

Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

# Sorrindo Vida Sem Rumo

Relacionamentos amorosos e risco social sob a  
ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo  
Neurótico, Noiva Nervosa

**Guilherme A. C. de Sant'Ana**

Belo Horizonte  
2012

Guilherme Antônio Carneiro de Sant'Ana

# Sorrindo Vida Sem Rumo

Relacionamentos amorosos e risco social sob a  
ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo  
Neurótico, Noiva Nervosa

Dissertação apresentada como  
requisito parcial para obtenção do  
título de Mestre em Comunicação  
Social pela UFMG na linha  
“Textualidades Mediáticas”

Professor Orientador:

Dr. Carlos Alberto de Carvalho

Belo Horizonte  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2012

**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social**

**Certificado de Aprovação**

**Título:** Sorrindo Vida Sem Rumo - Relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo Neurótico, Noiva Nervosa

**Autor:** Guilherme Antônio Carneiro de Sant'Ana

**Orientador:** Dr. Carlos Alberto de Carvalho

Aprovado em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

Dr. Carlos Alberto de Carvalho  
(UFMG - Orientador)

Dr. Francisco Coelho dos Santos  
(UFMG - Examinador)

Dr<sup>a</sup>. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro  
(UEMG - Examinadora)

Dr<sup>a</sup> Simone Maria Rocha  
(UFMG - Examinadora)

Belo Horizonte  
2012

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFMG

Sant Ana, Guilherme

Sorrindo Vida Sem Rumo [manuscrito] : Relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo Neurótico, Noiva Nervosa / Guilherme Sant Ana. - 2012.

262 p.

Orientador: Carlos Alberto De Carvalho.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia Ciências Humanas.

1.Cinema. 2.Produto Cultural. 3.Incerteza Social. 4.Identity.  
I.De Carvalho, Carlos Alberto. II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia Ciências Humanas. III.Título.

## Resumo

O objetivo da presente dissertação consiste em compreender o modo segundo o qual os relacionamentos amorosos recebem materialidade narrativa no interior de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Annie Hall, 1977), filme escrito e dirigido pelo cineasta norte-americano Woody Allen. Esta investigação está ancorada no pressuposto de que a produção cinematográfica é, antes de tudo, uma expressão cultural, tomando por cultura um sistema heterogêneo de significados partilhados que organiza as relações travadas no terreno social ao fornecer pontos de apoio para que os indivíduos possam dar sentido às suas trajetórias de vida. Deste modo, a análise empreendida, cuja inspiração metodológica reside na noção *ricoeuriana* da trílice *mímesis*, está preocupada em problematizar a cosmovisão comunicada pela obra de Allen em questão no que tange aos valores e práticas que remetem à vivência afetiva na contemporaneidade, em uma circunstância marcada pela noção de risco social. Para tanto, a fim de fornecer substrato crítico à discussão realizada, preliminarmente serão tecidas considerações acerca da especificidade do fazer cinematográfico de Woody Allen, bem como a caracterização da noção de risco social e do significado do processo de individualização, além da realização de um pequeno balanço sobre as problemáticas que atravessam e constituem a experiência amorosa na contemporaneidade.

**Palavras-Chave:** Risco Social – Individualização – Relações Amorosas – Cinema

## **Abstract**

The objective of the present dissertation consists on comprehending how the loving relationships receive materiality narrative within *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Annie Hall, 1977), written and directed by American filmmaker Woody Allen. This investigation is anchored on the assumption that the film production is, first of all, a cultural expression, by taking as culture a heterogeneous system of shared meanings that organize the relations taken in the social field by providing support points so that individuals can give meaning to their life trajectories. Thus, the undertaken analysis, in which the methodological inspiration lies in the *ricoeurian* notion of the triple *mimesis*, is worried about problematizing the worldview communicated by Allen's work concerning the values and practices that refers to the affective experience in the contemporaneity, in a circumstance marked by the notion of social risk. Thereby, to provide critical substrate to the discussion held, preliminarily some considerations are going to be made about the specificity of Allen's filmmaking, as well as the characterization of the concept of social risk and the significance of the process of individualization, apart from performing a brief balance on the issues that cross and form the love experience in contemporary society.

**Keywords:** Social Risk – Individualization – Loving Relationships – Cinema

## **Agradecimentos**

Mais do que uma expressão pessoal, a tessitura do texto corresponde à materialização de uma experiência compartilhada. Sob este prisma, o autor, em que pese o esforço criativo particular de organizar e oferecer um sentido à experiência vivenciada, não é senão um co-autor de suas narrativas, afinal, a experiência, ainda que sentida e valorada individualmente, só é possível e se torna portadora de significado, de relevo, em virtude da existência de outros indivíduos. Como parte constitutiva do *processo* de autoria existe uma divisão social do afeto que não pode ser negligenciada. Diante desta constatação, nada mais justo do que reconhecer a importância de todos os co-autores, em seus múltiplos níveis de atuação, sem os quais a narração intitulada *Sorrindo Vida Sem Rumo* não passaria de um devaneio. Eis aqui, portanto, o registro do meu sincero agradecimento aos meus mais notáveis co-autores!

### Maria José Carneiro

Mãe é mãe, mas nem toda mãe é igual e, modéstia parte, a minha é bastante especial! Todo seu amor, sua paciência e sua confiança foram realmente essenciais para que eu pudesse concluir mais esta tarefa.

### Thiago Sant'Ana

Apesar da distância que atualmente nos separa, o meu irmão sempre confiou incondicionalmente não apenas na minha capacidade de levar a cabo este projeto como, principalmente, na minha postura ética. E ter a confiança de uma pessoa a quem verdadeiramente respeitamos e admiramos – respeito e admiração que, a propósito, foram conquistados ao longo do nosso convívio e não são apenas vestígios de laços consanguíneos – é sempre algo bastante estimulante além de enaltecedor.

### Natália Laqoa Pugschitz

O sagrado prazer do *fazer nada juntos* de cada dia que, certamente, ajudou a minha vida a se tornar muito mais colorida. Para além de uma simples namorada, uma grande companheira.

### Roberto Rosa de Santana

Tio, pai, amigo, confidente, guru, filósofo: independente do papel, uma dose legítima – e muito rara – de sabedoria e bom humor apesar de todos os pesares da vida.

### Desireê Antônio

Grande jóia descoberta ainda à época da graduação, proporcionou-me momentos de verdadeira imersão em memoráveis tardes de conversa realizadas na Praça da Liberdade.

### Lara Fonseca

Minha fiel escudeira: sempre solicita, esteve ao meu lado tanto nos momentos mais festivos quanto nos dias mais tenebrosos.

### Daniel Perugini

O responsável por me *incutir*, a fórceps, a paixão pelo cinema de Woody Allen. Não bastasse sua carinhosa amizade, ainda me ajudou a fazer a tradução do resumo da dissertação para o inglês.

### Vinícius Giraud

A prova viva do quanto uma grande amizade pode perdurar apesar da distância e do tempo.

### Mariana Morais

Amiga daquelas que faz questão de realizar uma viagem intermunicipal em pleno fim de semana apenas para nos encontrar.

### Frederico Lamêgo

Fred explica – e em grande parte dos casos é muito mais sensato que o próprio Freud! Sempre um ponto de vista interessante e coerente – além de hilário.

### Alan Albuquerque

Companheiro de aventuras e desventuras, foi o primeiro *amigo de verdade* que fiz na graduação em Comunicação Social. E até hoje, quem diria, de alguma maneira nossa amizade ainda faz sentido em nossas vidas.

### Gustavo Aleixo

Amigo daqueles que, faça chuva, faça sol, esteja onde estiver, jamais esquece a data do seu aniversário.

### Marcos Matheus Lara

Um primo que é praticamente um irmão.

### Juliana Salles

Colega do mestrado que ajudou a me safar de duas enormes enrascadas em que me meti durante este período.



### Jordana Bonasina

Minha cidadã *garibaldense* predileta! Essa guria tem *faca na bota*: uma legítima mestra das sacadas humorísticas e das divagações, aparentemente, sem sentido.

### Lívia Brito

Companhia das madrugadas insones e um vestígio de que o acaso às vezes acerta e nos brinda com ótimas amizades!

### Cláudia Pimenta

Nos momentos de maior tensão que atravessei, foi uma das minhas maiores válvulas de escape.

### João Henrique Assunção

Depois de uma aproximação, digamos, heterodoxa, uma identidade de pontos de vista surpreendente. Uma amizade – realmente – inesperada e muito bem vinda!

### Cláudia Mesquita

Professora do Departamento de Comunicação Social da UFMG que, durante a etapa da qualificação, foi de grande valia no aperfeiçoamento das discussões relativas ao caráter constitutivo do dispositivo cinematográfico no corpo da análise de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

### Rita Ribeiro

Professora da Escola de Design da UEMG, efetivamente “comprou” a perspectiva de análise cultural realizada pela presente dissertação e ainda sugeriu uma importante chave explicativa que foi desenvolvida nas *considerações finais* do trabalho.

### Simone Maria Rocha

Sem sombra de dúvidas uma das minhas maiores referências dentro do Departamento de Comunicação Social da UFMG. Em todos os momentos que precisei, independente da circunstância, nunca me virou as costas e me ajudou como pôde. Para além da afinidade intelectual que nos faz partilhar uma mesma matriz de compreensão para o estudo dos processos comunicativos, o meu respeito e carinho pela Simone foram conquistados por intermédio de sua postura crítica e íntegra. Uma pessoa que, desde a época da graduação, me incentiva e valoriza as minhas reflexões.

### Francisco Coelho dos Santos

Dono de uma metodologia de avaliação bastante peculiar – ainda me recordo do Chico, no primeiro dia da disciplina sobre Georg Simmel, ter dito que uma parcela da nota era relativa ao brilho dos olhos estampado no olhar de seus alunos –, suas disciplinas – *Sociologia da Cultura e Modernização Reflexiva* – foram fundamentais para a escrita desta dissertação. O brilho presente nos meus olhos é o testemunho de que suas aulas, mais do que um mero protocolo institucional, são uma verdadeira fonte de prazer.

### Carlos Alberto de Carvalho

Há males que vem para o bem. Ainda que seja uma tarefa tanto quanto difícil pensar deste modo no calor das adversidades, há neste dito popular uma grande quantidade de sabedoria. A orientação do Carlos Alberto, neste sentido, é a própria personificação deste ditado; um verdadeiro golpe de sorte – em todos os sentidos possíveis e imagináveis. A mim foi uma verdadeira honra poder contar com um profissional comprometido, dedicado, transparente, responsável e extremamente competente. A fluência da dissertação é totalmente tributária do engajamento deste professor em buscar o melhor resultado possível para a concretização do projeto. Não é qualquer um que abre um espaço de interlocução franco e periódico; que lê sistematicamente uma grande quantidade de texto, fornecendo os devidos retornos em espaços de tempo exíguos – ainda mais quando o orientando em questão tem o belo hábito de ser prolixo; que sente como obrigação a tarefa de acompanhar cada passo do trabalho de pesquisa; em suma, que realmente respeita e se importa com o aluno que orienta. Diante de tantos atributos louváveis, a quebra dos meus parágrafos monstruosos em três, quatro pedaços, foi um preço muito pequeno a ser pago! Brincadeiras à parte, trabalhar com o Carlos Alberto foi uma oportunidade de conviver com um modelo de profissional que, embora “fora de moda”, é justamente aquele que eu pretendo seguir na condução da minha própria trajetória pessoal e profissional. Ainda que estas poucas linhas sejam insuficientes, eis aqui, simbolicamente, uma pequena demonstração da minha imensa gratidão a este grande homem.

### Elaine Martins e Tatiane Oliveira

Responsáveis pelos trâmites burocráticos da carpintaria da dissertação, estas duas secretárias foram peças centrais para a realização desta empresa, sempre oferecendo um atendimento cuidadoso, prestativo e de qualidade.

Woody Allen, Ernesto Sábato, Roberto Arlt, Thomas Bernhard, Emil Cioran, Hilda Hilst, Fernando Pessoa, Adão Iturrusgarai, André Dahmer, Beto Cupertino e Spencer Krug

Palavras, sons e imagens que tanto alegram e inspiram a minha vida.

### CAPES

Pelo fomento sem o qual a concretização deste projeto seria algo inviável.

Sou intolerante. Mas de esquerda.

**(Alvy Singer, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*)**

Ah, quem escreverá a história do que poderia ter sido?  
Será essa, se alguém a escrever,  
A verdadeira história da humanidade.

O que há é só o mundo verdadeiro, não é nós, só o mundo;  
O que não há somos nós, e a verdade está aí.

Sou quem falhei ser.  
Somos todos quem nos supusemos.  
A nossa realidade é o que não conseguimos nunca.

Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da infância?  
Que é daquela nossa certeza – o propósito a mesa de depois?

**(Pecado Original, *Álvaro de Campos*)**

Não perca seu tempo com as preocupações banais  
Tente salvar o seu dia desses cegos canibais  
Não despreze aquela ideia que você pensou que era besta e não conseguiu aproveitar  
Já disse um amigo meu besteira é coisa séria, é preciso com ela filosofar

**(Ainda Sem Nome, *Superguidis*)**

Tudo é possível e nada o é; tudo está permitido e nada o está. Qualquer que seja a direção que tomemos, não será melhor que as demais. Realizemos algo ou nada, acreditemos em algo ou não, é tudo a mesma coisa, tal qual é o mesmo gritar que se calar. Pode-se encontrar uma justificação a tudo, como também nenhuma. Tudo é por sua vez real e irreal, lógico e absurdo, glorioso e anódino. Nada vale mais que outra coisa, como tampouco nenhuma ideia é superior a outra. Por que entristecer-nos devido a nossa tristeza e regozijar-nos devido ao nosso regozijo? Que mais que nossas lágrimas sejam lágrimas de prazer ou de dor? Amai vossas desgraças e odiai vossa felicidade, mesclai tudo, confundi tudo! Sede como um floco de neve bamboleando pelo vento ou como uma flor destruída pelas ondas. Resisti quando não devais fazê-lo e sede covardes quando tenha que resistir. Quem sabe? Talvez ganheis com isso... E, de toda forma, que importa se, pelo contrário, perdeis? Há realmente algo que ganhar ou que perder neste mundo? Todo ganho é uma perda e toda perda um ganho. Por que esperar sempre uma atitude clara, idéias precisas e palavras sensatas? Sinto que deveria cuspir fogo à guisa de resposta a todas as perguntas que me tenham sido feitas ou que não me tenham sido.

**(Emil Cioran)**

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>CAP. 1 - UMA PERSPECTIVA, UM CINEMA, UM FILME</b>	<b>20</b>
1.1 UMA PERSPECTIVA	20
1.2 UM CINEMA	37
1.3 UM FILME	51
<b>CAP. 2 - MODERNIZAÇÃO, INDIVIDUALIZAÇÃO E RELAÇÕES AMOROSAS</b>	<b>67</b>
2.1 MOMENTOS DO PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO	70
2.1.1 DA TRADIÇÃO À MODERNIZAÇÃO SIMPLES	70
2.1.2 DA MODERNIZAÇÃO SIMPLES À MODERNIZAÇÃO REFLEXIVA	74
2.2 O PROCESSO DE INDIVIDUALIZAÇÃO	80
2.2.1 FORMAS DE INDIVIDUALIDADE	80
2.2.2 SUJEITO E IDENTIDADE	84
2.2.3 INDIVIDUALIZAÇÃO E MODERNIZAÇÃO REFLEXIVA	88
2.3 AS RELAÇÕES AMOROSAS EM TEMPOS DE INDIVIDUALIZAÇÃO	97
2.3.1 O MOVIMENTO ROMÂNTICO	97
2.3.2 RUMO À CONFLUÊNCIA	104
2.3.3 MAS, E OS HOMENS?	113
<b>CAP. 3 - ANÁLISE DO CORPUS</b>	<b>118</b>
3.1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	118
3.2 CONFIGURAÇÃO DA NARRATIVA	120
3.3 CONFIGURAÇÃO DO RISCO SOCIAL	138
3.4 CONFIGURAÇÃO DAS RELAÇÕES AMOROSAS	155
3.4.1 ALVY SINGER	156
3.4.2 ANNIE HALL, CHIPPEWA FALLS	165
3.4.3 UM PONTO DE INFLEXÃO	187
3.4.4 ARQUÉTIPOS DO RISCO	211
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>219</b>
<b>ANEXO I - LISTA DE EPISÓDIOS DE <i>NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA</i></b>	<b>243</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>256</b>

## Introdução

*Match Point – Ponto Final (Match Point, 2005)* é um filme estruturado em torno de uma belíssima metáfora que serve como prólogo ao enredo encenado e concomitantemente se mostra capaz de iluminar vários dos questionamentos presentes na vasta filmografia do cineasta norte-americano Woody Allen. Sua cena de abertura informa ao espectador que o ponto final, responsável por conferir título à obra, é disputado durante uma partida de tênis. No entanto, chama a atenção o modo particular como esta comunicação é filmicamente realizada: apesar de comandarem as ações do jogo, os tenistas estão ausentes do campo imagético veiculado. A câmera fixa constrói a disputa tendo como referência a perspectiva instaurada pela rede. Sob este contexto, os jogadores são representados não pela intenção, mas pela consequência de seus atos, ou seja, através da trajetória descrita pela bolinha em sua articulação com a rede.

O descompasso sugerido pela composição da cena é ilustrativo à medida que contrapõe o papel ativo do jogador – que diante de um tempo exíguo necessita fazer escolhas em relação ao seu posicionamento em quadra, bem como aos golpes mais adequados a serem desferidos – à impossibilidade de assegurar uma resposta precisa sobre o modo que elegeu para agir. Em última instância só é possível avaliar o sucesso de um movimento executado quando, rebatida, a bola perde o contato com a raquete e produz uma direção específica, um rastro material. Portanto, o controle do jogador nunca é totalmente pleno – sobretudo quando um obstáculo é interposto ao adversário: a rede. A opção por privilegiar a perspectiva da rede no enquadramento adotado para a veiculação da partida de tênis tem o objetivo de colocar em primeiro plano a figura da incerteza, a verdadeira protagonista do conjunto de episódios que compõem a narrativa de *Match Point*.

A personificação desta incerteza é alçada à sua condição plena quando, em dado momento do ponto – o movimento da bola é registrado em câmera lenta de modo a torná-la nítida aos espectadores –, um dos jogadores assume o risco de fazer uma devolução o mais rente possível à rede e a bolinha caprichosamente resvala na fita, modificando bruscamente sua trajetória ao pairar exatamente sobre a rede. Neste exato instante a imagem é congelada e o narrador, após ter alertado sobre a centralidade da ideia de sorte na

constituição das trajetórias humanas, constata: “Há momentos em que a bola bate no topo da rede e, por um segundo, ela pode ir para frente ou para trás. Com sorte ela vai para frente e você ganha. Ou talvez não e você perde”. O suspense é construído: após a conclusão da fala do narrador, ainda com a bolinha inerte sobre a rede, a cena é encerrada mediante uma transição realizada através da utilização do recurso *fade out*<sup>1</sup>. Na parte final do filme a metáfora da incerteza é retomada. A ópera *L’elisir d’amore*, composta por Gaetano Donizetti, usada como trilha sonora para a narração do prólogo, novamente é acionada. Quando o personagem Chris Wilton (Jonathan Rhys Meyers) arremessa um anel em direção ao rio Tâmisa, o público é informado de que o objetivo do personagem não fora alcançado – a câmera focaliza a trajetória do anel em câmera lenta e mostra que este não foi capaz de ultrapassar a barra de proteção que separa o acesso ao rio da calçada; ao se chocar com a barra de metal o anel subiu, ficou provisoriamente suspenso sobre o obstáculo, mas não conseguiu superá-lo: *foi para trás. Azar?*

O desfecho do filme subverte o desígnio da sorte anunciado no prólogo: o que fora anunciado como infortúnio se torna justamente a fortuna de Chris Wilton. Ao final da película, a ruptura com a expectativa forjada no interior de *Match Point* aponta para a ausência de sentido das noções de sorte e azar. O que em uma circunstância pode ser interpretado como sinal de sorte – a bola ultrapassar a rede –, em outra, pode significar azar – o anel ultrapassar a barra de proteção. Dito de maneira mais clara, a metaforização da incerteza acionada no interior deste filme – a imprevisibilidade da trajetória descrita pela bolinha de tênis quando esta colide com a rede – coloca em questão a incapacidade de obter plena sensação de segurança quanto ao sucesso ou fracasso das iniciativas empreendidas pelos indivíduos, uma vez que o futuro é compreendido como aberto, transitório, contingente. Apenas uma avaliação posterior das condutas, tendo como base a análise das consequências dos atos postos em prática, pode oferecer a estes indivíduos uma medida sobre o sucesso ou fracasso de suas empreitadas – medida esta demasiadamente frágil, por sinal, sujeita a constantes revisões e reinterpretações. Longe de ser

---

<sup>1</sup> O recurso do *fade out* corresponde ao desaparecimento gradual de uma imagem até o escurecimento completo do quadro. No contexto de *Match Point* este artifício tem o objetivo de separar a forma de comunicação do prólogo – com a narração em *off* do protagonista – da utilizada para compor o restante da narrativa.

restrita à configuração narrativa de *Match Point*, o contexto de incerteza não apenas é recorrente como também parte constitutiva da filmografia elaborada por Woody Allen. No caso do filme em questão o panorama de incerteza serve a uma discussão sobre a justiça – apesar de matar sua amante Nola Rice (Scarlett Johansson), Chris Wilton é absolvido pelo acaso: o anel que arremessou ao Tâmis fora encontrado pela polícia junto a um morto viciado em heroína que, por sua vez, recebeu a responsabilidade póstuma pelo crime praticado por Wilton.

A propósito de *Match Point*, Tiago de Luca, crítico da revista *Cinequanon*, aponta que este filme foge a um procedimento habitual do exercício cinematográfico proposto por Allen, qual seja, o de se concentrar prioritariamente no desenvolvimento da ação dos personagens e deixar a história relegada a segundo plano. Tal procedimento habitual está diretamente relacionado a um conjunto de filmes deste diretor cujo tipo de narrativa, do ponto de vista temático, é de grande interesse para a discussão proposta por esta dissertação. Tratam-se das obras de Allen nas quais este autor apresenta sua visão de mundo sobre o desenvolvimento dos relacionamentos amorosos. Diante disso, a investigação que sustenta a redação deste presente texto tem como propósito compreender os modos a partir dos quais os personagens construídos por Woody Allen vivenciam seus relacionamentos amorosos em uma circunstância notadamente marcada pelo risco social.

O ponto de partida para esta investigação corresponde à perspectiva de análise adotada para a realização desta empresa: a obra cinematográfica deste autor será compreendida sob a condição de um produto cultural. Segundo este tipo de abordagem, a comunicação travada entre as narrativas fílmicas e seus espectadores só é possível porque estas duas instâncias partilham um mundo de significados comum. As práticas filmicamente encenadas, a partir de seus modos operatórios específicos, são reconhecidas e fazem sentido porque dizem respeito a um conflitante conjunto de valores pré-existentes que articulam a multiplicidade de formas de ser e estar no mundo característica da dinâmica social. Neste contexto, os filmes de Woody Allen são portadores de uma cosmovisão sobre relacionamentos amorosos que remete a práticas e valores específicos no interior da dinâmica social; tais obras oferecem, portanto, um registro dos processos sociais do momento histórico em que

foram gestados. Além disso, os valores acionados e problematizados nos filmes de Allen também servem de matéria-prima para a reconfiguração da própria sociedade à medida que seus indivíduos, reflexivamente, interpretam os sentidos acionados narrativamente e os utilizam – seja afirmando-os ou negando-os – para construírem suas próprias identidades. Assim sendo, tratar a produção cinematográfica empreendida por Allen como produto cultural implica em reconhecer que os significados partilhados em suas obras tanto informam sobre valores pertencentes a uma cultura como servem de material para a re-produção da cultura – nos dois sentidos que re-produção assume, quais sejam, o de *repetição, reafirmação*; e o de *novidade, mudança*.

De modo a proceder à investigação instaurada, o percurso adotado para a feitura da presente dissertação consiste na elaboração de três capítulos. O primeiro, intitulado “Uma Perspectiva, Um Cinema, Um Filme”, preocupa-se inicialmente em apresentar e justificar a inspiração metodológica eleita como mais adequada para a análise da produção cultural em questão. A caracterização da tríplice *mímesis*, tal como formulada por Paul Ricoeur (2010), fornecerá a dimensão do exercício analítico a ser desenvolvido posteriormente, qual seja, o de observar na especificidade da narrativa fílmica construída por Allen os significados que remetem ao modo como os relacionamentos amorosos são vivenciados na contemporaneidade, isto é, em um contexto social atravessado pelas implicações da incerteza. Um segundo eixo deste capítulo, por sua vez, será responsável por explicitar o estilo de cinema que configura o exercício artístico desenvolvido por Woody Allen. Para tanto, será discutido com base na contribuição de Robert Stam (1981) em que consistiria o caráter auto-reflexivo atribuído ao cinema de Allen de modo a compreender a centralidade que a figura do *clown* possui na obra do diretor norte-americano. A última seção terá a incumbência de especificar as motivações que levaram à escolha do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* como *corpus* para o posterior exercício analítico. A partir da trajetória cinematográfica forjada por Woody Allen serão assinalados os principais argumentos responsáveis por tornarem o filme em questão um verdadeiro divisor de águas no interior da filmografia deste cineasta.

O segundo capítulo, “Modernização, Individualização e Relações Amorosas”, tem por objetivo oferecer substrato sociológico à configuração



narrativa adotada na composição de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. O conjunto de discussões presentes neste capítulo se mostra de suma importância, uma vez que orienta a leitura do filme em questão, focada em compreender a maneira particular como os processos sociais são comunicados a partir do tratamento cinematográfico. Amparada pelas indicações de Anthony Giddens (1991, 1996), Ulrich Beck (1997, 2010) e Zygmunt Bauman (2010), a primeira seção concentrará seus esforços em apresentar as principais transformações e problemáticas suscitadas pelo processo de modernização. A relevância desta seção está diretamente associada à construção do pano de fundo que orienta a ação dos personagens nos filmes de Woody Allen, pois a noção de risco social aponta para a centralidade da experiência da incerteza na contemporaneidade. Alvo de preocupação da seção seguinte, o processo de individualização será introduzido com base nas referências de Georg Simmel (2005, 2006), Stuart Hall (2006), Anthony Giddens (1993, 1996), Ulrich Beck (1996, 1997, 2010), Zygmunt Bauman (1998, 2009) e Scott Lash (1997) e buscará evidenciar as implicações provenientes da progressiva autonomização dos homens em relação às engessadas estruturas sociais tradicionais. A liberdade adquirida pelos indivíduos na contemporaneidade, conforme será evidenciado, em contrapartida resultou em uma menor sensação de segurança interior. A identidade pessoal, sentida outrora como herdada, fixa, hoje é experimentada como fluida, transitória, ao mesmo tempo em que demanda grande esforço por parte dos indivíduos em sua construção e manutenção. Quem eu sou passa a ser uma questão de assunção de riscos, de um estilo de vida a ser eleito. As questões provenientes desta discussão oferecem preciosas pistas sobre a trajetória descrita pelos personagens Alvy Singer (Woody Allen) e Annie Hall (Diane Keaton) no interior da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, de modo a avaliar como estes protagonistas vivenciam o processo de individualização. O capítulo termina com uma discussão sobre as relações amorosas na contemporaneidade realizada a partir das teorizações de Antony Giddens (1993), Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim (2001) e Eva Illouz (2011). Ao tematizar as implicações da sexualidade plástica na vida sexual – autonomização do prazer sexual da esfera da procriação – esta seção fornece valiosos parâmetros – como o tipo de perspectiva sobre o amor e o modo como são construídas as identidades de

gênero, por exemplo – para observar a maneira como os personagens Alvy e Annie se posicionam no interior do relacionamento afetivo que vivenciam.

O terceiro capítulo, por fim, corresponde ao esforço analítico propriamente dito. Para os propósitos desta investigação foram escolhidas três categorias de análise:

- a) *Configuração da Narrativa* - procura relatar o modo como os episódios que compõem a narrativa são concatenados, assim como os efeitos de sentido que são acionados sob tal forma de ordenação da narrativa.
- b) *Configuração dos Riscos Sociais* - procura contemplar a maneira como a temática da sociedade de risco é apropriada pela forma fílmica.
- c) *Configuração das Relações Amorosas* - procura observar a trajetória dos personagens ao longo do filme e o modo como estes concebem a relação afetiva da qual participam.

O modo particular pelo qual a narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* trabalha a relação entre o contexto de risco social que aciona e a encenação do relacionamento amoroso entre Alvy Singer e Annie Hall permite que sejam efetuadas algumas interessantes considerações a respeito dos significados culturais comunicados pela obra em questão. Primeiramente, os lugares construídos pelos personagens no interior desta narrativa são tributários de duas diferentes maneiras de se conceber o significado do amor. O filme, portanto, problematiza a tensão entre as lógicas românticas e confluentes da vivência amorosa. Neste sentido, a trajetória forjada pela personagem Annie é exemplar: se em um primeiro momento, a winsconsiana recém-chegada a Nova Iorque adota estratégias que claramente aludem à concepção romântica – como a reivindicação pela sacralidade institucional do matrimônio, fato este que incorre na manutenção da assimetria de poder entre os parceiros baseada em memórias definidas de gênero identitário –, no desenrolar da trama, ao ser estimulada por Alvy a se tornar mais intelectualizada, passa a *moldar* seu lugar de mulher a partir de uma percepção

confluyente da prática afetiva, ou seja, solicita uma posição mais ativa e igualitária na conformação da relação que vivencia com Alvy.

Simbolicamente, a personagem Annie interpreta o próprio percurso da emancipação político-cultural das mulheres. Partindo de uma ideia naturalizada do lugar da mulher, que desconhece as implicações da dinâmica do poder na relação entre gêneros no interior de uma vivência amorosa, Annie, no decorrer da narrativa, começa a questionar a centralidade dos desejos de Alvy e a se posicionar de maneira mais autônoma, afirmando a importância de suas vontades e do seu prazer. O humorista, por sua vez, incorpora uma postura ambivalente: ainda que explicitamente reconheça o contexto de incerteza no qual vivencia, utiliza modos de enfrentamento que não são condizentes com sua própria consciência. Transpondo esta questão para a problemática suscitada pelos gêneros identitários, Alvy evidencia certa admiração pelo processo de afirmação político-cultural das mulheres – não por acaso, antes de se envolver com Annie o humorista se casa com duas intelectuais novaiorquinas que incorporam uma posição de mulher mais ativa, mais combativa. Além disso, Alvy não constrói seu auto-conceito de masculinidade a partir da herança de gênero característica da divisão sexual do trabalho, própria do estágio de modernização simples, e com isso incentiva uma maior participação das mulheres no interior de seus relacionamentos amorosos.

Todavia, o pensamento progressista de Alvy não encontra eco efetivo na sua prática amorosa, uma vez que este personagem frequentemente tenta submeter suas parceiras às suas vontades. Em outras palavras, enquanto este protagonista, por um lado, vislumbra um tipo de relacionamento amoroso ancorado nos valores do amor confluyente, por outro, a maneira como implementa a relação suscita a manutenção de uma assimetria de poder que é própria do legado do amor romântico. As posturas de Annie e Alvy acima relatadas expressam formas específicas de se lidar com um contexto que solicita a experiência da incerteza. Neste sentido, Alvy adota uma postura de cálculo, de controle: em vez de aprender a lidar com as consequências práticas de uma relação mais igualitária, se distancia desta possibilidade tanto quanto possível e lança mão de uma memória de gênero com a finalidade de mantê-lo em um lugar de poder hierarquicamente superior; em outras palavras, este

personagem não quer correr o risco de reformular sua identidade pessoal, sentida como estável.

Em sua jornada emancipatória, Annie adota outra postura, qual seja, a de se lançar à incerteza. Longe de se preocupar com a defesa de uma coerência identitária, tal qual Alvy, a cantora vivencia uma nova experiência sobre a identidade: influenciada pela imaginação psicanalítica freudiana, Annie começa a conceber sua identidade pessoal como um processo de descoberta; seu *eu* se fragmenta, se torna instável, se transforma em um processo de remodelação. O choque entre a rigidez encarnada por Alvy e a flexibilidade incorporada por Annie, formas típicas de se locomover no terreno pantanoso da sociedade de risco, explicita o potencial de conflito que os relacionamentos amorosos assumem na contemporaneidade, sobretudo, em virtude da efetiva construção de uma esfera de intimidade que se coloca idealmente como uma instância igualitária de discussão de sentimentos e desejos entre os parceiros.

## Capítulo 1

### Uma Perspectiva, Um Cinema, Um Filme

#### 1.1 Uma Perspectiva

O objetivo que ancora a feitura desta seção corresponde prioritariamente à problematização teórica e posterior delimitação da perspectiva metodológica a ser utilizada para proceder à análise do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (*Annie Hall*, 1977), escrito e dirigido pelo cineasta Woody Allen, de modo a explicitar e compreender como a obra em questão vincula as problemáticas trazidas pela noção de risco social aos relacionamentos amorosos na contemporaneidade. Para tanto, a contribuição da antropologia filosófica desenvolvida pelo pensador francês Paul Ricoeur (2010) presente em seu livro *Tempo e Narrativa, Tomo I*, será de grande valia enquanto inspiração teórico-metodológica a ser trabalhada no corpo desta dissertação, uma vez que oferece substratos para uma dupla visada. Em primeiro lugar, as considerações tecidas por Ricoeur servirão para posicionar e justificar o tipo de tratamento que será concedido ao cinema no âmbito desta empresa. O movimento em questão permitirá ao leitor compreender com mais clareza o significado, bem como as principais implicações e os limites existentes, de conceber tal forma específica de comunicação sob a condição de um *produto cultural*. A segunda visada, por sua vez, está diretamente relacionada ao fio condutor que orienta o projeto de Ricoeur na constituição de *Tempo e Narrativa*, qual seja, amplificar o potencial explicativo contido na ideia aristotélica de *mímesis*, ressaltando analiticamente seu aspecto tríplice, além de lançar mão da sua tese segundo a qual o tempo só se torna humano quando articulado narrativamente. O arco hermenêutico desenhado pela tripartição da *mímesis*, como será evidenciado mais à frente, revela um produtivo movimento interpretativo, consonante com as necessidades suscitadas pelo problema de pesquisa que norteará a abertura analítica a ser operada no interior da forma fílmica *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

Uma vez explicitadas as diretrizes que contemplam o intento desta seção, faz-se necessário, neste momento, situar os principais pilares que fornecem sustentação ao pensamento desenvolvido por Paul Ricoeur. Assim

sendo, conforme anunciada anteriormente, a tese que estrutura o percurso deste autor consiste em mostrar o papel central da forma narrativa como sendo a guardiã da experiência de tempo vivenciada pelos seres humanos. Para comprovar a força desta tese, Ricoeur assume o risco – dadas as diferentes circunstâncias culturais em que os seguintes escritos foram produzidos – de estabelecer uma aproximação entre a aporética do tempo, contida no livro XI das *Confissões* de Santo Agostinho, e a construção da intriga (*mythos*) presente na Poética de Aristóteles. A escolha por estas referências para tratar das questões relativas ao tempo e à narrativa não foi arbitrária. Há de se ressaltar, inicialmente, que a opção por tais autores deveu-se à exclusividade de foco sobre cada um dos temas em questão: enquanto Agostinho não se preocupou em contrastar sua análise do tempo às implicações sobre a narrativa, por outro lado, Aristóteles, no texto da *Poética*, não confere ao tempo nenhuma centralidade sobre a tessitura da intriga. Em segundo lugar, Ricoeur elege estes pensadores por considerar que a concepção de tempo em Agostinho era simetricamente oposta à da construção da intriga de Aristóteles no que concerne ao par concordância-discordância. Neste sentido, enquanto a experiência do tempo é sentida por Agostinho como dramática, em que a desordem a todo instante tenta se sobrepor à sensação de ordenação, nas instruções do fazer poético, tal como propostas por Aristóteles, Ricoeur observa a preponderância da ordenação e do controle da experiência em detrimento da abertura existente para o descontrole, isto é, para a discordância entre os eventos narrados. Este procedimento adotado pelo filósofo francês de justapor concepções simetricamente opostas procura apontar para a tensão constituinte da própria relação entre o tempo e a narrativa.

Com o intuito explicitamente assumido de reforçar o contraste entre as perspectivas sobre o tempo e a narrativa, Ricoeur inverte a ordem cronológica existente entre seus autores-base e opta por explicitar primeiramente o caráter agonizante das considerações de Agostinho sobre o tempo. A indagação fundante do teólogo fornece a dimensão da dificuldade de sua tarefa – assim como de sua própria corrosão interior: “Que é, pois, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 2010:17). O depoimento acima põe em perspectiva o caráter fugidio do tempo, afinal, ainda que estejamos conscientes

de nossa inserção em seu interior, sua própria significação nos escapa. A percepção intuitiva do presente, a este respeito, é emblemática, uma vez que nunca o alcançamos de fato: quando dele falamos, ele já não mais existe, transformou-se em passado. Diante disso, o enigma a que se coloca inicialmente Agostinho consiste em saber se o tempo é expressão do ser ou do não ser. Admitida a hipótese de o tempo ser, surgiria imediatamente outra questão: como se poderia medir o que, por definição, não tem extensão? A saída admitida por Agostinho para não sucumbir aos argumentos céticos<sup>2</sup> que considerariam o tempo como pertencente à esfera do não ser, consiste em localizar o lugar que propiciaria ao tempo, de fato, ser. O lugar em questão para o qual o teólogo aponta é a alma humana. Com esta percepção, Agostinho mostra que embora os seres humanos possam até se valer de marcadores exteriores para fornecer uma medida sobre o tempo, este é, antes de mais nada, uma expressão da atividade humana, expressão essa constituída a partir de um movimento que contrapõe uma atitude ativa e uma atitude passiva. Em outras palavras, tanto o homem é responsável pela construção do tempo, como ele também sofre a ação deste mesmo tempo, ou seja, o homem é igualmente construído pela ação do tempo.

Sob esta circunstância Agostinho argumenta que a usual distinção que compreende o tempo em termos de passado, presente e futuro padece do problema de pressupor o tempo como sendo exterior à percepção dos indivíduos. Não por acaso, Agostinho passa a reformular esta reação de um novo modo, visando incluir a condição humana como parte integrante da articulação da ideia de tempo. Para isso, ele estabelece esta relação temporal em termos de um triplo presente. Ao passado passaria a corresponder o presente do passado, expresso pela dimensão da memória enquanto coletora de vestígios e impressões do vivido. O futuro, por seu turno, foi substituído pelo presente do futuro e aponta para o papel que a expectativa desempenha na construção de imagens antecipatórias do viver. Já o presente passou a receber maior precisão com a denominação presente do presente. Portador de duração contínua, esta instância remete ao caráter ativo da intenção que corresponde à possibilidade de se controlar o curso de uma dada ação. A tripartição do

---

<sup>2</sup> Segundo tal argumento, “o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece” (RICOEUR, 2010:17).

presente revela não ser o tempo o elemento medido, mas, antes disso, os rastros da ação do tempo presentes na própria alma – seja através da memória, seja pela expectativa. Além disso, a natureza tripartite do presente contribui para oferecer maior dinamicidade à explicação sobre a experiência do tempo na medida em que sugere a possibilidade de interação entre seus distintos momentos constitutivos. É sob este prisma que a concepção de uma *distensão*<sup>3</sup> deve ser entendida em Agostinho.

Um importante ponto de conexão entre a questão do tempo em Agostinho e a constituição da intriga em Aristóteles, que fortalece a tese de Ricoeur, pode ser encontrado no corpo da argumentação do próprio teólogo. Quando Agostinho refuta o argumento cético, que pendia a considerar o tempo como o não ser, ele a princípio justifica sua discordância amparado pelo fato de a *linguagem* oferecer substrato concreto à experiência do tempo: “Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos; compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam” (AGOSTINHO *apud* RICOEUR, 2010:17). Esta confissão agostiniana, portanto, semeia o terreno a partir do qual a narrativa, tomada como um modo específico de organização da linguagem, torna-se uma importante portadora – e disseminadora – da experiência do tempo pelos seres humanos. Dito de outra maneira, a aporia do tempo em Agostinho encontraria na narrativa a sua resolução não especulativa, mas poética. É com o intuito de precisar o significado da noção de narrativa que Ricoeur retorna aos fundamentos da *Poética* de Aristóteles.

O exercício interpretativo proposto por Ricoeur consiste em atribuir à narrativa o papel de categoria articuladora do fazer poético, lugar este ocupado até então pela *mímesis* dentro do esquema de pensamento aristotélico. É com base neste espírito que o filósofo francês estabelece uma relação de equivalência entre as noções de *mímesis* (imitação ou reprodução da ação) e *mythos* (composição da intriga). Segundo Ricoeur, esta aproximação encontra

---

<sup>3</sup> A percepção temporal de um determinado evento, dessa forma, começa pelo tensionamento máximo da componente expectativa. Durante a ocorrência do evento, sob a chancela da intenção, progressivamente a expectativa começa a se distender à mesma proporção que a memória, inicialmente distendida, começa a se tensionar. O tensionamento máximo atingido pela memória coincide com a distensão máxima da expectativa e expressa o término do evento. O conflito entre a expectativa e a ação na realidade, com a decorrente geração do vestígio da memória, ressalta o caráter ambivalente da intenção, destacando tanto o seu papel ativo na conformação da ação quanto o imponderável passivo. Este movimento dialético permite compreender que a extensão do tempo corresponde à distensão da alma.



validade no fato de o *mythos* ser para Aristóteles a parte<sup>4</sup> composicional hierarquicamente superior na estruturação da tragédia, o gênero poético por excelência na concepção aristotélica. O significado de *mythos*, por sua vez, está intimamente relacionado ao sentido que Ricoeur atribui ao termo narrativa. Desta maneira, compor uma intriga nada mais seria do que colocar a ação em movimento. A Poética, enquanto arte de compor intrigas, oferece aos pretensos poetas certos princípios de organização da ação que conferem inteligibilidade à narrativa. É neste sentido que Ricoeur aponta na *Poética* uma preponderância à concordância em detrimento da discordância.

