na medida em que seu falso

avanço encobre e mascara o tempo da repetição, da reiteração do fracasso do ímpeto investigativo, que está fadado em redundar na afirmação daquilo que já se sabia desde sempre. Resta para Alvy o registro da existência “discursiva” da memória, recuperada na montagem final dos melhores momentos da relação amorosa, em que os fragmentos convivem sem promover avanço ou superação.

Contudo, se a formulação que Alvy dá aos seus problemas em princípio não admite superação, também é verdade que nosso narrador vai encontrar no desfecho de sua trajetória profissional uma substituição consoladora: o teatro comercial, em que o final do tipo “happy end” promove uma compensação pelas frustrações reais. O fato de que sua nova peça é encenada no que parece ser o circuito off-Broadway e não em Los Angeles não deve escamotear seu caráter de conformismo e adesão ao movimento geral do consumo cultural na cidade, numa atmosfera em que o pessimismo não é bom para a bilheteria, nem promove a harmonia exigida pela comunidade dos negócios. Desse modo, o “paradoxo” que fecha o filme perde parte de sua dimensão “misteriosa” para se revelar como desculpa esfarrapada que quer mostrar como inevitável a opção consciente pelo mercado. Como o filme mostra, o teatro comercial é o ponto de chegada de uma trajetória profissional que começa nos clubes de comédia do Village e passa pelos shows de arrecadação de renda para a campanha de Adlai Stevenson e pelas plateias dos campi universitários, centros de agitação política desde meados dos anos 60. Uma das sequências do filme resume de modo extremamente econômico a persistência do interesse de Alvy pelo campo político: no momento da separação final Annie depara com uma coleção de “buttons” que pedem o “impeachment” de Eisenhower, Nixon, Carter e Reagan. Na adesão final fica registrada a passagem da batalha contínua contra a ascensão de direita para a sensação de derrota característica do tempo inescapável do trauma, onde cada passo parece meramente repetir o anterior.

Mas é justamente pelo aproveitamento que o emissor do discurso situado acima da perspectiva de Alvy faz das falhas de seu processo de censura

que se fortalece um ponto de vista desabusado sobre a matéria mobilizada pelo filme. Pois é a proximidade, efetuada através dos procedimentos da montagem, entre os ensaios da peça de Alvy e sua conclusão paradoxal com a piada dos ovos que ajuda a esvaziar a possível grandiloquência das afirmações sobre a falta de sentido da vida. A comparação insinua a ação de um processo de censura na escolha e elaboração dos termos da piada, através do qual a palavra central para o processo de interpretação é suprimida: pois o irmão que pensa que é uma galinha é precioso não por ser um elo com os laços naturais ou autênticos com a família ou a natureza, mas por ser o produtor de ovos de ouro, como na fábula tradicional. Vista dessa nova perspectiva, a anedota ganha outra camada de significado alegórico, mais em consonância com sua proximidade do ensaio da peça comercial: qualquer situação pode ser aceita, mesmo a mais irracional, desde que se possa dela aferir lucro.

Entretanto, ao contrário do que gostam de afirmar os produtores da cultura industrializada, com suas estatísticas e departamentos de marketing, não se pode prever com certeza os modos através dos quais os produtos culturais serão recebidos e interpretados. No filme, a figura de Annie Hall surge como índice apequenado e contraditório, mas ainda assim com algum vigor, da resistência aos movimentos de enquadramento a que a cultura submete a vida social. Não se trata de vitória (ela tenta uma malsucedida carreira na música pop) – os meados dos anos 70 não pareciam encorajar tantas esperanças – mas de um descompasso entre aquilo que está sendo planejado (por Alvy neste caso) e as possibilidades que se criam efetivamente (a relativa independência, determinação ou segurança intelectual). Nesse sentido, Annie Hall “é” Woody Allen: nada está garantido, mas nem tampouco inteiramente determinado. Pois o novo nível global de integração do mercado cultural abriu algumas possibilidades: no caso do cinema americano no momento da filmagem de *Annie Hall*, ele criou tanto a adoção cosmética de formas e temas do cinema de qualidade mundial, descontextualizados e reduzidos a floreios retóricos, como

uma internacionalização da inteligência e uma possibilidade da avaliação crítica e criteriosa do repertório artístico desenvolvido pelos movimentos revolucionários dos anos 60. São essas lacunas e contradições da indústria cultural que até hoje animam o cinema de Woody Allen.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- DENNING, Michael. *The Cultural Front*. London & New York: Verso, 1998.
- FREEMAN, Joshua. *Working Class New York*. New York: The New Press, 2000.
- FREUD, Sigmund. *Case Studies II*. London: Penguin, 1979.
- HARVEY, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford & New York: OUPress, 2007.
- LEAVIS, Queenie Dorothy. “The middlemen”. In.: *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto & Windus, 1939.
- MARTINS, Luis Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1994.
- NACHMAN, Gerald. *Seriously Funny: The Rebel Comedians of the 1950s and 1960s*. New York: Pantheon Books, 2003.
- ORWELL, George. *A Collection of Essays*. New York: Harvest Books, 1970.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1993, pp. 106-7.
- SCHWARZ, Roberto. “81/2 de Fellini”. In.: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- ZOGLIN, Richard. *Comedy at the edge: How stand-up in the 1970’s changed America*. New York: Bloomsbury, 2008.
- ZUKIN, Sharon. “High culture and wild commerce in New York City”. In.: *The Culture of Cities*. Oxford: Blackwell, 1995.

Recebido em 20/06/2019.

Aceito em 20/08/2019.