Um primeiro aspecto a ser ressaltado consiste em explicitar o caráter dinâmico que Ricoeur procura atribuir aos termos *mímesis* e *mythos* – em oposição a interpretações que pecam por enrijecer o sentido de tais conceitos. Deste modo, quando define *mímesis* como imitação ou representação da ação, Ricoeur toma o cuidado de mostrar que seu uso para o termo não está associado à ideia de cópia ou de uma reprodução fiel da ação. Ainda que a *mímesis* implique em uma ideia de referencialidade a um mundo social pré-existente, o filósofo francês a entende na condição de um processo criativo capaz mesmo de proporcionar o deslocamento e a ampliação do próprio conjunto de significados que define uma realidade social específica. Usualmente traduzido por sistema, Ricoeur prefere apresentar *mythos* como o agenciamento dos fatos em sistema, de maneira a respeitar o caráter operacional pretendido pela *Poética*. Com isso, a composição da intriga aponta para a existência de certos procedimentos consagrados de constituição da narrativa, responsáveis por conferir inteligibilidade à mesma, mas que longe de limitarem o raio de ação do poeta em seu fazer artístico devem ser interpretados como a própria matéria-prima a partir da qual ele dá vazão à sua criatividade. A composição da intriga, assim entendida, não se trata de uma operação restritiva, pois fornece ao poeta a oportunidade de brincar à sua maneira com determinadas formas de ordenação já estabelecidas, movimento este que propicia, inclusive, a ampliação e eventual reconfiguração destas formas de narrar.

---

<sup>4</sup> Além da intriga, as demais partes que compõem a tragédia são os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto.

A constituição da intriga *trágica*, foco de atenção de Aristóteles, está ancorada em três aspectos: a totalidade, a completude e a extensão apropriada. O primeiro deles, a totalidade, corresponde à delimitação de uma unidade que compreende a dinâmica da intriga em termos de um percurso constituído por começo, meio e fim. A completude decorre do senso de totalidade. Este aspecto da constituição da intriga procura forjar um sentido para os eventos que compõem a trama e revela ser incorreta a interpretação segundo a qual Aristóteles seria contrário à existência de episódios. Estes, na verdade, seriam inerentes à constituição de qualquer narrativa. Aristóteles se opõe, na realidade, à falta de uma relação de causalidade que seja capaz de ordenar e conferir verossimilhança aos episódios. A exigência de completude, neste sentido, compreende a sucessão de eventos em termos de probabilidade ou necessidade de acordo com o transcurso da narrativa, fato este que aponta para a ausência do acaso.

Os procedimentos da totalidade e da completude, nestes termos, impõem uma estrutura lógica à estrutura cronológica dos episódios, fato este que implica, por exemplo, a supressão de circunstâncias em que nenhuma ação significativa acontece, os chamados tempos mortos. Entretanto, a ordenação da narrativa não suprime as discordâncias entre os episódios. Trata-se, na verdade, de um jogo mais sutil: o de a composição da intriga *tentar* oferecer concordância a eventos discordantes. Desse modo, ainda que formas consagradas como a reviravolta ou elementos surpresas façam parte do *mythos* trágico, o modo como tais recursos são empregados pode abrir interessantes lacunas de significação na narrativa que necessitam da colaboração do leitor/espectador para serem preenchidas. Portanto, embora o fechamento de sentido das ações empreendidas pelos personagens no desenrolar da intriga seja em algum grau pressuposto pelo agenciamento de fatos que caracteriza a intriga, o mesmo nunca é totalmente completo. A extensão adequada, por fim, corresponde a certa noção de ritmo da tessitura da intriga. Para que a verossimilhança do narrado seja assegurada se faz necessário que a reviravolta, por exemplo, transcorra em uma extensão da obra que seja compatível com a sua dimensão na composição da intriga. Esta dimensão é a do *mythos* que mais guarda parentesco com um aspecto temporal, pois implicitamente aponta para a necessidade de certa coerência na

articulação do tempo instaurado pela narrativa. Vale recordar que na *Poética* Aristóteles não entra no mérito das implicações temporais na operacionalização dos fatos que corresponde à intriga.

Mesmo não destinando uma atenção equivalente àquela presente na *Retórica*, Ricoeur observa que Aristóteles, no corpo de sua *Poética*, insinua algumas considerações a respeito da recepção das composições poéticas. É seguindo esta trilha que a ideia de um *prazer do reconhecimento* por parte do leitor/espectador merece destaque. Acerca deste ponto, Aristóteles assinala a gênese de um prazer proveniente do fato de os leitores/espectadores reconhecerem as formas narrativas e por conseguirem situar o tipo de relação estabelecido entre os episódios que constituem a intriga.

Uma leitura mais atenta do percurso traçado acima por Ricoeur em sua interpretação da *Poética* aristotélica nos permite vislumbrar uma articulação entre certos *momentos miméticos* que contribuiriam para destacar a mediação existente entre o tempo e a narrativa. A *mímesis*, sob este prisma, não se limita a uma mera instância de produção e configuração textual. Em verdade, a noção revisitada de *mímesis*, com a explicitação de seu caráter dinâmico, propõe uma verdadeira ampliação da concepção de texto, pois este deixa de ser um local específico e passa a corresponder a um atravessamento social. Coloca-se em primeiro plano a existência de um processo de *transfiguração*: a configuração da intriga, portanto, constitui-se enquanto uma mediação entre um mundo prefigurado, que fornece inteligibilidade para o reconhecimento da narrativa, e a própria reconfiguração deste mundo prefigurado por intermédio das práticas de interpretação que transformam o texto em obra e assim servem à própria ampliação dos significados partilhados que demarcam uma realidade cultural específica.

Analiticamente, tais momentos articuladores foram identificados por Ricoeur por *mímesis* I (mundo prefigurado), *mímesis* II (mundo configurado) e *mímesis* III (mundo reconfigurado). A especificação de cada uma destas etapas do arco mimético, desenvolvida a seguir, cumprirá os propósitos anunciados no início desta seção, quais sejam, evidenciar o significado do cinema enquanto produto cultural, bem como oferecer os pontos de referência a partir dos quais será procedida posteriormente a análise do filme *Noivo Neurótico, Noiva*

*Nervosa*, ressaltando a pertinência desta inspiração metodológica em relação à pergunta de pesquisa elaborada e os limites da abordagem pretendida.

Se por um lado o processo denominado *mímesis* II corresponde ao eixo articulador do arco mimético por conta de seu papel mediador, a real compreensão de seu significado só pode ser atingida quando se tem em mente a relação que estabelece com seu momento anterior, a *mímesis* I. A este respeito, Robert Stam (1981), pesquisador da área de cinema e literatura, em sua crítica a um regime de representação *ilusionista*, oferece um ilustrativo depoimento:

Ao ver a si mesmo não como um escravo da natureza e sim como um mestre da ficção, o artista autorreflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a arte deve ser modelada. A passagem contém uma comparação implícita entre o artista e Deus, onipotente sobre sua criação. Se o artista é Deus, não pode se limitar a vida como ela é (realidade) ou às histórias tal como foram contadas ou mesmo à probabilidade ou verossimilhança nebulosas (STAM, 1981:55).

Brincando acerca do parentesco entre o artista e Deus, Stam enxerga na arte um potencial utópico, qual seja, o de criar novos mundos possíveis. Portanto, segundo esta visão, caberia à arte apresentar a possibilidade de novas maneiras de ser e estar no mundo. Para tanto, este potencial político da arte necessitaria lutar, de antemão, contra determinados regimes representacionais convencionais. É neste sentido que o autor em questão manifesta certo desgosto quanto a um regime representacional ilusionista, pois ancorado por uma concepção imobilista da *mímesis*, tal regime seria responsável por anular as marcas do fazer propriamente humano em prol da utilização de convenções narrativas que simulassem a continuidade entre a obra de arte e a realidade de referência. Como consequência, esta ilusão de continuidade seria responsável por certa diminuição do potencial crítico da obra de arte – se é que, neste caso se poderia falar de uma arte legítima – na sua relação com o leitor/espectador.

Ainda que a crítica de Stam possa, ao menos aparentemente, fazer sentido<sup>5</sup>, existem alguns aspectos notadamente problemáticos em sua fala. Por

---

<sup>5</sup> Tributária dos escritos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, a dicotomia trabalhada por Robert Stam entre regimes representacionais *ilusionistas* e *anti-ilusionistas* padece do mesmo problema partilhado por grande parte dos estudos sobre o caráter político dos meios de

conta disso seu depoimento acaba sendo exemplar, uma vez que este autor remete a questionamentos próprios do atravessamento existente entre *mímesis I* e *mímesis II*. Assim sendo, Stam falha quando atribui um estatuto divino ao artista e não lhe restitui novamente sua humanidade – fato curioso justamente por sua crítica ao ilusionismo, regime de representação este que seria responsável por retirar a humanidade do humano. Neste sentido, a capacidade de criação do artista – sua “verdadeira genialidade” –, longe de ser uma manifestação superior, reside principalmente na sua sensibilidade em examinar o mundo da ação do qual faz parte. Dito de outra maneira, para pensar no impossível é necessário, primeiramente, conhecer este possível. A *mímesis I*, desta maneira, é responsável por inscrever o artista em uma realidade social de referência a partir da qual o mesmo é capaz de transitar e se comunicar. Como bem lembra Ricoeur, “a literatura [esta consideração pode ser estendida ao fazer artístico em geral], seria para sempre incompreensível se não viesse a configurar o que, na ação humana, já faz figura” (RICOEUR, 2010:112). Este argumento do pensador francês reforça o fato de que a *mímesis I* confere inteligibilidade à composição da intriga, momento que demarca a *mímesis II*,

---

comunicação realizados durante a década de 1970 e início dos anos 1980 influenciados, principalmente, por uma perspectiva estruturalista, a valer, o *mediacentrismo*. Esta denominação utilizada por Jesús Martín-Barbero (2003) procura chamar a atenção para o excesso de ênfase atribuído por tais estudos às especificidades da conformação do texto mediático e de seu suporte em detrimento do modo como estes conteúdos são assimilados pelos receptores. Em outras palavras, presumia-se certa crença de que a construção de um produto cultural conteria em si própria as prescrições elementares segundo as quais o mesmo deveria ser interpretado. Mediante este esquematismo, tal como argumenta Stam, o regime representacional ilusionista, dadas suas convenções narrativas que não procuram problematizar a cisão entre a arte e a vida, teria um potencial crítico menor por conta de uma suposta cumplicidade ideológica com valores dominantes. Por outro lado, o regime representacional anti-ilusionista, através das rupturas com as convenções narrativas do cinema ilusionista, seria aquele responsável por fornecer a centelha capaz de despertar a humanidade, isto é, o potencial crítico e político presente nos receptores. Este raciocínio alude claramente a uma hierarquização do fazer artístico no qual o regime ilusionista ocupa um lugar inferior, ordinário. Além disso, conduz implicitamente a uma falsa generalização: ao regime representacional anti-ilusionista corresponderia um caráter progressista, libertário, enquanto o regime ilusionista serviria para a manutenção e legitimação da opressão social. Este trabalho, portanto, se posiciona de maneira contrária à entonação fornecida por Stam, uma vez que não parte de nenhuma hierarquização *a priori* quanto ao valor dos produtos culturais. A perspectiva aqui adotada, de modo a escapar de certo reducionismo ideológico, também compreende que estes produtos culturais precisam ser analisados caso a caso em relação direta com seu contexto sócio-histórico de produção de maneira a mapear o conjunto de linhas de poder, simbolicamente materializadas na forma mediática em questão, que se digladiam no interior de tais produtos. Apenas deste modo será possível emitir uma avaliação quanto ao significado político-cultural dos valores que uma obra procura partilhar com seu público receptor - não perdendo de vista o fato de que este, por intermédio da reflexividade, elabora interpretações que nem sempre coincidem com aquelas pretendidas pela instância produtora.

pois esta instância inicial é responsável por ofertar aos indivíduos suas *noções de temporalidade*<sup>6</sup>; um *conhecimento sobre a semântica da ação*<sup>7</sup>; e um *sistema de simbólico de significação*, isto é, formas culturais que permitem aos indivíduos darem sentido às suas existências e efetuarem julgamentos de ordem moral.

A *mímesis* II compreendida a partir da *mímesis* I, conforme o movimento acima explicitado, implica a existência de uma relação de *referencialidade cultural*. É esta referencialidade cultural, por sua vez, que se traduz em inteligibilidade. A criatividade do artista, neste sentido, não é *original*, ou seja, ele não é o ponto de origem da criação de sentidos, mas antes, ele pode ser considerado um manipulador de significados culturais. Este é o estágio propício para promover uma discussão a respeito do segundo momento da *mímesis*. A constituição da intriga pode ser compreendida como um processo de codificação. Desta maneira, aplica à semântica da ação uma sintaxe particular. Em outras palavras, a tessitura da intriga, segundo seus modos, formata a experiência cultural – o que, por sua vez, gera outra modalidade de experiência cultural. Colocar em forma os sentidos culturais significa ordenar uma narrativa segundo os princípios já mencionados por Aristóteles – totalidade, completude e extensão; extrair uma configuração de uma sucessão. Colocar em forma, portanto, corresponde a um processo de esquematização.

E nesse ponto, novamente a fala supramencionada de Robert Stam merece atenção. Primeiro, porque a existência de um esquematismo que gerencia a produção poética, isto é, de certos procedimentos convencionados de se narrar uma história, não significa, conforme demonstrado, um entrave à criatividade do artista. O artifício ilusionista de representação, deste modo, deve ser compreendido apenas como uma forma possível para o poeta narrar a sua história. Essa forma, evidentemente, aciona determinados efeitos de

---

<sup>6</sup> Às noções de temporalidade, neste contexto, corresponderiam distintas modulações em que a distensão agostiniana poderia se manifestar, tais como a percepção de um *tempo psicológico* e de um *tempo produtivo*, marcado pela rotina, pela circularidade do dia. Além disso, não poderia ser desconsiderado o aprendizado de uma *dimensão histórica* mais ampla, que situa a existência em um *continuum* que aponta sempre para frente.

<sup>7</sup> Esta dimensão diz respeito ao conhecimento de uma rede conceitual que permite ao indivíduo diferenciar o domínio da ação do movimento físico. Esta semântica compreende o significado de uma estrutura pré-narrativa em termos do reconhecimento de agentes, circunstâncias, objetivos, motivos, desfechos e possibilidades de interação. O domínio destes conceitos, o chamado conhecimento prático, permite aos indivíduos se locomoverem no mundo da ação.

sentido tanto na constituição interior da trama como, por outro lado, na relação que estabelece com o leitor/espectador. Mas nem por isso deve ser desmerecida. Por outro lado, este esquematismo pressupõe a consolidação de uma determinada tradição narrativa. As instruções iniciais, manejadas por distintos autores, contribuem para a expansão destas próprias instruções do ponto de vista não apenas dos sentidos culturais, mas das formas de comunicação destes sentidos. Novamente aqui Stam falha, pois a própria manifestação de um regime representacional “anti-ilusionista” é tributária de uma tradição ilusionista<sup>8</sup>. Novamente: é preciso conhecer uma tradição cultural do narrar para que se possam propor novas formas para este narrar. Novamente o artista é devolvido à sua dimensão terrena, pois a inovação que propõe é consequência de uma sedimentação histórica e cultural de conhecimentos. O artista ao mesmo tempo em que forja ativamente o tempo é fatalmente forjado pelo tempo. Além disso, há de se destacar, este jogo entre inovação e sedimentação da composição da intriga destacado por Ricoeur nega o entendimento de *mimesis* presente na fala de Stam: a imitação da ação não se trata de copiar a realidade tal e qual ela é – afinal, o que de fato é a realidade? – mas de se apropriar dos significados desta mesma realidade, criativamente, para configurá-la – e com isso recriá-la.

A representação ilusionista assim como a representação anti-ilusionista são artifícios passíveis de utilização que o poeta tem à sua disposição para dar forma à sua experiência cultural. Portanto, o artista, ainda que não seja a

---

<sup>8</sup> A este respeito, pesquisadores da área de cinema podem argumentar que o cinema, quando de sua invenção técnica, não foi erigido a partir de um regime representacional ilusionista senão de uma raiz anti-ilusionista, tal como atestariam os primeiros registros apresentados pelos irmãos Lumière. Contudo, há de se ressaltar que este primeiro cinema, caso a gravação arbitrária de certas imagens assim possa de fato ser assim denominada, *ainda não tinha um caráter eminentemente narrativo*, tampouco uma linguagem desenvolvida e consolidada, tratando-se de um verdadeiro experimento técnico acidental que posteriormente se mostrou capaz de atrair a atenção e o fascínio de grandes multidões. A construção da identidade da linguagem cinematográfica, no entanto, *não é pura, imaculada, original*, senão marcada por *contaminações* das linguagens pré-existentes. Não por acaso as primeiras experimentações de uma constituição narrativa própria para o cinema tiveram como ponto de acesso a filmagem com a utilização de câmeras fixas de apresentações teatrais. O próprio teatro dramático oitocentista, como argumenta Xavier (1997), foi responsável por inspirar as convenções ilusionistas que vieram a consolidar o cinema clássico norte-americano. Xavier aponta que apenas na década de 1960, com o advento do cinema moderno, a lógica ilusionista proposta pelo cinema clássico começou a ser problematizada e subvertida de maneira mais efetiva por cineastas como Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Robert Bresson ou Glauber Rocha. O raciocínio aqui exposto pretende reafirmar o caráter social da constituição das linguagens e em particular da linguagem cinematográfica, concepção esta que está contida na idéia de *mimesis* / tal como formulada por Ricoeur.

origem do sentido, tem papel ativo na perpétua reformulação dos sentidos partilhados culturalmente.

A compreensão da *mímesis* II em sua conexão com a *mímesis* I é bastante prolífica, uma vez que ajuda a esclarecer certos entraves a respeito da *teoria do autor*, proveniente do campo cinematográfico. Conforme Edward Buscombe (2005) ressalta, a chamada teoria do autor possui menos um aspecto teórico do que propriamente accidental: trata-se de um movimento iniciado por alguns escritores da publicação francesa *Cahiers du Cinéma*, dentre os quais André Bazin e François Truffaut, que visava valorizar o *status* da prática cinematográfica e, para isso, passou a associá-la, como signo de distinção, a uma busca pela expressão da personalidade<sup>9</sup>. Os comentários a respeito da política dos autores presentes em tal revista não apresentavam uma discussão sistemática sobre as bases e parâmetros da teoria do autor – é neste sentido que seu aspecto, mais que propriamente incidental, pode ser considerado accidental.

Assim como na fala mencionada de Stam, a concepção de autor construída pelos *Cahiers du Cinema* possui estreito parentesco com uma concepção romântica de artista segundo a qual este seria portador de uma genialidade, de uma centelha divina, de uma sensibilidade única. Não por acaso, sublinha Buscombe, dicotomias como *arte legítima x ilegítima*, *autor x mestre de cena* e *cinesta x confeccionador* chegaram a ocupar espaços

---

<sup>9</sup> A propósito do contexto para seu estabelecimento Mota (2009) argumenta que “a política de autores, capitaneada pela publicação [*Cahiers du Cinéma*], estabelecia um divisor de águas, no qual ficava a indústria de entretenimento e seus constrangimentos mercadológicos de um lado e de outro, a verdadeira arte do cinema e a autonomia e liberdade criativa dos autores cinematográficos. A dualidade diretor/criador se estabelecia contra o produtor/estúdio e a indústria cultural do cinema, cujo modelo mercantil seriam os estúdios de Hollywood” (MOTA, 2009:65-66). Portanto, o objetivo inicial da política do autor consistia em forjar parâmetros de qualidade artística ao cinema europeu e aos *outsiders* do cinema norte-americano. Contudo, a pedra angular da política dos autores, quando submetida a um exame mais detido, padece de um problema estrutural, qual seja, o sucesso de crítica e público dos autores os transforma em verdadeiros *produtores de mercado*, como perspicazmente apontou o cineasta Galuber Rocha: “O produtor é um inimigo, afirma Welles, já sabemos. Mas não tem o autor de Cidadão Kane completa consciência do quanto vale em dinheiro seu nome? [...] Antonioni era um autor maldito até a explosão de L’Aventura. Em seguida La Notte, em Paris, rende na primeira exibição quarenta milhões de francos. Hoje Antonioni é um best seller” (ROCHA, 2003 *apud* MOTA, 2009:68). Em suma, paradoxalmente o autor é “reintegrado” – na verdade, nunca esteve realmente desintegrado – à dinâmica contra a qual acreditava estar lutando. Por último, também não se pode perder de vista a reivindicação de *status* apontada por Freire (2009) segundo a qual os teóricos da política dos autores passaram a atribuir a autoria fílmica à figura do diretor, responsável por organizar a encenação, em detrimento da medida de reconhecimento anterior que conferia ao roteirista a “paternidade” da obra cinematográfica.



significativos no corpo do *Cahiers*. Havia, portanto, uma crença de que a personalidade do autor seria a responsável por conferir unidade à sua obra. Em *The American Cinema*, Andrew Sarris radicaliza a posição dos articulistas do *Cahiers* e corta de vez o gênio das suas condições históricas e sociais. Isto porque, segundo Sarris, em qualquer lugar e em qualquer tempo existem condições que limitam a força criativa do gênio – como se a existência de tais forças limitantes fossem exatamente as mesmas em quaisquer partes do mundo e da história. A afirmação da genialidade, nessa medida, corresponderia à capacidade do gênio de conseguir fazer a sua arte se tornar tangível apesar de todas as restrições. Novamente, observa com propriedade Buscombe, há uma continuidade entre a formulação de Sarris e os ideais românticos expressos pela figuração do artista como marginal, como aquele que enfrenta os valores da sociedade – e por suas dificuldades deve ser ainda mais valorizado.

Como contraponto a essa visão idealizada sobre o fazer cinematográfico, Buscombe cita a contribuição de Peter Wollen a respeito de uma engraçada contradição: os realizadores são bastante distintos das estruturas que tomaram seus nomes. Neste sentido, o próprio processo de interpretação da filmografia de um realizador implica em um procedimento de concordância do discordante, uma vez que diz respeito à tentativa de conferir um significado a um conjunto de episódios (no caso, obras) distintos – e, por vezes, contraditórios. Deste movimento decorre uma flagrante disjunção: recorrências temáticas e artifícios de composição fílmica celebrados pela crítica como acessos da genialidade e marca distintiva quando confrontados com a opinião dos próprios cineastas sobre suas crias se revelam procedimentos involuntários ou secundários. Os artistas, portanto, não são totalmente conscientes do seu processo produtivo como se desejou pressupor. Na realidade, como bem mostrou Edgar Morin (1997), o modo industrial da produção cinematográfica, com sua divisão do trabalho em núcleos especializados<sup>10</sup>, *impede o cineasta de exercer o controle total* sobre o seu processo produtivo – em que pese o fato de alguns cineastas, como o próprio

---

<sup>10</sup> O caráter colaborativo da prática cinematográfica compreende o trabalho conjunto de uma enorme variedade de personagens tais como produtores (responsáveis por financiar a realização do filme), figurinistas, maquiadores, cenógrafos, iluminadores, técnicos de som, fotógrafos, operadores de câmera, atores e o diretor.

Woody Allen, conseguirem exercer *maior* controle, fato este que será evidenciado em um momento oportuno. Em todo caso, o problema central relacionado à teoria do autor consiste em considerar tanto o cineasta como sua produção fílmica como desvinculados de uma dimensão histórico-cultural à medida que o interesse desta abordagem fica restrito única e exclusivamente a uma questão de expressão artística, de talento estético:

Os autores estão fora do tempo. A teoria que os torna sagrados não avança na história vulgar, não tem conceitos para o social, o coletivo, nem para o nacional. O ato primeiro da crítica autoral é o da dissociação: o autor, fora do tempo, da história, da sociedade, também é libertado de todo o processo produtivo, seja em Los Angeles, seja em Paris (ROHDIE *apud* BUSCOMBE, 2005:293).

É neste espaço de conflito entre certa expressão pessoal e o significado cultural da obra gestada que a discussão da *mímesis* se interpõe e oferece um caminho promissor. Por um lado, ela reforça o argumento que questiona a centralidade do artista de uma condição autoral em sentido estrito, isto é, como criador de um discurso original<sup>11</sup>. O autor é restituído à sua dimensão histórica e o discurso que coloca em ação – assim como as formas a partir das quais se vale – dialogam com discursos – e formas – anteriores à sua existência terrena, como bem sintetizou Barthes (2004):

Sabemos agora que um texto<sup>12</sup> não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004:61).

Portanto, o fato de um realizador justificar sua produção como mera expressão artística, um arroubo de sua subjetividade, não faz com que a obra em questão perca a sua referencialidade com o sistema cultural mais amplo.

---

<sup>11</sup> Um aspecto elementar que serve para corroborar esta linha de raciocínio reside no fato de os cineastas efetuarem seu primeiro contato com as noções básicas do fazer cinematográfico ao, inicialmente, ocuparem a poltrona de espectador. Neste sentido, a própria noção de estilo pessoal contém em si um aspecto marcadamente social, uma vez que diz respeito ao manejo criativo, por parte do indivíduo, de referências e influências que são anteriores à sua prática artística.

<sup>12</sup> No contexto deste trabalho a noção de texto deve ser compreendida em sua dimensão mais ampla, não sendo restrita apenas à sua modalidade verbal, mas a certas convenções de linguagem que oferecem sentidos passíveis de reconhecimento – o que engloba, portanto, a linguagem visual e a linguagem sonora.

Por outro lado, o modelo da *mimesis* compreende este mesmo autor como um *produtor* de cultura, como um *agente* do tempo. Por fazer parte da vida social ele pode configurar mundos e, por consequência, reconfigurar o mundo existente. Para além disso, seus procedimentos de configuração do mundo prefigurado podem dar a ver a existência de um *estilo composicional* particular, estilo este que pode ser tanto de ordem temática quanto – como também – de ordem formal. Em vez de originalidade, a dinâmica da *mimesis* permite, por intermédio da estilística, falar de certa ideia de *autenticidade*, ou seja, de um modo de configuração criativo particular, que oferece algumas inovações ao manejar um conjunto de valores e/ou uma tradição narrativa específica a ponto, inclusive, de se tornar referência para futuros poetas. A expressão artística, segundo este raciocínio, é restituída à expressão cultural. Será nestes termos que a seção seguinte deste trabalho se prestará a discutir em que consistiria o *caráter autoral* atribuído aos filmes de Woody Allen.

Ainda a respeito da *mimesis II*, faz-se necessário tecer algumas considerações sobre um importante aspecto não trabalhado por Ricoeur. Por centrar suas atenções para o texto em sua modalidade escrita, o filósofo francês não propôs uma discussão a respeito da dimensão constitutiva do dispositivo no desenvolvimento da intriga. Compor uma intriga tendo como referência os recursos estilísticos disponíveis à conformação textual é um procedimento bastante distinto de se narrar a mesma intriga a partir de recursos estilísticos audiovisuais. Não por acaso, são notórios os comentários de que certas tentativas de adaptações de um texto literário para uma forma fílmica parecem gerar duas obras completamente distintas – seja isso tomado como um elogio ou como uma crítica.

Dispositivo, como se percebe por este último exemplo, não pode ser entendido como um mero suporte que apenas cumpre a função de oferecer materialidade a um texto. Uma concepção mais refinada deste conceito remete a um processo de conformação material do texto que passa a constituir o próprio texto. Em outras palavras, o modo pelo qual o texto é conformado está intimamente relacionado aos sentidos que ele permite acionar em sua relação com o receptor. Este processo de integração com o texto apresenta duas implicações principais. A primeira delas consiste na existência de uma especificidade narrativa. Portanto, não se pode perder de vista que o cinema,

como qualifica Robert Stam, seja uma linguagem composta “devido, precisamente, à virtude de suas diversas matérias de expressão – a fotografia seqüencial, a música, o som fonético, o ruído” (STAM, 1981:56). A segunda implicação diz respeito aos dispositivos estabelecerem experiências comunicativas específicas aos seus receptores. Em um caso limite, pode-se dizer que assistir a um filme em um cinema pressupõe um modo de relacionamento com o texto materializado de natureza distinta a assistir ao mesmo filme em casa a partir de um aparelho de DVD. A tela grande do cinema, assim como o posicionamento das poltronas, a iluminação apagada e a ausência de interrupções durante a exibição de uma obra exigem um tipo de atenção muito maior do que a exibição da mesma obra em uma tela de tamanho reduzido sentado em um sofá desfrutando da inquieta companhia do seu animal de estimação. A dupla tarefa do dispositivo, que consiste em conferir uma especificidade à materialidade do texto e, por conta disso, em reivindicar aos leitores/espectadores uma experiência de recepção particular para o texto em questão, enfatiza o caráter articulador inerente a esta noção, uma vez que explicita a relação de continuidade entre a *mímesis* II e a *mímesis* III.

O momento denominado *mímesis* III, que fecha o arco mimético, é caracterizado pela restituição da narrativa ao tempo do agir e do padecer por intermédio do processo de interpretação do texto. Como destaca Ricoeur, “o que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 2010:133). A intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor proporciona a reconfiguração do mundo prefigurado. A leitura, compreendida desta maneira, não corresponde a um ato passivo em que o receptor segue passo a passo a trilha cuidadosamente desenhada pelo poeta. Trata-se de um processo ativo em que o leitor desobedece o poeta e opta por seguir desvios e atalhos não previstos quando da composição da intriga. Em uma obra está também contida sua anti-obra e o processo de interpretação corresponde ao oscilante caminho tomado pelo receptor entre estes dois pólos. A leitura pode ser considerada em alguma medida a imitação da imitação, pois possibilita, a partir do configurado, o deslocamento deste. A promessa de significado, presente no texto, se torna concreta na interpretação e, ao se concretizar, não necessariamente coincide

com o significado pretendido inicialmente. Em um melodrama, por exemplo, o leitor tem a oportunidade de se identificar com o vilão e mais do que isso, pode inclusive questionar em que consistiria a vilania de tal personagem. A reflexão sobre os valores acionados por uma obra dita de ficção em um momento anterior se presta a avaliar uma situação no mundo da ação do qual o receptor participa. Os valores culturais discutidos em uma determinada obra se tornam práticas sociais. Os textos considerados fictícios, portanto, não se constituem como mera ilusão referencial que obedece apenas e tão somente à lógica interior da narrativa. Estes mesmos textos fictícios são responsáveis por ampliar as possibilidades de significar, entender e agir em uma realidade específica. O ato da leitura é justamente aquele que aglutina todos os momentos miméticos e amplia o conjunto de significados que define uma realidade. Dessa maneira, o arco mimético não descreve um círculo, ou seja, não há um retorno ao mesmo ponto de partida, mas projeta uma espiral, visto que a configuração desloca o mundo prefigurado e a leitura desloca a configuração, reconfigurando o mundo da ação.

A dinâmica mimética apresentada acima oferece um rico substrato para a abordagem sobre o cinema que este trabalho defende. A relação de referencialidade com o mundo prefigurado quando da codificação da semântica da ação de acordo com os modos específicos de narração da forma fílmica implica que o mundo configurado instaurado por esta mesma forma fílmica revela um sistema de significados culturais que confere inteligibilidade à trama narrada. É com base nesta compreensão que o cinema pode ser compreendido enquanto um produto cultural. Eleger o fazer cinematográfico de Woody Allen como objeto de análise segundo esta concepção de cinema coloca em evidência não as questões puramente formais da técnica cinematográfica que limitam o texto apenas à sua materialidade narrativa mais tangível e imediata, como uma obra fechada em seus limites, mas procura tecer uma investigação sobre a maneira peculiar a partir da qual este cineasta, através da mediação fílmica, imprime uma determinada visão sobre os relacionamentos amorosos no contexto da sociedade de risco. Para atingir este objetivo, o tipo de análise desenvolvido por este trabalho encontra sua expressão mais clara no fundamento da tarefa hermenêutica tal como proposta por Ricoeur:

É tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto de operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que a recebe e assim muda o seu agir. Para uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário. Uma hermenêutica, em contrapartida, preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores. Ela não se limita a colocar a *mimesis* II entre *mimesis* I e *mimesis* III. Quer caracterizar a *mimesis* II por sua função de mediação. A questão é portanto o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e a sua refiguração pela recepção da obra. Corolariamente, aparecerá no final da análise que o leitor é o operador por excelência que, por seu fazer – a ação de ler –, assume a unidade do percurso de *mimesis* I a *mimesis* III através da *mimesis* II (RICOEUR, 2010:94-95).

Na condição de analista, e não de simples espectador, o tipo de análise proposta para *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* consiste em fazer o percurso seguindo a ordem inversa à dinâmica mimética. Dito de maneira mais clara, será proposta uma interpretação para o filme em questão, levando em conta a maneira como este ganha materialidade a partir do desenvolvimento de uma intriga – a valer, o relacionamento entre os personagens Annie e Alvy – de modo a capturar uma determinada visão de mundo, característica de Woody Allen, sobre as relações amorosas na contemporaneidade, marcada pelo risco. Neste sentido, o posterior capítulo teórico se mostra importante na medida em que fornece alguns preciosos indicativos a respeito do pano de fundo a partir do qual o filme ganha inteligibilidade. Como limitação mais imediata sobre este tipo de abordagem, pode-se destacar uma ênfase maior à composição da intriga em sentido estrito do que aos procedimentos cinematográficos de cunho mais técnico que dão concretude à narrativa. Isso não significa dizer que no corpo deste trabalho a dimensão constitutiva da técnica cinematográfica será negligenciada, mas que ela servirá, sobretudo, a uma análise de caráter majoritariamente temático.

## 1.2 Um Cinema

Uma vez apresentado e justificado o olhar metodológico que conduzirá à análise de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, caberá a esta seção a tarefa de introduzir e qualificar melhor o objeto empírico que fornecerá substância às posteriores discussões deste trabalho, qual seja, o cinema elaborado por

Woody Allen. Em consonância com as questões levantadas ao longo da exposição referente ao segundo momento da *mímesis*, sobretudo no que tange à explicitação do caráter cultural do cinema denominado autoral, procurar-se-á nas linhas que se seguem explicitar em que consistiria a autenticidade do fazer cinematográfico de Allen. Neste sentido, para entender o estilo que caracteriza e distingue a filmografia elaborada por este cineasta é preciso, antes de mais nada, fazer um pequeno recuo cronológico com o intuito de trazer à tona seu ato *clownmaleônico* inaugural: a transformação de Allan Stewart Königsberg em Woody Allen.

Nascido no seio de uma família judaica, aos 16 anos Allan optou por seguir o mesmo caminho de vários dos seus descendentes espirituais – dentre os quais poderiam ser citados a título de exemplo o ator Kirk Douglas, o comediante Jerry Lewis, o músico Bob Dylan e o cineasta Mel Brooks – ao efetuar uma pequena cirurgia identitária que consistia em substituir um indicador nominal claramente relacionado ao caráter religioso por outro vinculado a uma dimensão nacionalista. Afinal de contas, pensava Allan, quem iria achar graça nas piadas de um humorista cujo nome era Allan Königsberg? Neste processo, Allan perdeu o segundo a, trocado por um e, e foi antecedido pela companhia de Woody. Foi sob a alcunha Woody Allen que o aspirante a comediante começou a enviar suas piadas para os principais jornais de Nova Iorque nos idos de 1952 e em novembro deste mesmo ano sua primeira piada foi publicada na coluna de Walter Winchell. Após o primeiro sucesso seguiram-se publicações nas colunas mais importantes à época, como as de Nick Kenny no *Mirror* e de Earl Wilson no *Washington Post*. Com este portfólio Woody Allen conseguiu criar uma reputação positiva a ponto de o publicitário David Alber lhe oferecer seu primeiro trabalho remunerado como redator de piadas. Foi na agência de Alber que conheceu Mick Merrick, responsável por ajudar Allen na produção de seu primeiro *show* como comediante *stand up*. Além disso, Eric Lax (1991) lembra que Merrick também está diretamente associado a outro fato marcante na posterior carreira do cineasta: inspirado por ele Woody Allen optou pelos seus famosos óculos de aro preto, a máscara da caracterização do seu *clown*.

A carreira de redator de piadas deslançou a tal ponto que Allen foi contratado em 1955 pela emissora de televisão NBC. Contudo, seu amigo Len

Maxwell acreditava que Harvey Meltzer, empresário do comediante à época, não estava sendo capaz de oferecer a visibilidade adequada ao seu potencial criativo. Foi quando sugeriu a Allen conhecer duas figuras que viriam a se tornar centrais em sua carreira artística dali em diante, os empresários Jack Rollings e Charles H. Joffe. Inicialmente Allen foi contratado na condição de redator. Entretanto, Rollings e Joffe, ao testemunharem as ideias de esquetes que seu novo agenciado os apresentava, perceberam existir para além de uma qualidade textual outra de ordem performática. Neste sentido, eles viam Allen como alguém capaz de conferir uma expressão dramática mais adequada ao humor de seu próprio texto. Não por acaso, foram os responsáveis por convencer o então redator a aprimorar sua capacidade de interpretação cômica através de uma série de apresentações de comédia *stand up*. Segundo o *site Wikipédia*,

*Stand-up comedy* é uma expressão em língua inglesa que indica um espetáculo de humor executado por apenas um comediante. O humorista se apresenta geralmente em pé (daí o termo '*stand up*'), sem acessórios, cenários, caracterização, personagem ou o recurso teatral da quarta parede, diferenciando o *stand up* de um monólogo tradicional. O humorista *stand up* não conta piadas conhecidas do público (anedotas). O texto é sempre original, normalmente construído a partir de observações do dia a dia e do cotidiano. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Stand-up\\_comedy](http://pt.wikipedia.org/wiki/Stand-up_comedy)).

A menção referente à trajetória de Allen sobre os palcos não consiste em mera nota biográfica. Na verdade, esta temporada tem uma tripla importância sobre o posterior cinema desenvolvido por este autor. A descrição supramencionada referente ao cerne da proposta da comédia *stand up* permite vislumbrar que o sucesso desta modalidade de comunicação depende em grande medida de dois saberes correlacionados. O primeiro destes saberes consiste na montagem de um texto no qual forma e conteúdo articulados resultem em algo engraçado diante da plateia. Desse modo, para a construção de suas narrativas um bom humorista deve desenvolver certa precisão vocabular de modo a explorar os efeitos cômicos inerentes à sonoridade das palavras. Além disso, também precisa dominar a sintaxe do humor ao saber empregar adequadamente recursos típicos tais como a ironia, o cinismo, a comparação e a sugestão imagética. O segundo saber, por seu turno, consiste na capacidade de dar vida ao texto, isto é, a constituição de uma habilidade



narrativa. Não basta apenas o texto ser bom se não o é contado da maneira mais adequada, com o ritmo correto e uma entonação convincente. O saber narrativo pressupõe a incorporação da reação da plateia como parte do próprio espetáculo, o que remete à técnica do improvisado que lança mão da sacada inesperada no ato do contar. A comédia *stand up*, deste modo, exige uma ênfase na dimensão verbal como instância produtora de empatia com o público espectador. A primeira marca desta modalidade de humor sobre o fazer cinematográfico elaborado por Woody Allen, portanto, consiste na centralidade que a dimensão verbal possui ao longo de sua obra, como bem atestou Luiz Bolognesi:

Quando comentam um roteiro, *script doctors*, produtores e críticos dizem que para ser cinematográfico um filme não pode fazer uso excessivo do verbal. O cinema fala com imagens e precisa do silêncio. Personagens e narrativas não podem se apoiar nas falas. O mal cinema é que faz isso, afirmam em uníssono. Essa é a primeira regra que Woody Allen quebra. O cinema dele é falado. Mais que isso, é verborrágico, repleto de redundâncias verbais. Seus diálogos expressam a mesma idéia várias vezes, de maneiras diferentes. Esse é outro pecado mortal de um roteiro, segundo os manuais. Porém, é de vícios de linguagem, e absolutamente apoiado no verbal, que Woody Allen constrói uma das cinematografias mais instigantes, inteligentes – e, por que não? – engraçadas da história do cinema. (BOLOGNESI, 2009)

A expressão *humor de cara limpa*, usada para se referir à comédia *stand up*, tem por objetivo remeter à ausência de máscaras dramáticas para se efetuar a performance sobre o palco. Neste sentido, procura-se criar a impressão de que não há descontinuidade entre o papel incorporado pelo humorista quando de sua atuação e a sua própria personalidade – seu verdadeiro “eu interior”. Não é mera coincidência que uma das principais estruturas narrativas típicas desta prática de entretenimento consiste em anunciar as situações hilariantes através de revelações tais como “eu estava andando na rua e de repente pensei que...” ou “não sei se vocês já repararam, mas esses dias eu estava vendo um jornal e me dei conta...”.

Na contramão desta relação de continuidade entre humorista e eu profundo, as apresentações da turnê de Woody Allen serviram para que este tivesse a oportunidade de ganhar confiança e aprimorar a moldagem de seu famoso personagem característico. Com ele Woody Allen se situa na tradição

dos *clowns*. A noção de *clown* corresponde à construção de um personagem-prototípico cuja evolução acompanha o amadurecimento do próprio ator – mas não apenas, como evidencia o jornalista Sérgio Rizzo a partir das considerações do cineasta Federico Fellini presente em seu livro *I Clowns*:

O *clown* é o homem inferior à realidade que o circunda, é inadequado para sustentar o desejo e a possibilidade de satisfazê-lo. Representa, na forma mais eficaz, comovente e cômica, um ser que se encontra em um mundo enorme e desconhecido, e, apesar de ignorá-lo, acredita poder enfrentá-lo. (FELLINI *apud* RIZZO, 2009:71)

A utilização do recurso do *clown*, ou como bem sintetizou Rizzo, “daquele que não consegue”, é uma marca registrada na filmografia de Allen a ponto do seu personagem característico poder ganhar *status* cultural de “fenômeno pop”<sup>13</sup> por conta de sua identificação automática: em que pese os distintos nomes que recebe em cada uma de suas encarnações, costuma ser caracterizado como um judeu intelectual novaiorquino portador de neuroses decorrentes de crises existenciais. A construção identitária é reforçada pela ressonância no modo como o personagem é performado, ou seja, através de uma “atitude naturalista na frente das câmeras, de um tagarelar contínuo que não soa forçado, do gosto pela digressão e por aquilo que ele mesmo qualificou como um fluxo de consciência, uma espécie de ritmo de jazz” (COWIE, 1999:25-26).

Peter Cowie lembra que estes expedientes utilizados para conferir envergadura ao *clown* alleniano, longe de terem sido “inventados” pelo cineasta, foram inspirados nas performances do comediante judeu Mort Sahl. Sérgio Rizzo, por sua vez, enfatiza a existência de um paradoxo em torno da máscara dramática do *clown* vivenciado por Allen – a valer, seus óculos: ao mesmo tempo em que ajuda a compor a insegurança e a perpétua sensação de instabilidade deste personagem, seria responsável por conferir certo charme, *status* e por consequência assegurar a masculinidade e certa sensação provisória de segurança ao mesmo. O paradoxo dos óculos, conforme se pode perceber, corresponde ao próprio paradoxo do *clown*

---

<sup>13</sup> Tamanho é o reconhecimento do *clown* alleniano que a produção do filme de animação Formiguinhaz (Antz, 1998) recriou tal figura a partir do personagem Z. Como parte da homenagem, Woody Allen aceitou a tarefa de dublar seu primeiro *clown* cinematográfico não escrito por ele mesmo.

descrito por Fellini, pois ainda que pequeno diante de um mundo percebido como hostil o *clown* se nega a sofrer uma opressão passiva – tal como a metáfora dos óculos expressa uma força na fragilidade.

Há de se ressaltar ainda, a propósito da dimensão que o *clown* atinge no cinema desenvolvido por Woody Allen, três aspectos interessantes. O primeiro destes é que embora o *clown* tenha características recorrentes e facilmente identificáveis, sua composição não é fixa, mas, na verdade, se modifica ao longo da filmografia de Allen, como aponta Sérgio Rizzo. Deste modo, se num primeiro momento este *clown* é apresentado como “mais risonho e descompromissado, com o passar do tempo se torna mais amargo e reflexivo” (RIZZO, 2009:72). Essa mudança de postura na forma como o *clown* se posiciona diante da câmera corresponde ao próprio corte na obra de Allen entre uma fase cujo filme é veículo para o comediante contar suas piadas em detrimento da ocorrência correlata, posterior, fase em que o comediante se torna veículo para o desenvolvimento do filme. O filme que representa esta transição operada no cinema de Allen, conforme será demonstrado mais à frente, é justamente *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

O segundo aspecto a ser considerado no tocante à questão do *clown* diz de um fato inusitado, qual seja, contrariando a prescrição da continuidade corporal entre ator e personagem que caracteriza a figura do *clown*, Allen inova ao promover a manutenção de tal figura mesmo quando da sua ausência das telas. Dito de outra maneira, o efeito de reconhecimento do personagem-típico é bem sucedido mesmo quando não é Allen quem o interpreta – como, por exemplo, nas atuações de Larry David (Tudo Pode Dar Certo – *Whatever Works*, 2009), Owen Wilson (Meia Noite em Paris – *Midnight in Paris*, 2011) e, e um circunstância ainda mais radical, da própria performance de uma mulher, a atriz Gena Rowlands (A Outra – *Another Woman*, 1988).

O terceiro aspecto, por fim, apresenta-se como corolário da noção do *clown* no fazer cinematográfico de Woody Allen. Tal noção contribui para o fortalecimento de certa especificidade deste referido fazer cinematográfico: “suas questões são trabalhadas como uma colagem de fragmentos de experiência, numa constante reelaboração” (PINA, 2009:74). A própria noção de obra em Woody Allen, lida sob este prisma, ganha outra dimensão. Assim sendo, a sequência de seus filmes não estabelece uma relação de ruptura com

a obra precedente – ainda que existam diferenças, modos específicos de construção narrativa – mas expressam uma relação de continuidade em que cada filme apresenta um novo episódio na vida do personagem prototípico que, reencarnado, atualiza e refina a sua própria visão de mundo. A contrapartida deste movimento consiste em interpretar Allen, conforme mostrou Mary Nichols (2000), como cineasta que escreve sempre o mesmo filme, que não consegue evoluir, que não sai de um estágio de juventude. Este último tipo de leitura não se mostra capaz de perceber as nuances que compõem e caracterizam tanto a dimensão como o próprio projeto de obra que pode ser observado no cinema de Woody Allen:

Allen fala de dentro do seu universo, através de personagens que encarnam sua autorreflexão; muitas vezes artistas angustiados que questionam o próprio sentido dos seus trabalhos. Como viver num mundo aparentemente sem moral, como lidar com a mortalidade, como aceitar nossas limitações frente aos nossos desejos, como lidar com as limitações e os desejos dos outros? Allen se coloca na fronteira entre o niilismo e o otimismo, a negação e a afirmação de um sistema de valores pessoais, sociais, e, por fim, entre a afirmação e o questionamento do seu próprio trabalho. A ambivalência do autor é, neste caso, uma postura ética, possibilidade de exercício da crítica e da autocrítica, abertura de possibilidades (PINA, 2009:74).

No contexto da especificação sobre o sentido de autenticidade que pode ser encontrado na obra de Woody Allen, há de se considerar ainda um terceiro aspecto diretamente tributário das performances do diretor em seus idos tempos de comediante *stand up*. Se por um lado, conforme ficou evidente segundo a argumentação anterior, as turnês sobre os palcos serviram para que Allen pudesse forjar de maneira meticulosa a identidade de seu *clown*, por outro lado o cineasta tomou suficiente cuidado para não se dissociar completamente da imagem comunicada por seu referido *clown*. Neste sentido, enquanto se pode observar uma demarcação clara de limites entre Charles Chaplin e seu célebre personagem Carlitos expressa, sobretudo, pelas diferentes indumentárias e apetrechos, assim como pela própria ausência da voz característica do cinema mudo, no caso particular de Woody Allen e seu *clown*, como estes marcadores não são visíveis, fica tanto quanto difícil precisar onde termina o personagem e começa o diretor. Muitas vezes a impressão que se tem é a de que o figurino dos personagens *allenianos* corresponde exatamente àquele do próprio cineasta, impressão esta reforçada

pelo fato de que, dada a naturalidade com a qual Allen interpreta seu papel, na verdade, ele estaria interpretando a si mesmo diante das câmeras.

Diante desta linha de argumentação baseada na articulação entre o diretor e o seu duplo ficcional não é difícil concluir sobre a existência de um caráter notadamente autobiográfico em Woody Allen. Contudo, esta leitura parece um tanto apressada, além de perigosa. Isto porque esta interpretação coloca em segundo plano justamente o caráter principal da obra cinematográfica de Allen, a valer, o exercício de um cinema autorreflexivo. Portanto, para o cineasta convém expor a dubiedade de sua relação com seu *clown*. Assim, em réplica à pergunta<sup>14</sup> de um fã que parte do pressuposto de Allen ser efetivamente neurótico, ele nega veementemente o parentesco:

Isso é interessante. As pessoas tendem a achar que eu sou neurótico. E vejo isso como uma prova da minha habilidade para atuar. Através de anos eu tenho representado o neurótico. E atuei muito bem, eu acho. Não sou bom ator, mas isso sei fazer. E como representei este personagem de forma tão efetiva as pessoas acham que sou neurótico na minha própria vida. Quando, de fato, a verdade é que se pudessem avaliar a minha vida descobririam que sou muito estruturado e normal. Tenho uma esposa há dez anos. Tenho dois filhos aos quais me dedico muito. Tenho sido produtivo toda a minha vida, não fico sentado contemplando suicídio, ficando doidão ou me dispersando. Tenho sido um trabalhador muito disciplinado. O conjunto de jazz com o qual toco requer muita prática e disciplina. E tem a minha escrita também. Tenho conseguido fazer todas essas coisas de forma contínua durante anos. E uma pessoa com a personalidade neurótica teria problemas com isso. Então acho que não sou neurótico. Sou bem classe-média, operário, que bebe cerveja, assiste a TV e usa camiseta em casa. E não alguém que se escora em Kierkegaard e Spinoza, mas minha imagem é de alguém diferente do que sou pelo que representei (DEFANTI & MENEZES, 2009:28).

Na mesma entrevista, ao ser perguntado<sup>15</sup> sobre sua importância como fenômeno da cultura pop, Woody Allen deixa nas entrelinhas o parentesco com seu *clown*:

O problema é que nunca enxerguei isso. Se você vê, então percebeu algo que nunca notei. E não falo isso com nenhuma amargura ou

---

<sup>14</sup> A pergunta em questão, que faz parte de uma entrevista publicada na *Time Magazine* de 17 de janeiro de 2008, é a seguinte: “Falando como um jovem neurótico, na sua experiência, o fato de ter sido neurótico na vida te fez mais bem ou mal?” (DEFANTI & MENEZES, 2009:28).

<sup>15</sup> A íntegra da pergunta, também publicada na mesma edição da *Time Magazine*, é: “quando começou a notar que os personagens que você representava em seus filmes haviam se tornado um fenômeno da cultura pop – como quando dizem ‘esse diálogo é tão Woody Allen.’? Isso te lisonjeia ou te irrita?” (DEFANTI & MENEZES, 2009:29).

decepção, porque nunca foi algo que me interessou, nunca senti como se eu tivesse influenciado ninguém de forma alguma, pelo menos não que eu saiba. As pessoas fazem filmes como Scorsese, como o Spielberg, como o Stanley Kubrick. *Eu faço filmes para o meu próprio prazer, como terapia*. Desconheço sobre esse fenômeno que me foi questionado (DEFANTI & MENEZES, 2009:29, grifo nosso).

A mística existente entre Allen e seu duplo – diga-se de passagem, uma bela jogada de *marketing* responsável por oferecer grande amplitude cultural a este cineasta – procura justamente problematizar os limites da relação entre as instâncias da vida e da arte. Em seu entendimento, a arte não é a mera transposição da vida tal qual ela é, mas a exemplo da interpretação de *mimesis* proposta por Ricoeur, é uma imitação criativa da ação – aciona um sistema de significados compartilhados que pode dar a ver um futuro diferente, uma nova direção. Neste sentido, a arte oferece reflexões que permitem vidas possíveis.

A concepção de cinema *clownmaleônico*, expressão esta forjada na tentativa de precisar certo sentido de autenticidade na obra deste cineasta, surgiu em virtude da reflexividade inerente ao seu cinema de mostrar o sempre mesmo (*clown*) em sua mutação (camaleão), em sua diferença. Na direção deste raciocínio, Allan Stewart Königsberg se metamorfoseia em Woody Allen, que por sua vez se projeta artisticamente como um *clown*. Não importa a esta dissertação avaliar a relação entre estas três instâncias em busca de onde estaria, de fato, a verdadeira identidade de Allen. Este processo de mutação, na verdade, aponta para o próprio processo de individualização cujo cerne é a substituição de uma biografia eleita por uma biografia de risco, como ficará mais claro no próximo capítulo.

O fazer cinematográfico de Allen, manifesto pela problematização entre os limites da vida e da arte, explora as possibilidades criativas – e explosivas – do risco: o judaísmo encarnado por seu *clown* Alvy Singer em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é não apenas negado como questionado pelo *clown* Harry Block em *Desconstruindo Harry (Deconstructing Harry, 1997)*; o judaísmo suprimido do nome de Woody Allen é reincorporado a este sob a forma de um humor caracteristicamente judeu<sup>16</sup>. A respeito da temática judaica, a pergunta que fica

---

<sup>16</sup> Segundo Moacyr Scliar, “o humor judaico tal como depois ficou conhecido é melancólico, filosófico, contido; um humor que induz à reflexão. Não é escrachado, não provoca o riso fácil, e sim um pensativo sorriso; um humor em que o humorista ri de si próprio, que funciona, para um grupo humano frequentemente perseguido, humilhado e às vezes ameaçado do extermínio, como defesa contra o desespero” (SCLIAR, 2009:49).

é: onde está a verdade? A resposta mais adequada seria a verdade está sendo gestada, em perpétua mutação – conclusão esta a que muito se assemelha a própria conclusão do protagonista do filme *Desconstruindo Harry* em sua cena final: “todos sabem da mesma verdade; nossas vidas consistem de como nós a escolhemos distorcê-la”. A paródia autobiográfica proposta por Allen é um procedimento de distorção, de afirmação da possibilidade criativa tanto da arte como da vida; um legítimo *cinema de risco*.

Woody Allen, portanto, faz do cinema um legítimo modo de vida, assim como transforma a vida em um fazer cinematográfico: o mesmo Woody Allen que se recusa a comparecer à cerimônia do Oscar na qual seria agraciado com os prêmios de melhor filme e melhor direção por *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* para tocar clarinete com a sua banda em Manhattan é aquele que resolve ir à Itália, em 1991, participar de um comercial para a rede de supermercados COOP pelo valor de 2 milhões de dólares; o mesmo Allen que declarava seu amor e admiração pela atriz Mia Farrow é aquele que teve um caso extra-conjugal com Soon-Yi Previn, filha adotiva da própria Mia Farrow e mulher com quem está casado até hoje.

A relação entre o diretor e seu *clown*, desta maneira, se mostra como uma das bases para a compreensão do caráter autorreflexivo do cinema elaborado por Allen. Robert Stam (1981) compreende o artista autorreflexivo como aquele que tematiza o próprio fazer artístico na concepção de sua arte. Esta tematização implicaria o questionamento de formas de representação consagradas – como a representação ilusionista – de maneira a enfatizar o aspecto propriamente humano da elaboração das práticas artísticas. Transpostas para o campo do cinema, essas implicações apontariam para a própria necessidade de explicitação da técnica cinematográfica como parte constitutiva do filme. A marca da autorreflexividade ao longo da filmografia de Allen é patente. *Zelig* (*Zelig*, 1980), por exemplo, é construído sob a forma de um documentário fictício a respeito de Leonard Zelig, um indivíduo que teria vivido no começo do século XX e que ficara conhecido pela sua capacidade de se metamorfosear em seu interlocutor. A estrutura do documentário fictício, sobretudo da maneira como é articulada em *Zelig*<sup>17</sup>, contribui para

---

<sup>17</sup> Fazer do sonho uma realidade significa tomar uma série de cuidados no que diz respeito à capacidade de convencer o espectador a sentir o clima da vida norte-americana da passagem

problematizar, tal como fez Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, a questão da referencialidade da narrativa de modo a evidenciar que tanto a ficção se apropria de procedimentos historiográficos como a historiografia se vale de estratégias ficcionais.

Em *Memórias* (*Stardust Memories*, 1980), por sua vez, o *clown* Sandy Bates é um diretor de cinema que está em crise com os rumos de sua carreira: em um mundo tão caótico e catastrófico, já não se sente mais realizado fazendo apenas as comédias “fáceis” que o consagraram diante da crítica e do público. Contudo, as mudanças profissionais não são bem recebidas pelos produtores de cinema nem por seus empresários, que desaprovaram o lançamento de sua nova incursão ao drama. Dentro da filmografia de Allen, *Memórias* está posicionado logo atrás de *Manhattan* (*Manhattan*, 1979) e *Interiores* (*Interiors*, 1978). Se por um lado *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* promove uma ruptura em relação ao fazer cinematográfico anterior de Allen, por outro *Interiores*, embora recebido friamente pela crítica, é um filme que consolida o aumento da amplitude do cinema do diretor por ser seu primeiro drama propriamente dito e não contar com a sua presença em frente às câmeras. Não por acaso, neste contexto, *Memórias* foi interpretado como uma alusão às transformações do cinema de Allen quando, na verdade, se tratava apenas de um mote para fazer uma paródia sobre as transformações do cinema em geral – e de seu cinema em particular. Se os empresários de Sandy Bates não aprovam os rumos de seu fazer cinematográfico, Allen afirma a Lax (2009), por contraste, o apoio incondicional e irrestrito de Rollings e Joffe às suas novas ambições artísticas.

É este mesmo mecanismo da paródia que está no cerne de produções como *Dirigindo no Escuro* (*Hollywood Ending*, 2002), em que seu *clown*

---

da década de 1920 para 1930. Um destes referidos cuidados consistiu na utilização não apenas de uma fotografia em preto e branco, mas, sobretudo, na filmagem com câmeras e lentes próprias daquele período histórico. A simulação de alguns pequenos danos ao negativo do filme, para conseguir emular de maneira mais fidedigna o aspecto documental do relato, também foi uma medida conscientemente tomada. Outra demonstração de asseio, por sua vez, se refere à própria escolha do elenco. Diferentemente do que acontece em geral, Allen revelou a Lax (2009) que dispensou a utilização de atores profissionais – à exceção dele e de Mia Farrow, que interpretou a Dra. Eudora Fletcher – preferindo a naturalidade de pessoas anônimas para preencher alguns papéis secundários da trama. Além disso, é válido destacar o emprego da técnica conhecida como Chroma Key. Com o auxílio deste artifício, Woody Allen e Mia Farrow puderam imergir no interior das cenas de arquivo disponíveis sobre o momento histórico em questão, colocando Zelig e Eudora ao lado de figuras conhecidas como o ator americano James Cagney e o ditador alemão Adolf Hitler.



novamente incorpora o papel de um diretor de cinema. Mas neste caso, quando tem a grande chance de reerguer sua carreira em meio ao ostracismo em que se encontrava, Val Waxman simplesmente perde a sua visão. A trama em questão gira em torno da tentativa de Val em dirigir um filme sem que o *casting* cinematográfico percebesse que ele estava cego. Os procedimentos pouco usuais devido à sua enfermidade fizeram com que ele fosse interpretado por tal *casting* como uma figura excêntrica – tomando excentricidade tanto pelo lado negativo, ao romper com determinadas expectativas do processo de produção cinematográfica, como pelo lado positivo, isto é, como se tais rupturas dissessem de certo caráter visionário, transfigurador do cinema. Como resultado desta empreitada, o filme foi um fracasso retumbante, mas a carreira de Val estava salva, pois na França sua obra havia sido um sucesso estrondoso.

Conforme se observa, Allen parodia tanto a excentricidade atribuída à romântica genialidade de diretores de cinema como brinca com a própria premissa da teoria dos autores segundo a qual estes seriam totalmente conscientes quanto à sua prática. Mais do que isso, com a referência à França, onde diga-se de passagem seu cinema costuma ser bem recebido, Allen questiona o próprio significado da ideia de vanguarda, deixando transparecer que, em muitas ocasiões, elas não passam de presunção intelectual destituída de sentido. Não se deve esquecer também de outro artifício paródico recorrentemente utilizado por Allen, qual seja, o de incorporar às suas obras episódios da vida pessoal de seus próprios atores. Trata-se de um procedimento interessante porque, dado o prestígio atribuído ao cinema de Woody Allen, os atores os quais ele convida para seus filmes aceitam ironizar a si mesmos. Um destes casos foi o papel do “homem sem foco” interpretado por Robin Williams em uma das esquetes que compõem o corpo narrativo de *Desconstruindo Harry*. Na referida sequência, Williams é um ator de cinema que aparece desfocado diante das câmeras. Se a princípio a equipe de produção achava se tratar de uma falha nas lentes da câmera, qual não foi a surpresa que o manejo destas revelou que de fato era o personagem que não tinha foco. Mais do que apenas o personagem, Allen se aproveitara do fato de que naquele momento era a própria carreira cinematográfica de Williams que parecia tanto quanto desfocada.

Um fato curioso acerca da produção fílmica de Allen se refere a um paradoxo constituinte: se por um lado o seu cinema explora e estimula a abertura ao risco, ao inesperado e à sensação de insegurança – inclusive no seu fazer prático<sup>1819</sup> –, por outro lado, ele é fruto de um alto grau de controle do processo produtivo – paradoxo este, vale dizer, que remete àquele que caracteriza seu *clown*, uma vez que este tenta, durante a trama, controlar o incontrolável. A experiência traumática em sua primeira incursão ao cinema na condição de roteirista – assim como também de ator –, com as restrições impostas pela equipe produção de *O Que é que Há, Gatinha (What's New, Pussycat?, 1965)* serviram para que Allen, posteriormente, tomasse uma importante precaução quando da assinatura de seu primeiro contrato para escrever e dirigir filmes: não abriria mão da sua liberdade criativa. Portanto, os executivos da indústria cinematográfica – inicialmente a Orion – só teriam acesso à versão final da película e não caberia a eles qualquer intervenção posterior quando da obra finalizada. Em troca, Woody Allen se comprometia a trabalhar com orçamentos modestos<sup>2021</sup> para o cinema – a pequena cifra, segundo Allen, lhe serviria como álibi no caso de eventuais fracassos estrondosos de público e crítica, bem como lhe propiciaria trabalhar com regularidade. O controle artístico, desta maneira, é apenas a última etapa de uma tentativa de controle produtivo mais amplo, visto que é Allen quem

---

<sup>18</sup> “Tenho a sensação de que os filmes estão sempre sendo escritos. Você o escreve uma vez quando faz o roteiro, você o reescreve e o modifica quando escala o elenco, depois faz o mesmo quando escolhe as locações, e assim por diante. (...) Em suma, mexo no roteiro quando estou escolhendo os atores, quando estou procurando locações, ou às vezes porque me veio uma idéia totalmente nova. Ou porque o produtor diz que não temos verba para fazer uma cena do modo como imaginávamos. Reescrevo o roteiro enquanto estamos trabalhando no *set* e depois durante a montagem” (BJÖRKMAN, 1993 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:31).

<sup>19</sup> “Nunca planejo nada. Nunca ensaio ninguém. Nunca dublo ninguém. Não rodo muitas coberturas, como já disse. As pessoas acham que isso faz parte do meu estilo, mas na verdade é o estilo de um homem preguiçoso. Um cineasta com mais consciência pegaria, e como você sabe, filmaria a conversa, a dupla, as individuais, os planos por cima do ombro. Não faço isso. Rodo as tomadas duplas e sigo em frente” (BJÖRKMAN, 1993 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:36).

<sup>20</sup> Segundo Lax (2009), enquanto os orçamentos dos primeiros filmes de Allen respeitavam a quantia de dois milhões de dólares, atualmente estes números costumam girar na casa dos quinze milhões.

<sup>21</sup> Vale ressaltar o fato de que a liberdade criativa alcançada por Allen ocorre à custa de acordos econômicos feitos com as instâncias financiadoras de seus filmes. Desta maneira, Allen não se encontra verdadeiramente à margem dos constrangimentos impostos pela indústria do entretenimento, tal como a política dos autores apregoava enquanto condição de isenção para a realização de filmes de valor, mas, na realidade, é uma peça constitutiva da engrenagem que movimenta esta própria indústria.

escreve os roteiros de seus filmes, os dirige e frequentemente aparece em cena. A noção de Allen sobre o processo de composição de sua obra, neste sentido, tem um caráter totalizador que, em alguma medida, vai de encontro ao caráter industrial do cinema:

Seria impensável para mim não estar presente em cada centímetro do filme – e isso não tem nada a ver com ego, nem com vontade de controlar; eu simplesmente não consigo imaginar um outro jeito. Como eu poderia não estar presente na montagem, na musicalização, uma vez que sinto todo o projeto como um grande projeto de escrita? Você pode não estar escrevendo à máquina quando passa da fase do roteiro, mas quando está escolhendo locações, e o elenco, e no *set*, na verdade você está escrevendo. Escrevendo com filme, e escrevendo com filme quando junta na montagem e coloca música. Para mim, tudo faz parte do processo de escrever (BJÖRKMAN, 1993 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:36).

Uma última expressão da ideia de controle no cinema desenvolvido por Woody Allen está relacionada ao seu característico procedimento da refilmagem. Desta maneira, de acordo com o orçamento destinado a uma de suas produções, Allen frequentemente inclui o cálculo de algumas semanas adicionais para que quaisquer eventuais problemas durante o processo de concretização sob a forma fílmica possam ser sanados. Vale ressaltar, contudo, que nas últimas produções Allen tem procurado ao máximo minimizar este expediente por conta da dificuldade de se contar com o elenco de atores após o prazo inicial para a gravação dos seus filmes, de modo que ele tenta fazer a refilmagem no interior do processo da própria filmagem com a análise diária dos copiões gravados.

Por fim, é necessário fazer algumas notas pontuais a respeito das recorrências temáticas presentes no exercício cinematográfico de Allen. Nesta direção, o primeiro aspecto a ser ressaltado se refere ao caráter majoritariamente urbano de suas tramas. Em que pese seu caso de amor particular com Nova Iorque, as cidades no cinema de Woody Allen possuem uma dimensão metafórica, isto é, sua expressão física corresponde a uma extensão metafísica. A cidade traduz um modo específico de vida e configura um espaço de interconexão provisório tanto entre os distintos personagens das tramas como entre um personagem e seus próprios pensamentos. A amplitude da cidade serve como uma lupa para a pequenez dos seres humanos, o que aciona uma questão existencial ao cinema de Woody Allen. A racional procura

por um sentido para a vida, portanto, abre portas para a discussão da religiosidade num grande espectro de gradações e num amplo conjunto de problemáticas que vão desde a centralidade da solidão humana até as conformações práticas e institucionais da religião propriamente dita. Esse movimento ao longo do *continuum* implica no descentramento de seus personagens, uma vez que em seus filmes, estes estão em um constante processo de aprendizagem a respeito de si próprios. Tanto a psicanálise como a fé se constituem como um tipo irônico de cola que procura conferir uma unidade provisória a estes indivíduos em trânsito. Neste contexto, o amor se apresenta como a medida concreta da fé: a possibilidade de acreditar em algo, ainda que esse algo-alguém no fundo seja apenas um conhecido desconhecido. O objetivo do cinema de Allen não é o ponto de chegada de seus personagens, mas evidenciar o processo de deslocamento dos mesmos. No limite, o próximo filme é sempre o episódio seguinte da saga que constitui o conjunto da obra *clownmaleônica* de Allen.

### 1.3 Um Filme

Enquanto a seção anterior se preocupou em esclarecer o sentido de autenticidade que caracterizaria o exercício cinematográfico proposto por Woody Allen, a última parte do capítulo se concentrará em aprofundar algumas das questões abertas por este modo específico de fazer cinema com o intuito de justificar o recorte empírico efetuado para a composição da presente dissertação. Dito de maneira mais clara, serão apresentadas as motivações responsáveis pela escolha de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* em meio à extensa filmografia elaborada por Allen, que atualmente conta com 47 obras em que o cineasta assina tanto a direção quanto o roteiro.

Diante disso, o primeiro aspecto que merece atenção consiste em explicitar a opção por eleger apenas uma película tendo em vista a extensão da produção desenvolvida por Allen. Evidentemente, não podem ser negligenciados os aspectos práticos da produção da dissertação que inviabilizam uma análise em profundidade, tal como se pretende, de um *corpus* extenso dadas as limitadas condições temporais disponíveis para a escrita do texto final. Entretanto, no caso particular do fazer cinematográfico de Allen,

deve-se ressaltar que a escolha em promover a análise de um único filme não acarreta nenhuma espécie de prejuízo metodológico. Isto porque, conforme explicitado anteriormente, a ideia de um cinema *clownmaleônico* carrega em seu bojo a recorrência de determinados procedimentos e temáticas, em que pesem as escolhas narrativas que conferirão aos mesmos materialidade e, por consequência, singularidade. O caráter contínuo da obra de Allen tem a vantagem metodológica, portanto, de sugerir que cada ponto de sua conformação, ou seja, cada unidade fílmica, contém em si mesma as premissas que sustentam um modo específico de fazer cinema. Deste modo, o próprio pano de fundo proporcionado pela noção de risco social, por exemplo, longe de se restringir a apenas alguns filmes da obra de Allen pode ser visto em todos os pontos desta trajetória obedecendo modos de realização específicos.

Em o *Dorminhoco* (*Sleeper*, 1973), segundo filme do cineasta norte-americano, a problemática do risco emerge a partir da exploração das potencialidades cômicas de uma situação inusitada: o músico de jazz Miles Monroe (Woody Allen) foi criogenizado sem o seu consentimento no ano de 1973 e reanimado duzentos anos depois por um grupo contrário ao poder vigente que tenta derrubar o governo opressor. Miles lamenta o hiato em que esteve congelado: “não vejo o meu psiquiatra há 200 anos. Ele era estritamente freudiano, se tivesse ido esse tempo todo, estaria curado”. O mote que articula a trama serve para Allen construir “uma comédia de ficção científica com caráter satírico” (DE JESUS, 2009:126) que o permite usar o expediente do pastelão (*slapstick*) para brincar com a incerteza gerada pela “inerente certeza” reivindicada pela objetividade científica.

Como contraponto, em *A Outra* (*Another Woman*, 1988) o risco é corporificado de maneira distinta, qual seja, através de uma moldura eminentemente dramática expressa pela epifania vivenciada pela protagonista Marion Post (Gena Rowlands) ao escutar, a princípio de forma involuntária, as sessões de uma jovem grávida (Hope, interpretada por Mia Farrow) com seu psicanalista. O risco, neste caso, se relaciona à própria desconstrução da identidade de Marion. A transformação operada no interior da protagonista ganha dimensão pelo efeito de choque, uma vez que Marion é propositalmente caracterizada por Allen como uma professora de filosofia metódica, fria e

racional, que tem cada momento de sua vida sob controle. A justaposição entre *O Dorminhoco* e *A Outra* é bastante ilustrativa, afinal, permite evidenciar que a despeito da diferença temporal de quinze anos entre as obras e de suas especificidades narrativas e estéticas – o primeiro filme é uma legítima comédia pastelão enquanto o segundo pode ser considerado um denso drama psicológico – ainda assim existe um tronco cinematográfico comum do qual ambas se apropriam ao mesmo tempo que ajudam a constituir – oferecem tratamentos específicos ao contexto do risco social; são construídos tendo como referência a existência de um *clown* mesmo que este não seja representado pelo mesmo ator nas duas produções; remetem cada qual à sua maneira à centralidade que a psicanálise ocupa no cinema de Allen. Estas considerações permitem perceber que a legitimidade da opção por *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* deve encontrar respaldo em uma argumentação acerca da importância deste filme no interior da obra lapidada por Allen. É precisamente nesta direção que as próximas linhas caminharão, ou seja, serão anunciadas as quatro principais motivações que culminaram na escolha de tal obra como recorte empírico para esta dissertação.

A primeira motivação, como não poderia deixar de ser, é idiossincrática – motivação esta, por sinal, sem a qual suas sucessoras sequer existiriam. Ainda que os procedimentos de validação científica julguem de bom tom extirpar do texto tanto quanto possível as marcas da subjetividade do autor, inegavelmente é a expressão desta mesma subjetividade a própria condição de existência do domínio científico (SANTOS, 2000). Assim sendo, faz-se necessário ressaltar que a primeira medida da relevância de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* consiste justamente em sua capacidade de ter criado uma forte empatia neste pesquisador. Por conta disso, assumo provisoriamente a primeira pessoa para dizer que este filme é aquele que mais me agrada e me emociona na filmografia de Allen além de, a meu ver, ser um de seus filmes mais ricos do ponto de vista da realização técnica. Este fato não deve de modo algum ser desconsiderado ou minimizado, pois possibilitou transformar o encantamento do espectador em questionamento concreto para o analista.

A segunda motivação aponta diretamente para uma medida de prestígio: trata-se do filme, até então, mais premiado no conjunto da obra de Wood Allen. *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* recebeu cinco indicações à premiação do

Oscar em sua edição de 1978, arrebatando quatro estatuetas nas categorias de melhor atriz (Diane Keaton), melhor roteiro, melhor diretor e melhor filme – Woody Allen perdeu o troféu de melhor ator para Richard Dreyfuss em sua participação no filme *A Garota do Adeus*. Além disso, ganhou os prêmios de melhor atriz (Diane Keaton), melhor edição, melhor filme e melhor roteiro concedidos na premiação do BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) de 1978 e foi aclamado com o prêmio de melhor atriz na categoria comédia/musical (Diane Keaton) do Globo de Ouro de 1978. Em que pese o fato de não existir uma conexão necessária entre a atribuição de um prêmio e o real mérito artístico de uma obra em face a seus concorrentes, por outro lado, o sucesso deste filme – que, a propósito, não se limitou à esfera da crítica mas correspondeu também a uma receptividade positiva por parte do público<sup>22</sup> – pode ser corretamente lido como um sucesso comunicacional na medida em que o filme, a partir de seus modos operatórios próprios, conseguiu conversar com questões e valores que estavam sendo acionados naquele momento histórico particular:

[Na década de 1970 nos Estados Unidos] o feminismo se expandiu consideravelmente; todo mundo parecia ter um guru e um psicanalista; as drogas traziam um vento de anarquia para qualquer evento social, enquanto a arte da contemplação do próprio umbigo atingia novos píncaros (COWIE, 1999:9).

Ainda que a síntese de Cowie (1999) sobre a década de 1970 aponte para a emergência de fenômenos relevantes e, por isso, forneça um retrato válido sobre esta realidade, não se deve perder de vista que tais problemáticas descritas não estavam relacionadas à totalidade dos Estados Unidos, mas se restringiam, principalmente, a uma camada intelectual que vivia nas metrópoles de Nova Iorque e Los Angeles. Por contraste, uma outra parte da verdade cultural dos Estados Unidos pode ser acionada quando se recorda que o vencedor do Oscar de melhor filme na cerimônia de 1977 fora justamente *Rocky, Um Lutador (Rocky, 1976)* com sua homenagem ao *WASP self-made*

---

<sup>22</sup> Segundo Peter Crowie (1999), durante o primeiro final de semana de exibição *Noivo Neurótico Noiva Nervosa* foi recordista de bilheteria em cinco cinemas de Nova Iorque e, durante todo o seu tempo de exibição, rendeu cerca de doze milhões de dólares, o que corresponderia em valores atualizados a uma marca a cem milhões de dólares.

man<sup>23</sup>. Mas nem só de *Rocky*, *Um Lutador* e *Noivo Neurótico Noiva Nervosa* viveu o cinema norte-americano dos anos 1970. Além do surgimento da franquia *Guerra Nas Estrelas*, (*Star Wars*, 1977) que ajudou a impulsionar e consolidar o cinema de aventura desenvolvido nas décadas posteriores, merecem menção a geração *Movie Brats*<sup>24</sup>, responsável por promover uma revitalização do cinema produzido à época nos Estados Unidos, bem como as produções que registravam o clima de instabilidade política que pairava sobre aquela sociedade:

*Cada um vive como quer*, com sua contundente falta de esperança e sua careta de escárnio na cara de uma sociedade estúpida, havia definido o tom para os anos seguintes. Tanto Cassavetes quanto Coppola, Scorsese, Altman, Mazursky e Brian de Palma ofereceram, cada qual a seu modo, um reflexo sombrio da alma dos anos setenta; enquanto filmes como *A conversação*, *Todos os homens do presidente*, *Chinatown* e *Os três dias do Condor* refletiram a paranóia política do escândalo Watergate (CROWIE, 1999:11).

A multiplicidade de direções assumidas pelo cinema norte-americano, tal como brevemente esboçado acima, é característica do significado cultural assumido pelos anos 70, a valer, um verdadeiro ponto de inflexão entre as utopias contraculturais vivenciadas pelos anos 60 e a posterior onda de conservadorismo encarnada durante os anos 80, a década perdida, encabeçada, sobretudo, pelo trio de ferro formado pela primeira ministra inglesa Margaret Thatcher, pelo presidente norte-americano Ronald Reagan e pelo papa João Paulo II. Não por acaso, o caráter constitutivo e a própria riqueza desta década reside na ideia de choque: a dura recessão que atingiu os Estados Unidos por conta dos efeitos da crise mundial do petróleo de 1973 é por um instante atenuada pela sensação de alívio diante do fim da Guerra do Vietnã em 1975 – sensação esta que, por sua vez, ia de encontro a um inconformado revanchismo reivindicado pela ala de cidadãos norte-americanos

---

<sup>23</sup> A sigla *WASP* (*White Anglo-Saxon Protestant*) pode ser traduzida para o português como “protestante branco de ascendência anglo-saxônica”. *Self-made man*, por sua vez, em tradução livre poderia ser entendido como “aquele que se faz”. A junção destas duas expressões aponta para um tipo de narrativa que vincula uma especificidade identitária – e nesse sentido, merece menção o fato de o boxe ser à época um esporte marcadamente ligado a uma identidade masculina no qual a maioria de seus campeões eram negros – a um tipo de prática cultural de forte enraizamento em solo norte-americano, qual seja, o individualismo, isto é, a ideia de que o sucesso de um homem depende apenas da disposição dele próprio para ser atingido – fato este que culmina em uma divisão fortemente propagada em tal sociedade entre *vencedores* (*winners*) e *perdedores* (*losers*).

<sup>24</sup> Jovem geração de cineastas inovadores e experimentais dos anos 1970.



envergonhados com a derrota no combate; os exageros do *glam rock*, o efervescente hedonismo das discotecas e o preciosismo conceitual do rock progressivo colidem com a rudeza econômica “rebeldesiludida” do *punk*, com sua sucessão simples e enérgica de acordes; a Manhattan limpa e intelectual de Woody Allen em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977) bate de frente com uma visão degenerada e mundana sobre a mesma metrópole relatada por Martin Scorsese em *Taxi Driver* (1976); o avanço político-cultural do movimento feminista esbarra na ausência física das mulheres em uma *Times Square* completamente dominada por homens (BERMAN, 2009).

A terceira motivação para a definição do recorte empírico corresponde ao lugar estratégico que ocupa *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* no corpo da filmografia de Allen. Neste sentido, especialistas sobre a obra do cineasta, como Mary Nichols (1998), Peter Crowie (1999) e Eric Lax (2009), assinalam que o filme em questão demarca o início de uma nova fase do cinema de Allen. Um fazer cinematográfico mais anárquico passa a dar lugar a outro mais maduro. Um indício inicial desta transição pode ser observado na própria declaração de Allen em entrevista a Lax (2009) em junho de 1974 – portanto, três anos antes de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* – a respeito de uma possível mudança de orientação nos rumos de seu fazer cinematográfico:

a platéia só vê uma faceta minha como ator e roteirista em *O Dorminhoco* e nos meus outros filmes. Aquela parte de mim que pode fazer uma comédia rasgada, de piadas, mas isso é só uma das coisas que eu sou capaz. É que nem mostrar para eles uma diversãozinha interessante, mas não é exatamente o que sou. Ou, para ser mais preciso, gostaria de ser mais do que isso: mais abrangente para eles e me abrir mais. Então é nisso que estou trabalhando, tentando desafiar os meus limites, mesmo que um pouquinho de cada vez. (ALLEN, apud LAX, 2009:30)

Contudo, de nada adiantaria aludir a uma modificação no exercício cinematográfico caso a mesma não se concretizasse sob a forma fílmica final propriamente dita. A este respeito, a recepção da crítica sobre a obra de Allen se mostra como um indicador de suma importância para observar a evolução de seu exercício cinematográfico. Neste sentido, a exposição de uma série de narrativas jornalísticas concebidas antes, durante e depois do lançamento de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* revelará como as ambições artísticas de Allen foram socialmente compreendidas. A comparação proposta abaixo servirá para

atestar se à época – e não apenas agora, em retrospectiva – havia realmente a percepção de que a produção de Allen ganhara novas tintas com a exibição de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

a) *Um Assaltante Trapalhão (Take The Money and Run, 1969)*

Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, 6 de outubro de 1969.

Tem momentos muito divertidos, e você vai rir muito, mas, em última análise, não é um filme muito engraçado. Na verdade, nem chega a ser um filme. Eu desconfio que seja um apanhado de muitas coisas que Woody Allen gostaria de fazer no cinema um dia – mas o problema é que ele fez todas de uma só vez. [...] Allen ainda não conseguiu traduzir seu estilo cômico único (um tesouro nacional) em termos cinematográficos. Ele ainda depende demais do que são basicamente monólogos de *stand-up comedy* e diálogo de palco. [...] Para dizer a verdade, talvez eu tenha assistido no humor errado. Mas duvido. Você fica querendo que o filme seja mais engraçado do que ele é – mas acaba não sendo. Muitos críticos, no entanto, acham que é a obra-prima cômica da década (EBERT, 1969 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:104).

b) *Bananas (Bananas, 1971)*

Vincent Canby, *New York Times*, 29 de abril de 1971.

Woody Allen é de uma sanidade incurável e irremediável, e *Bananas*, que estreou ontem no Coroner Theater, é [...] um filme engraçadíssimo por si só, embora nem sempre – uma ressalva que acrescento com alguma hesitação, pois tenho minhas dúvidas se as partes não engraçadas sejam tão importantes assim. [...] Qualquer filme que tente juntar amor, Revolução Cubana, CIA, mães judias, J. Edgar Hoover e mais uma coisinha aqui, outra ali (incluindo uma sequência em que alguém pede mil queijos quentes) só pode ser um pouco estranho – e muito bem-vindo (CANBY, 1971 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:110).

c) *Dorminhoco (Sleeper, 1973)*

Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, 17 de dezembro de 1973.

*Dorminhoco* eleva Woody Allen ao posto de melhor diretor e ator cômico dos Estados Unidos, uma distinção que seria mais significativa se a produção de comédias fosse maior. Na base do chute, eu diria que para cada comédia temos uma dúzia de filmes de ação, o que revela mais sobre nosso gosto do que sobre nossos

comediantes. Mel Brooks parece só botar a mão na massa de três em três anos, mas Allen é tão prolífico quando engraçado. [...] Em alguns momentos, *Dorminhoco* é a melhor coisa desde os filmes mudos de Buster Keaton. [...] *Dorminhoco* é o mais próximo que Allen chegou de fazer uma comédia-pastelão clássica – e ele se saiu muito bem (EBERT, 1973 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:122).

d) *A Última Noite de Boris Grushenko (Love and Death, 1975)*

Roger Ebert, *Chicago Sun Times*, 1º de dezembro de 1975.

A estratégia do filme é unir assuntos sérios a uma alegre anarquia cômica. [...] Se Mel Brooks tenta (e quase sempre consegue) nos manter rindo a qualquer custo, Woody Allen usa uma abordagem mais discreta. Sua personalidade nas telas vai nos conquistando aos poucos. Ele é meigo, quer fazer a coisa certa, e representa a chance de que a inocência ainda possa prevalecer no mundo. E, além disso, é um par perfeito para a personagem de Diane Keaton, que quer sempre o melhor de dois mundos e mais um pouco. A Srta. Keaton está muito bem em *A Última Noite de Boris Grushenko*, talvez porque ali ela consiga estabelecer e desenvolver um personagem em vez de servir apenas de contraponto, como em tantos outros filmes de Allen. [...] Existem dezenas de pequenos momentos em que as expressões dos atores têm que ser perfeitas, e quase sempre são. Existem gradações de sentido cômico que poderiam ter se perdido se contássemos apenas com as palavras; e há cenas inteiras que se baseiam apenas em expressões faciais. Só isso já torna o filme gostoso de assistir, por ele ter sido feito com tanto cuidado, amor e loucura (EBERT, 1975 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:132).

e) *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall, 1977)*

Joseph McBride, *Variety*, 30 de março de 1977

Em uma década amplamente devotada a filmes de camaradagem masculina, fantasias brutais de estupro e extravagâncias de efeitos especiais de cunho impessoal, Woody Allen quase que sozinho manteve viva a idéia do romance heterossexual no cinema americano. [...] Conforme Allen vai demandando de si mesmo mais *finesse* como diretor, mais comando das emoções e um estilo visual mais suave, seus filmes têm aos poucos se tornado algo mais profundo que simples veículo para risadas, apesar de serem ainda hilariantes. As piadas voam pelas telas numa profusão quase ininterrupta, mas agora, por trás delas, existe um quê de tristeza e dor, refletindo um amadurecimento estilístico. Allen diz a Keaton no filme que ele tem “uma visão muito pessimista da vida”, e é verdade (MCBRIDE, 1977 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:142).

f) *Interiores (Interiors, 1978)*

Jean-Claude Bernadet, *Última Hora*, 8 de maio de 1979.

Um dos aspectos mais marcantes de *Interiores*, de Woody Allen, é a sua beleza plástica: as composições equilibradas, o jogo de linhas verticais e horizontais que dão às imagens estruturas fortes e austeras; a harmonia das cores, que variam entre os bejes claros e os marrons, tanto para a roupa dos atores quanto para a cenografia; a homogeneidade das matérias, quer seja as superfícies lisas e frias de vasos ou paredes, quer das fazendas quentes tanto das malhas, das capas, dos chambres, como do forro das almofadas e dos sofás. Essa cuidadosa harmonia das cores e das matérias não é a busca de uma beleza visual gratuita, nem é gratuito que a roupa dos atores, quando não seus cabelos e maquiagens, recebam o mesmo tratamento que os objetos dos ambientes. E que a cenografia não é o ambiente onde se desenrola o drama familiar do filme. A cenografia é o próprio drama, é a expressão da dominação da mãe (BERNADET, 1979 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:152).

g) *Memórias* (*Stardust Memories*, 1980)

Paulo Francis, *Folha de S.Paulo*, 11 de outubro de 1980.

Woody Allen “morreu” dirigindo *Memórias*, filme em cartaz aqui. Já passara mal em *Interiores*. Médicos mais perspicazes notaram sintomas até em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, o mais celebrado dos filmes do falecido. [...] *Stardust Memories* é dirigido por Allan Königsberg, o verdadeiro nome de “Woody”. Königsberg é “profundo”, ao contrário de “Woody”, que nos contava anedotas e satirizava nossa vida. Königsberg quer saber porque as pessoas sofrem, se preocupa com a ênfase em humor quando há presos políticos, repressão, doença, fome, etc. [...] Königsberg me lembra um dos mais famosos ditos de Oscar Wilde sobre a educação moderna: “Aqueles que mais precisam aprender, hoje estão ensinando, daí esse entusiasmo todo pela educação moderna” (FRANCIS, 1980 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:172).

As resenhas acima transcritas não apenas confirmam, através do advento da percepção social, a mudança de eixo existente no cinema elaborado por Allen a partir de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* como – e principalmente – fornecem elementos muito contundentes para avaliar quais seriam os parâmetros desta mudança. Neste contexto, um primeiro aspecto a ser considerado estaria relacionado a uma modificação na estrutura da composição da intriga elaborada por Allen. Conforme a crítica de *O Dorminhoco* deixa transparecer, em um primeiro momento o cinema de Allen ainda é muito tributário de sua herança da comédia *stand up*. Como resultado deste legado, desobedecendo os ensinamentos aristotélicos no que tange a

certo senso de completude, nesta fase a forma fílmica é uma mera consequência do desenvolvimento das esquetes. É exatamente por conta disso que Roger Ebert coloca em dúvida o próprio estatuto fílmico de *O Dorminhoco*. Quando coloca em primeiro plano a necessidade de contar piadas engraçadas, a costura causal entre os episódios que constituem a narrativa se torna demasiadamente frouxa.

Ao longo dos filmes seguintes, como o percurso das resenhas indica, Allen vai se tornando cinematograficamente consciente deste fato. Em uma resenha não transcrita sobre *A Última Noite de Boris Grushenko*, Vincent Canby concebe esta alteração através de uma comparação particularmente elucidativa: enquanto os primeiros filmes de Allen eram focados em seus monólogos cômicos, *A Última Noite de Boris Grushenko* estaria mais próxima dos textos satíricos que o cineasta começara a publicar na revista *New Yorker*. Com isso, Vincent pretendia apontar que aos poucos a narrativa deixou de servir à comédia no cinema de Allen para que fosse estabelecida uma hierarquização no sentido contrário, qual seja, a comédia serviria como um dos recursos disponíveis para a composição da narrativa.

O amadurecimento estilístico destacado por Joseph McBride a propósito de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* diz respeito à maneira encontrada por Allen de utilizar uma forma narrativa – neste caso específico, a ideia de um fluxo de consciência – capaz de extrair de cada um dos seus episódios constituintes um valor de singularidade compatível com a grandeza da unidade de sentido exterior. A ambição revelada pelo depoimento supramencionado de Woody Allen segundo o qual desejaria fazer mais do que apenas comédias rasgadas nasce da própria consciência do autor, revelada filmograficamente, de que a comédia seria *apenas um* expediente possível para a composição fílmica. O humor, portanto, passa a ser utilizado como ferramenta para abordar temas de maior complexidade moral, como “a busca de Deus, a natureza frágil do amor, o verdadeiro frágil da moralidade” (CROWIE, 1999:17). Não por acaso, o próprio McBride aponta a existência de um novo caráter ao fazer cinematográfico de Allen consolidado em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*: a presença de “um quê de tristeza e dor” – “uma visão muito pessimista da vida”. O amadurecimento, nestes termos, está relacionado tanto a uma dimensão composicional como também temática – amadurecimento que foi interpretado

por Paulo Francis sob a condição de um verdadeiro apodrecimento, conforme atesta sua crítica para o filme *Memórias*.

A maturidade cinematográfica de Allen, entretanto, não corresponde apenas às transformações constatadas nas duas dimensões acima mencionadas. Portanto, uma terceira dimensão a ser colocada em jogo é o modo como a verossimilhança passa a ser incorporada e trabalhada pelo cinema elaborado por Woody Allen. Outra declaração de Allen presente na mesma entrevista que este forneceu a Lax em junho de 1974 fornece um importante ponto de apoio sobre a questão: “Estou tentando satisfazer meu próprio senso de drama quanto ao que fazer em seguida, e todos os meus instintos me dizem para fazer uma história real” (LAX, 2009:30). Quando o cineasta diz desejar escrever uma história real, evidentemente isto não se trata de uma devoção repentina a uma suposta transparência atribuída ao cinema. Na verdade, Allen neste momento procura se contrapor às premissas que orientaram a sua produção fílmica anterior. O caráter anárquico de tal produção era sustentado em grande medida pela criação de situações mágicas, *non sense*, absurdas ou mesmo impensáveis que fossem responsáveis por oferecer suporte às piadas a serem veiculadas. Basta lembrar que a trama de *Dorminhoco* tinha como fio condutor o choque entre épocas históricas distintas sob a égide da criogenia. A sinopse de *Bananas*, por sua vez, de tão surpreendente chega a ser inacreditável: “Um desajeitado piloto de testes de uma grande empresa tenta impressionar a ativista social por quem está apaixonado. Acaba se envolvendo com os rebeldes da revolução de San Marcos, uma microrrepública na América Central, se tornando o presidente do país” (DEFANTI & MENEZES, 2009:109). A resenha de Vincent Canby a propósito de *Bananas* elogia justamente o caráter insano deste primeiro cinema de Woody Allen. Diante disso, o senso de realidade almejado por Allen consistia em fazer filmes cujos espectadores pudessem se reconhecer tanto nos personagens como nas tramas encenadas. Por conta disso, como bem ressalta Simplício Neto (2009), o diretor passa a investir na composição de personagens mais complexos capazes de produzir situações engraçadas em circunstâncias cotidianas. O próprio estatuto do *clown* se modifica com a incorporação desta preocupação à produção cinematográfica de Allen: o humor escrachado torna-se mais sutil, irônico e reflexivo. Woody Allen já em 1974 se

mostrava bastante consciente das implicações que a verossimilhança acarretava na construção do humor:

Se você quer fazer uma história engraçada hoje, os problemas são muito sutis. Eles não chegam a pegar fogo de verdade. Digamos que essa moça quer ir morar comigo, mas também quer manter um apartamento só dela, como um símbolo psicológico de independência. Esse tipo de conflito é interessante; pode nos ajudar a entender as pessoas – a tentar analisar o comportamento, ou pelo menos ter a consciência de que existe um elemento de psicologia cômica a ser explorado. Mas é muito difícil desenvolver um conflito visual na tela a partir disso. (LAX, 2009:31).

Há de se ressaltar, contudo, que a preocupação com a verossimilhança não tinha como contrapartida necessária a exclusão de recursos como a magia, o *non sense* e mesmo o absurdo no contexto do cinema maduro de Allen. No entanto agora tais procedimentos não eram mais a razão de ser do filme, mas surgiam em função da verossimilhança forjada pela construção da intriga. Não à toa Leonardo Sette condensou *Noivo Neurótico Noiva Nervosa* como “uma flutuação constante entre realismo e delírio psicanalítico” (SETTE, 2009:79) por conta da utilização de formas pouco convencionais tais como a inserção de desenhos animados e a sobreposição de imagens. Ainda assim, tais expedientes longe de proporcionarem um distanciamento do espectador em relação ao conteúdo projetado na tela ajudam a aumentar a identificação que estes têm com os dilemas amorosos do casal protagonista da trama; o inverossímil, portanto, é absorvido pelo verossímil.

Um último sintoma da maturidade alcançada pela produção fílmica de Allen encontra sua melhor expressão na resenha de Jean-Claude Bernadet: o tratamento da imagem passa a receber importância proporcional àquela destinada à elaboração dos diálogos. O embrião desta tendência está presente na resenha de Roger Ebert referente à obra *A Última Noite de Boris Grushenko* na qual este jornalista destaca a importância da interpretação de Woody Allen e de Diane Keaton para além da dimensão estritamente verbal. Mas é apenas em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* que a composição imagética pela primeira vez ganha consistência: o salto qualitativo insinuado por *A Última Noite de Boris Grushenko* é finalmente alçado à condição de um *estilo visual suave*, segundo os dizeres de Joseph McBride; a estética da comédia *stand up* é rearticulada e se transforma em uma estética eminentemente cinematográfica.

Em entrevista realizada em outubro de 1987, Woody Allen revelou não estar alheio à evolução de seu estilo visual:

Então, quando digo gráfico, quero dizer não só obter a informação ali na tela – o plano conjunto de nós dois, o seu close, o meu close – sem nenhum senso de linguagem cinematográfica. Eu realmente fiz isso nos meus primeiros dois filmes, porque a única coisa que podia contar era com a comédia. Eu sabia que era engraçado, e que as minhas piadas eram engraçadas, e sabia que, se mostrasse para o público, o público iria rir com elas. Sobrecarregá-las com qualquer coisa externa seria destrutivo – e é mesmo, se você está fazendo este tipo de filme. Aí, quando ganhei segurança, quis encontrar jeitos mais gráficos, mais cinemáticos de contar uma história, sem tanto medo de fazer alguma coisa que pudesse atravancar as piadas. Então, depois de um tempo, fiquei mais e mais interessado em brincar com aquilo e arriscar mais. Quando fui fazer *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a iluminação ficou mais escura por causa do Gordon Willis, e eu tinha personagens com fala fora de cena. Não se tratava de filmar o que estava debaixo do nariz (LAX, 2009:31).

A caracterização do amadurecimento atribuído ao fazer cinematográfico de Allen evidenciou a centralidade de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* em sua filmografia. As principais alterações no que concerne à composição da intriga, ao foco temático, à complexidade dos personagens, à elaboração dos *clowns* e ao estatuto da imagem encontram seu melhor resultado, inicialmente, nesta obra.

A quarta e derradeira motivação está alicerçada na concepção de cinema como prática cultural, perspectiva teórico-metodológica que orienta a escritura da presente dissertação. Partindo desta premissa, a opção de Allen por construir filmes mais calcados nos dilemas cotidianos – em oposição às situações fantásticas que constituíam a base de seu primeiro cinema – o levou a desenvolver e consolidar uma fórmula narrativa específica, qual seja, a *narrativa da intimidade*, como atesta Illouz (2011). A este respeito convém, inicialmente, fornecer uma pequena sinopse da trama de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*:

O relacionamento, desde seu primeiro encontro, entre um comediante judeu e uma adorável cantora. Sua paixão, suas conversas, seus momentos, suas crises... O pessimismo e a insegurança de Alvy Singer fazem com que o romance com Annie Hall acabe de forma melancólica (DEFANTI & MENEZES, 2009:142).



Em que pese a tentação ao qual muitos sucumbiram, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* não será tratado, no interior deste trabalho, como um filme pertencente ao gênero comédia romântica. Em primeiro lugar, porque a relação de Allen com a noção de gênero<sup>25</sup> está mais vinculada às preocupações da cultura culta do que propriamente da cultura de massas<sup>26</sup>. Portanto, em vez de confirmar as prescrições elementares do gênero, a produção cinematográfica de Allen é notadamente marcada pela problematização de seus limites. *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pode ser compreendido, no máximo, como uma falsa promessa de comédia romântica, uma vez que tal filme não está interessado em narrar de maneira bem humorada os percalços da conquista amorosa nem tampouco em disseminar ideais românticos – na verdade, uma de suas preocupações é justamente desconstruir tais ideais.

Uma relação que forneceria a dimensão da diferença entre as pretensões do gênero comédia romântica e da composição da intriga presente nesta obra de Allen seria pensar que *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* começa justamente quando a comédia romântica termina, isto é, não no casamento, mas no próprio processo de negociação do relacionamento amoroso. Em outras palavras, na construção da esfera da intimidade. A sinopse, neste contexto, se mostra totalmente adequada, pois em tal obra o que está em jogo é a trajetória amorosa vivenciada por Annie e Alvy. A fórmula fílmica, deste modo, se embebe no mundo prefigurado da *mímesis* I de maneira a registrar, a partir de seus modos operatórios, um conjunto de transformações nas relações

---

<sup>25</sup> “Enquanto na cultura culta a obra está, ao menos hoje, em contradição dialética com seu gênero, na cultura de massa a regra ‘estética’ é aquela da maior adequação ao gênero. Pode-se afirmar que o gênero é justamente a unidade mínima do conteúdo da comunicação de massa (pelo menos no nível da ficção, mas não apenas) e que a demanda de mercado por parte do público (e do meio) aos produtores se faz no nível do gênero” (FABBRI, 1973 *apud* MARTÍN-BARBERO, 2003:310).

<sup>26</sup> A preocupação de Allen em brincar com os limites dos gêneros cinematográficos, contudo, não deve ser lida como a afirmação de um cinema culto em detrimento de uma expressão popular, mas do trânsito constitutivo do qual este autor se vale *entre* o erudito e o popular. Não por acaso Luiz Fernando Veríssimo assinala que uma das técnicas preferidas de Allen é a paródia, “a arte de segunda mão, uma maneira de reverenciar um estilo e destruí-lo ao mesmo tempo” (VERÍSSIMO, 2009:139). A expressão de “um humor intelectualmente pretensioso cujo alvo principal é a pretensão intelectual” (VERÍSSIMO, 2009:139) reforça a distinção da empresa de Allen, ávido consumidor do cinema clássico norte-americano e ao mesmo tempo reverente aos cineastas europeus – em especial a Ingmar Bergman e Federico Fellini. Neste sentido, o céu metafísico e a terra cotidiana se fundem em suas piadas: “Por que Deus não fala comigo? Se ele ao menos tossisse...”. Esta encruzilhada reveste de sentido a declaração do jornalista Marcelo Costa: “Às vezes acho que Allen parece culto demais para quem gosta de filmes populares e popular demais para quem gosta de cinema artístico” (<http://www.screamyell.com.br/cinemadois/woodyallen.htm>).

humanas que permite ver um novo sentido para a prática amorosa – um amor *confluente*, como denominado por Anthony Giddens (1993). A propósito, um aspecto particularmente marcante desta narrativa da intimidade pode ser encontrado na crítica feita pelo jornalista Paulo Francis, presente na edição da *Folha de S.Paulo* de 10 de abril de 1977, a respeito do lançamento de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*:

O último filme de Allen, ainda não estreado (vi-o em cabine), e lamento informar que é chato. Não inteiramente chato. Allen sempre me diverte. [...] Filme, porém, não é anedota. Daí que em uma hora de filme, eu olhasse o relógio me imaginando no cinema há no mínimo três horas. [...] Pior ainda, Woody adora Diane Keaton e o filme é alicerçado nela. É possível montar um filme em Liv Ullman, ou Jane Fonda. Não em Diane Keaton. A nossa amiga serviu bem a Woody como coadjuvante. Em *O Dorminhoco*, *A Última Noite de Boris Grushenko*, etc. Entregue a si própria, é uma chata bonitinha. Repito: Woody Allen é sempre engraçado. Continua engraçado em *Noivo Neurótico*. Falta apenas o filme em que possa ser engraçado. (DEFANTI & MENEZES, 2009:142).

O tom de indignação que permeia o relato está fundado em um duplo aspecto da narrativa da intimidade. Primeiro, a preocupação com certo sentido de verossimilhança que constitui esta fórmula narrativa causa um verdadeiro choque ao jornalista. Como resultado, este se sente traído diante da expectativa de que Allen desse continuidade àquele cinema ancorado pela piada. A decepção de Francis confirma o senso de ruptura que a obra em questão instaura no interior da produção fílmica de Allen, tal como argumentado anteriormente. O segundo aspecto está diretamente associado ao protagonismo assumido pela personagem de Diane Keaton na trama encenada. O protagonismo de Diane Keaton na narrativa da intimidade corresponde, na verdade, paradigmaticamente ao próprio protagonismo alcançado pelas mulheres, impulsionadas pelo movimento feminista, em um contexto de modernização reflexiva. A negociação do amor, que constitui a esfera da intimidade, é expressão da autonomia conseguida a duras penas pelas mulheres e força motriz da construção da intriga de um grande número de filmes escritos por Allen. *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* inaugura, neste sentido, uma fase do cinema deste autor centrada nos dilemas amorosos do processo de emancipação das mulheres. Os títulos de seus filmes ilustram bem esta característica: *Annie Hall* (*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*), *Another*

*Woman (A Outra)*, *Hannah and Her Sisters (Hannah e Suas Irmãs)*, *Alice (Simplesmente Alice)*, *Might Aphrodite (Poderosa Afrodite)*, *Vicky Cristina Barcelona (Vicky Cristina Barcelona)*.

A negociação amorosa em um contexto de ascensão do poder das mulheres, cerne da fórmula fílmica de Allen em um vasto conjunto da sua produção a partir de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, corresponde ao cerne da própria questão de pesquisa que articula a presente dissertação e mais do que isso: confere a esta faceta específica da produção cinematográfica desenvolvida por Woody Allen um caráter político, pois fornece interessantes elementos para a discussão pública de uma esfera privada sem a pretensão de reduzir estes elementos a um simples panfleto.

Esta longa epopeia pelo interior da filmografia de Woody Allen serviu para justificar a pertinência da escolha de *Noivo Neurótico Noiva Nervosa* como recorte empírico deste trabalho, uma vez que tal filme preenche quatro pré-requisitos fundamentais: a) capacidade de gerar empatia no pesquisador; b) relevância social, expressa pelo sucesso de bilheteria e de crítica; c) centralidade no âmbito da produção cinematográfica elaborada por Woody Allen; d) compatibilidade com a perspectiva teórico-metodológica que embasa o problema de pesquisa da presente dissertação, particularmente no que concerne às experiências amorosas no contexto das sociedades de risco.

## Capítulo 2

### Modernização, Individualização e Relações Amorosas

Logo na primeira tomada de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (Annie Hall, 1977) Alvy Singer, comediante interpretado por Woody Allen, rompe com as convenções usuais das narrativas fictícias e quebra a quarta parede<sup>27</sup> ao olhar e falar diretamente para a câmera (Eco, 1984), transformando em interlocutor o espectador do filme. A estratégia de cumplicidade adotada pelo cineasta Allen serve para apresentar o eixo temático do filme, qual seja, as memórias de Alvy sobre seu relacionamento com Annie Hall (Diane Keaton). A certa altura do monólogo, o comediante, com seu tom hesitante e ao mesmo tempo enérgico, se indaga:

**Alvy:** Eu e Annie nos separamos. Ainda não me habituei à ideia. Continuo pensando na nossa relação, analisando a minha vida e tento perceber onde é que a coisa estragou. Há um ano estávamos... apaixonados. E é curioso, não sou um sorumbático, não sou um depressivo.

Na sequência deste testemunho, o contato direto com o espectador é suspenso provisoriamente e substituído por uma cena da infância do comediante ocorrida no interior de um consultório médico localizado no Brooklyn, distrito da cidade de Nova Iorque. Preocupada com a apatia demonstrada pelo pequeno Alvy, sua mãe, uma ríspida judia, o leva para uma consulta com o Dr. Flicker. A transcrição das falas da hilariante conversa entre os três personagens segue abaixo:

**Mãe de Alvy:** Ele tem estado deprimido. De repente, não consegue fazer mais nada.

**Dr. Flicker:** Por que está deprimido, Alvy?

**Mãe de Alvy:** Diga pro Dr. Flicker.

**Mãe de Alvy:** Foi uma coisa que ele leu.

**Dr. Flicker:** Ah, foi uma coisa que você leu?

**Alvy:** O universo está se expandindo.

**Dr. Flicker:** O universo está se expandindo?

**Alvy:** O universo é tudo. Se está se expandindo, um dia arrebenta e é o fim de tudo.

**Mãe de Alvy:** O que você tem a ver com isso? Ele deixou de fazer as lições de casa.

**Alvy:** Para quê?

---

<sup>27</sup> A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro – pode ser co-extensiva à tela do cinema ou da televisão, por exemplo –, através da qual a plateia cumpre certo contrato ficcional e assiste de maneira passiva à ação do mundo encenado. O ato de quebrar a quarta parede diz respeito à ruptura com as convenções habituais da ficção na medida em que a plateia passa a ser encarada frontalmente, sendo chamada a ocupar uma posição mais ativa na apreciação do espetáculo.

**Mãe de Alvy:** O que o universo tem a ver com isso? Você está aqui no Brooklyn e o Brooklyn não está expandindo.

**Dr. Flicker:** Não vai expandir ainda por milhões de anos, Alvy. E temos que tentar nos divertir enquanto estamos aqui, hein?

Expressões como *deprimido* e *analisando a minha vida*, assim como o sentimento de angústia gerado pela incerteza acerca do crescimento do universo e o conflito geracional – e por que não também religioso? – existente entre Alvy e sua mãe são alguns indicadores expressivos de uma modificação na percepção da experiência social na contemporaneidade. Uma vez que a perspectiva comunicacional adotada por este trabalho parte do pressuposto que a narrativa fílmica, entendida como um produto cultural, é construída em diálogo com valores e experiências presentes no seio da vida cotidiana, a compreensão mais apurada do atual estágio do modo de civilização moderno se torna necessária para um melhor entendimento sobre os dilemas, práticas e sentidos acionados e encenadas pelos personagens presentes nas obras de Woody Allen.

O percurso conceitual desenvolvido neste capítulo será demarcado pela apresentação de três eixos cujas temáticas centrais estão diretamente interconectadas – inclusive no filme que escolhemos analisar, como sugerem trechos e falas acima. O primeiro destes eixos consistirá na apresentação das rupturas, transformações e problemáticas que cada etapa do processo de modernização suscitou em sua apropriação social. O objetivo de caracterizar as principais modificações qualitativas de cada estágio de modernização consiste em apresentar aos leitores a noção de risco social, entendendo-a como importante chave interpretativa para refinar a compreensão da relação existente entre as implicações do processo de individualização e a maneira como as relações amorosas são vivenciadas na contemporaneidade, assuntos estes alvos de interesse mais detido nas seções seguintes.

O processo de individualização, a propósito, uma das consequências mais importantes do desenvolvimento da modernidade, será alvo de uma maior pormenorização logo em seguida, no segundo eixo deste capítulo teórico. Uma primeira discussão sobre este tópico, elaborada a partir das proposições de Georg Simmel (2005; 2006), se faz necessária para caracterizar o significado da ideia de individualização. Para tanto, inicialmente será evidenciado o

contexto histórico em que tal processo encontrou condições para emergir socialmente e, posteriormente, serão descritas duas formas de experimentar a individualidade, quais sejam, uma de cunho quantitativo e outra de caráter qualitativo – esta última de grande valia para a disseminação da ideia de amor romântico, conforme será mostrado. Ancorada, sobretudo, na tipologia de sujeitos apresentada por Stuart Hall (2006), a segunda parte deste eixo pretende qualificar a noção de sujeito pós-moderno como sendo uma “espécie” característica do processo de modernização reflexiva. Por fim, a terceira parte deste eixo será destinada a mostrar os dilemas e problemas enfrentados pelo sujeito pós-moderno em sua aventura pela sociedade de risco. A problematização de todos os elementos supracitados será importante para analisar o modo pelo qual a trajetória dos personagens de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é construída e conduzida ao longo da narrativa fílmica.

O terceiro eixo deste capítulo procura fornecer algumas pistas importantes para compreender de que maneira os relacionamentos amorosos são vivenciados na contemporaneidade. Para tanto, o trajeto adotado para a sua feitura procura contemplar as principais implicações ocorridas na relação entre os gêneros identitários na transição do ideal de amor romântico para o ideal de amor confluyente. Pretende-se, com isso, evidenciar certo protagonismo das mulheres na reformulação dos relacionamentos amorosos, sobretudo a partir da categoria conceitual sexualidade plástica, forjada por Anthony Giddens (1993) e que pretende mostrar os impactos sociais gerados a partir da desvinculação da esfera da sexualidade de sua função reprodutiva. Este diagnóstico, amparado também pelas considerações de Eva Illouz (2011) e Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim (2001), também pretende mostrar as maneiras pelas quais a noção de risco se torna componente dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade, explicitando a relação desta referida noção com a questão da auto-identidade e da sexualidade. A transformação da intimidade, neste sentido, oferece importantes pistas para a compreensão da relação afetiva vivenciada por Alvy e Annie na construção da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

## 2.1 Momentos do Processo de Modernização

### 2.1.1 Da Tradição à Modernização Simples

Em ensaio intitulado *A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva* o sociólogo alemão Ulrich Beck (1997) define a modernização simples como sendo “a desincorporação e posterior reincorporação das formas sociais tradicionais pelas formas sociais industriais” (BECK, 1997:12). Neste sentido, a filosofia cartesiana enquanto inspiração que proporciona esta ruptura pode ser considerada o marco simbólico do pensamento moderno. Isto porque o filósofo francês René Descartes, através da separação entre as instâncias do sujeito que conhece e do objeto de conhecimento, assim como de sua ponderação acerca da falibilidade dos sentidos enquanto forma confiável de ter acesso a um conhecimento verdadeiro, fornece as bases para o questionamento de um tipo de ordenação divina que até então era tido como legítima, verdadeira e auto-evidente, ou seja, natural. Portanto, a integração entre homem e natureza que caracterizava a noção de sociedade tradicional foi transformada, à luz do pensamento dualista cartesiano, na oposição *homem x natureza*, sendo este último termo um “mero conceito daquilo que é estranho, daquilo que está fora da sociedade e precisa ser controlado” (BECK, 2003:21). Este deslocamento filosófico fornece as condições sociais e históricas adequadas para o que Boaventura de Souza Santos (2000) chamou de primeira ruptura epistemológica: “o *senso comum*, o *conhecimento vulgar*, a *sociologia espontânea*, a *experiência imediata*, tudo isso são opiniões, formas de conhecimento falso com que é preciso romper para que se torne possível o conhecimento científico racional e válido” (SANTOS, 2000:31, com grifos do autor).

A efetivação da ruptura epistemológica em questão, contudo, dependia estreitamente da criação de certos procedimentos que assegurassem uma apreensão fidedigna da realidade objetiva de modo a gerar um conhecimento neutro e válido da natureza. É sob estas circunstâncias que se justifica a crença, por parte do sujeito, no método como forma de sistematização racional do pensamento:

Esta ênfase progressiva no método científico surgiu com base em duas pressuposições gerais implícitas ou explícitas, tanto de cientistas quanto de filósofos da ciência, a saber: a) que o método científico, seja pela verificação, pela confirmação, ou pela negação da falseabilidade, revela, ou pelo menos conota, uma realidade objetiva que existe independentemente do que os observadores fazem ou desejam (...) b) que a validade das explicações e afirmações científicas se baseia em sua conexão com tal realidade objetiva. (MATURANA, 2001:125)

A ciência moderna acreditava na existência de uma realidade exterior objetiva que poderia ser desvendada pela ação do sujeito mediante a utilização de um método adequado capaz de superar a ilusão das aparências. Assim, os sujeitos poderiam acessar uma *verdade última* acerca dos fenômenos naturais, verdade esta que seria expressa sob a forma de leis gerais. Haveria neste esforço uma busca pela máxima simplificação e clareza das ideias que servem de base à observação e à experimentação. Por conta disso, a linguagem matemática foi eleita como a detentora de maior objetividade e precisão.

Em *As consequências da Modernidade*, Anthony Giddens (1991) tece uma observação deveras interessante, qual seja, a de que embora o pensamento moderno nasça em contraposição aos exasperantes limites impostos pela existência tradicional, por outro lado, ambos modos de civilização estão assentados em uma mesma ideia de providência. É o fundamento desta providência, na verdade, que se modifica: as certezas das divindades são substituídas pelas certezas do *progresso racional*. A diferença deste fundamento, porém, apresenta implicações que merecem ser melhor aprofundadas no que diz respeito à natureza da ideia de reflexividade que está presente em cada um dos modos civilizatórios.

De maneira geral, Giddens reconhece que a reflexividade é definidora de toda ação humana, afinal, “todos os seres humanos se mantêm em contato com as bases do que fazem como parte integrante do fazer” (GIDDENS, 1991:38). Este entendimento permite pensar a existência de uma reflexividade nas sociedades tradicionais. Porém, a manifestação de tal modalidade de reflexividade possui uma orientação voltada somente para o tempo passado na medida em que reinterpretção e esclarecimento têm por objetivo fortalecer a soberania da própria tradição. Giddens define a tradição como



um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade, (...) uma maneira de lidar com o tempo e o espaço, que insere qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, presente e futuro, sendo estes por sua vez estruturados por práticas sociais recorrentes. (GIDDENS, 1991:38)

O sociólogo britânico, contudo, pondera que esta orientação para a manutenção de uma ordem não significa que as estruturas das sociedades tradicionais não sofressem alterações, mas, antes, que tais modificações não eram prioritariamente perseguidas por tais sociedades. A alternância de gerações, deste modo, era responsável pela *reinvenção das tradições* de uma determinada comunidade. A este respeito Zygmunt Bauman (2009) lembra que as mudanças existentes nas sociedades tradicionais eram tão lentas e graduais a ponto de soarem como imperceptíveis aos seus membros, uma vez que o tempo era demasiadamente abundante para garantir um ajustamento suave às novas regras e práticas.

A reflexividade a partir da modernização simples, por outro lado, possui uma qualidade distinta daquela presente no conceito geral: “ela é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si” (GIDDENS, 1991:39). Nesse sentido, a rotinização da vida cotidiana, salienta o sociólogo britânico, tem uma relação apenas incidental com o passado, pois a manutenção de tais práticas não é mais vista como obrigatória ou ao menos segura, mas como uma avaliação consciente, justificada e mais ou menos contínua sobre os rumos a serem adotados por parte dos sujeitos na construção de seus respectivos caminhos. A tradição, neste contexto, embora seja reapropriada pela modernização, perde seu estatuto tradicional ao necessitar de ser socialmente justificada. Pode-se observar com a modificação do sentido da reflexividade na modernidade industrial uma alteração da orientação de sua dimensão temporal: o passado dá lugar à referencialidade do futuro, que implica numa intermitente possibilidade de produção de novidades e mudanças na vida social.

A partir de meados do século XIX, conforme relata o sociólogo português Boaventura de Souza Santos, a ciência passou tanto a ocupar um lugar hegemônico na constituição do pensamento ocidental quanto a receber amplo reconhecimento da sociedade, sobretudo, por sua visível produção

instrumental que fez da tecnologia e do industrialismo verdadeiros índices de qualidade social. Este diagnóstico facilita a compreensão da utilização do termo sociedade industrial, conferido por Ulrich Beck (1997), para denominar o conjunto de problemáticas específicas do processo de modernização simples. Neste contexto, a carência material é o problema central a ser combatido, fato este que fica patente na oposição entre burguesia e proletariado, classes que lutam pela posse das riquezas socialmente produzidas.

Com base nas circunstâncias supracitadas, o entendimento da modernização simples como um *projeto* se reveste de maior clareza. Segundo Mike Featherstone (1997), inspirada pela crença iluminista no progresso, pretendia-se fazer com que a razão e, por consequência, a ciência desenvolvessem um conhecimento tecnológico capaz de *domar* tanto a natureza quanto paulatinamente aperfeiçoar a vida social em termos de uma “boa sociedade” através das empresas capitalistas e da administração pública, sendo este ideal compreendido em termos universais<sup>28</sup>. Afinal, se as espécies sofrem um processo evolutivo, como constatou o naturalista britânico Charles Darwin, por que as sociedades não deveriam também evoluir?

A ironia que fecha o parágrafo anterior ganha ares trágicos quando se associa a ideia de evolução e boa sociedade à de normalização e, conseqüentemente, higienização social, conforme lembra Zygmunt Bauman (1998). Leonard Zelig, personagem principal do documentário fictício *Zelig* (1983), dirigido por Woody Allen, fornece importantes pistas a respeito desta questão. Leonard torna-se famoso na imprensa norte-americana e, em seguida, mundial, durante a passagem da década de 1920 para 1930, na *condição de aberração* humana pela capacidade que desenvolveu em literalmente incorporar o modo de vida e os trejeitos de seus interlocutores. Não por acaso, quando capturado pela polícia, Zelig é imediatamente levado para o Hospital de Manhattan – a valer, duas instituições reparadoras – de modo que pudessem descobrir em que consistia o seu desvio, o seu *problema*, para que então pudesse ser curado e reintegrado à sociedade. Em outras palavras, cabe à ciência colocá-lo sob controle. O *desviante*, portando, é visto

---

<sup>28</sup> Este sentimento de universalidade possui estreita correlação com a noção corrente de *civilização*, de origem francesa, que circulou durante o século XVIII e se referia a uma forma de distinção marcada pelo grau de progresso e desenvolvimento material da sociedade.

como um empecilho para a modernidade, aquele “que deve ser curado, reconstituído e eliminado pelas instituições modernas em nome da ordem e do processo social” (Featherstone 1997:106).

Uma última discussão, extremamente relevante, que faz parte da pauta da modernização simples está relacionada à teleologia do progresso. Contada a partir da narrativa do progresso, a História, neste sentido, teria uma direção, uma ordenação definida, e sua flecha apontaria necessariamente para o desenvolvimento da racionalidade (entendida enquanto instrumento) e da técnica enquanto provedores de uma forma social *mais evoluída*. O telos, nesta circunstância, consistiria em um domínio completo do homem sobre a natureza a partir de um futuro controlado, fato este que vinha a se opor ao suposto obscurantismo da tradição. Em suas *Teses Sobre o Conceito de História* o filósofo alemão Walter Benjamin (1994), a propósito de sua concepção de história, tecia uma crítica à perspectiva teleológica, uma vez que esta parecia abrir mão da própria ação dos homens enquanto agentes transformadores do processo histórico.

### **2.1.2 Da Modernização Simples à Modernização Reflexiva**

A engenharia social, gestada durante a sociedade industrial, sonhava em definir e controlar os caminhos que garantiriam o estabelecimento de uma “boa sociedade”. Contudo, a realização concreta desses ideais, que acarretou a Segunda Guerra Mundial, se mostrou um tanto quanto danosa à espécie humana: a reivindicação do poder pela supremacia ariana, que se incumbiria de promover uma higienização racial com a eliminação dos *outros, a-normais*; e o perigo diante da ameaça atômica que colocava na ordem do dia a humanidade a serviço do extermínio da própria humanidade. Contra os fatos, não há argumentos: a fé na metanarrativa do progresso não era mais compatível com um mundo que, potencialmente, estaria à beira do fim.

Modernização reflexiva, tal como definida por Beck, “significa primeiro a desincorporação e, segundo, a reincorporação das formas sociais industriais por outra modernidade” (BECK, 1997:12) e representa não a derrocada, mas o triunfo do capitalismo que proporcionou crescimento econômico, rápida tecnificação e aumento da segurança no emprego. Esta modernização seria

resultado não de uma ruptura no interior da modernidade, contrariando prognósticos marxistas, mas de efeitos silenciosos e cumulativos, como o aumento do número de mulheres no mercado de trabalho e a maior flexibilização do contrato e do tempo no trabalho assalariado. Nesse sentido, Beck argumenta que o aprofundamento destes fenômenos em termos quantitativos possibilitou uma mudança qualitativa na constituição da modernidade.

O sociólogo alemão salienta que o qualificativo “reflexiva” que designa o processo de modernização não está associado diretamente à ideia de reflexividade formulada por Giddens<sup>29</sup>, mas, antes disso, procura chamar a atenção para a auto-confrontação com os efeitos da sociedade de risco que já não podem mais ser limitados às categorias<sup>30</sup> de entendimento da sociedade industrial. O que estaria prioritariamente em jogo nesta nova fase da sociedade, portanto, não seriam os problemas de distribuição das riquezas, que com as políticas do estado de bem estar social teriam sido, ao menos em uma parte do contexto europeu, sanados ou minimizados.

A sociedade de risco apresenta como questão central a distribuição de malefícios, isto é, de riscos sociais que implicam os seres humanos não mais em parcelas localizadas, estratificadas, mas potencialmente em uma escala global. Risco significa “uma forma sistemática de lidar com os perigos e as inseguranças induzidas e introduzidas pela própria modernização; consequências relacionadas à força ameaçadora da modernização e à globalização da dúvida; são politicamente reflexivos” (BECK, 1992:21, tradução nossa). Este novo estágio do desenvolvimento da modernidade propõe uma modificação na agenda social direcionando suas atenções para uma avaliação crítica<sup>31</sup> das soluções empregadas pelo progresso industrial em seu projeto de minimização das mazelas da humanidade.

---

<sup>29</sup> Para Ulrich Beck o termo correspondente à reflexividade tal como formulada por Anthony Giddens seria reflexão. A reflexividade, no entendimento do sociólogo alemão, não é análoga à reflexão justamente porque não se trata de um processo consciente, mas seria justamente o seu oposto: ela procura chamar a atenção para a mudança de estágio da modernização, mudança esta que só se torna alvo de reflexão quando passa a ser posteriormente assimilada e tematizada.

<sup>30</sup> As categorias às quais Ulrich Beck se refere seriam formações de classe, camadas sociais, ocupações, papéis dos sexos, família nuclear, pré-requisitos e formas contínuas do progresso técnico e econômico.

<sup>31</sup> Um dado importante apontado pelo sociólogo britânico Scott Lash diz respeito à exigência, durante o período da modernização reflexiva, de uma maior qualificação da mão de obra. O

A tese que Ulrich Beck (2010) defende é a de que um aumento na produção de riquezas sociais é acompanhado por um equivalente acréscimo na produção de riscos<sup>32</sup>. Desse modo, é incorreto dizer que durante a modernização simples os riscos não eram produzidos. Na verdade, eles apareciam sob a forma de efeitos colaterais latentes que, do ponto de vista da metanarrativa do progresso com sua crença no controle da natureza, seriam sanados ou corrigidos à medida que os métodos desenvolvidos pela ciência fossem refinados e atingissem um patamar ideal. Enquanto esta condição não era alcançada, os resultados práticos do industrialismo, como o desenvolvimento econômico e a geração de empregos, eram utilizados como argumento de legitimação ante suas consequências negativas.

Durante os anos 50 e 60 houve uma considerável melhora na qualidade de vida, sobretudo, daquelas camadas da população localizadas na parte inferior da pirâmide social. Sendo assim, se as gerações anteriores se preocupavam majoritariamente com a sobrevivência material imediata, em conseguir o pão a cada dia, os jovens deste período histórico entraram em cena já com um considerável conforto material que os permitiu transitar por outros espaços sociais e a vislumbrar novas configurações e problemáticas de vida. As políticas de ensino desta época acarretaram a liberação dos adolescentes da obrigação imediata de terem de entrar cedo no mercado de trabalho, fato este que minorou um maior desgaste físico e mental para esta parte específica da população e contribuiu para delimitar e consolidar a ideia de juventude em um sentido psicológico, ou seja, como um tempo de carência e espera. A formação intelectual dos jovens no âmbito das políticas de ensino, diferentemente das gerações anteriores, não contemplava apenas conhecimentos básicos e tradicionais, mas, na verdade, possibilitava aos seus

---

estímulo à busca de conhecimentos aumenta, por tabela, o potencial crítico dos sujeitos em suas avaliações sobre a vida social: “No final do século XX, a mão-de-obra deve adquirir habilidades substanciais de processamento de informação e, por isso, deve ter alto nível de instrução. A estrutura de resolução de problemas, do questionamento e de coisas similares envolvidas neste processo de educação é também uma condição de aquisição do tipo de conhecimento que pode ser transformando em crítica racional sobre o próprio “sistema”. Se modernização pressupõe aumento de individualização, estes indivíduos – menos controlados pela tradição e pela convenção – serão cada vez mais livres também para estar em oposição heterodoxa às consequências distópicas da modernização” (LASH, 1997:138).

<sup>32</sup> A noção de risco, neste contexto, salienta Ulrich Beck (2010), teria causas modernas. Portanto, de uma circunstância de aventura pessoal, alcance localizado, dimensões visíveis e restritos apenas à fonte produtora, os riscos, frutos do processo de industrialização, passam a ser coletivos, globais, invisíveis e irrestritos.

interessantes o acesso a uma maior pluralidade de formas de pensamento, culturas distintas e novas formas de experiência social. Com a ampliação das possibilidades de ensino, Beck e Beck-Gernsheim (2001) apontam que pela primeira vez diferentes grupos sociais começam a entrar em contato com questões que não se restringem mais à mera luta pela sobrevivência. Quando a agenda social não mais tem como prioridade praticamente exclusiva a garantia das necessidades primárias, começam a ganhar relevo decisivo questões existenciais até então presentes apenas nas preocupações de alguns filósofos, expressas por indagações tais como ‘quem sou eu?’, ‘de onde venho?’ e ‘para onde irei?’. Com a ruína dos modos tradicionais de interpretação percebe-se um aumento na incerteza social, sobretudo, porque os indivíduos passam constantemente a se interrogar acerca do sentido de suas ações e escolhas e os perigos decorrentes da sociedade industrial, vistos até então como questões periféricas, ganham relevância social a ponto de se tornarem questões políticas. Neste novo contexto, percebe-se uma modificação qualitativa na própria relação entre homem e natureza:

No final do século XX, a “natureza” nem é predeterminada e nem designada, tendo-se transformado em produto social e, sob as condições naturais de sua reprodução, na combatida ou ameaçada estrutura interna do universo civilizatório. Todavia, isto implica dizer: destruições da natureza, integradas à circulação universal da produção industrial deixam de ser “meras” destruições da natureza e passam a ser elemento constitutivo da dinâmica social, econômica e política (BECK, 2010:98).

A confrontação com a sociedade do risco revelou o fracasso da esperança em obter controle pleno sobre a direção do futuro. Conforme argumenta Anthony Giddens, “em um mundo individual, coletivo ou global, a acumulação de conhecimento reflexivamente ordenado cria futuros abertos e problemáticos sobre os quais temos que trabalhar à medida que seguimos no presente” (GIDDENS, 1996:94).

A crença na certeza deu lugar ao reconhecimento da incerteza socialmente produzida. Em vez de segurança, a racionalidade científica aumentou a insegurança e precisou ser repensada socialmente. As noções de objetividade e neutralidade até então utilizadas como formas de legitimação do campo científico passam a receber ressalvas. Na esteira deste processo, não

apenas os resultados, mas principalmente os meios pelos quais estes foram obtidos, isto é, as “condições sociais de produção” (Bourdieu 1983:123) do conhecimento científico, tornam-se alvo de cobrança pela sociedade. Desse modo, justificativas acerca do tipo de método empregado pelos cientistas, com a avaliação de seus riscos a longo prazo, e os interesses sociais aos quais a utilização de tal método atendem, passam também a ser alvos de cobrança. O lado político e social da ciência se torna patente e a verdade passa a ser compreendida como uma construção estabelecida a partir da luta por definições acerca de um objeto social específico onde o pensamento científico é apenas uma das formas de racionalidade envolvidas – lembrando que mesmo dentro de uma mesma comunidade científica em geral não existem definições consensuais entre os próprios especialistas. A intensificação da reflexividade social durante a sociedade de risco oferece condições para a existência de um questionamento do saber especializado, chegando mesmo a formar uma *contra-perícia*, de suma importância para redeterminações nos atuais parâmetros de aferição de riscos<sup>33</sup>. O risco, segundo Ulrich Beck, passa a ser percebido como uma construção *social e cognitiva*, não podendo ser mais restrito, portanto, a uma decisão puramente técnica.

Em *Além da Direita e da Esquerda*, Anthony Giddens (1996) promove uma discussão acerca das consequências da modernização reflexiva. Seu diagnóstico expande o conjunto de problemáticas trabalhadas por Ulrich Beck ao se concentrar em duas outras dimensões implicadas na modificação deste

---

<sup>33</sup> Para os propósitos da discussão deste trabalho, o importante é chamar a atenção para o aumento da incerteza socialmente produzida com o desenvolvimento da modernização reflexiva. Contudo, a título de complementação, algumas questões devem ser apontadas. A primeira diz respeito a uma própria reformulação geral do pensamento científico em condições de modernização reflexiva, uma vez que este contexto revela o próprio limite da racionalidade humana: não é possível imaginar e, por consequência, sequer se proteger da catástrofe que nunca foi antes pensada. A ação de contenção, portanto, é sempre posterior à ocorrência de um fenômeno novo. Há de se ressaltar também que os riscos em geral não são sensorialmente apreensíveis e alguns deles sequer conseguem ser por meio de instrumentos técnicos especializados. Além disso, deve-se considerar também o fato de o pensamento científico sobre parâmetros de risco ser balizado por probabilidades de ocorrência e padrões de tolerância, que além de serem aferições completamente imprecisas e arbitrárias, costumam ser medidas a partir de fenômenos isolados, sem prever a relação com outras modalidades possíveis de riscos, especificidades contextuais e sociais, que modificariam a probabilidade original ou a medida aceitável de sua ocorrência. Se uma toxina, por exemplo, tem um índice de tolerância de 0,1 mg/ml de sangue, em contato com outra substância no corpo, tal efeito pode ser potencializado ou mesmo minimizado, situação esta que não está prevista quando a tolerância é medida isoladamente. Para mais informações sobre estas implicações, ver Beck (1997; 2010).

processo civilizacional: o impacto da globalização e o surgimento de uma ordem pós-tradicional.

A compreensão da noção de globalização para o sociólogo britânico está intimamente relacionada à ideia de desencaixe do sistema social, processo aprofundado, sobretudo, no estágio reflexivo da modernização, que consiste no “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (Giddens 1991:29). Não por acaso, Giddens tem o cuidado de demarcar a primeira transmissão de rádio via satélite como marco do atual processo de globalização. Isto porque este tipo de comunicação permitiu a instantaneidade de transmissão em um alcance global, fato este que alterou a própria tessitura da experiência cotidiana. Os resultados desta dinâmica de interligação global, contudo, não podem ser compreendidos como um processo monovalente, mas, antes disso, se referem a um conjunto de transformações com resultados híbridos, imprevisíveis e até mesmo opostos quando da sua ocorrência em diferentes locais. A globalização, no nível cultural, “tende a produzir diásporas culturais” (GIDDENS, 1996:96). Neste sentido, Giddens enfatiza que as fronteiras da nação e da vida local não mais constituem barreiras para a formação de comunidades de crença, gosto e hábito. Ainda que esta desvinculação dos contextos locais possa sofrer um processo de padronização dos estilos de vida, a tendência à homogeneização não deve ser compreendida como direção exclusiva, tampouco como dominante, afinal, a globalização também incentiva a diversidade, bem como procura restaurar tradições perdidas e fortalecer identidades culturais locais.

No que tange ao surgimento de uma ordem pós-tradicional, Giddens ressalta uma mudança de *status* da tradição em meio a uma ordem cosmopolita e de interpenetração global na qual a mesma se vê obrigada a justificar-se diante de outras tradições possíveis. Sob esta circunstância, por exemplo, o movimento feminista ganhou relevância social na medida em que forçou as tradições de gênero<sup>34</sup> a se posicionarem, de maneira a discutir o

---

<sup>34</sup> A utilização do termo gênero no decorrer desta seção está associada prioritariamente às obrigações da divisão sexual do trabalho próprias da sociedade industrial. Contudo, para tentar não colidir com sua acepção contemporânea (ou seja, enquanto dimensão discursiva sobre a sexualidade) este trabalho optou por utilizar sempre que possível os termos *homens* e *mulheres*.



significado, bem como as implicações na vida prática, de noções como feminilidade e masculinidade. Por outro lado, o sociólogo inglês também traz à tona a problemática que a noção de fundamentalismo assume em meio a um contexto civilizatório de profunda destradicionalização. Desta maneira, Giddens pondera que o fundamentalista não é aquele que defende os princípios da tradição, mas, na verdade diz respeito ao indivíduo que procura fazer uma defesa tradicional da tradição. Em outras palavras, esta postura, que consiste em “afirmar uma verdade ritual em circunstâncias na qual ela está sitiada” (GIDDENS, 1996:100), vai de encontro às próprias bases do mundo contemporâneo que procura pregar o diálogo e a interrogação. Há de se alertar, contudo, que este conceito não está associado exclusivamente a uma dimensão religiosa, podendo ser encontrado em outras esferas tradicionais, tais como as relações étnicas, a família, o nacionalismo e o gênero.

Um último aspecto, referente ao diagnóstico de Ulrich Beck a propósito do atual estágio do processo de modernização reflexiva, merece atenção particular. Segundo o sociólogo alemão, uma das transformações decorrentes da sociedade de risco consistiria no fato de que “fontes de significado coletivas e específicas de grupo (ex: consciência de classe, crença no progresso) na cultura da sociedade industrial estão sofrendo de exaustão, desintegração e desencantamento” (BECK, 1997:18). Este fato seria sintomático de um processo de individualização no qual caberia aos indivíduos o esforço por definir seus próprios destinos em meio a um contexto de risco global. A seção seguinte deste capítulo trabalhará esta questão com mais detalhes.

## **2.2 O Processo de Individualização**

### **2.2.1 Formas de Individualidade**

Para uma melhor compreensão a respeito dos processos de individualização na contemporaneidade é necessário retomar os escritos do sociólogo alemão Georg Simmel (2005; 2006) a propósito de sua discussão sobre o desenvolvimento de formas de individualidade, relevantes indicadores do processo de modernização. Conforme já salientado, a separação promovida pelo filósofo francês René Descartes entre sujeito e objeto, marco simbólico do

pensamento moderno, criou condições para a substituição da crença na providência divina pela crença na razão – que atingiu seu patamar máximo com o desenvolvimento da Ciência. Este momento fundante proporcionou a ampliação da noção de reflexividade, pois esta deixa de apenas ser restrita ao fornecimento de interpretações e maiores esclarecimentos a respeito da tradição para enfatizar certa orientação dos sujeitos a olhar em direção ao futuro. A herança do pensamento cartesiano contribuiu de forma substancial para o processo de individualização na medida em que a liberação desta nova dimensão da reflexividade proporcionou a possibilidade de se efetuar um exame racional dos fundamentos que asseguravam a ordenação estamental da tradição. Neste sentido, a reflexividade moderna permite aos membros do grupo o progressivo desenvolvimento de uma consciência autônoma, isto é, a expressão de uma *individualidade* independente das conformações e indicações de caráter estritamente estamental. Neste sentido, uma série de circunstâncias históricas<sup>35</sup> contribuiu para a reivindicação de maior liberdade por parte dos indivíduos, insatisfeitos com o engessamento social típico das estruturas do Antigo Regime:

A precariedade das formas de vida socialmente válidas no século XVIII – tais como os privilégios das castas superiores, o controle despótico de comércio e circulação, os resíduos ainda poderosos das constituições corporativas, a coação impaciente do clericalismo, as obrigações de gleba dos trabalhadores rurais, a ausência de participação política na vida do Estado e as restrições das leis municipais – parecia, à consciência dos indivíduos, uma repressão insuportável de suas energias em relação às forças produtivas e materiais da época (SIMMEL, 2006:92).

Essa insatisfação chegou a tal ponto que, no século XVIII, possibilitou a insurreição de revoluções que modificaram as relações de poder existentes no interior da sociedade e que culminaram com a queda da monarquia e a ascensão da burguesia ao poder. É com base neste deslocamento das relações de poder que a noção de liberdade é tematizada em meio à busca por uma igualdade entre os indivíduos.

---

<sup>35</sup> Dentre os eventos históricos que possibilitaram maior autonomia dos sujeitos Hall (2006) destaca a Reforma e o Protestantismo, com o questionamento da autoridade da Igreja Católica e a possibilidade de conversar diretamente com Deus; o Humanismo Renascentista, que fez do homem o centro do universo; as revoluções científicas que possibilitaram ao homem decifrar os mistérios da natureza; e o Iluminismo, que tinha como propósito libertar o homem da obscuridade e da intolerância.

Uma primeira ideia de individualidade<sup>36</sup>, denominada de formal ou quantitativa por Simmel, surge nesse momento ancorada pela noção cientificista de lei geral. Segundo esta forma de individualidade, haveria uma essência comum entre os seres humanos que seria oposta à noção de nobreza, cujos poderes eram assegurados por relações estamentais baseadas na herança sanguínea. Neste momento histórico acreditava-se que as desigualdades eram artificialmente produzidas. As diferenças entre os seres humanos, portanto, seriam de origem externa e de caráter meramente accidental, fato este que gerava uma contradição inusitada: ao mesmo tempo em que todos os seres humanos continham em si mesmos um ser humano genérico, uma essência comum, essa mesma essência era, na verdade, um ideal a ser alcançado para que em um momento seguinte se pudesse atingir uma igualdade de fato entre os homens. A individualidade formal, portanto, está diretamente associada a uma igualdade de direitos políticos entre os sujeitos. Sua formulação moral mais bem acabada está presente na definição kantiana de imperativo categórico: “aja de tal modo como se o princípio que guia a sua vontade pudesse, ao mesmo tempo, ser válido como princípio de uma lei geral” (SIMMEL, 2006:102). Este entendimento procurava mascarar a impossibilidade de se relacionar de maneira direta as noções de liberdade e igualdade, uma vez que o desenvolvimento de uma maior liberdade não seria capaz de assegurar a igualdade entre os homens<sup>37</sup>. Para tentar amenizar a tensão entre esses dois ideais foi interposto, enquanto lema da Revolução Francesa, a necessidade de uma fraternidade, que corresponderia a uma renúncia eticamente voluntária.

Só uma vez plenamente desenvolvida a individualidade quantitativa houve a possibilidade de emergir, no século seguinte, outra noção de

---

<sup>36</sup> Tanto Gilberto Velho (1999) quanto Ulrich Beck (2010) procuram relativizar o fato do processo de individualização como sendo um fenômeno estritamente moderno. Enquanto Velho situa suas primeiras manifestações ainda no século XII, destacando, entre outros, o episódio entre Abelardo e Heloísa que criou raízes para a sustentação posterior da noção romântica de amor, Beck data suas aparições primeiras da Renascença. Contudo, a amplitude de tal fenômeno enquanto forma social largamente difundida, para o que Georg Simmel procura chamar a atenção, confere importância ao período da modernidade.

<sup>37</sup> Georg Simmel afirma que apenas Goethe pareceu notar a impossibilidade de serem conjugados os ideais de liberdade e igualdade: “a igualdade, diz ele [Goethe], exige a subordinação a uma norma universal, e a liberdade ‘anseia pelo incondicionado’; ‘legisladores ou revolucionários que prometem ao mesmo tempo liberdade e igualdade são lunáticos ou charlatões’” (SIMMEL, 2006:95).

individualidade, agora centrada não mais na relação entre liberdade e igualdade, mas sim no par correlato do último termo: a desigualdade. Configuram-se, portanto, sobretudo com a propulsão dos ideais românticos, condições para que os indivíduos comecem a ter contato com uma outra maneira de pensar sua individualidade, qual seja, a partir do sentimento de singularidade. Os indivíduos no século XIX passam também a se perceberem como existências únicas, insubstituíveis, cujas diferenças se dariam agora não mais por aspectos exteriores e acidentais ao indivíduo – como sua posição social – mas por fatores internos. Há durante todo o período moderno, por conta dessa nova forma de se vivenciar a individualidade, uma incessante busca do indivíduo por si mesmo<sup>38</sup>:

Todas as relações com os outros são, ao fim e ao cabo, apenas estações no meio do caminho em busca de si mesmo, seja porque se sente igual aos outros e sozinho com suas próprias forças, precisando do apoio desse tipo de consciência, seja porque, com a capacidade de encarar a solidão de frente, os outros existem para permitir a cada indivíduo a comparação e a visão da própria singularidade e individualidade do próprio mundo (SIMMEL, 2005:112).

Não por acaso, deve ser salientado o fato de que a condição de possibilidade para a concretização do amor romântico é tributária da ascensão da individualidade qualitativa. Isto porque o amor romântico, responsável por reconfigurar a motivação para os matrimônios a partir da etapa simples do processo de modernização, está diretamente relacionado à busca de um parceiro sentido como singular, portador de características especiais que, quando compatíveis, seria capaz de restaurar certa integralidade a um eu até então incompleto. Neste sentido, a valorização das emoções, isto é, da constituição interior do indivíduo, conforme evidenciado anteriormente, se torna uma importante medida de orientação para as formas de sociabilidade que este passa a desenvolver durante sua história de vida particular.

---

<sup>38</sup> A segunda das três condições de possibilidade para a existência de uma sociedade apregoada por Georg Simmel (1971) é bastante representativa para ilustrar este ponto. Segundo o sociólogo alemão, em cada indivíduo coexistem um lado social e um lado não-social. Este *a priori* sociológico procura mostrar que ao mesmo tempo em que os indivíduos são partes de uma realidade social mais ampla, por outro lado eles também são uma totalidade específica. Dessa forma, há na relação de conhecimento um embate entre as necessidades dos indivíduos e as da sociedade. Como consequência, pode-se afirmar que esta parte não regulada do indivíduo é a condição de possibilidade para a produção de novas práticas e sentidos na vida social.

É necessário ressaltar também que a individualidade da singularidade não exclui a individualidade formal do século XVIII, mas na verdade se superpõe a esta última. Georg Simmel acreditava, inclusive, que esse embate entre as duas noções de individualidade criaria condições para constituir um terreno fecundo para o surgimento de novas formas de individualidade a serem descobertas durante a atividade produtiva da humanidade.

O sociólogo alemão ainda procurou traçar uma relação entre os impactos das noções de individualidade e as práticas econômicas próprias do sistema capitalista. Enquanto o individualismo quantitativo criou condições para que se desenvolvesse a noção de livre concorrência, uma vez que o fundamento desta se dá através da incorporação da noção de lei natural, o individualismo qualitativo, por conta da ideia de singularidade e de vocação, fertilizou o terreno para a noção de especialização, típica da noção de divisão do trabalho.

### **2.2.2 Sujeito e Identidade**

Percebe-se através de Simmel, portanto, o caráter histórico da noção de individualidade, associado diretamente à existência de uma autonomia por parte do sujeito na maneira como este passa a lidar com as estruturas sociais mais amplas. A reivindicação pela individualidade tanto na forma quantitativa como em sua expressão qualitativa, portanto, só é capaz de desenvolver suas raízes no terreno fértil da modernidade. Esta importante contextualização permite agora mencionar as contribuições do teórico cultural jamaicano Stuart Hall (2006) a respeito da noção de identidade cultural. Hall fornece um pequeno levantamento sobre os significados históricos que a noção de identidade do sujeito sofreu durante a modernidade, destacando três concepções principais: a do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo é inspirado na figura de Descartes. Sua filosofia promoveu a separação entre o corpo e a mente, dando centralidade a este último termo ao qual o pensador francês atribuía a faculdade de pensar e raciocinar. O indivíduo, nessa concepção, era visto como centrado, unificado, racional e autossuficiente. Sua identidade, compreendida a partir da ideia de

John Locke de *mesmidade*, consistia em um núcleo interior, essencial e imutável, que aparecia pela primeira vez quando do seu nascimento e se desenvolvia durante a vida deste sujeito. Tomando como base esta descrição, pode-se perceber que este sujeito está diretamente associado às problemáticas e expectativas decorrentes do primeiro estágio da modernização e, portanto, suas faculdades poderiam ser traduzidas como sendo o equipamento adequado necessário ao sujeito para o embarque na aventura do progresso. A este propósito, em *Memórias do Subsolo*, o escritor russo Fiódor Dostoievski (2008), por meio do monólogo de seu *homem do subterrâneo*, tece uma interessante provocação acerca da pretensão de centramento e controle que a racionalidade científica prometia aos indivíduos e, por conseguinte, aos ideais de uma “boa sociedade”:

O homem – seja ele quem for – sempre em toda parte gostou de agir a seu bel prazer e nunca segundo lhe ordenaram a razão e o interesse; pode-se desejar ir contra a própria vantagem e, às vezes, decididamente se deve (isto já é uma idéia minha). Uma vontade que seja nossa, livre, um capricho nosso, ainda que dos mais absurdos, nossa própria imaginação, mesmo quando excitada até a loucura – tudo isto constitui aquela vantagem das vantagens que deixei de citar, que não se enquadra em nenhuma classificação, e devido à qual todos os sistemas e teorias se desmancham continuamente, com todos os diabos! [...] Pensai no seguinte: a razão, meus senhores, é coisa boa, não há dúvida, mas a razão é só razão e satisfaz apenas a capacidade racional do homem, enquanto o ato de querer constitui a manifestação de toda a vida, isto é, de toda a vida humana, com a razão e com todo o coçar-se. E embora a nossa vida nessa manifestação resulte muitas vezes ignóbil, é sempre a vida e não apenas a extração de uma raiz quadrada (DOSTOIÉVSKI, 2008: 30: 41).

O aumento da complexidade da sociedade durante o desenvolvimento da modernidade, sobretudo a partir do século XIX, fez com que “as teorias clássicas de governo, baseadas nos direitos e consentimentos individuais” (HALL, 2006: 29) dessem lugar “às estruturas do estado nação e das grandes massas” (HALL, 2006: 29) que compõem uma democracia moderna. Essa modificação na percepção da sociedade criou bases para uma revisão da noção de sujeito de maneira a destacar a sua constituição não mais como essência fixa e imutável, mas enquanto *processo* social cuja identidade era forjada a partir das interações que este estabelecia com os demais sujeitos sociais. A identidade do sujeito, nessa perspectiva, era formada por meio da

socialização, isto é, a capacidade de internalizar regras provenientes de grupos de referência e estruturas sociais mais amplas. Nesta perspectiva, “o sujeito ainda tem um núcleo que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006:11). A estabilidade é garantida na concepção sociológica porque a identidade serve como ponte de ligação entre sujeito e estrutura.

A noção de descentramento do sujeito é o fio condutor do que Hall denominou de sujeito pós-moderno, espécie esta representativa da modernização reflexiva. O sujeito, sob este olhar, é visto não mais de maneira unificada, mas, na verdade, encarna uma ficção ao qual atribui o nome *eu* a partir da criação de uma narrativa autobiográfica. Duas considerações introduzidas pelo campo da psicanálise contribuíram para a compreensão, assim como para a reflexividade social, desta nova experiência sobre a identidade. A primeira se refere ao fato de Sigmund Freud ter apontado a existência do inconsciente, processo psíquico e simbólico que coordena nossa sexualidade e nossos desejos. O inconsciente, por ter um funcionamento muito diferente da lógica racional, não pode, portanto, ser controlado por tal lógica. Com isso sugere-se que o homem não é capaz de ter um domínio total sobre seus desejos e vontades. A segunda ruptura psicanalítica, por seu turno, provém dos escritos de Jacques Lacan. A noção de fase do espelho revela que a criança não nasce com consciência de si como uma pessoa inteira. Portanto, a ideia de totalidade com a qual os sujeitos frequentemente procuram se conceber é fruto de um processo de aprendizagem e não algo inato. Diante disso, o sujeito pós-moderno, segundo Hall, é fragmentado e a sua identidade não é mais estável, coerente, mas passa a ser construída a partir de processos de identificação, sempre provisórios, instáveis e, muitas vezes, conflitantes. Trata-se da identidade enquanto uma celebração móvel: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1989 *apud* HALL, 2006:13).

A tipologia histórica de significados da noção de identidade ao longo do processo de modernização fornecida por Stuart Hall clarifica as implicações apresentadas pela socióloga Eva Illouz (2011) presentes na contraposição que

esta propõe entre a identidade do sujeito vitoriano ou oitocentista – que corresponderia ao sujeito do Iluminismo para Hall – e do sujeito da imaginação psicanalítica – par correlato do sujeito pós-moderno. Neste sentido, para o sujeito oitocentista a busca pelo verdadeiro eu não se constituía como um problema particular, pois a compreensão da identidade como mesmidade fazia com que este eu profundo se mostrasse transparente e facilmente reconhecível pelo sujeito, estando sempre presente em seu interior ainda que só viesse à tona integralmente em circunstâncias específicas, isto é, quando outrem fosse digno de confiança. O sucesso da disseminação social da narrativa psicanalítica freudiana acabou por reverberar na compreensão da estrutura identitária do sujeito, uma vez que este perdeu a transparência racional e passou a se tornar misterioso, opaco a si próprio. O sujeito da imaginação psicanalítica, ao necessitar trazer à tona e superar por meio da análise seus bloqueios sexuais inconscientes, traumas de infância e sentimentos conflitantes, tornou-se um sujeito cuja identidade precisava ser *descoberta* – e este processo de descoberta, evidentemente, implicava experimentar possibilidades distintas de ser que fossem compatíveis com as necessidades circunstanciais deste mesmo sujeito. A necessidade de se descobrir, na verdade, encobre um fato mais profundo da experiência que consiste na inexistência de haver, seguramente, um eu autêntico, portador de uma verdade definitiva sobre o indivíduo. O risco, portanto, se torna configurador da identidade do sujeito. A descoberta do eu passa a corresponder à tarefa de eleger os *estilos de vida* mais adequados às demandas do presente:

Quando grandes áreas da vida de uma pessoa não são mais compostas por padrões e hábitos pré-existent, o indivíduo é continuamente obrigado a negociar opções de estilo de vida. Além disso – e isto é crucial –, tais escolhas não são apenas aspectos “externos” ou marginais das atitudes dos indivíduos, mas definem quem o indivíduo “é”. Em outras palavras, as escolhas de estilo de vida constituem a narrativa reflexiva do eu (GIDDENS, 1993:87).

Nesse sentido, a crescente ampliação de significados culturais na contemporaneidade amplia também a quantidade de pontos de identificação possíveis para os sujeitos ocuparem. Deve-se enfatizar também, a respeito deste modelo de sujeito, um retorno à corporalidade em detrimento da ênfase



do intelecto cartesiano, fato que coloca em primeiro plano a exploração das sensações, assim como a busca pelo prazer e pela realização dos desejos.

### 2.2.3 Individualização e Modernização Reflexiva

Esta seção tem como objetivo principal apresentar tanto o significado quanto mostrar algumas das consequências do processo de individualização no contexto de uma modernização reflexiva. Para compreender melhor tal significado, contudo, faz-se necessário fornecer uma pequena imagem da maneira como a individualização era compreendida durante a sociedade industrial. A este respeito, Ulrich Beck (1997) compara a incorporação dos modos coletivos de viver pelos indivíduos da modernização simples às *matrioskas*<sup>39</sup>, onde “a classe supõe a família nuclear, que presume os papéis de sexo, que presume a divisão do trabalho entre homens e mulheres, que presume o casamento” (BECK, 1997:25). Esta metáfora é muito adequada à medida que permite a visualização, enquanto tendência hegemônica, de uma estrutura social enrijecida, com expectativas individuais pré-ordenadas. Em consonância com Beck, o sociólogo britânico Scott Lash (1997) argumenta que na modernização simples a individualização é apenas parcial. A vida comunitária da tradição é substituída por uma vida coletiva<sup>40</sup> que oferece novas estruturas aos indivíduos – “classe, nação, família nuclear e crença incondicional na validade da ciência” (LASH, 1997:141). Desse modo, observa-se ainda a existência de um roteiro traçado que orienta o posicionamento dos sujeitos nesta primeira etapa da modernização.

No estágio reflexivo a individualização se torna plena, uma vez que liberta a ação dos sujeitos das estruturas da modernização simples. A partir deste movimento, Beck diagnostica certa tendência à diminuição de padrões de

---

<sup>39</sup> Bonecas russas que se encaixam uma dentro da outra, da maior (exterior) à menor (única que não é oca).

<sup>40</sup> Ainda que reconheça uma predominância estrutural tanto na Tradição quanto no estágio primevo da modernidade, Scott Lash (1997) faz questão de enfatizar a diferença de natureza destas estruturas. No modo de civilização tradicional ainda não é possível falar na ideia de indivíduos, afinal, individualidade pressupõe autonomia e a vida comunitária tende a sufocar a liberdade de seus membros. Deste modo, a coesão é assegurada, para Lash, por meio de *sentidos partilhados*. Com o advento da modernização simples o processo de individualização assume o primeiro plano e, sob estas condições, a estrutura deixa de ser comunal e se torna coletiva, ou seja, os *sentidos partilhados* que unificam a identidade de uma sociedade são substituídos por arranjos impessoais entre indivíduos baseados em *interesses comuns*.

atuação que geram formas de ordenamento e ficções de segurança para nortear as ações dos indivíduos. Sendo assim, se este tipo de experiência individual desamparado, salienta o sociólogo, era minoritário na sociedade industrial, por outro lado, na sociedade do risco ele passa a ser vivenciado por um número cada vez maior de sujeitos. Nesse sentido, a incerteza se torna uma experiência elementar na medida em que os indivíduos, em suas vidas cotidianas, começam a se dar conta que as receitas de bolo que em outros tempos eram bem sucedidas, agora nem sempre dão certo. É sob esta circunstância que a individualização deve ser compreendida na modernização reflexiva, ou seja, enquanto uma desincorporação e posterior reincorporação das formas de vida da sociedade industrial por novas formas, situação esta que solicita que os indivíduos produzam, representem e acomodem suas próprias biografias. Em outras palavras, a individualização na modernização reflexiva evidencia a construção da biografia como uma responsabilidade individual:

Oportunidades, ameaças, ambivalências da biografia, que anteriormente era possível superar em um grupo familiar, na comunidade da aldeia ou se recorrendo a uma classe ou grupo social, devem ser cada vez mais percebidas, interpretadas e resolvidas pelos próprios indivíduos (BECK, 1997:18).

Portanto, salienta Beck, esta ideia de individualização não significa que os sujeitos não produzam laços sociais e se encontrem atomizados, separados, solitários ou isolados<sup>41</sup>. Este processo, ao contrário, procura colocar em evidência a dissolução das certezas da sociedade industrial que compele os sujeitos a buscar e inventar novas crenças para si e para seus semelhantes, fato este que, por consequência, força a criação de novas formas de relacionamento, inclusive em uma escala mundial. Com isto o pensador alemão procura mostrar que a individualização e a globalização constituem duas faces da moeda da modernização reflexiva.

---

<sup>41</sup> A este respeito, deve-se tomar o cuidado, também, de não confundir individualização com individualismo. Enquanto o primeiro termo corresponde ao *processo social* que liberta o indivíduo de uma conformação social que se preocupava a todo momento em refrear sua autonomia, o segundo termo se refere a uma prática cultural específica calcada na valorização do indivíduo, que passa a ser compreendido como cerne da vida social suscitando, inclusive, certa idéia de egoísmo. Um exemplo tangível desta formação cultural é a separação entre os vencedores e perdedores que contribui para a estruturação das relações sociais nos Estados Unidos. Desta maneira, ainda que a individualização seja a pré-condição para a existência do individualismo, por outro lado, ela não conduz necessariamente a esta formação cultural.

A passagem da ideia de individualidade da modernização simples para a reflexiva é melhor sumarizada pela distinção de Zygmunt Bauman (1998) entre as ideias de *definição* e *identidade*. Para o sociólogo polonês, enquanto as definições são estruturas inatas que informam a pessoa quem ela é, as identidades, por seu turno, compõem o domínio do poder tornar-se. A abertura do futuro, já mencionada por Anthony Giddens (1996) anteriormente, que agora não comporta mais uma direção única, mas sim direções múltiplas, é integrada ao *self*, que deixa de ser uma unidade estável e coerente e passa a ser concebido como fragmentado. O homem, enquanto imagem predefinida, dá lugar ao ser humano, uma possibilidade de existir em meio a processos de escolha que, inclusive, podem ser modificados e revogados ao longo da existência individual. Sob este aspecto, Leonard Zelig é novamente um exemplo bastante interessante, pois sua capacidade de se transformar em seu interlocutor, que lhe garantiu a alcunha de homem-camaleão, torna visível o processo de fragmentação do *self*.

A figura do camaleão, encarada como uma anormalidade no contexto do documentário fictício, serve como uma metáfora muito interessante a respeito da relação entre o sujeito na modernização reflexiva e a constituição de sua identidade. Leonard, mais do que perder a sua própria personalidade<sup>42</sup>, revela a condição de um sujeito fragmentado em busca de um ponto de apoio em que poderia encontrar alguma estabilidade social e emocional, fato expresso no documentário por sua vontade de se sentir amado. Contudo, são inúmeras as possibilidades de ser e estar no mundo de modo que a capacidade de se fazer amado passa pela tentativa vã de preencher todos estes espaços, o que acaba gerando, aos olhos alheios, a formação de uma personalidade incoerente, paradoxal – como atesta a narração sobre a primeira aparição de Zelig no corpo do documentário:

Uma festa típica ocorre na mansão do casal Henry Porter Sutton. Da alta sociedade, patrono das artes. Políticos e poetas convivem com a nata da sociedade. Presente à festa está Scott Fitzgerald que registrará os anos 20 para as gerações futuras. Ele escreve em seu caderno sobre um homem chamado Leon Selwin, ou Zelman, que

---

<sup>42</sup> Em suas entrevistas a Eric Lax, Woody Allen procurou tornar evidente a linha condutora do seu raciocínio quando criou a figura de Leonard Zelig. De maneira geral, o diretor norte-americano queria criar uma história que procurasse ligar a perda de uma identidade individual à ascensão do fascismo.

parecia ser um aristocrata, alguém muito rico conversando com famosos. Elogiava Coolidge e o partido republicano usando termos típicos da classe alta de Boston. “Uma hora depois”, escreveu, “fiquei surpreso ao vê-lo conversando com a criadagem. Agora, alegava ser democrata e usava termos vulgares como se fosse parte do povo”.

O contraste existente entre as transformações camaleônicas de Zelig e as representações identitárias mais unidimensionais dos demais personagens norte-americanos do começo do século XX que compõem o documentário fictício claramente permite observar o aspecto turístico presente no comportamento do protagonista. Conforme anuncia Bauman, a metáfora do turista<sup>43</sup> está ligada à grande velocidade das transformações na sociedade de risco na qual a durabilidade das relações dá lugar à efemeridade, fato este que acaba por acarretar a necessidade de não se poder ficar parado por muito tempo em um mesmo jogo social, o que implica na ideia de um desenraizamento do sujeito. A metáfora do turista em Zelig aparece tanto em seu caráter espacial, expresso pelas suas viagens, como pela dimensão social: a modificação a partir da qual os jornais tratam a imagem de Leonard, passando de atração insólita a vilão, para depois se tornar herói e por último terminar esquecido, mostra a dificuldade de entrar em jogos de longa duração, afinal, em um contexto de incerteza *as regras podem mudar no curso do jogo*. Além disso, outro traço que se pode ver em Zelig é a impossibilidade de se trabalhar com previsões a respeito de qual será o próximo destino, quiçá falar na existência de uma finalidade *a priori*: de democrata Zelig se transforma em republicano, de chinês em caucasiano, o caminho é forjado durante os seus passos mais imediatos reforçando também certa orientação para o presente, para as sensações e prazeres mais imediatos, tanto quanto revela o enfado de pertencer a uma mesma posição identitária por muito tempo.

Conforme evidenciado em Zelig, em circunstâncias de modernização reflexiva cabe aos sujeitos a escrita e interpretação de suas próprias biografias.

---

<sup>43</sup> Vale destacar que, para Zygmunt Bauman (1998), a contrapartida da ideia de turista se refere à metáfora do vagabundo. O contraste proposto pelo sociólogo polonês procura enfatizar uma relação desigual de liberdade de escolha durante a fase da modernização reflexiva. Enquanto o movimento é desejado e escolhido voluntariamente pelo turista, o mesmo é experienciado como obrigação por parte do vagabundo, que, não podendo optar por estruturas de vida mais estáveis, tem de se sujeitar às vontades e oscilações temperamentais destes mesmos turistas. Por conta disso Bauman considera os vagabundos como “depósitos de entulho para a imundície dos turistas” (BAUMAN, 1998:118).

A biografia normal se torna uma biografia eleita, uma biografia reflexiva, uma biografia de risco (Beck, 1996), afinal

indivíduos não podem mais se contentar com uma identidade que é simplesmente legada, herdada, ou construída em um status tradicional; a identidade de uma pessoa necessita, em grande parte, ser descoberta, construída, sustentada ativamente (GIDDENS, 1996:97)

O indivíduo passa a ser o artista de sua própria vida, segundo os dizeres de Zygmunt Bauman (2009). Assim compreendido, cabe a este mesmo indivíduo o esforço de manipular as paletas das probabilidades de maneira a criar uma forma singular para si próprio, fornecendo uma ordem provisória ao seu caos interior.

Contudo, salienta Anthony Giddens (1996), não é apenas o *self* que deixa de ser sentido como sina: o corpo perde seu *peso* e também passa por um processo de remodelação. Portanto, não apenas as expressões e convicções interiores estão sujeitas à mobilidade, como também a própria forma exterior de apresentação dos sujeitos. Com isto novamente pode-se reforçar a nova qualidade de reintegração entre homem e natureza que caracteriza o estágio reflexivo da modernização, uma vez que o biológico se torna socializado, uma *natureza artificial*. Essa possibilidade de remodelação coloca em primeiro plano o caráter experimental<sup>44</sup> que adquiriu o cotidiano. Em outras palavras, viver se tornou sinônimo de escolher e, nesse sentido, mesmo a abstenção não deixa de ser uma escolha. No âmbito das relações pessoais esta questão fica ainda mais visível, pois, conforme observa Giddens, não apenas o momento certo e a pessoa adequada são colocados em dúvida, mas também a própria opção pelo casamento. Além disso, a sexualidade e a compreensão do significado de um relacionamento passam a ser alvo de análise por parte dos sujeitos em suas respectivas buscas por formas de vida que lhes tragam maior satisfação. Deste modo, conforme sugere Zygmunt Bauman (2009), parece mais adequada a substituição da metáfora da raiz pela imagem de içar âncoras, de maneira a expressar com maior fidelidade o

---

<sup>44</sup> “O caráter experimental da vida cotidiana é constitutivo. A maneira pela qual abordamos as decisões que têm de ser tomadas no decorrer de nossas ações ajuda a estruturar as próprias instituições às quais estamos reagindo” (GIDDENS, 1996:98).

aspecto dinâmico e flexível que a construção identitária passa a ter durante a modernização reflexiva:

As raízes designam e determinam antecipadamente a forma a ser assumida pelas plantas que crescem a partir delas, e excluem a possibilidade de qualquer outra. Mas as âncoras são apenas utensílios que servem para a anexação ou desanexação, explicitamente temporária, a um lugar, e de maneira alguma definem características e qualidades do navio. As extensões de tempo que separam o lançamento da âncora de seu içamento são apenas fases da trajetória da embarcação. A escolha do porto em que a âncora será lançada da próxima vez é mais provavelmente determinada pelo tipo de carga que o navio transporta no momento: um porto que é bom para um tipo de carga pode ser totalmente inadequado para outro (BAUMAN, 2009:111).

A análise de Scott Lash procura tornar evidente que a maior liberdade de ação delegada aos indivíduos ocorre por conta de certa substituição das estruturas sociais rígidas da modernização simples por estruturas de informação e comunicação<sup>45</sup>. Estas novas estruturas seriam a fonte a partir da qual os sujeitos se serviriam de conhecimentos para, reflexivamente, escolherem como construir seus respectivos *eus*. Enquanto Giddens aponta o conhecimento local, a tradição, a ciência e os meios de comunicação de massa<sup>46</sup>, como fontes de informação, Ulrich Beck (2010) observa que os indivíduos se tornam dependentes do mercado de trabalho, da educação, do consumo, das regulações sócio-jurídicas, do planejamento viário, das ofertas de produtos de consumo, das oportunidades e tendências no aconselhamento, no acompanhamento médico, psicológico e pedagógico.

Um aspecto a ser destacado no contexto da modernização reflexiva diz respeito ao fato que “os riscos são infinitamente reproduzíveis, pois se reproduzem juntamente com as decisões e os pontos de vista com que cada um pode e deve avaliar as decisões na sociedade pluralista” (BECK, 1997:20). Este diagnóstico vai ao encontro do de Giddens (1996), que reconhece a

---

<sup>45</sup> “O que sustenta a reflexividade não são nem as estruturas sociais (econômicas, políticas e ideológicas) do marxismo nem as estruturas sociais (normativamente regulamentadas e institucionais) do funcionalismo parsoniano mas, ao contrário, um entrelaçamento articulado de redes globais e locais de estruturas de informação e comunicação; [...] Na modernização reflexiva, as oportunidades de vida são uma questão de acesso, não ao capital produtivo ou às estruturas da produção, mas, em vez disso, do acesso e do lugar nas novas estruturas da informação e comunicação” (LASH, 1997:147).

<sup>46</sup> Atualmente poderiam ser incluídos também os meios de comunicação de rede, ainda mais imbricados ao processo de individualização, pois requerem maior poder de agência por parte dos sujeitos em um contexto de comunicação não apenas unidirecional.

influência dos sujeitos nos processos de mudança social, influência esta que contribui para o aumento da incerteza na experiência da vida no interior da sociedade. Estas tendências apontam para uma problematização da noção de projeto, tão cara aos primórdios do processo de modernização. O antropólogo carioca Gilberto Velho (1999) enfatiza que em sua base, a ideia de projeto está associada à possibilidade de escolha. A partir de uma avaliação de riscos, perdas e ganhos, tanto em uma dimensão grupal quanto em uma individual, o projeto seria “uma tentativa consciente de dar sentido a uma experiência fragmentada” (VELHO, 1999:31). Porém, em uma circunstância na qual os riscos sociais tendem a aumentar, em contraposição, o alcance do projeto diminui, como enfatiza Zygmunt Bauman (1998), pois a dinâmica social acaba por requisitar maior atenção aos desdobramentos da vida dos sujeitos no tempo presente. É preciso dar um passo de cada vez. Na medida em que o presente não fornece pontos de apoio estáveis, metas a longo prazo acabam por se tornar inviáveis:

Como pode alguém viver a sua vida como peregrinação se os relicários e os santuários são mudados de um lado para o outro, são profanados, tornados sacrossantos e depois novamente ímpios num período de tempo mais curto do que levaria a jornada para alcançá-los? Como pode alguém investir numa realização de vida inteira, se hoje os valores são obrigados a se desvalorizar e, amanhã, a se dilatar? Como pode alguém se preocupar para a vocação da vida, se habilidades laboriosamente adquiridas se tornam dívidas um dia depois de se tornarem bens? Quando profissões e empregos desaparecem sem deixar notícia e as especialidades de ontem são os antolhos de hoje? E como se pode fixar e separar um lugar no mundo se todos os direitos adquiridos não o são até segunda ordem, quando a cláusula da retirada à vontade está escrita em todo contrato de parceria, quando todo relacionamento não é senão um “simples” relacionamento, isto é, um relacionamento sem compromisso e com nenhuma obrigação contraída, e não é senão amor “confluyente”, para durar não mais do que a satisfação derivada? (BAUMAN, 1998:112)

Como consequência desta tendência à presentificação, Bauman (2009) observa uma mudança na temporalidade da própria reflexão. Em condições de uma *modernidade sólida* o pensamento ocorria frequentemente antes da ação, o que criava condições para a existência de um projeto de vida com diretrizes mais ou menos estabelecidas, previsíveis e calculadas. Já com o advento da segunda fase do processo de modernização – marcada pelo derretimento da estrutura sólida, tal como expresso pela metáfora do pensador polonês – a

ênfase no presente faz com que os indivíduos, sufocados, não tenham tempo para pensar imediatamente e reflitam apenas em retrospecto. Quando o caminho precisa ser aberto com golpes de foice pela *perigosa* mata fechada, as justificativas para as decisões tomadas, sejam estas sentidas pelos sujeitos como certas ou equivocadas, são geradas apenas *a posteriori* como uma tentativa de fornecer certa coerência a uma biografia fraturada.

A relação entre a maior ênfase no tempo presente e o aumento da incerteza na vida social alude à outra problemática importante da modernização reflexiva, qual seja, uma crítica à noção de rotinização no cotidiano. A ideia de rotinização diz respeito à formação de determinados hábitos de ação que visam fornecer aos sujeitos certa economia de esforço psíquico. Os sociólogos Peter Berger e Thomas Luckmann (2005) reiteram que a necessidade de reflexão surge quando os indivíduos se encontram diante de uma situação nova, problemática ou desconhecida e que fora destas circunstâncias adotam os procedimentos de seus estoques de conhecimento, ou seja, formas confiáveis padronizadas e não mais questionadas. Ulrich Beck (1996) procura mostrar que no atual curso da modernização reflexiva a rotinização das atividades dos indivíduos se torna mais provisória, afinal, a ênfase no presente, com seu componente de incerteza, aumenta o grau de atenção por parte dos sujeitos durante a realização de suas tarefas, uma vez que a palavra de ordem do momento atende pelo nome de *adaptação*. Como consequência desta tendência, a tranquilidade psíquica fornecida pela rotinização das tarefas se reduz drasticamente na experiência individual.

A diminuição da tranquilidade é apenas um dos sentimentos que aumentam de intensidade em uma circunstância social de risco. Outro sentimento que começa a surgir com maior frequência é a ansiedade, compreendida por Ulrich Beck (1997) a partir da filosofia do dinamarquês Søren Kierkegaard, como o outro lado da liberdade. Isto porque para uma biografia de risco o momento de efetuar uma escolha, considerando a ideia de tempo singular socialmente partilhada, é encarado como crucial e definitivo: o que até então era concebido como golpe do destino passa a ser assimilado pelos indivíduos como prova de fracasso pessoal; “o gozo da liberdade é ao mesmo tempo a queda no vazio” (SCHORLEMMER, 1993 *apud* BECK, 1996:23, tradução nossa), afinal,



na sociedade individualizada, o indivíduo precisa aprender, sob pena de um prejuízo irreversível, a reconhecer a si mesmo como o foco da ação, como agência de planejamento que diz respeito a sua própria carreira, as suas capacidades, orientações, parcerias, etc. (BECK, 2010:199)

Para Beck (1997), portanto, as questões filosóficas do existencialismo passam a fazer parte integrante da vida cotidiana. Conciliar alguma segurança com a ideia de liberdade passa a se tornar uma tarefa tanto espinhosa quanto dolorosa para os sujeitos. A interpenetração da filosofia existencial modifica a experiência da vida individual com relação à temporalidade, pois esta referida vida deixa de se tornar única e passa, com a ênfase de tempos verbais como o *futuro do pretérito*, a ser vivenciada como múltipla. O que foi e o que *poderia ter sido* interpenetram-se no interior da existência humana em meio às avaliações das ações tomadas que dificilmente podem ser compreendidas de maneira simples como certas ou erradas:

Tenho tanto sentimento  
Que é freqüente persuadir-me  
De que sou sentimental,  
Mas reconheço, ao medir-me,  
Que tudo isso é pensamento,  
Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,  
Uma vida que é vivida  
E outra vida que é pensada,  
E a única vida que temos  
É essa que é dividida  
Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é a verdadeira  
E qual errada, ninguém  
Nos saberá explicar;  
E vivemos de maneira  
Que a vida que a gente tem  
É a que tem que pensar.

(Fernando Pessoa, *Cancioneiro*)

Entretanto, a mesma sociedade que coloca em questão o peso existencial da liberdade se incumbe de criar formas que tentam livrar os indivíduos da tirania das possibilidades como, por exemplo, a literatura de auto-ajuda, gurus e o aconselhamento profissional. Segundo Gilberto Velho, “a psicanálise, especificamente, e o discurso psicológico em geral, é em parte

consequência e em parte criador deste tipo de individualismo” (VELHO, 1999:32). A crescente veiculação de manuais de etiqueta – não apenas de moda em sentido estrito, mas também de bons modos no trabalho e nos relacionamentos afetivos, por exemplo – pretende, neste sentido, apresentar parâmetros de ação considerados confiáveis e, supostamente, capazes de oferecer segurança ontológica aos indivíduos. Ironicamente Zygmunt Bauman (2009) aponta que a própria coerção consentida e desejada costuma ser vendida por tais produtos como a maior expressão possível de liberdade<sup>47</sup>.

## 2.3 As Relações Amorosas em Tempos de Individualização

### 2.3.1 O Movimento Romântico

Em *O Caos Normal do Amor* o casal de sociólogos alemães Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim (2001), de maneira tanto quanto cínica, estrutura sua argumentação a partir da premissa de que o amor passou a ser concebido como o maior fundamentalismo da modernidade, sendo almejado, inclusive, por aqueles que fazem questão de se declarar como não fundamentalistas. Entender melhor a dimensão que o amor possui na vida dos indivíduos na contemporaneidade exige um recuo histórico de maneira a mapear as principais transformações sociais que contribuíram para a emergência de tal sentimento. É com este intuito que os autores procuram investigar a dissolução dos vínculos tradicionais.

Comparando a sociedade moderna com o estágio pré-moderno Beck e Beck-Gernsheim observam neste certa integração dos vínculos tradicionais que perpassavam “desde a economia familiar à comunidade local, desde a pátria e a religião até o estamento e a pertença ao gênero” (BECK e BECK-

---

<sup>47</sup> O pesquisador da área de Comunicação Social João Freire Filho (2007), em trabalho sobre a Revista *Capricho*, apresenta de maneira bastante ilustrativa o diagnóstico de Zygmunt Bauman. Se, por um lado, a revista tinha por *slogan* “seja diferente, seja você” o que, em tese, apontaria para uma certa defesa da autenticidade e consequente liberdade de criação individual, por outro lado, conforme revela o artigo de Filho, o “você” a que tal chamada se refere não é outro senão um “você” normatizado pelas prescrições da revista. De maneira implícita - e por vezes até mesmo explícita - *Capricho* indica modos de vestir considerados mais adequados sob pena de determinadas sanções ou comentários alheios - de preferência deve-se consumir, por precaução, os produtos da própria grife *Capricho* - assim como também de se comportar diante de rapazes - que obedeçam a certa *imagem projetada* de menina de classe média alta projetada no interior da publicação.

GERNSHEIM, 2001:72, *tradução nossa*). Tais vínculos seriam possuidores de uma dupla face. Por um lado restringiriam demasiadamente as possibilidades de escolha e mobilidade dos indivíduos. Em contrapartida, esta rigidez tradicional ofereceria um maior senso de orientação, familiaridade e segurança aos membros de tais sociedades que, deste modo, seriam possuidores de uma identidade interior mais estável. O sentimento de solidão, sob esta circunstância, não se manifestaria com grande intensidade, pois cada um dos membros das sociedades tradicionais percebia-se como parte de um projeto superior. A religião oferece um exemplo bastante ilustrativo a este respeito:

A incorporação de nossos antepassados ao ideário da fé cristã significava sempre a incorporação de seu pequeno mundo, de seu microcosmos, a um mundo global, o macrocosmos. Dessa incorporação do microcosmos no macrocosmos, da acolhida de centenas e milhares de mundos pequenos no grande mundo unificador que a sua vez se percebia, segundo o pensamento cristão, abraçado por um Deus onipresente, resultava que nem sequer a pessoa mais insignificante se encontrava sozinha, dependendo exclusivamente de si mesma. Esta visão do mundo deve ter contribuído também, naquele momento, para uma estabilidade psíquica tal que nem as piores devastações pela peste, fome e guerra foram capazes de minar (IMHOF, 1984 *apud* BECK e BECK-GERNSHEIM, 2001:72, *tradução nossa*)

O processo de individualização está na base da transição entre a tradição e a modernização. Elizabeth Beck e Ulrich Beck remontam ao trabalho seminal do sociólogo alemão Max Weber *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* para dele extrair uma circunstância histórica especialmente decisiva para a catalisação da individualização, qual seja, a Reforma Protestante. Como suas doutrinas começaram a questionar a certeza da redenção<sup>48</sup>, os seres humanos passaram a experimentar uma profunda solidão interior. Esta modificação progressiva na direção de uma percepção individual contribuiu de maneira marcante para o aparecimento de novas demandas sócio-estruturais e novos modos de pensar e atuar em uma dimensão subjetiva. A Reforma, portanto, foi responsável por lançar sobre o solo as primeiras sementes que, durante os séculos posteriores, acarretaram “desde a

---

<sup>48</sup> Uma das reformulações propostas pela Reforma Protestante seria a de que o reino dos céus não se mostraria capaz de comportar todas as pessoas, mas apenas a um seleto número de eleitos, escolhidos. Sob estas circunstâncias Max Weber mostrou que o trabalho e, conseqüentemente, o acúmulo de bens materiais tornaram-se índices de predestinação e criaram as bases para a consolidação do modo de produção capitalista.

formação de um sistema econômico complexo e a ampliação da infraestrutura social até o aumento da secularização, da urbanização e da mobilidade” (BECK e BECK-GERNSHEIM, 2001:73, tradução nossa).

Ao assumir o protagonismo da vida social os indivíduos são obrigados a arcar com as exigências e obrigações cada vez mais fortes de possuírem uma vida autônoma. Com isso, ao mesmo tempo em que a força coercitiva das normas e valores tradicionais caem por terra, os sujeitos também acabam sendo privados da segurança e do conforto fornecido pelas indicações deste modo de vida: os referentes até então estáveis que conferiam unidade à vida dos indivíduos se esfacelam e, com isso, revela-se uma imensa pluralidade de formas de existência e de crença passíveis de serem compartilhadas. Este raciocínio está em consonância com aquele fornecido pelo filósofo francês Michel Foucault (1992) segundo o qual a percepção da própria finitude proporcionou aos seres humanos uma maior consciência de sua liberdade e subjetividade, fato este que resultou no aumento do número de representações socialmente partilhadas acerca dos distintos significados do *ser humano*. Neste contexto sustentar a ideia de uma identidade una, natural e determinada torna-se uma tarefa difícil e a estabilidade interior, própria do homem das sociedades tradicionais, começa a entrar em colapso. As respostas fornecidas pela pré-modernidade se tornam frágeis e os indivíduos passam a ter de se defrontar com novas perguntas às quais precisam encontrar sozinhos as soluções.

As transformações de ordem histórica acima explicitadas ajudarão a compreender com maior clareza o significado e a amplitude do amor romântico, ideal este que contribuiu para forjar uma nova forma de sociabilidade experimentada pelos sujeitos a partir do processo de modernização. A este respeito, entretanto, cabe tomar o cuidado adotado por Anthony Giddens (1993) em discernir o fenômeno do amor romântico do amor apaixonado<sup>49</sup>.

Circunscrito inicialmente à civilização ocidental, o amor romântico, através do seu característico procedimento da identificação projetiva, propunha uma continuidade com os ideais morais da cristandade ao resolver o problema

---

<sup>49</sup> Esta forma de expressão do amor possui um alcance cultural mais ou menos universal e é temporalmente anterior à expressão romântica – existem vestígios de poesias de amor no Antigo Egito que remontam ao ano 1000 a.C. Do ponto de vista de sua caracterização, o principal traço do amor apaixonado consiste na valorização da dimensão sexual, da carnalidade.

da solidão interior que aplacava os sujeitos com uma mudança simples de referente: a elevada conexão espiritual com a entidade abstrata Deus, que garantia estabilidade e completude ao eu, ao ser desmistificado pelas inquietações racionais, fora substituída por uma nova mistificação, desta vez de um ser concreto, idealizado como portador de um caráter especial e irrepetível. A experiência da individualidade qualitativa, tal como registrada por Georg Simmel, portanto, se afigura como pré-condição para a concretização do amor romântico, uma vez que este se funda na expressão da singularidade do *aurático* ser amado.

O amor romântico encontra seu traço distintivo principal na ideia de uma reconciliação espiritual dos amantes. Como parte da mitologia romântica desenvolve-se a noção de um *amor à primeira vista*, marcado por um cruzamento accidental dos olhares que, intuitiva e magicamente, se mostra capaz de radiografar o interior do ser amado, revelando suas virtudes mais profundas e tocantes, além de criar uma cumplicidade instantânea entre duas pessoas até um segundo antes completamente desconhecidas. Neste sentido, ainda em conformidade com os ideais da doutrina cristã, a separação entre alma pura e corpo impuro se manteve intacta e balizou a hierarquia de importância afetiva nos ideais do amor romântico. Sob este prisma, anota Giddens, o ardor sexual, quando muito, era mera consequência do verdadeiro êxtase transcendental ocorrido a partir da fusão das almas do casal apaixonado.

Além da identificação projetiva que está no cerne da ideia de reconciliação espiritual, Giddens destaca também um segundo aspecto relacionado ao ideal do amor romântico, responsável direto, em grande medida, pelo sucesso de sua adesão social: a forma narrativa do gênero novela<sup>50</sup>, no século XIX. Mais do que apenas expressar mudanças sociais, a novela, com sua estrutura que comportava ao mesmo tempo tanto os vestígios de um destino cósmico<sup>51</sup> quanto os anseios por um futuro livre<sup>52</sup>, afetou

---

<sup>50</sup> Pela interpretação fornecida por Anthony Giddens não parece descabido supor que as novelas das quais ele esteja falando sejam equivalentes ao que no Brasil recebeu a denominação de *folhetim*.

<sup>51</sup> Tais vestígios seriam expressos tanto por prescrições propriamente narrativas, como, por exemplo, o artifício do final feliz, quanto por orientações notadamente comportamentais, a valer, as caracterizações sobre os padrões da feminilidade e da masculinidade vigentes à época.

profundamente a vida social ao fornecer material de conhecimento afetivo para avaliação e incorporação reflexiva dos sujeitos sociais. Desse modo, “o romance converteu-se em uma via potencial para o controle do futuro, assim como uma forma de segurança psicológica (em princípio) para aqueles cujas vidas eram por ele afetadas” (GIDDENS, 1993:52). Não se deve perder de vista o fato de a novela incorporar em sua trama as próprias definições trazidas pelo advento da individualidade qualitativa, fato este observável em sua constituição narrativa, marcada por uma ênfase nas motivações pessoais, interiores, sem ligação direta com os processos sociais mais amplos. Um último aspecto a ser salientado sobre a construção narrativa das novelas é o advento da noção de busca, entendida aqui como “uma odisséia em que a autoidentidade espera a sua validação a partir da descoberta do outro” (GIDDENS, 1993:57). Reflexivamente incorporada pelas práticas cotidianas, a busca tornava evidente o caráter ativo das mulheres, protagonistas do processo de conquista, na construção de uma narrativa biográfica mútua.

Em contraposição aos arranjos sociais tradicionais, os ideais do amor romântico criavam bases para a existência de relações, em tese, mais livres e igualitárias, uma vez que a partir de então o critério para o matrimônio deixava de ser exclusivamente socioeconômico para contemplar a dimensão emocional, afetiva. Conforme sintetizam Beck e Beck-Gernsheim, a transição das sociedades tradicionais para a sociedade moderna implica que a *comunidade econômica* vigente dê lugar a uma nova formação social baseada agora em uma *comunidade de sentimentos*, com a decorrente formação de uma esfera de privacidade e intimidade bastante próximas à ideia contemporânea de família.

Os ideais do amor romântico oferecem um perfeito suporte às problemáticas específicas da etapa simples do processo de modernização, sobretudo no que tange à relação entre os gêneros identitários. Quando, no começo deste capítulo, Ulrich Beck (1997) definiu a modernização simples como “a desincorporação e posterior reincorporação das formas sociais

---

<sup>52</sup> A exemplo das novelas televisivas da atualidade, além de ter uma formatação episódica, responsável pela manutenção do suspense junto ao público consumidor, os enredos de alguns dos mais célebres folhetins, como em *Os Mistérios de Paris*, de Eugene Sue, tinham uma estrutura aberta, sendo redigidos em consonância com as expectativas da resposta social oferecida pelos próprios leitores.

tradicionais pelas formas sociais industriais” (BECK, 1997:12) ele queria chamar a atenção para o fato de que o processo de modernização não apenas dissolve, mas também é responsável pela reapropriação da tradição, isto é, pela recriação de novas relações feudais. Este fato se torna patente no próprio edifício hierárquico estamental que caracteriza a sociedade industrial e é expresso pela divisão das esferas do trabalho, família e produção; pela centralidade da dimensão do gênero, entendido na condição de um verdadeiro estamento, que define obrigações e tarefas entre os sujeitos; e pela relevância do amor na condição de um sentimento capaz de encobrir a desigualdade entre homens e mulheres a partir das promessas de carinho e supressão da solidão. A manutenção e legitimação deste tipo de ordenamento social ocorreu, como afirmam Beck e Beck-Gernsheim, às custas de certo arranjo existente entre concepções filosóficas, religiosas e científicas por intermédio da construção de uma discursividade que definia de maneira universal o caráter específico da mulher e do homem. Em relação a este procedimento, há de ser ressaltada uma característica divisão gestada no interior da modernidade que associa a masculinidade à racionalidade e ao controle, em detrimento de uma noção de feminilidade compreendida como emotiva e, mais do que isso, por muitas vezes considerada verdadeiramente irracional e problemática. Não por acaso as mulheres, em sua grande totalidade, inicialmente foram privadas da vida pública, sendo confinadas aos limites “socialmente seguros” do lar. A divisão sexual do trabalho era sintomática da incompletude do processo de individualização, em que o trabalho pago, de responsabilidade dos homens, pressupunha o “invisível” trabalho doméstico, destinado às mulheres sob a alegação até então bem aceita de um determinismo entre a feminilidade e a maternidade.

A divisão sexual do trabalho implica também uma divisão sexual do amor. As mulheres se tornaram verdadeiras especialistas na produção e manutenção do amor, enquanto os homens, por sua vez, não desenvolveram uma estrutura emocional autônoma, contentando-se apenas com o amparo afetivo fornecido por suas esposas. Na verdade, salienta Giddens, a afetividade masculina<sup>53</sup> era restrita apenas a um conjunto de conhecimentos e métodos de

---

<sup>53</sup> Ainda que esta seja a tendência geral sobre o comportamento afetivo dos homens em um contexto de modernização simples, Anthony Giddens faz uma significativa ressalva ao apontar

conquista amorosa. Portanto, a virtual promessa de intimidade, existente em decorrência dos laços do matrimônio, definida por componentes emocionais em oposição aos liames sócio-econômicos, não encontrou terra fértil, uma vez que tanto a assimetria de poder na relação entre homens e mulheres persistia, por conta da divisão sexual do trabalho, como também pelo fato de os homens não desenvolverem, na maior parte dos casos, uma competência comunicativa capaz de dar vazão a seus afetos com suas respectivas esposas. Em todo caso, Giddens observa uma importante implicação que contribuiu, a longo prazo – sobretudo a partir do processo de modernização reflexiva –, para o desenvolvimento de modificações qualitativas na composição identitária dos homens: por estarem cotidianamente mais presentes na vida dos filhos, as mães, por intermédio do fornecimento de uma estrutura afetiva, tiveram a oportunidade de incutir aspectos da feminilidade na composição identitária masculina de sua prole.

No que concerne ao comportamento sexual em uma conjuntura de modernização simples, algumas ponderações devem ser tecidas. A oposição cristã entre alma pura e corpo impuro é novamente recuperada e incide diretamente sobre certa tipologia do comportamento feminino. As mulheres consideradas respeitáveis em geral se preservavam e casavam virgens ou, no máximo, cediam à *tentação da carne* quando possuíam um compromisso formal com seus futuros maridos. Por outro lado, tanto as especialistas na chamada *ars* erótica quanto aquelas que ousavam se aventurar pelas descobertas do prazer sexual eram marginalizadas e estigmatizadas. Aos homens, por sua vez, cabia a possibilidade de algumas poucas investidas sexuais anteriores ao matrimônio – investidas estas que serviam como sinal de *status* sobre a masculinidade perante os demais colegas – sobretudo com as referidas mulheres aventureiras. Consumado o casamento, dada a comum inexistência de experiências prévias dos parceiros envolvidos, era frequente existir um certo período inicial de ajustamento e aclimação sexual. O prazer sexual feminino, em muitos dos casos, era interdito e, conseqüentemente,

---

a existência da figura do romântico como outra possibilidade de construção identitária existente para o masculino à época. Se por um lado este homem romântico contestou a separação entre mulheres puras e impuras e conseguiu desenvolver uma estrutura emocional própria, por outro manteve a assimetria de poder entre os gêneros à medida que sua vassalagem amorosa foi responsável por torná-lo submisso à mulher amada.



menosprezado enquanto foco de preocupação por parte do parceiro. O amor romântico, deve-se enfatizar, era um amor essencialmente feminilizado: “se de algum modo se falava de amor em relação ao casamento, tratava-se de um amor de companheiros, ligado a responsabilidade mútua de maridos e esposas pelo cuidado da família ou da propriedade” (GIDDENS, 1993:55). Por isso, alguns homens, para superarem a tensão entre suas necessidades de amor romântico e de amor apaixonado, recorriam aos préstimos de amantes ou especialistas na *ars* erótica.

### **2.3.2 Rumo à Confluência**

O acúmulo de reflexividade social proveniente da sucessão das gerações foi de suma importância para que as mulheres começassem a questionar o entendimento do casamento como sendo um desdobramento natural do amor romântico. Durante o século XX a família nuclear sofre um novo processo de destradicionalização. As políticas do estado de bem estar social, colocadas em prática em alguns países da Europa, em consonância com as demandas do mercado de trabalho, passaram a estimular também as mulheres a participarem do processo de individualização, o que explicitou e agravou as contradições do modelo familiar da sociedade industrial: a forma comunitária coletiva do matrimônio, que garantia a execução gratuita do trabalho doméstico, passou a colidir com a forma contratual própria do mercado; o sacrifício de um parceiro pelo outro, que assegurava a divisão de gênero na família nuclear, por sua vez, teve suas estruturas balançadas pela apregoada necessidade de competência e mobilidade individual. A entrega ao projeto comum que caracteriza a ideia de família se tornou problemática com o desenvolvimento completo da industrialização e mercantilização, que liberou tanto os homens quanto as mulheres de suas obrigações estamentais. Com isso, o dilema que passa a se apresentar no estágio reflexivo da modernização corresponde à tentativa de reintegrar o trabalho doméstico e o assalariado em uma circunstância em que os gêneros sofreram um processo de desnaturalização e, portanto, as relações afetivas são construídas a partir da união de sujeitos com trajetórias biográficas próprias e, por vezes, marcadas por interesses divergentes.

Neste contexto, outro importante fator constituinte do processo de modernização reflexiva, conforme já salientado pelo próprio Ulrich Beck (1997), diz respeito à maior liberdade de ação e expressão política conquistada pelas mulheres na vida social. A este respeito é necessário destacar o papel ativo do feminismo, compreendido aqui em sua dupla dimensão, isto é, tanto como um espaço de reflexão e crítica teórica quanto na sua própria condição de movimento social responsável por rearticular o lugar ocupado pela mulher na sociedade. Stuart Hall (2006) salienta a importância do feminismo para o descentramento conceitual da noção de sujeito na medida em que tal movimento social tornou evidente o aspecto histórico e construído da noção de gênero. A dissociação entre sexo (relativo à dimensão biológica) e gênero (concebido como uma identidade cultural e, portanto, passível de ser escolhida) serviu para deslegitimar os fundamentos do destino estamental até então assumido por uma grande parcela de mulheres sob a alcunha de uma feminilidade natural; e para denunciar certa assimetria de poder<sup>54</sup> existente entre homens e mulheres, fato este que contribuiu para as feministas reivindicarem igualdade simbólica e de direitos entre os sexos,<sup>55</sup> principalmente quando tornaram explícito o caráter eminentemente político das relações privadas.

A reivindicação por uma igualdade da expressão sexual e de direitos por parte das mulheres ecoou diretamente na maneira como estas passaram a compreender o significado do amor e a conceber sua inserção no interior das relações amorosas. É neste sentido que Giddens destaca o protagonismo das mulheres, uma vez que estas seriam responsáveis tanto pelo sucesso do ideário romântico como, em um momento posterior, pela problematização do mesmo. Deste modo, com o direito à educação plenamente assegurado, as mulheres começaram a poder sonhar com a perspectiva de uma autonomia financeira decorrente da possibilidade de se inserirem no mercado de

---

<sup>54</sup> As recorrentes experiências de submissão econômica, psicológica e sexual durante o matrimônio constituíram algumas das motivações concretas que levaram as mulheres a se organizarem politicamente para denunciar a opressão do patriarcado.

<sup>55</sup> Dentre estes direitos constam um acesso igualitário ao sistema educacional, o direito ao divórcio, usado como instrumento de diálogo no interior de uma relação amorosa, e, posteriormente, a criação de uma legislação específica sobre pensão alimentícia, de modo a reparar as distorções econômicas próprias da divisão sexual do trabalho.

trabalho<sup>56</sup>. Essa autonomia permitiu, como apontou Giddens, que pela primeira vez na história uma geração de mulheres pudesse desfrutar da sensação de sair da casa de seus pais sem necessariamente se vincular a um casamento. A criação e manutenção de um espaço de autonomia pessoal propiciado pela auto-suficiência financeira ofereceu condições para as mulheres não apenas deixarem de ser subjugadas pelas vontades e determinações impostas pelos homens, como principalmente as ofereceu um poder de voz mais incisivo para opinar nos processos de tomada de decisão no interior de um relacionamento amoroso. A propósito, é justamente a noção de relacionamento que, sob este novo contexto, vem a ocupar o espaço da engessada concepção de casamento. Anthony Giddens define o relacionamento puro como

uma situação em que se entra em uma relação social apenas pela própria relação, pelo que pode ser derivado por cada pessoa da manutenção de uma associação com outra, e que só continua enquanto ambas as partes que extraem dela satisfações suficientes, para cada uma individualmente, nela permanecerem (GIDDENS, 1993:69).

Em uma circunstância de modernização reflexiva, portanto, o amor passa a ser *negociado* em um tipo de laço social marcado, potencialmente, por um maior poder democrático para a determinação das decisões do casal. Este espaço de negociação, diferentemente do casamento, tem uma duração indefinida, que contempla o período de tempo em que os participantes julgam, em comum acordo, valer a pena desfrutar da companhia um do outro.

A denúncia proposta pelo movimento feminista acerca da desvinculação entre as instâncias do gênero e do sexo é sintomática do deslocamento social que Giddens denominou por *sexualidade plástica*. Dito de maneira direta, este diagnóstico procura enfatizar certa autonomização da esfera da sexualidade em detrimento de sua histórica ligação com a reprodução humana, fato este que coloca em primeiro plano a temática do prazer como uma importante força motriz dos relacionamentos. A tematização do prazer, outra bandeira levantada pelo movimento feminista, serviu para trazer à tona a existência do prazer

---

<sup>56</sup> Deve-se considerar, entretanto, conforme salientam Beck e Beck-Gernsheim, que a igualdade de acesso à educação não correspondeu proporcionalmente a um acesso igualitário às oportunidades de empregos e tampouco significou a equiparação dos soldos entre homens e mulheres para funções semelhantes. Se, por um lado, a igualdade sexual aparece em algumas circunstâncias sociais, por outro lado, as formas de desigualdade são rearticuladas e ainda se mantêm nas brechas do sistema social.

sexual feminino, frequentemente interdito pelos limites do amor romântico com sua distinção entre mulheres puras (alma) e impuras (carne). Uma vez reconhecida a satisfação sexual por parte das mulheres, esta se tornou também um objetivo prioritário a ser alcançado durante os envolvimento amorosos – sendo, inclusive, alçada a parâmetro de sucesso ou indicativo de fracasso de um relacionamento – de modo que se tornou possível a reconciliação entre as demandas concretas do corpo (*ars erótica*) e as necessidades abstratas do espírito. Como consequência deste movimento, a expressão sexual, para as gerações posteriores de mulheres e homens, deixou de estar confinada aos liames de um casamento formal. Elas adquirem também uma dimensão política, de negociação no interior dos relacionamentos, mas especialmente na proposição das feministas de que o prazer é ele mesmo também uma questão política.

Segundo Anthony Giddens, três eventos contribuíram para o processo de autonomização da sexualidade. O primeiro deles, diz respeito a uma mudança na estrutura da família iniciada em fins do século XVII. Influenciada pelos prognósticos malthusianos, certa noção primeva de planejamento familiar começou a ser implementada. É sob esta circunstância que se dá a invenção da infância e da maternidade, uma vez que “a reprodução começa a ser governada pelo desejo de criar filhos como um interesse autônomo” (GIDDENS, 1993:192). Já no século XX, um segundo indicativo da plasticidade sexual pode ser encontrado na intensa disseminação das técnicas de contracepção, sobretudo, com o advento da pílula anticoncepcional e do preservativo. O golpe de misericórdia, por sua vez, foi a desvinculação completa da necessidade de participar de uma relação sexual para engravidar, fato este patente a partir da mais recente revolução alcançada pelas tecnologias de inseminação artificial.

Uma implicação do entendimento de sexualidade plástica, até agora implícita, tem grande valia para compreender a pluralidade sexual que caracteriza a vida na contemporaneidade. Uma vez que ela aponta para a independência entre as esferas da reprodução humana e da expressão sexual, a sexualidade não mais pode ser vista como uma propriedade intrínseca ao corpo, à biologia, mas antes disso, diz respeito a uma característica que, reflexivamente, deve ser manejada – inclusive corporalmente – pelo eu na

construção de sua própria identidade. A administração reflexiva, por sua vez, novamente coloca o risco na pauta do dia, pois cabe aos sujeitos a responsabilidade de fazerem as escolhas – e, assim, arcarem com as consequências – pela definição de quem eles desejam ser. Assim sendo, Giddens observa que na contemporaneidade a sexualidade passa a ser compreendida como uma questão de estilo de vida: “a identidade sexual poderia ser formada pelas diversas configurações de traços relacionando a aparência, a conduta e o comportamento” (GIDDENS, 1993:217). Ainda que hegemônico, o padrão da heterossexualidade, neste contexto, deve ser interpretado como apenas um estilo de vida possível entre diversas opções existentes de construção e manejo do eu. O desenvolvimento da sexualidade plástica, vale considerar, constitui um indício de um deslocamento civilizacional mais amplo, qual seja, a socialização do natural, traço este distintivo do processo de modernização reflexiva:

A modernidade está associada à socialização do mundo natural – substituição progressiva das estruturas e dos acontecimentos que eram parâmetros externos da atividade humana por processos socialmente organizados. Não apenas a própria vida social, mas também o que costumava ser “natureza”, passam a ser dominados por sistemas socialmente organizados. Uma vez que a sexualidade tornou-se componente “integral” das relações sociais, como resultado de mudanças já discutidas, a heterossexualidade não é mais um padrão pelo qual tudo o mais é julgado. Ainda não atingimos um estágio em que a heterossexualidade é aceita como apenas uma preferência entre as outras, mas esta é a implicação da socialização da reprodução (GIDDENS, 1993:45).

No que concerne ao legado de Sigmund Freud neste processo, Giddens argumenta que sua real importância não foi a de ter dado um acabamento mais adequado à temática da sexualidade, mas, diferentemente disso, foi ter tornado evidente a relação central e, por vezes problemática, entre a sexualidade e a constituição da auto-identidade. Esta opinião também é compartilhada por Eva Illouz (2011) quando a autora afirma que o maior impacto de Freud na cultura foi “reformular a relação do eu e a sua relação com os outros através de uma nova maneira de imaginar a posição do eu perante seu passado” (ILLOUZ, 2011:15). Portanto, as formulações de Freud tornam possível compreender o eu sob a condição de um projeto aberto e provisório – e, por conta disso, arriscado. O embaçamento das fronteiras entre a definição de normalidade e

patologia – até então rigidamente demarcadas pelo discurso psiquiátrico do século XIX como bem demonstrou Foucault (1989) – promovido pelas teorizações de Freud “postulou um novo tipo de normalidade, repleto de um novo elenco de personagens patológicos, um projeto aberto para o eu, uma meta indefinida mas poderosa para o sujeito<sup>57</sup>” (ILLOUZ, 2011:17). Além disso, a psicanálise freudiana, destaca Giddens, ganha relevância por fornecer ferramentas conceituais e linguísticas para capacitar o eu, opaco a si próprio, a se locomover pelo pantanoso terreno da modernização reflexiva:

Sua importância específica é que ela [a psicanálise] proporciona um ambiente e uma base rica de recursos teóricos e conceituais para a criação de uma narrativa reflexivamente ordenada do eu; na terapia os indivíduos são, em princípio, capazes de conduzir seu passado de acordo com as exigências do presente, consolidando um enredo emocional com o qual eles se sentem relativamente satisfeitos (GIDDENS, 1993:42)

O quadro de modificações sociais decorrentes da ascensão política e simbólica das mulheres no terreno da vida cotidiana acima esboçado ajuda a compreender melhor a tentativa de dissolução do modelo do amor romântico em detrimento de uma nova maneira de experimentar o amor, mais condizente com as problemáticas do estágio reflexivo do processo de modernização: o modelo do amor confluyente. Diferentemente da expressão romântica, a forma confluyente carrega em seu bojo a questão do poder. Assim sendo, a assimetria

---

<sup>57</sup> A apropriação freudiana da noção de neurose, reflexivamente incorporada à dinâmica social, é um exemplo notável da influência deste legado psicanalítico na rearticulação da experiência identitária vivenciada durante a contemporaneidade. Concebida originalmente no século XVIII pelo médico escocês William Cullen como um problema do sistema nervoso que não tem causas demonstráveis, a neurose ganha com Freud – em seus escritos da primeira tópica que estão alicerçados pela tríade *consciente*, *pré-consciente*, *inconsciente* – a associação com a idéia de compulsão. Portanto, para Freud a neurose, a grosso modo, pode ser caracterizada como um processo inconsciente de repetição de modelos e procedimentos que geram certo desconforto emocional aos indivíduos. Sua superação só seria possível através da superação dos procedimentos repetitivos à medida que estes, por intermédio da prática psicanalítica, se tornassem conscientes a tais indivíduos. Por trás deste raciocínio pode-se perceber claramente uma tendência a patologização da estabilidade identitária: a neurose impele os indivíduos à necessidade de uma transformação identitária para que seja sanada e se alcance um estágio – provisório, até a próxima neurose se manifestar – de saúde mental. Há de se considerar também um ceticismo presente na trajetória do pensamento de Freud. Se em seus escritos iniciais o psicanalista era otimista quanto à possibilidade de cura das neuroses mediante tratamento clínico, a mesma impressão não se mantém em seus textos finais. A normalidade enquanto ideal, enquanto promessa inalcançável, que pode ser depreendida pela trajetória das teorizações de Freud, coloca em primeiro plano o significado do descentramento do sujeito na contemporaneidade e reforça o protagonismo da *mudança* como o real objetivo do processo de construção identitária.

de poder avalizada pelo amor romântico a partir da divisão sexual do trabalho deixa de ser tolerada em uma circunstância em que as lutas femininas por igualdade e autonomia sexual passam por relacionamentos afetivos mais democráticos. Como consequência deste processo, a identificação projetiva, condição de possibilidade do amor romântico, começa a ser questionada e reivindica-se uma nova postura, qual seja, a da abertura em relação ao outro, da construção de um terreno íntimo comum e negociado. O amor confluyente, deste modo, diz respeito a uma forma de expressão de caráter ativo, episódico, que rompe com as categorias *para sempre* e *único* inerentes ao amor romântico e, mais do que isso, implica uma igualdade de trocas emocionais: o “amor só se desenvolve até o ponto em que se desenvolve a intimidade, até o ponto em que cada parceiro está preparado para manifestar preocupações e necessidades em relação ao outro e está vulnerável ao outro” (GIDDENS, 1993:73). A solicitação de um igualitarismo nas trocas emocionais, como prescreve a ética do amor confluyente, inviabiliza a especialização do amor própria dos ideais românticos. Deste modo, a dependência emocional do homem vem a se tornar um empecilho para a manutenção de um relacionamento íntimo. Os homens são convocados “a prestar uma atenção criteriosa a seu interior e a seus sentimentos de um modo que os tornava semelhante às mulheres<sup>58</sup>” (Illouz, 2011:44-45). Em outras palavras, os parâmetros da sexualidade masculina, tida como natural e inquestionável à época do processo de modernização simples, tornam-se abertos a questionamentos com o conjunto de modificações sociais expressos pela noção de modernização reflexiva.

O modelo cultural da intimidade sexual, conforme observa Eva Illouz, congrega elementos da discursividade psicológica com as reivindicações do movimento feminista, uma vez que a liberação da sexualidade significou tanto uma afirmação da saúde afetiva quanto emancipação política. Esta autora, inclusive, aponta para a cristalização deste modelo de intimidade sob a forma de uma estrutura narrativa recorrente marcada pela desintegração dos relacionamentos, momento este em que as mulheres tomam consciência de

---

<sup>58</sup> Em contrapartida, Eva Illouz aponta para o fato de que o ideal de satisfação sexual vinculado diretamente às relações igualitárias e imparciais obscurecia a relação entre os gêneros. Assim sendo, através do ideal de intimidade, mais do que reivindicarem a igualdade, as mulheres desejavam possuir certa semelhança com os homens.

sua liberdade e sua sexualidade. Segundo Illouz, o próprio Woody Allen teria se apropriado e aperfeiçoado esta fórmula narrativa em filmes como *Noivo Neurótico*, *A Outra*, *Manhattan* e *Simplesmente Alice*.

Neste ponto, é importante abrir um parêntese. Ainda que as contribuições de Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim, Anthony Giddens e Eva Illouz somadas possam oferecer um quadro interpretativo rico e coerente acerca das maneiras pelas quais os relacionamentos amorosos são vivenciados na contemporaneidade, faz-se necessário, a título explicativo, de apresentar também as divergências existentes entre as concepções de tais autores. Dessa maneira, embora o diagnóstico de Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim contemple o protagonismo das mulheres como fator distintivo das relações amorosas na modernização reflexiva, tal como também apontam Giddens e Illouz, os sociólogos alemães situam este quadro de modificações não sob um modelo da intimidade mas, na verdade, relacionando-o aos valores do amor romântico. A compleição do processo de individualização, que liberta as mulheres para o mercado de trabalho, lida desta maneira, aponta para uma compreensão das relações amorosas como instáveis, frágeis e caóticas, dada a incompatibilidade entre as necessidades afetivas propostas pelo ideal de amor romântico e as demandas concretas que surgem com a ascensão política e simbólica das mulheres. Eva Illouz, por seu turno, discorda da leitura de Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim. Mesmo não tematizando a distinção que alicerça o pensamento de Giddens entre as bases do amor romântico e do amor confluyente, Illouz também enfatiza a centralidade da noção de esfera íntima. Para tanto, ao longo de sua obra a pesquisadora procurou evidenciar a importância dos afetos na constituição da modernidade. Afeto pode ser definido como uma energia interior, que concentra significados sociais e culturais comprimidos e tem caráter pré-reflexivo, responsável por motivar as ações dos indivíduos, conferindo-lhes colorações particulares. Illouz argumenta que a modernidade contemporânea está marcada por um estilo afetivo terapêutico, isto é, uma imaginação pessoal específica – uma forma narrativa para o eu – que congrega recursos linguísticos, científicos e interativos para ajudar os indivíduos a compreender e gerir seus afetos. A conformação deste estilo afetivo está estreitamente vinculado à reverberação social alcançada pelas formulações da psicanálise freudiana, sendo a criação da esfera da intimidade



uma de suas expressões. Neste sentido, a pesquisadora procura dar a ver que o desenvolvimento de diferentes métodos analíticos pressupõe uma tentativa de racionalização e controle dos sentimentos, transformando-os em objetos passíveis de quantificação e parametrização. O aspecto espontâneo do afeto, sob efeito da racionalização, alerta Illouz, pode acarretar a despersonalização dos relacionamentos. Como consequência deste processo, os laços amorosos baseados no modelo igualitário da intimidade não seriam caóticos, mas sim ordenados, narrativamente controlados.

Para os propósitos desta dissertação, as conclusões divergentes entre Eva Illouz e Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim não devem ser lidas como excludentes. Isto porque o modelo da intimidade é uma promessa e, sendo assim, o que deve ser investigado diz respeito ao modo como esta promessa é conformada em uma relação particular. Dito de maneira mais clara, na análise fílmica devem ser observadas as distintas maneiras e circunstâncias em que a relação existente entre Alvy e Annie oscila entre o caos e a ordem.

Fechado o parêntese, pode-se agora retornar ao percurso traçado. A esfera da intimidade<sup>59</sup>, vale considerar, aponta para a dimensão da comunicação emocional e, portanto, envolve a construção de uma relação de confiança entre seus participantes. Neste sentido, a promessa de intimidade remete a um caráter confidencial, pois promove a partilha de significados, experiências e emoções a uma pessoa específica, usualmente oculta a um público mais amplo. A própria abertura do eu em direção ao outro, que caracteriza a intimidade, tende a tornar a recíproca verdadeira, isto é, propicia a abertura do outro em relação ao eu, amplificando e perpetuando a relação de confiança entre os envolvidos. Desse modo,

confiar é ter fé no outro e também na capacidade do laço mútuo para resistir a traumas futuros. Isto é mais do que uma questão de boa-fé, por mais problemático que isso possa ser; confiar no outro é também apostar na capacidade de o indivíduo realmente agir com integridade. (GIDDENS, 1993:153)

---

<sup>59</sup> Uma ressalva deve ser feita acerca do significado da intimidade. Como Giddens enfatiza, a intimidade pressupõe uma relação entre parceiros autônomos e, por conta disso, necessita oferecer liberdade de ação a seus participantes: "intimidade não significa ser absorvido pelo outro, mas conhecer suas características e tornar disponíveis as suas próprias" (GIDDENS, 1993:106).

É interessante observar que a questão da confiança como força de sustentação dos relacionamentos novamente remete à temática do risco social, pois a ideia de confiança só faz sentido em um contexto de instabilidade. Do contrário, não seria necessário confiar, porque o cenário seria dado como certo. Desta maneira, Giddens mostra que um dos efeitos colaterais inerentes ao relacionamento puro se refere à sensação de insegurança caracteristicamente sentida – e às vezes manifestada – por alguns dos seus participantes, afinal, um relacionamento qualificado como positivo e prazeroso pode, literalmente da noite para o dia, terminar por vontade de uma das partes da parceria sem que se possa fazer nada. Portanto, a entrega sem reservas ao amor confluyente, eventualmente, pode corresponder à sensação de ter as asas cortadas em pleno voo. Durante o processo cotidiano de negociação dos afetos, é nítida a instabilidade psíquica proveniente da oscilação da percepção que se tem sobre os sentimentos do(a) parceiro(a):

“Estou sempre questionando se ela realmente me ama, ou se eu a amo mais”; “Às vezes eu me sinto amada, outras vezes ignorada. Se estou satisfeita? Não”; “Eu me sinto mais carente do que acredito ser o caso dela. Eu me sinto amada, mas sou um pouco insegura. Gostaria que ela me quisesse mais. Mas detestaria se ela dependesse demais de mim ou me exaurisse” (GIDDENS, 1993:152)

E as pressões que geram instabilidade não terminam por aqui. Se em tempos anteriores a vida sexual e afetiva progressa das partes da parceria era um dado irrelevante uma vez que escassa, quando não inexistente, com a esfera de intimidade do amor confluyente, tais experiências não apenas deixam de ser desconsideradas como, inclusive, passam a fazer parte integrante do relacionamento atualmente vivenciado. Nesse sentido, os resíduos de relacionamentos anteriores também configuram mais um elemento que aumenta a sensação de insegurança por parte dos participantes de um relacionamento baseado no amor confluyente.

### **2.3.3 Mas, e os Homens?**

Findada a apresentação de algumas das principais implicações do amor confluyente, uma pergunta certamente fica no ar: “Mas, e os homens? Como se

comportam diante desta nova conjuntura?”. Talvez, a pergunta necessária a se fazer fosse outra: “Como a lógica do amor confluyente funciona na prática cotidiana?”. Ainda que a resposta a esta última questão seja impossível, dada a multiplicidade de relacionamentos amorosos, por outro lado, algumas considerações sobre as tendências gerais da relação entre homens e mulheres na contemporaneidade certamente merecem atenção.

Tanto Anthony Giddens, como Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim, partilham um mesmo diagnóstico, qual seja, o de que os homens tendem a encontrar meios de resistir às reivindicações propostas pelo avanço das mulheres. É com base nesta ideia que Giddens aponta a existência de uma compulsividade masculina, ou seja, “a representação obsessiva, mas frágil, dos procedimentos habituais que ficaram separados dos antigos suportes” (GIDDENS, 1993:126). O sociólogo inglês argumenta que uma parte considerável dos homens ainda se revela incapaz de escrever uma narrativa para o eu que compreenda e aceite as condições de uma esfera de vida pessoal a cada dia mais igualitária e aberta. A palavra igualdade, a propósito, tem implicações distintas para homens e mulheres. Enquanto para as últimas significa um ganho histórico (mais formação, maiores possibilidades de trabalho e diminuição da carga de atividades domésticas), para os primeiros está associada a um declínio de autoridade (maior carga de trabalho doméstico, renúncia à carreira profissional e o desenvolvimento de mais competências e aprendizados a servirem como moeda de troca para obtenção de altos postos no mercado de trabalho). Não obstante, os homens procuram criar condições que propiciem a manutenção de sua posição cômoda no quadro de poder da sociedade. Desta forma, como os homens não podem mais apelar para o argumento de que as mulheres possuem um grau de escolaridade incompatível com as demandas do mercado de trabalho, a fim de perpetuarem a manutenção da desigualdade de gênero, a tentativa de promover uma retraditionalização novamente passa pela ideia de natureza materna: “da capacidade de parir das mulheres deduzem sua responsabilidade para com os filhos, trabalho doméstico e a família” (BECK e BECK-GERNSHEIM, 2001:44 tradução nossa). Ao apelar para a existência de uma lei imposta pelos fatos biológicos os homens se eximiriam da acusação de discriminação social. Giddens acrescenta que as atitudes coercitivas infligidas

pelos homens para tentar manter certa hierarquia de poder assumem outras formas para além da violência física estrita, como, por exemplo, o abuso emocional ou verbal.

Também deve ser assinalada a existência de certo descompasso entre o discurso e prática dos homens, diagnóstico este também compartilhado por Giddens e Beck e Beck-Gernsheim. Dessa maneira, por um lado, inegavelmente, ocorreu uma *mudança de consciência* acerca da importância das mulheres, sobretudo nas esferas da sexualidade, do direito e do acesso à educação. Em contrapartida, tal mudança de consciência não foi acompanhada por uma modificação de comportamentos e situações sociais. Em outras palavras, a reivindicação por uma maior igualdade entre os sexos serviu para tornar os indivíduos mais conscientes das desigualdades que ainda persistem. Assim sendo, enquanto as mulheres mais jovens baseiam suas expectativas de vida em uma maior colaboração no trabalho e na família, expectativas estas que entram em rota frontal de colisão com aquelas do mercado de trabalho e dos homens, estes, por sua vez, se tornam mestres em manejar uma retórica da igualdade sem que sua palavra seja traduzida em práticas efetivas. Fica claro, portanto, que as obrigações estamentais de gênero, próprias do reacoplamento da tradição no processo da modernização simples, ainda encontram forte reverberação social e estão apenas em fase inicial de questionamento. Ainda a respeito das questões relativas ao ponto de vista dos homens, Elizabeth Beck-Gernsheim e Ulrich Beck assinalam um fato um tanto curioso. Perguntados sobre a imagem de mulher que atualmente mais os fascina os homens frequentemente tendem a mostrar maior encantamento com o tipo de mulher convergente com os ideais do mercado de trabalho, isto é, independentes e decididas – desde que elas não batam de frente com os interesses deles.

A desnaturalização da sexualidade masculina, consequência da sexualidade plástica, se manifestou de diversas maneiras na vida dos homens, como relata Giddens. Denunciada a arbitrariedade da junção entre as dimensões do sexo e as conformações de gênero, a afirmativa de que as mulheres seriam naturalmente mais propensas à expressão afetiva do que os homens torna-se falsa. Esta percepção inadequada se deve muito mais ao fato de as mulheres, sob um retrospecto histórico, terem mais oportunidades de

desenvolver a habilidade de comunicação emocional do que os homens. Na etapa reflexiva da modernização a liberação dos papéis de gênero também representou para os homens a libertação das prefigurações próprias do papel masculino tradicional na medida em que as responsabilidades com o sustento de casa passaram a ser compartilhadas com as mulheres. Assim sendo, Beck e Beck-Gernsheim destacam um movimento de problematização do clichê do velho homem durão. Sob esta circunstância, os homens são estimulados a desenvolver sua própria emotividade de modo a compartilhar com suas parceiras seus sentimentos interiores e fragilidades. A recém descoberta do lado emotivo muitas vezes leva os homens a vivenciarem sensações totalmente inéditas, como a de incompreensão e desorientação. Mais do que isso, os homens também passam a ter uma nova relação com sua sexualidade, de maneira a levar em consideração as vontades e desejos de suas parceiras durante a atividade sexual.

Porém, à medida que o sexo passa a ser reconhecido como uma prática que deve satisfazer ambas as partes da parceria e que os relacionamentos amorosos são tributários do prazer sexual, os homens passam a sofrer enorme ansiedade decorrente da falta de conhecimento aprofundado sobre o assunto. Outro receio recorrente em contexto de um amor do modelo confluyente diz respeito aos temores presentes em uma parcela dos homens de não serem capazes de gerar resposta sexual em suas parceiras – fato este que pode indicar o fim de um relacionamento sentido como positivo, desejado, pelo temeroso. Além disso, são frequentes os sentimentos crônicos de inferioridade, os indícios de perturbação mental e, em alguns casos, a própria ausência de prazer nos envolvimento afetivos e sexuais. Com a organização reflexiva da sexualidade por intermédio de um grande conjunto de fontes de informação, aconselhamento e treinamento sexual os homens – assim como as mulheres, evidentemente – além de reconhecerem a existência de problemas similares na vida de seus semelhantes, diminuindo certo senso de fragilidade proveniente de uma percepção equivocada sobre a exclusividade de seus dilemas, encontram distintas formas de amparo na tentativa de aumentar o senso de segurança ontológica de suas respectivas identidades pessoais.

Contribui também para uma maior problematização do papel masculino proveniente da sociedade industrial o questionamento que começa a ser feito

pelos homens a respeito do sentido de seu trabalho, ou seja, sobre a validade de se sacrificar por uma tarefa que consome todo o seu tempo e não permite desfrutar muitos momentos de lazer na companhia da família ou de pessoas estimadas; sobre o esgotamento físico a que se é submetido frente às metas profissionais estabelecidas em prol de um resultado com o qual não se consegue criar um laço de identificação, mas apenas de sujeição.

A dificuldade – ou a simples falta de vontade – de certa parcela dos homens em participar de uma relação baseada nos ideais do amor confluyente acabou por gerar uma maneira particular de experimentar a sexualidade, qual seja, a sexualidade episódica<sup>60</sup>. Assim, estes homens, ao vivenciarem experiências estanques de sexo, em geral, com parceiras distintas, ao mesmo tempo que dispunham do prazer evitavam ter de lidar com compromissos que articulam a sexualidade à confrontação com a autoidentidade, à expressão dos sentimentos profundos na esfera da intimidade e às restrições que o convívio prolongado com outra pessoa implica.

Conforme se pode observar, os homens tendem a vivenciar o estágio reflexivo do processo de modernização alicerçados em um conjunto de instruções e formas sociais provenientes do momento de modernização anterior, encontrando enormes dificuldades para compreender que

em uma cultura que desistiu do providencialismo, os futuros têm de ser planejados em contraposição a uma experiência de riscos reconhecidos. A natureza aberta do projeto global da modernidade tem um correlato real no resultado incerto das experiências sociais do cotidiano (GIDDENS, 1993:214)

Desse modo, a habilidade em lidar com as potencialidades do risco se torna uma valiosíssima moeda de troca no processo de negociação das relações amorosas na contemporaneidade.

---

<sup>60</sup> Giddens observa que a sexualidade episódica não é um problema em si para o amor confluyente, mas depende dos objetivos daquele que utiliza-se de tal expediente. Assim sendo, a mesma sexualidade episódica pode se revelar como um espaço de experimentação e desenvolvimento para o eu e para a construção bem sucedida de uma intimidade posterior.

## Capítulo 3

### Análise do *Corpus*

#### 3.1 Considerações Preliminares

O exercício analítico a ser efetuado nas linhas que se seguem pode ser sumarizado como uma proposta de leitura para o filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (*mímesis* III) cuja preocupação prioritária consiste em discutir o tratamento conferido a determinadas questões forjadas em um mundo prefigurado (*mímesis* I) a partir da maneira como a tessitura da intriga é filmicamente configurada (*mímesis* II), tal como apontam as proposições de Paul Ricoeur. Esta perspectiva, que coloca em primeiro plano o aspecto cultural da produção cinematográfica, ainda é tributária da noção de *reflexividade* presente em Giddens (1993), segundo a qual os produtos culturais instauram uma dupla dinâmica: tanto permitem vislumbrar um conhecimento das práticas sociais do momento histórico em que foram gestados como também servem de referência para que os sujeitos, reflexivamente, avaliem suas condutas e assim possam atualizar e, inclusive, remodelar tais práticas.

Para efetivamente proceder à análise, entretanto, convém em primeiro lugar explicitar e justificar as categorias analíticas consideradas como mais adequadas para a resolução da pergunta de pesquisa que orienta a elaboração desta dissertação, qual seja, “como os personagens do cinema de Woody Allen vivenciam seus relacionamentos amorosos em um contexto marcado pela noção de risco social?”. Neste sentido, a própria questão, tal como formulada, possibilita entrever as categorias necessárias para a sua resolução, a valer, a *configuração da narrativa*; a *configuração do risco social*; e a *configuração dos relacionamentos amorosos em Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Ainda que cada uma das categorias em questão possua sua especificidade, este exercício analítico não pretende tratá-las como dimensões estanques. Portanto, o desafio assumido consiste em tratar cada operador como um verdadeiro elo de ligação a partir do qual será travado um diálogo entre sua especificidade e as outras restantes.

A *configuração narrativa*, primeira categoria de análise a ser acionada, remete à constituição da forma fílmica utilizada para promover a comunicação entre a instância produtiva e o público receptor. Cabe a este operador observar os procedimentos a partir dos quais a narrativa cinematográfica ganha materialidade e torna-se inteligível ao espectador. Em outras palavras, esta dimensão remete à *organização sintática* do filme, responsável por conferir certa ideia de totalidade, completude e duração a *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

A *configuração do risco social*, por sua vez, objetiva evidenciar a centralidade da noção do risco social enquanto pano de fundo do cinema desenvolvido por Woody Allen. Este operador concentrará suas discussões em relatar os modos pelos quais o cineasta norte-americano trabalha a questão do risco no interior de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Dito de maneira mais precisa, procurar-se-á mostrar a configuração *semântica* do risco no desenvolvimento da narrativa.

A *configuração das relações amorosas*, por fim, consiste em observar o modo pelo qual os personagens lidam com o sentimento amoroso. Neste ponto, é necessário compreender a partir de qual perspectiva sobre o amor tais personagens balizam a sua vivência afetiva, assim como investigar a evolução das relações amorosas encenadas, sobretudo aquela existente entre Alvy Singer e Annie Hall, de maneira que seja possível também avaliar como a *semântica* do poder entre os gêneros é trabalhada.

Para facilitar a compreensão da trama de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, encontra-se na seção *Anexo I* uma codificação do filme em questão sob a forma de vinte e nove episódios. A separação por episódios obedece a um critério de pertinência temática, isto é, foi forjada de acordo com a presença de cenas ou conjuntos de cenas que possuem uma correlação temática tangível no interior da narrativa. Cada episódio recebeu um título próprio que sintetiza seu enredo e, quando necessário, seus desdobramentos interiores também receberam subtítulos.



### 3.2 Configuração da Narrativa

A configuração de uma narrativa não se limita apenas à descrição de um enredo, mas deve considerar, sobretudo, os modos segundo os quais este referido enredo ganha uma forma material específica. Ainda que o resumo de um filme seja capaz de situar o receptor quanto aos principais eventos que constituem sua trama, o mesmo não fornece a dimensão concreta da experiência diante do contato com a obra original. O caráter mediador do resumo com frequência desconsidera aquilo que justamente é peculiar a uma obra, isto é, seu modo particular de manejo e concretização da linguagem, responsável por acionar efeitos de sentido específicos. Numa situação extrema que ilustra bem a dimensão desta questão, poder-se-ia afirmar que um mesmo roteiro base entregue a dois diretores de cinema diferentes daria origem a dois filmes bastante distintos, uma vez que as escolhas feitas para a realização do roteiro – como formas de enquadramento, modos de encenação, opções de cenário e de iluminação, focos narrativos, trilhas sonoras e tipos de montagem, por exemplo – não seriam coincidentes. Portanto, o mesmo roteiro seria responsável por originar, filmicamente, duas propostas diversas de comunicação com os espectadores. A explanação acima se faz necessária para afirmar o objetivo desta categoria analítica, qual seja, observar as escolhas narrativas empreendidas para a realização de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, de modo a ressaltar os efeitos de sentido e as implicações que tais escolhas possibilitam vislumbrar em sua articulação com as problemáticas do risco social e dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade.

A porta de entrada para a compreensão da configuração da narrativa está contida logo na primeira cena de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. O inusitado é prontamente instaurado quando a figura de Woody Allen surge diante da tela e, olhando diretamente para a câmera, começa a narrar de modo bastante confessional alguns fatos da vida do personagem que está interpretando. Há de se ressaltar ainda certa postura aparentemente natural presente em Allen, com um falar hesitante, descompassado e não raramente gaguejante associado a certo descontrole corporal que parece incompatível com a clareza de dicção e a segurança esperada nas interpretações efetuadas pelos atores em uma obra de ficção. Este procedimento, pouco usual nas

narrativas cinematográficas, soa desconcertante justo porque rompe com uma das convenções mais habituais da ficção, qual seja, a constituição de uma quarta parede responsável por delimitar as esferas da realidade e do faz de conta. Como sinaliza Eco (1984), a mediação da câmera na ficção – sobretudo no cinema narrativo clássico (XAVIER, 1997) – tende a ser suprimida tanto quanto possível de maneira a criar a sensação, diante dos espectadores, de que os atores presentes na tela estão a representar personagens. Olhar diretamente para a câmera, portanto, significaria reconhecer a existência desta câmera bem como afirmar que se está representando a si próprio, fatos estes que desacreditariam as habituais convenções da ficção. Não por acaso, tanto Crowie (1999) quanto Nichols (2000) reiteram o fato de que a suspensão da quarta parede tem como reação primeira a confusão sobre quem de fato estaria à frente da tela: Woody Allen ou um personagem representado por Woody Allen? A sequência do filme mostraria a segunda opção como correta, afinal, na verdade era o comediante Alvy Singer quem ousava falar diretamente com a plateia. A explicitação do trabalho de câmera, assim como a proposital confusão entre as dimensões da realidade e da ficção apresentadas na cena de abertura de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* atestam o caráter auto-reflexivo do cinema desenvolvido por Allen. Este cartão de visitas, desse modo, se coloca como uma primeira advertência: os momentos de representação mais ilusionistas – realistas – presentes na trama em questão devem ser tratados com algum grau de suspeição.

À frente de um fundo sóbrio, uniformemente amarronzado, Alvy Singer inicia sua fala para a câmera contando duas piadas. A primeira delas introduz sua percepção notadamente pessimista sobre a vida (“Duas velhinhas estão numa estância de férias. Uma diz: ‘A comida aqui é completamente horrível’. E a outra: ‘É. E as doses são tão pequenas...’”) enquanto a segunda, por sua vez, remete à sua relação conflituosa com as mulheres (“Eu nunca faria parte de um clube que deixasse entrar alguém como eu”). Trajando um terno de *tweed* superposto a uma camiseta xadrez, Alvy inicialmente dissimula o significado da crise que anuncia estar atravessando até que, abruptamente, com uma visível aparência de descontentamento anuncia seu real estopim:

**Alvy:** Eu e Annie nos separamos. Ainda não me habituei à ideia. Continuo pensando na nossa relação, **analisando** a minha vida e tentando perceber onde é que a coisa se estragou. Há um ano estávamos... apaixonados.

Este depoimento é de particular relevância para elucidação da estrutura narrativa que organiza *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* por conta de dois aspectos. O primeiro consiste na apresentação de Annie Hall, personagem que fornece o nome original ao filme. O vínculo existente entre Alvy e Annie fica evidente: no momento em que o personagem se confessa diante da plateia, são ex-namorados. O uso do termo relação, neste sentido, não é involuntário. O segundo aspecto está intimamente relacionado à palavra grafada na transcrição acima e ganha amplitude quando confrontado com a sequência de episódios que articula o desenvolvimento da trama. Consultando o guia de episódios presente no Anexo, observa-se um interessante movimento: logo após a cena inicial, há um recuo para a infância de Alvy (episódios 2 e 3); a primeira aparição imagética de Annie no interior do filme sugere um momento de desgaste no relacionamento do casal (episódio 4); depois os espectadores são apresentados a Allison, primeira esposa de Alvy (episódio 5); somente aos 24 minutos de projeção o público toma conhecimento das circunstâncias em que Alvy fora apresentado a Annie pela primeira vez (episódio 9). Esta breve concatenação da sequência dos episódios que articulam narrativamente *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* ajuda a elucidar a relação proposta na cena de abertura do filme com o artifício da quebra da quarta parede. A palavra analisando, destacada há pouco, prenuncia a configuração narrativa que organiza a progressão do enredo, uma vez que ela remete ao ato de rememoração do relacionamento entre Alvy e Annie a partir do ponto de vista de Alvy. No entanto, a circunstância em que esta rememoração é produzida não pode ser desconsiderada. Desta maneira, conforme a cena inicial confirma, não se trata de um exercício de rememoração interior, mas da transformação das impressões do passado em uma narrativa verbal – ainda que esta narrativa verbal seja transformada, no decorrer do filme, em uma narrativa imagética. Pode-se considerar, assim, que esta referida rememoração pretende simular o fluxo de consciência próprio do contato entre um paciente e seu terapeuta no qual Alvy ocuparia a primeira posição (plano) e a plateia a segunda

(contraplano imaginário). Esta compreensão também é partilhada por Mary Nichols:

a própria forma do filme – na medida em que abre com o monólogo de Alvy e prossegue com flashbacks – é simplesmente a lembrança de Alvy. E enquanto ele parece estar conversando conosco, a audiência, ele também deve estar falando com um terapeuta invisível (NICHOLS, 2000:36, tradução nossa)

O retorno à infância, presente nos dois episódios imediatamente seguintes à cena de abertura de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, serve não apenas para comprovar a hipótese de que Alvy estaria participando de uma sessão de terapia, como também aponta a própria especificidade de sua análise:

Na *imaginação psicanalítica*, a família nuclear é o ponto exato da origem do eu – o lócus no qual e a partir do qual podem começar a narrativa e a história do sujeito. A família, que até então fora um modo de situar “objetivamente” o indivíduo numa longa cadeia cronológica e na ordem social, passou a ser um evento biográfico, carregado simbolicamente por toda a vida e capaz de expressar de modo singular a individualidade. Por ironia, ao mesmo tempo que os alicerces tradicionais do casamento começavam a desmoronar, a família retornou com plena força para assombrar o eu, só que, dessa vez, como uma “história” e um modo de contextualizá-lo, de situá-lo numa trama. A família passou a desempenhar um papel ainda mais crucial para a constituição de novas narrativas da identidade, por estar na própria origem do eu e por ser aquilo de que ele precisava se libertar” (ILLOUZ, 2011:15-16, grifo nosso)

O supramencionado retorno à infância tem por objetivo fornecer aos espectadores a versão de Alvy para as bases da constituição de sua própria personalidade. O modo como estes dois episódios foram construídos levanta alguns questionamentos interessantes a respeito da configuração narrativa do filme. Neste sentido, o primeiro aspecto que merece a atenção é a transição entre o final da cena do monólogo e o início da sequência posterior. Alvy termina o seu monólogo com a seguinte declaração:

**Alvy:** E é curioso, não sou um sorumbático. Não sou depressivo. Eu... estão vendo... Até fui uma criança bastante feliz. Cresci no Brooklyn, durante a Segunda Guerra Mundial.

O tom contido e confessional presente na declaração acima encontra como contraponto a voz ríspida da mãe de Alvy, que abre a cena posterior com o seguinte anúncio:

**Mãe de Alvy:** Tem andado deprimido. De repente, não consegue fazer nada.

A cena em questão ocorre em virtude de uma consulta médica com o Dr. Flicker onde a mãe de Alvy, uma judia de personalidade forte, exprime seu inconformismo diante da atitude letárgica do filho. Do ponto de vista da realização imagética, é notável a expressão facial do pequeno Alvy denunciando sua angústia existencial. O contraponto entre as cenas, responsável por extrair um efeito cômico a partir da contradição, do choque, é bastante claro. Para além das implicações cômicas propriamente ditas, deve-se atentar para uma outra implicação deste contraponto. Embora *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pretenda se dirigir ao público na condição de um fluxo de consciência, o tratamento de câmera utilizado para registrar as situações recordadas por Alvy em geral não é do tipo *subjetivo*, mas sim, segundo a nomenclatura adotada por Daniel Chandler (2001), *seletivo*. Portanto, a *posição da câmera* não apresenta os eventos narrados a partir do olhar de Alvy – até porque a utilização deste efeito implicaria em sua supressão da cena. Tomando por base a disjunção entre o que fora informado pelo protagonista na sessão e a construção da cena subsequente, Ismail Xavier aponta o caráter ilusório da ideia de narração em primeira pessoa no cinema: “quando em ação uma voz explícita da personagem-narradora, haveria, pelo menos, uma segunda instância sempre presente, apta a interagir com a primeira, apta na maioria das vezes a efetivamente prevalecer na construção dos efeitos” (XAVIER, 1997:133). O próprio fato de a rememoração, forjada por meio de *flashbacks*, não ser construída a partir do olhar de Alvy – conferindo certa exterioridade e neutralidade ao relato apresentado na tela – explicita a possibilidade que a instância que produz a narrativa tem de desacreditar seu protagonista. Os momentos da película que correspondem às lembranças do relacionamento entre Alvy e Annie, desta maneira, não preservam uma imagem íntegra de Alvy tal como seria de se esperar caso o personagem pudesse assumir o pleno controle da narrativa. No contexto de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, contudo,

esta disjunção pode receber uma interpretação diferente. Mais do que apenas desacreditar a versão do personagem, este procedimento aponta para o próprio cerne do processo psicanalítico, a valer, a transformação do vivido em palavra torna o paciente consciente das próprias contradições presentes em seu relato, isto é, na maneira como concebe sua identidade pessoal. Estas contradições seriam responsáveis pela possibilidade de reorganização identitária do paciente proporcionada pelo processo psicanalítico. Conforme será apresentado adiante, esta interpretação para a disjunção no contexto do filme em questão ajuda a explicar o desfecho de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. A disjunção, vale frisar, é outra manifestação do caráter auto-reflexivo presente no cinema de Allen.

Por outro lado, mesmo quando a imagem confirma a narração do protagonista, como quando Alvy diz que sua casa fora realmente construída sob uma montanha russa (episódio 3-I), não se pode afirmar com certeza sobre a veracidade do relato de Alvy, ainda que ele insista em sua posição. O próprio Alvy coloca em suspeição seus relatos quando admite que seu espírito seja disperso e, por conta disso, tenha dificuldade em distinguir a fantasia da realidade (episódio 3-II). A expressão mais clara desta interpenetração entre as instâncias da fantasia e da realidade está presente na cena em que Alvy se converte em um desenho animado. Uma vez transformado em animação, Alvy tem a possibilidade de participar de um conto de fadas às avessas ao dialogar com a Bruxa Má da história da Branca de Neve, por quem fora apaixonado quando criança (observa-se com tal procedimento certo *deslocamento da ênfase psíquica*<sup>61</sup>, nos dizeres de Sigmund Freud (1977), uma vez que a imagem da bruxa na verdade seria uma alusão a Annie no contexto do filme). Esta cena (episódio 17-IV) é bastante ilustrativa, pois expressa como a

---

<sup>61</sup> Para Sigmund Freud (1977) os sonhos seriam capazes de revelar sintomas neuróticos inexplicáveis e ideias delirantes obsessivas, sendo um grande ponto de partida para as associações livres. Os sonhos, em sua composição, seriam formados por resíduos da vida em vigília que são mais facilmente lembrados, além dos desejos de natureza repelente, responsáveis por gerar certa sensação de surpresa ou indignação. Dessa maneira, os sonhos seriam a concretização de um desejo inconsciente reprimido. Como pré-condição para o sonho está a concentração do ego sobre o desejo de dormir, fato que ocasiona uma retirada psíquica de todos os interesses da vida. Desse relaxamento, surge a possibilidade de se abrir as comportas do inconsciente. A elaboração onírica diz respeito à operação da censura em transformar os pensamentos latentes nos conteúdos manifestos dos sonhos. Este processo pode ser decomposto em três etapas: a) condensação do material pré-consciente no pensamento; b) deslocamento da ênfase psíquica; e c) tradução por meio de mensagens visuais/ilusórias.

rememoração, vista à luz do viés psicanalítico freudiano, acaba por colocar em xeque os limites entre o que foi “realmente vivido”, imaginado e sonhado. O relato do paciente, deste modo, para além de considerações sobre a sua veracidade estrita, é tomado pelo terapeuta como um dado significativo acerca do modo como este mesmo paciente se percebe.

Ainda no que tange ao processo de rememoração da infância, um segundo expediente merece menção. Logo após apresentar de maneira bastante irônica seus professores, em um criativo *travelling* lateral que corresponde à extensão de um quadro negro, no momento seguinte Alvy utiliza o artifício da narração para tecer algumas considerações sobre seus colegas. Enquanto narra, sob uma trilha sonora de *jazz* que evoca uma sensação de nostalgia, outro *travelling* lateral, desta vez das fileiras de alunos, retrata os alunos recordados por Alvy. Findado o segundo *travelling*, a câmera registra a reação do pequeno Alvy, sentado em sua carteira, diante de uma resposta errada de um colega – um nervoso tapa na cara indicando desprezo e indignação diante de seus convivas. A narração prossegue e diz que já em 1942 ele, Alvy, já havia descoberto as mulheres. Como que corroborando esta versão, a cena seguinte mostra Alvy se levantando da carteira e beijando no rosto uma coleguinha próxima, que reage com certo nojo e repúdio diante do gesto de afeto. A professora imediatamente repreende o pequeno Alvy e o manda para frente da sala. Qual não é a surpresa quando Alvy, já adulto, passa a ocupar o lugar de sua versão mirim – que agora se encontra à frente da sala, próximo à professora – e começa a travar um diálogo hilariante com a professora e com a coleguinha a quem tinha beijado:

**Colega de Alvy:** Me deu um beijo! Me deu um beijo!

**Professora:** É a segunda vez este mês. Vem cá!

**Pequeno Alvy:** O que é que eu fiz?

**Professora:** Vem aqui já! Devia ter vergonha na cara.

**Alvy:** Por quê? Só exprimi uma curiosidade sexual saudável.

**Professora:** Os meninos de seis anos não pensam em garotas.

**Alvy:** Eu pensava.

**Colega de Alvy:** Por amor de Deus, Alvy! Até o Freud fala num período de latência.

**Alvy:** Nunca tive um período de latência. Não tenho culpa.

Novamente o efeito cômico, tendo em vista o caráter surpreendente da situação, é bastante evidente – potencializado pelo inusitado diálogo que Alvy trava com a sua coleguinha a respeito do período de latência de Freud, afinal,

supostamente a menina não teria sequer conhecimento das teorias psicanalíticas à época por conta de sua pouca idade. Contudo, para além do efeito cômico, não deve passar despercebido o procedimento adotado narrativamente. Para isso, deve-se lembrar que o filme remete ao processo de rememoração de Alvy. Tomados os devidos cuidados com os limites da narração em primeira pessoa como advertido previamente, não se pode negligenciar o fato de que a construção imagética da narrativa remete à consciência de Alvy – mais precisamente ao exercício de verbalização desta consciência, como já observado. Deste modo, a possibilidade de conjugar tempos distintos corresponde ao próprio tempo psicológico que Alvy aciona na configuração da narrativa. Mais do que um retorno ao passado propriamente dito, trata-se, na verdade, no movimento interpretativo de ler o passado à luz do presente. Se por um lado, Alvy não é capaz de efetivamente modificar os fatos do passado – e isso fica bem ilustrado no episódio 19-III, em que usando este mesmo procedimento de sobreposição temporal, Alvy já adulto observa seus pais discutindo quando ele ainda era criança e, ao tentar se manifestar, é recordado por seu amigo Rob (Tony Roberts) de que seus pais não podem ouvi-lo –, por outro, ele tem a chance de reinterpretá-lo, de atribuir um novo sentido aos eventos que vivenciou, de propor novas articulações. A conjugação de tempos, que possibilita entrever a referência a um tempo psicológico – tempo este, inclusive, responsável por admitir a existência atemporal do desenho animado –, é, portanto, criativamente realizada não mediante recursos estilizados como a técnica do *Chroma Key*, mas a partir do choque causado pela duplicação de um mesmo personagem retratado em fases distintas de sua vida ocupando o mesmo espaço cinematográfico. Assim sendo, a trajetória filmográfica de Alvy, mais do que apenas expressar um conjunto de lembranças sobre momentos pontuais de sua vida, aponta para um exercício de avaliação do significado de sua experiência e escolhas.

Este processo de reavaliação da trajetória encontra sua manifestação mais plena, do ponto de vista da realização da narrativa, nos momentos em que Alvy repentinamente rompe o distanciamento proposto pela ficção e resolve evocar a plateia ao olhar diretamente para a câmera. Um exemplo deste procedimento é encontrado quando Alvy rememora sua relação com Allison, sua primeira esposa. O gatilho da rememoração, curiosamente, é



disparado por Annie (episódio 4-V) quando esta se nega a fazer sexo com Alvy e recorda ao humorista que a falta de vontade é inerente ao próprio desenvolvimento de um relacionamento. Como exemplo, ela cita que durante o seu primeiro casamento era Alvy quem negava a possibilidade do sexo à sua parceira à época. Diante disso, inicialmente a progressão da narrativa informa ao espectador o momento em que Alvy e Allison se conheceram – um comício em apoio à candidatura de Adlai Stevenson à presidência dos Estados Unidos; enquanto Allison era uma das organizadoras do evento, Alvy, por seu turno, apresentaria seu *show* de comédia *stand up*. Logo após o registro da performance de Alvy – visto pelo olhar de Allison junto aos bastidores –, a cena seguinte se passa no quarto do casal. Allison tenta beijar Alvy, mas tomado por uma inquietação interior este resiste. O diálogo abaixo esclarece a inquietação:

**Alvy:** Desculpa. Não consigo. Não consigo pensar em outra coisa, Allison. Estou obcecado.

**Allison:** Já estou farta disto. Preciso que me dê atenção.

**Alvy:** Mas não faz sentido. Ele passou pelo Depósito dos Livros e a polícia disse em definitivo que a ferida era de saída da bala. Como é que o Oswald podia ter disparado de 2 ângulos ao mesmo tempo? Não faz sentido! E digo mais. Ele não era atirador para acertar num alvo em movimento àquela distância. Mas... Se houvesse um segundo assassino... É isso!

**Allison:** Já falamos disto.

**Alvy:** Encontraram os cartuchos da espingarda...

**Allison:** Bom, o que está dizendo? Toda a gente na Comissão Warren entra na conspiração?

**Alvy:** Por que não?

**Allison:** Pois! O Earl Warren?

**Alvy:** Querida, eu não conheço o Earl Warren.

**Allison:** O Lyndon Johnson?

**Alvy:** O Lyndon Johnson é um político! Sabe bem a ética desses caras. São de um grau abaixo de pedófilo.

**Allison:** Então todos conspiram. O FBI e a CIA e o J. Edgar Hoover e as companhias petrolíferas e o Pentágono e o empregado do banheiro na Casa Branca.

**Alvy:** Pode deixar de fora o empregado.

**Allison:** Usa a teoria da conspiração para evitar vir para a cama comigo!

A composição imagética da cena contribui para enfatizar o caráter esquivo de Alvy. Após se negar a continuar o beijo, Alvy levanta-se da cama onde até então estivera deitado e começa a andar em círculo pelo quarto. Este movimento pelo espaço corresponde ao movimento verbal de Alvy, qual seja, o de tergiversar, dar voltas. Do ponto de vista metafórico, a presença de Alvy na tela corresponderia à existência do bloqueio, da resistência psicanalítica ao inconsciente. Por outro lado a presença de Allison no quadro, primeiramente junto com Alvy e depois sozinha, remete à própria “revelação do inconsciente” – haja visto o cinismo, tão caro a Alvy, que ela utiliza para rebater as

prerrogativas do comediante, como pode ser observado na transcrição do diálogo acima. Se num primeiro momento, o bloqueio digladiava contra o inconsciente – momento em que Alvy e Allison dividem o mesmo quadro – a continuação da cena mostra o vencedor do duelo: Allison é filmada sozinha quando diz a Alvy que este usava a teoria da conspiração para evitar ir à cama com ela. A revelação de Allison reverbera no comediante no desenvolvimento imediatamente posterior da mesma cena, quando Alvy é focalizado sozinho e olha diretamente para a câmera:

**Alvy (olhando para a câmera):** Meu Deus! Tem toda a razão. Por que deixei de me interessar pela Allison Portchnik? Era bonita, gostava de mim, era mesmo inteligente. Será o tal dito do Groucho Marx de não querer pertencer a um clube que aceite um cara como eu?

No caso da cena em questão, a mudança de convenção entre os regimes de ficção e realidade no que tange à relação do personagem com a câmera – isto é, olhar ou não para a câmera – expressa o processo de interpretação das memórias recordadas/vivenciadas. Este efeito é, inclusive, mais radical que a duplicação de personagens, pois o mesmo ator na mesma cena produz uma relação entre duas temporalidades distintas. Mais uma vez fica expresso que para além da simples lembrança do passado, o que está em jogo em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* na configuração narrativa é o processo de atribuição de sentido aos eventos vivenciados em busca de uma nova pertinência identitária para Alvy. A busca por esta nova pertinência, inclusive, permite a utilização de recursos imagéticos pouco usuais no cinema. Aos 44 minutos de projeção, Alvy faz uma apresentação de comédia *stand up* para os alunos da Universidade de Winsconsin. Aproveitando a passagem pelo estado norte-americano de mesmo nome, Alvy aceita o convite de Annie de conhecer sua família na cidade de Chipewa Falls em plena Páscoa (episódio 16-III). O choque de Alvy com a postura serena da família de Annie é extremamente visível. No entanto, este choque se torna ainda mais amplificado quando o comediante resolve promover um diálogo entre a família de Annie e a sua família. Cinematograficamente este diálogo é instaurado com a divisão da tela contrastando por um lado a sobriedade e o controle da família Hall com toda a agitação e virulência da judaica família Singer, cada qual disposta em sua própria mesa de refeição. A contraposição é enfatizada inclusive em

termos da composição imagética: enquanto a casa da família Hall aparenta ordem e tanto o ambiente quanto seus integrantes estão associados a tonalidades claras – a claridade está expressa, inclusive, na luz do sol que atinge o recinto, mostrando tratar-se de um almoço –, por outro lado, a família Singer se coloca como seu correlato oposto. O ambiente de cena que dá sustentação à presença dos parentes de Alvy é marcado por cores mais fortes; a disposição dos personagens, assim como dos objetos à mesa, é assimétrica, desordenada. Além disso, é impossível saber se a reunião familiar se processa no almoço ou no jantar. A possibilidade de forjar um diálogo imaginário entre as famílias Hall e Singer – diálogo este não apenas travado em espaços distintos como também em temporalidades distintas – caracteriza a medida de avaliação de Alvy, a partir do contraste, sobre a maneira como ele se percebia, sobre como se enxergava. A este respeito, não se pode deixar passar batido a cena do almoço na casa da família Hall antes da bipartição da tela. Em determinado momento, uma câmera subjetiva entra em jogo retratando o olhar da avó de Annie sobre a figura de Alvy, que aparece caracterizado como um legítimo judeu ortodoxo – com direito a chapéu, barbas grandes e terno sóbrio. Contudo a câmera subjetiva, no contexto da configuração narrativa adotada em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, não exprime a subjetividade da avó de Annie, mas a do próprio Alvy, pois é este quem articula o fluxo de consciência que desenha a narrativa fílmica. O modo como a avó de Annie percebe Alvy nada mais é do que a maneira como Alvy enxerga a percepção da matriarca da família Hall sobre si próprio.

O rememorar de Alvy em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* também tem outra dimensão que não a de avaliar o passado à luz do presente, qual seja, imaginar o futuro do pretérito, projetar e forjar a diferença. Dois episódios ilustram muito bem esta constatação. O primeiro deles (episódio 3-V) é a continuação da cena em que o pequeno Alvy e sua versão adulta contracenam na tela pela primeira vez. Logo após Alvy Singer confrontar sua austera ex-professora e a coleguinha a quem havia beijado, o pequeno Alvy à frente da sala sacia a curiosidade de sua versão adulta (“Às vezes me pergunto o que aconteceu com os meus colegas”, narra Alvy na ocasião) e pergunta aos seus colegas, a começar por Donald, retratado como o queridinho da professora, o

que eles vieram a se tornar quando adultos. Um a um os infantes se levantam e respondem ao pequeno Alvy:

**Pequeno Donald:** Dirijo uma próspera fábrica de vestidos.

**Colega 1:** Sou presidente da Companhia Pinkus de Canalização.

**Colega 2:** Eu vendo xales para as orações.

**Colega 3:** Já fui um viciado em heroína. Agora sou viciado em metadona.

**Colega 4:** Eu gosto de sadomasoquismo.

O fato de as crianças, com cerca de seis anos de idade, prestarem os depoimentos acima transcritos soa bastante hilário, sobretudo, por conta da discrepância entre uma suposta ingenuidade infantil e a aspereza de seus destinos presumidos. Esta escavação do passado, portanto, coloca em questão o “poderia ter sido”, visto que Alvy, ao admitir na cena seguinte ter perdido o contato com a maioria de seus colegas (episódio 3-VI), não teve condições de confrontar as expectativas projetadas em seus colegas com a situação de vida atual dos mesmos. O outro momento em que a lembrança se desloca do passado para a projeção de um futuro corresponde à cena em que Alvy está com Annie na fila do cinema *The New Yorker* (episódio 4-III), cena esta que rende algumas das piadas mais engraçadas do filme. Enquanto aguarda pela abertura dos portões do cinema para a exibição do filme *A Pena e a Piedade*, Alvy e Annie discutem sobre a ausência de atividade sexual no seio da relação amorosa que estabelecem. Paralelamente às divergências do casal, destaca-se a fala de um homem localizado atrás de Alvy e Annie. A fala em questão é marcada por um vocabulário empolado que soa pedante aos ouvidos de Alvy:

**Homem na fila:** Vimos o filme do Fellini na terça. Não é dos melhores dele. Falta estrutura coesiva. Fica-se com a sensação de que não tem bem a certeza do que quer dizer. Sempre senti que era essencialmente um realizador técnico. Admito, *La Strada* é um grande filme. Grande no uso da imagética negativa.

O nervosismo de Alvy com a postura do homem cresce de maneira tão vertiginosa que em um dado momento (quando o homem em questão começa a teorizar sobre as considerações de Marshall McLuhan) o humorista resolve se queixar diretamente à câmera:

**Alvy (olhando para a câmera):** O que eu não daria por uma grande meia cheia de estrume. Que é que se faz quando se fica entalado na fila do cinema com um cara destes?

Ofendido, o homem da fila vai ao encontro de Alvy e o questiona, afirmando que por os Estados Unidos serem um país livre, democrático, ele teria direito a expressar suas opiniões. Alvy retruca e diz que o homem sequer compreendia as ideias de McLuhan. Este, por sua vez, se defendeu usando como escudo a legitimidade do cargo de ex-professor da cadeira TV, Mídia e Cultura na Universidade de Columbia. Neste momento, Alvy ri para a câmera e resolve tirar um coelho da sua cartola: ele caminha alguns passos e convoca a presença do próprio Marshall McLuhan – interpretando a si mesmo –, que estava posicionado atrás de uma placa de avisos, para que o intelectual pudesse avaliar o modo como o homem da fila compreendia suas ideias. Certamente Alvy foi ao delírio com o depoimento hilário de McLuhan:

**Marshall McLuhan:** Ouvi o que disse. Não sabe nada do meu trabalho. Considera que toda a minha falácia está errada. É espantoso que o deixem lecionar uma cadeira do que quer que seja.

Contudo, após o espanto do homem da fila diante da contestação que havia sofrido por um *expert* hierarquicamente superior, Alvy olha para a câmera e sentencia com um tom de lamento:

**Alvy:** Ah se a vida fosse assim...

O desfecho da cena, com a declaração de Alvy frente ao público, remete a um questionamento interessante. Se por um lado a frase “ah se a vida fosse assim” coloca em suspeição a referencialidade do evento narrado por Alvy – em outras palavras, a confissão derradeira do comediante desmente a presença efetiva de Marshall McLuhan na vivência concreta do episódio –, por outro, a memória tal como cinematograficamente comunicada nesta cena tem a capacidade de explicitar a dimensão da experiência interior do personagem, que frequentemente fica oculta aos demais participantes de uma determinada interação social. Uma outra maneira de exprimir a dimensão da experiência interior dos personagens em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pode ser encontrada na cena em que Alvy aceita o convite de Annie para tomarem um *drink* no apartamento dela logo após os dois personagens terem se conhecido durante uma partida de tênis (episódio 9-V). A conversa sobre fotografia entre

Alvy e Annie é contraposta à presença de legendas na tela que denunciam os pensamentos de ambos os personagens:

**Alvy:** Então foi você que fez aquelas fotografias?

**Annie:** Fui. Faço assim umas coisas... ("Umas coisas"? Como sou estúpida!)

**Alvy:** Mas são muito boas, sabe? Têm... (Ela é lindíssima) uma especificidade.

**Annie:** Eu gostaria de fazer um curso de fotografia. (Ele deve pensar que sou uma tonta).

**Alvy:** A fotografia é interessante, uma nova arte. (Como ela será toda nua?) E o conjunto dos seus critérios estéticos ainda não emergiu.

**Annie:** Quer dizer se a foto é boa ou não? (Não sou inteligente para ele. Firme, Annie).

**Alvy:** O medium entra nela como uma condição da forma artística em si mesma. (O que é que estou dizendo? Ela percebeu que sou chato).

**Annie:** Bem, para mim... é... quer dizer... (Só espero que ele não seja um panaca). É tudo instintivo, sabe? Só tento sentir. Tento sentir a coisa e não pensar muito no que faço.

**Alvy:** Mesmo assim, precisa de um conjunto de princípios estéticos. Para a colocar numa perspectiva social. (Credo, pareço um disco riscado. Relaxa!)

O contraste entre as falas e as legendas é bastante nítido, mas ganha uma dimensão ainda mais concreta quando se tem em mente a composição imagética dos personagens em questão. Tanto Alvy quanto Annie, no que tange ao modo como dão a ver suas expressões faciais e corporais, tentam aparentar uma postura de naturalidade a fim de disfarçar o interesse – recíproco – que se insinuava durante o contato. Contudo, as expressões de ambos os personagens em algum momento do diálogo fornecem aos espectadores breves nuances do nervosismo proveniente na necessidade de conciliar a contradição entre a aparência exterior manifestada e as intenções interiores.

A configuração da narrativa baseada na experiência de uma sessão de psicanálise, tal como montada em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, possui algumas implicações importantes que merecem ser explicitadas. A primeira delas se refere à relação entre os episódios. Neste sentido, as cenas que compõem o filme são concatenadas segundo um processo de associação livre<sup>62</sup>, cujo gatilho corresponde à figura de Annie Hall, a partir do qual uma lembrança puxa outra explicitamente ou implicitamente correlacionada. Como consequência, este movimento (artificialmente) espontâneo não é caracterizado por uma forma de ordenação cronológica não-linear: o processo de rememoração emulado opera por meio de avanços e retrocessos temporais

---

<sup>62</sup> O método freudiano da associação livre consiste em pedir aos pacientes que falem aquilo que lhes vier à cabeça sobre o que estejam sentindo naquele momento, ainda que tais pensamentos pareçam despropositados ou desarticulados. O objetivo desse método era levar à consciência o material reprimido retido pelas resistências.

realizados sob a forma de *flashbacks* que visam escavar detalhes despercebidos nas situações vivenciadas por Alvy Singer de modo a forjar para este uma nova percepção identitária. Sob esta forma de ordenamento, os episódios narrados propriamente ditos não têm uma relação causal direta entre si, explícita, imediata. Na verdade, o percurso narrativo adotado sugere, sobretudo por conta da interpretação das memórias incrustada à própria forma fílmica com base nas estratégias filmográficas discutidas anteriormente, a tentativa por parte do personagem Alvy de construir relações de causalidade – frágeis, provisórias, incertas – entre circunstâncias que elege como importantes em sua própria trajetória. Dito de outra maneira, o fato de os episódios narrados não terem uma ligação causal determinante entre si não implica a inexistência do esforço por parte do personagem em tentar forjar elos de conexão entre os mesmos. Trata-se, como o próprio Alvy explicita no monólogo de abertura de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, de uma *tentativa* de compreensão acerca dos motivos que levaram ao insucesso de sua relação com Annie. Porém, conforme se pode perceber, a sua relação como Annie, dentro do contexto psicanalítico manejado pela narrativa, não se limita apenas ao interior desta própria relação: para forjar uma explicação Alvy acha adequado visitar sua infância, a relação com seus pais, os seus casamentos anteriores e algumas relações afetivas episódicas – assim como também dá a ver as experiências vividas por Annie com namorados anteriores e a família dela.

Conforme se pode observar, a construção da narrativa em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* não gira em torno do desenvolvimento de um clímax, isto é, de um momento de revelação cujo objetivo principal seria restabelecer certo equilíbrio inicial aos personagens da trama. O que está em jogo neste filme, na verdade, é uma proposta de deslocamento do personagem-narrador: o processo de rememoração de Alvy corresponde a uma mudança de significado sobre a percepção que ele tem tanto sobre si mesmo como também sobre o relacionamento vivenciado com Annie. Se durante o início da projeção Alvy enxerga a si mesmo como uma pessoa coerente, que não consegue enxergar a sua parcela de responsabilidade na dissolução do relacionamento com Annie, suas posturas contraditórias explicitadas ao longo de suas

memórias o fazem tanto perceber sua incoerência identitária como também fornecem uma avaliação positiva da figura de Annie ao final do enredo.

O deslocamento identitário cinematograficamente construído como forma de evolução da narrativa em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* coloca em primeiro plano, através da explicitação da fragmentação do sujeito operada em Alvy, a maneira como o processo de individualização é vivenciado por um grande contingente de pessoas no transcorrer do estágio reflexivo da modernização. Neste filme, portanto, a noção de risco social se apresenta incrustada ao próprio formato narrativo adotado na construção fílmica. Este fato pode ser melhor compreendido quando se observa que a psicologia em geral e a psicanálise como abordagem particular constituem-se como manifestações de um sistema perito – tal qual nomenclatura oferecida pelo sociólogo britânico Anthony Giddens (1991) – diretamente responsável por tentar sanar alguns dos principais problemas acarretados pelo processo de individualização no seio da dinâmica social na modernidade. Sistemas peritos, vale ressaltar, referem-se a “sistemas de excelência técnica ou competência profissional que organizam grandes áreas dos ambientes material e social em que vivemos hoje” (GIDDENS, 1991:35).

O processo de modernização, por intermédio de sua reflexividade característica que estimula a novidade, amplia cada vez mais a fenda existente entre a imensa quantidade de conhecimentos socialmente disponíveis e a capacidade dos sujeitos de terem acesso e assimilarem a totalidade destes conhecimentos (SIMMEL, 2005b). Os sistemas peritos ganham aderência social em decorrência desta limitação característica da modernização e, portanto, estão vinculados à dinâmica da especialização do conhecimento. À perícia corresponde uma promessa de manutenção da segurança ontológica do ser a respeito de uma questão específica baseada na relação de confiança entre o agente e o *expert* (aquele que detém um conhecimento que o agente não possui), promessa esta que necessariamente envolve algum grau de risco, pois pode vir a não ser cumprida. Como se pode observar, a confiança está diretamente associada ao risco, pois sua produção só faz sentido em um contexto de incerteza. Diante disso, os sistemas peritos retiram dos sujeitos a necessidade de refletirem sobre todos os aspectos relacionados à sua própria existência uma vez que estes, mesmo inconscientes sobre tal dinâmica,



aprendem a confiar em sistemas de conhecimento específicos. A este respeito, a psicanálise se constitui como parte integrante de um sistema perito ao pretender, com seus profissionais, suas metodologias e conhecimentos específicos, fornecer – ou ao menos tentar restabelecer – certo ordenamento, ainda que frágil e provisório, a um indivíduo fragmentado. Como a sociedade já não mais oferece bases sólidas e seguras de localização e orientação social aos seus membros, a noção de risco emerge enquanto expressão de um esforço de autoconstrução perpétua por parte dos indivíduos, pois não há garantias de que as escolhas por estes empreendidas sejam efetivamente corretas.

A psicanálise, portanto, surge como importante protagonista da contemporaneidade, uma vez que tenta aparar as fissuras existentes entre as escolhas feitas pelos indivíduos no passado – e que informam, na consciência de um indivíduo particular quem ele é no presente – e as incertezas e angústias de um futuro que se apresenta como aberto, potencialmente sujeito a uma reconfiguração. Esta prática profissional opera a partir de um mecanismo a que o sociólogo norte-americano Peter Berger (1986) chamou de *alternação*. Dito de maneira mais clara, a psicanálise diz respeito a um procedimento de reajustamento identitário do indivíduo, visando encontrar certo ordenamento interior sentido como emocionalmente mais confortável. Isto ocorreria a partir da possibilidade de reinterpretar certos aspectos da biografia pessoal tendo como base sistemas de significação alternativos – que não raramente colidem com aqueles até então vigentes. Berger também assinala o fato de que a alternância costuma levar a uma “sensação de vertigem, uma agorafobia metafísica diante dos intermináveis horizontes possíveis do eu<sup>63</sup>” (BERGER, 1986:75). Para explicar o modo de funcionamento do processo de reconfiguração identitária Peter Berger parte do trabalho de Henri Bérson de

---

<sup>63</sup> Se Alvy Singer, protagonista de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, não experimenta de maneira pungente a agorafobia metafísica à qual Peter Berger se refere, mas apenas de maneira acidental - como na agonia que sofre quando Annie decide voltar a Los Angeles -, o mesmo não pode ser dito de Harry Block, protagonista de *Desconstruindo Harry*. O próprio sobrenome do personagem é uma denúncia de seu estado (Block, em inglês, significa bloqueio). Este bloqueio, contudo, ganha expressão imagética na parte final do filme quando Harry, ao recordar os fatos de sua vida na presença da prostituta Cookie, a exemplo do personagem de um seu de seus livros, fica desfocado pelas lentes da câmera cinematográfica. A falta de foco aponta para a maneira como a desconstrução de Harry desestabiliza as certezas que este tinha a respeito de sua trajetória, de sua própria identidade pessoal.

modo a conceber a memória como um ato contínuo de interpretação. Como consequência desta constatação, o passado deixa de ser compreendido enquanto um dado fixo e imutável, tornando evidente seu caráter flexível e passível de transformação simbólica. A construção do passado, portanto, está diretamente relacionada com a reinterpretação de seus eventos – fato que também gera eventuais alterações na ordem de relevância do significado de algumas passagens existentes na biografia pessoal – de acordo com as demandas e referenciais dos sujeitos no tempo presente. Neste contexto, Peter Berger considera a psicanálise como uma atividade deliberada de reinterpretação da identidade:

Para muitas pessoas de nossa sociedade, a psicanálise proporciona um método análogo para dar sentido aos fragmentos discrepantes de suas biografias. Esse método é de especial utilidade para uma acomodada sociedade de classe média, demasiado madura para uma renúncia exigida pela religião ou pela revolução. Contendo em seu sistema um meio elaborado e supostamente científico para explicar todo o comportamento humano, a psicanálise oferece aos seus adeptos o conforto de um retrato convincente de si mesmos, sem lhes impor exigências morais e sem transformar seus esquemas sócio-econômicos. Em comparação com o cristianismo ou o comunismo, isto constitui um aperfeiçoamento tecnológico no campo da conversão. Afora isto, a reinterpretação do passado se faz da mesma maneira. Pais, mães, irmãos, irmãs, esposas e filhos são atirados um a um no caldeirão conceitual, donde emergem como figuras metamorfoseadas do panteão freudiano. Édipo leva Jocasta ao cinema e contempla o Pai Primal do outro lado da mesa de jantar. E agora tudo faz sentido (BERGER, 1986:74).

Conforme a análise desta categoria mostra, para além da tematização no interior do filme a psicanálise se mostra como forma que configura a própria construção narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* – e, mais do que isso, uma imaginação que orienta a própria experiência humana na contemporaneidade. Do ponto de vista da organização da temporalidade na experiência social, a psicanálise pode ser compreendida como causa e consequência da tendência, apresentada por Zygmunt Bauman (2009), de uma ênfase na reflexão retrospectiva em detrimento da reflexão projetiva, *mais característica* da etapa simples do processo de modernização ainda marcada pelos vestígios de uma crença teleológica no progresso. A crise anunciada e vivida por Alvy na cena que abre a trama é sintomática desta mudança de orientação na experiência humana da temporalidade no qual a ação passa a

ganhar significação não anteriormente – de maneira preditiva, dentro de uma ideia de projeto – mas apenas em uma revisão posterior. E, nesses termos, como o percurso desenvolvido ao longo de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* torna evidente, o risco se inscreve de uma maneira dupla: tanto na compreensão do significado do passado vivenciado como também na dificuldade de se mover em direção ao futuro.

### **3.3 Configuração do Risco Social**

O movimento metodológico delineado por este trabalho, tal como apresentado anteriormente, consiste em observar a maneira pela qual a configuração fílmica de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* permite entrever uma cosmovisão de Woody Allen a respeito das relações amorosas na contemporaneidade. Como primeiro nível de análise, a configuração da narrativa, neste sentido, procurou mapear o funcionamento da organização sintática do filme em questão. Dito de maneira mais clara, foi explicitado o modo escolhido para organizar o encadeamento de episódios que compõe a trama encenada, assim como foram ressaltadas as principais implicações associadas a esta forma específica de narração. O método psicanalítico da associação livre filmicamente configurado colocou em primeiro plano tanto o caráter auto-reflexivo do cinema empreendido por Allen como introduziu certa preocupação recorrente por parte deste mesmo diretor com a noção de risco social.

A este último aspecto decorrente da análise da narrativa, entretanto, deve-se fazer por precaução uma ponderação. A vinculação entre a temática do risco social e o exercício cinematográfico de Allen, tal como apontada no corpo da presente dissertação, não pretende em momento algum inferir que o cineasta norte-americano conscientemente fez de seus filmes um laboratório de discussão sociológica. Ao contrário desta possível inferência, pode-se, inclusive, afirmar que fora justamente a não assunção de um compromisso político declarado – o que estaria mais próximo de certa forma sociológica de cinema – que possibilitou a Allen um grau de liberdade tal na produção de suas obras a ponto de fornecer um retrato menos comprometido e, portanto, mais complexo, no que tange ao aspecto ideológico, do contexto social do qual

participa. A ligação entre o conceito de risco social e o fazer cinematográfico de Allen, desta maneira, é de total responsabilidade deste trabalho e objetiva esclarecer a relação entre o mundo configurado em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* e a experiência social, com sua rede de significados partilhados, que constitui o mundo prefigurado. A mediação interpretativa do risco social, compreendido sob a condição de um contexto social específico de significação, seria capaz de fornecer valiosas indicações acerca da forma como Allen interpreta a mecânica das relações amorosas nas tramas de seus filmes. Deste modo, a configuração do risco social tem por finalidade evidenciar os principais registros em que a semântica do risco é cinematograficamente acionada no interior de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Com esta categoria pretende-se chamar a atenção para a materialidade do contexto social que orienta e está no cerne da ação dos personagens no desenrolar da trama.

Enquanto se deslocam entre o vestiário masculino e a quadra de tênis de um clube novaiorquino (episódio 9-I), Alvy e Rob travam um ilustrativo diálogo:

**Rob:** Max, o meu serviço vai te mandar cedo para o chuveiro.

**Alvy:** Quando o país falha no seu apoio a Nova Iorque, é anti-semitismo.

**Rob:** Max, a cidade tem um péssimo governo.

**Alvy:** Não estou discutindo política nem economia. É por causa do prepúcio.

**Rob:** Cada vez que alguém discorda de você, é anti-semitismo.

**Alvy:** O resto do país vê Nova Iorque como um bando de pornógrafos, comunistas, judeus, de esquerda. Eu também nos vejo assim de vez em quando, e vivo aqui.

**Rob:** Se vivêssemos na Califórnia, poderíamos jogar todos os dias ao sol.

**Alvy:** O sol é mau. Tudo o que os nossos pais diziam que era bom é mau. Sol, leite, carne vermelha, a Universidade.

De uma provocação espirituosa de Rob sobre sua performance esportiva, a conversa passou a ganhar ares de seriedade com a primeira menção explícita a uma oposição constitutiva no interior da narrativa desenvolvida em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*: Nova Iorque x Los Angeles. Mais do que isso, a ironia presente na resposta de Alvy diante da sugestão de Rob segundo a qual ambos deveriam se mudar para a Califórnia explicita o tema da desavença que configurará a oposição entre as cidades citadas há pouco, a valer, a questão do risco social. Quando Alvy questiona o valor prático das soluções ensinadas por seus pais quando do seu processo de socialização, de forma a sutilmente deslegitimar a proposta feita por seu amigo

Rob, ele aciona de maneira bastante explícita o contexto de incerteza que ancora a ação dos personagens durante a trama encenada. O trágico se torna evidente: os parâmetros de julgamento prático da realidade se alteram. O verdadeiro nos tempos dos pais de Alvy se mostrou equivocado, assim como o verdadeiro contemporâneo aos episódios rememorados durante o enredo eventualmente também pode se tornar em algum momento falso ou, ao menos, passível de questionamento.

A sensação de segurança, diante do quadro esboçado, é apenas ilusória – quando muito, provisória. O desafio posto consiste em saber lidar com o risco. Neste sentido, conforme ficará evidente a partir deste momento, o cerne da dicotomia forjada no interior da forma fílmica entre as cidades de Nova Iorque e Los Angeles consiste em uma distinção de avaliação, efetuada pelo personagem Alvy por intermédio da configuração narrativa de seu ato de rememoração<sup>64</sup>, no que tange à maneira como estas metrópoles se relacionam com a noção de risco social. Antes de evidenciar como esta diferença de avaliação é operada cinematograficamente se faz necessário tecer um pequeno esclarecimento acerca da composição cênica instituída pelo filme. Na elaboração da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* tanto Nova Iorque como Los Angeles não devem ser compreendidos enquanto papéis de parede unidimensionais que oferecem mero relevo espacial à profundidade da ação dos personagens. Ao contrário, à dimensão geográfica da cenografia corresponde uma dimensão cultural, simbólica. As metrópoles de Nova Iorque e Los Angeles recebem materialidade fílmica na condição de contextos de significação que informam estilos de vida específicos. Portanto, a trajetória dos personagens ao longo do filme não pode ser desvinculada da relação que estes estabelecem com o espaço cultural em que estão inseridos, pois este referido espaço influi diretamente no modo como tais personagens conduzem suas respectivas vidas. Diante da amplitude conferida à construção do espaço narrativo, pode-se afirmar que os estilos de vida filmicamente comunicados seriam responsáveis por apontar para as divergentes maneiras as quais,

---

<sup>64</sup> Não se deve perder de vista que este ato de rememoração seja, em última instância, controlado pela instância produtora do filme, fato este que gera certo questionamento da ideia de narração em primeira pessoa elaborada no cinema, como já discutido em um momento anterior deste trabalho.

segundo Alvy, cada uma destas cidades inspira seus habitantes a lidarem com uma circunstância marcada pelo risco social.

Uma maneira tangível de demarcar a especificidade dos estilos de vida urbanos acionados para a configuração da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pode ser delineada por meio da contraposição entre o registro fílmico de duas festas frequentadas por Alvy – uma delas em Nova Iorque, na companhia de Robin, sua segunda esposa (episódio 8-I); e outra, realizada em Los Angeles e organizada pelo produtor musical Tony Lacey (episódio 23-IV). Um primeiro parâmetro de comparação está expresso na própria motivação para a realização das respectivas festas. Assim sendo, enquanto a primeira delas consiste em uma recepção literária promovida pelo futuro editor do livro de Robin, a segunda celebra o nascimento de Jesus Cristo, ou seja, o Natal. Um pretexto meramente intelectual se justapõe a uma reunião de caráter afetivo. Chama atenção também o fato de que ambas as festas ocorrem durante o dia. Contudo, o retrato imagético fornecido para cada uma das celebrações é bastante diverso. À palidez do dia novaiorquino, conforme pode ser observado pelas janelas do apartamento, corresponde a saturação solar presente na mansão de Tony Lacey. O próprio tipo de construção informa formas de sociabilidade específicas a serem desenvolvidas. Neste sentido, o isolamento do apartamento – retratado não apenas pelo fechamento da porta de entrada, como também pela própria vedação das janelas – encontra paralelo na convidativa abertura da casa, com suas portas escancaradas aos convidados. Não apenas a iluminação dos ambientes é deveras contrastante como o próprio figurino dos convidados: a escura sobriedade da fotografia da recepção literária encontra eco no caráter monocromático do qual seus participantes, sejam estes homens ou mulheres, se valeram para escolher os tons de suas vestimentas; já no festejo natalino a claridade dá a tônica na comunicação imagética e suscita uma maior variabilidade tanto nos tipos de trajes como nas cores dos trajes utilizados pelos convidados. A ocupação do espaço também é um fato que merece atenção. Em que pese a menor área física do apartamento, a maneira como seus frequentadores se encontram distribuídos pelo espaço enfatiza tanto certa distância corporal como também uma maior fragmentação dos encontros – de maneira geral, os convidados estão dispostos em pares; os espaços vazios são mais perceptíveis. A

disposição dos presentes à festa realizada em Los Angeles é bastante diferente. Apesar da maior quantidade de convidados, há menos buracos entre as pessoas. A conformação por pares coexiste com conformações sociais com maior número de envolvidos. A atitude de proximidade entre os californianos contrasta com a reserva dos novaiorquinos. Os óculos são índices metafóricos da diferença entre os estilos de vida retratados. Em um intervalo de tempo de trinta e oito segundos, nove pessoas, dentre as quais Alvy e Robin, aparecem utilizando seus pares de óculos de grau. Em compensação, durante os cento e quinze segundos que compõem a primeira parte da sequência da festa de Tony Lacey, apenas Alvy Singer possui um par de óculos de grau em seu rosto. Por outro lado, chama atenção o fato de que oito pessoas são focalizadas portando óculos de sol. O tipo de lente predominante em cada um dos contextos traduz um significado específico: os óculos de grau tanto conferem um ar de seriedade ao semblante como são associados a uma atitude calculista, reflexiva; os óculos de sol, por seu turno, tradicionalmente são adereços marcados por um alto valor estético que operam como um instrumento de desejo, como um facilitador de relacionamentos sociais. A metáfora dos óculos dialoga também com o tratamento sonoro conferido à composição das duas cenas. Na recepção literária não existe nenhuma trilha sonora que ajude a integrar os convidados. Já a festa natalina, por sua vez, é animada por canções levemente dançantes, cujo resultado é patente na descontração dos convidados fruto da interação destes com o som executado. Portanto, do ponto de vista da materialidade cinematográfica dos estilos de vida urbanos, conforme a comparação entre a composição das diferentes festas sugere, enquanto o caráter novaiorquino é marcado por uma postura de reserva, de uma atitude reflexiva, intelectualista, distanciada, o espírito californiano cristaliza tendências opostas, uma vez que ressalta a centralidade da corporalidade, isto é, da experiência dos sentidos, como fonte primordial de associação entre os indivíduos. Pode-se dizer, desta forma, que o modo de vida californiano tem um caráter hedonista. As próprias drogas que são vinculadas a estas metrópoles reforçam a oposição de estilos supracitada: se o legítimo produto californiano é a cocaína (episódio 22), cujo grande atrativo consiste em potencializar a experiência dos sentidos humanos, a droga típica

de Nova Iorque é o ansiolítico Valium (episódio 8-III), utilizado para reduzir a ansiedade dos pacientes, além de ser indicado no tratamento da insônia.

Do estilo de vida suscitado por cada uma dessas metrópoles Alvy constrói uma interpretação acerca do diferente tratamento que Los Angeles e Nova Iorque conferem ao risco social. Um diálogo processado entre Alvy, Annie e Tony Lacey, quando este apresentava uma das dependências de sua mansão aos primeiros (episódio 23-IV), aponta os fundamentos da reflexão de Alvy:

**Tony:** A casa é fantástica. Saunas, jacuzzis, três quadras de tênis. Sabe quem foram os primeiros donos? O Nelson Eddy, depois o Legs Diamond. Depois sabe quem morou aqui?

**Alvy:** Diga.

**Tony:** Charlie Chaplin. Antes de ser banido da América.

**Alvy:** Fantástico.

**Tony:** Mas vocês são mesmo nova-iorquinos.

**Alvy:** É, adoro aquilo.

**Tony:** Vivi lá durante anos, mas... agora está tão suja.

**Alvy:** Gosto de lixo. É o meu ramo.

**Annie:** A sala de projeções é sensacional.

**Tony:** E há outra coisa em Nova Iorque. Se quer ir ao cinema, tem que ficar na fila, às vezes é um gelo.

**Participante 6:** Ontem vimos "A Grande Ilusão".

**Participante 7:** É perfeito para se ver chapado.

**Tony:** Venham ver o nosso quarto. Fizemos uma coisa fantástica.

**Participante 7:** Estou bem.

**Annie:** É incrível. Eles só comem e veem filmes o dia todo.

**Alvy:** Vão envelhecendo e depois morrem. É importante fazer um esforço de vez em quando.

**Annie:** Acha bonita a namorada dele?

**Alvy:** Um pouco andrógina, mas tem boa aparência.

**Participante 8:** Esqueci do meu mantra.

Três momentos desta conversa merecem ser problematizados. O primeiro deles, que introduz Nova Iorque à pauta de assuntos abordados, se refere à abordagem sobre o lixo. Implicitamente Tony diz preferir Los Angeles a Nova Iorque porque aquela cidade seria mais limpa do que esta. Em resposta, Alvy, usando o expediente da ironia – este expediente, vale dizer, é sempre utilizado pelo personagem em questão quando este se vê diante de uma situação com a qual não concorda como forma de afirmação de seu ponto de vista – afirma gostar do lixo. O lixo, enquanto resíduo da atividade humana, alude diretamente à problemática instaurada pelo risco. O entendimento de reflexividade acionado por Ulrich Beck (1997), diferentemente daquele elaborado por Anthony Giddens (1991), procura enfatizar a existência de determinados efeitos da atividade industrial cuja dimensão concreta só se faz



consciente aos agentes durante a etapa reflexiva da modernização. Desta maneira, se durante a modernização simples o descarte dos dejetos dos processos industriais, por exemplo, era justificado como um mal necessário para o progresso econômico, foi apenas em um momento posterior, com o desenvolvimento de uma consciência ambiental, que se percebeu este mal necessário como um perigo real para a própria existência da espécie humana.

Se os efeitos sempre foram presentes ao longo da modernidade, só em um momento específico desta tais efeitos passaram a ser reconhecidos como riscos. Neste sentido, a menção ao lixo no contexto do diálogo travado entre Alvy e Tony diz respeito à maneira como o protagonista enxerga o tratamento do risco por parte dos cidadãos novaiorquinos em oposição àquele conferido pelos convivas californianos. O risco, para os primeiros, é uma questão tangível, visível: o lixo está nas ruas e constitui a própria identidade de Nova Iorque, segundo o entendimento de Alvy. Não por acaso este personagem, em tom irônico, diz gostar do lixo. Mais do que apenas um desafio em relação ao questionamento de Tony esta declaração declara certa filiação à postura intelectualista narrativamente associada a Nova Iorque. Em contraposição, Alvy compreende o estilo de vida californiano como aquele em que a todo o momento tenta ocultar, através de diversas maneiras, a existência do risco. A questão implícita à defesa de Los Angeles empreendida por Tony, na visão de Alvy, certamente seria: para onde vai o lixo produzido nestas terras? Afinal, proporcionalmente à produção de riquezas, segundo o ponto de partida assumido pelas proposições de Ulrich Beck no que se refere a uma mudança de estágio na modernização, há um aumento na produção de riscos sociais. A concretude do lixo, no contexto do filme, enquanto subproduto da vida oferece a lembrança aos seres humanos – ao menos àqueles vistos como conscientes, os novaiorquinos – de sua imponderável finitude; a iminência da morte acionada por Alvy durante o transcorrer da encenação cinematográfica é uma referência ao contexto de risco social, pois revela a impossibilidade de maneiras seguras de conduzir os rumos da existência.

É com base neste raciocínio que se pode compreender melhor a fala final entre Alvy e Annie, transcrita acima, no que tange à avaliação distinta que cada um destes personagens tem de Los Angeles. Por um lado, Annie não esconde a sua admiração por um estilo de vida urbano que permite aos seus

moradores poderem se limitar a comer e assistir a filmes. Por outro, Alvy significa esta rotina como uma atitude escapista frente aos riscos que se colocam diante destes moradores; tendo como pano de fundo a existência preponderante de uma atitude hedonista, a experiência da morte não é uma realidade tangível para os californianos – quando Alvy diz que os californianos vão envelhecendo e depois morrem, procura enfatizar que este processo é inconsciente a estes indivíduos; Alvy compreende a postura hedonista, que caracteriza a estilo de vida californiano, como inconciliável com o caráter intelectualista próprio de Nova Iorque. Esta percepção é corroborada pela instância produtiva no interior desta cena com a inserção de um personagem secundário fumando maconha sentado em um sofá próximo ao núcleo principal da cena que, ao ouvir a menção ao filme *A Grande Ilusão*<sup>65</sup> (*La Grande Illusion*, 1937) da boca da namorada de Tony, prontamente afirma ser este filme ideal para se ver chapado. O risco de a auto-consciência deste personagem ser trazida à tona a partir das questões suscitadas no interior de *A Grande Ilusão* é refreado por seu entorpecimento. Em suma, o estilo de vida californiano é interpretado por Alvy como manifestação suprema da ausência de vida. A este respeito, um comentário irônico efetuado por este personagem quando chegava à mansão de Tony Lacey (episódio 23-IV) tem grande significado metafórico na configuração da narrativa:

**Alvy:** Não me diga que temos de ir a pé do carro até a casa. Os meus pés não tocam no chão desde que cheguei a Los Angeles.

Este comentário de Alvy deve ser compreendido em relação à sua experiência na cidade de Nova Iorque. Durante grande parte das cenas que são registradas nesta cidade os personagens são filmados *andando* pelas ruas. Com isso, há uma integração mais acentuada entre tais personagens e a vivência do espaço urbano, conforme aponta Crowie (1999):

Outra interessante tomada externa é aquela na qual Alvy e Rob vêm conversando e andando em direção à câmera. Só depois de quase

---

<sup>65</sup> A obra do cineasta Jean Renoir “fala sobre a Primeira Guerra Mundial em uma época que ela não era conhecida como tal - o filme conta a história de um grupo de soldados franceses presos em um campo de prisioneiros na Alemanha em 1916, de suas análises sobre a guerra e do comportamento humano no meio dela” (<http://www.cineplayers.com/filme.php?id=323>, consultado no dia 09/03/2012).

um minuto, quando eles chegam bem perto da câmera, é que esta começa a recuar e girar em torno de si mesma para capturar a fase final do diálogo antes do corte para a cena seguinte. Estas longas tomadas externas, geralmente realizadas com a câmera instalada na calçada oposta, servem para demonstrar que os personagens se misturam com o ambiente urbano no qual evoluem, falando entre si de lado a lado, ao invés de face a face, ou em plano e contraplano (CROWIE, 1999:69).

Levando em consideração esta maneira específica de se portar no espaço novaiorquino, a observação irônica tecida por Alvy serve para reafirmar a distinção entre os estilos de vida de Nova Iorque e Los Angeles: o ato de andar corresponde à prevalência da atitude intelectual responsável por oferecer um – aparente – controle ao modo como os indivíduos constroem suas próprias vidas em um contexto de risco. O indivíduo, segundo esta metáfora, seria capaz de dirigir a si mesmo. Ainda que nos passeios das ruas existam regras tácitas de circulação, conforme aponta Goffman (2010), este indivíduo em questão teria uma liberdade maior de trânsito, pois poderia trafegar nos dois sentidos de uma mesma direção. A interposição de um carro, por sua vez, daria a ver, metaforicamente, um indivíduo conduzido por seus desejos e, deste modo, alheio à sua consciência. A engenharia de tráfego, com a formatação prévia das mãos, revelaria o quanto estes indivíduos são reféns das rodas dos automóveis. Além disso, a imagem do automóvel coloca em questão a valorização da imagem exterior em detrimento do valor interior que a atitude intelectualista associada a Nova Iorque procura entrever. O choque apresentado pela problemática da condução é magnificamente ilustrado por um par de versos de um poema não intitulado escrito por Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa: “Deixarei sonhos atrás de mim, ou é o automóvel que os deixa? / Eu, guiador do automóvel emprestado, ou o automóvel emprestado que eu guio?”.

Uma expressão ainda mais direta da avaliação de Alvy sobre a maneira como o risco é elaborado em Los Angeles pode ser encontrada na cena em que este e Annie são recebidos por Rob quando chegam à cidade pela primeira vez (episódio 23-I):

**Rob:** Nunca me senti tão calmo desde que me mudei para cá, Max. Tem que ver a minha casa. Ao lado da do Hugh Heffner. E as mulheres são como as da Playboy só que mexem os braços e as pernas.

**Annie:** Nem consigo acreditar, isto é mesmo Beverly Hills.

**Alvy:** E a arquitetura é tão consistente. Estilo francês ao lado de espanhol ao lado de Tudor e japonês.

**Annie:** Meu Deus! Isto é tão limpinho!

**Alvy:** Não jogam fora o lixo. Transformam-no em programas de televisão.

**Rob:** Para de resmungar, Max. É Natal.

**Alvy:** Dá para acreditar que é Natal?

**Annie:** Estava nevando e tudo cinzento em Nova Iorque.

**Alvy:** O Papai Noel vai ter uma insolação aqui.

**Rob:** Max, aqui não há crime. Não há assaltos.

**Alvy:** Não há crime econômico. Mas há assassínios rituais. Há gente que mata gérmen de trigo.

**Rob:** Enquanto estiver aqui, tem que ver o meu programa. E estamos convidados para uma grande festa de Natal.

A sequência em questão inicia-se enfatizando uma disjunção cultural a fim de extrair um efeito cômico: uma fileira de verdíssimas palmeiras amparadas por um céu azulado envolto por nuvens brancas é filmada, a partir da trajetória retilínea descrita pelo movimento de um automóvel. Na banda sonora, ouve-se a canção *We Wish You A Merry Christmas*. Se em um contexto brasileiro esta associação não soa nada estranha, uma contradição é revelada tendo em mente a cultura americana, afinal, neste país o Natal é associado à neve invernal – a frase de Annie em que esta aponta o fato de Nova Iorque estar cinzenta e nevando confirma a associação cultural. A disjunção, todavia, serve neste caso para reforçar o ponto de vista de Alvy, como a transcrição do diálogo acima permite observar. Desta maneira, o personagem interpretado por Woody Allen percebe como uma afronta a manifestação do calor de Los Angeles diante do clima simbólico evocado pelo Natal – de modo irônico ele diz que o papai Noel pegaria uma insolação na Califórnia e no momento exato de sua fala é registrada a imagem de um papai Noel trajando sua roupa pesada, com seu trenó e suas renas em um jardim verde reforçando a disjunção cultural supramencionada. Novamente o risco, imagetivamente associado à escuridão e à opacidade, é ocultado pela luminosidade solar. A propósito, não parece ser involuntário o modo como a aparição de Annie, Alvy e Rob, ambos no interior de um carro, é filmada: com a câmera posicionada no capô do veículo conversível, o reflexo do sol sobre o vidro dianteiro claramente ofusca a visão destes personagens – principalmente Alvy, cuja projeção do sol no painel incide diretamente sobre seu rosto. Em uma das imagens deste passeio que se seguem ao diálogo transcrito, o efeito ofuscante do sol é novamente reiterado com a incidência deste sobre a estrutura de vidro opaco de um edifício.

Em relação aos diálogos propriamente ditos, duas falas de Alvy chamam atenção. A primeira delas corresponde à resposta à pergunta implícita acima elaborada e deixada em aberto: o modo como os californianos se livram do lixo consiste em transformá-lo em programas de televisão enlatados. A este respeito, a cena imediatamente seguinte (episódio 23-II) oferece amplitude à constatação de Alvy. Convidado por Rob para participar da edição do seriado de televisão no qual seu amigo é o protagonista, Alvy fica indignado com a utilização de risadas artificiais. Seu protesto, a este respeito novamente tem substrato irônico: sugere que sejam colocadas vaias artificiais em vez de risadas. Não deve passar despercebida a confissão de Rob segundo a qual o seriado de que participa é gravado com plateia ao vivo. O uso de risadas plásticas, neste sentido, é mais uma vez assimilada por Alvy como uma tentativa de ocultamento do risco, uma tentativa de garantir uma segurança ilusória. Sob o risco de o programa não soar engraçado, indicam-se os momentos que supostamente deveriam se mostrar engraçados. O lixo transformado em programa de televisão, a partir deste procedimento artificial, é um lixo não tangível; outra expressão, segundo Alvy, de um encobrimento do risco.

Retornando ao diálogo há pouco transcrito, outra menção que merece cuidado está contida na fala de Alvy sobre os assassinos rituais. Quando ironicamente simula se importar com o assassinato de gérmen de trigo, este personagem introduz o tema das dietas naturistas na pauta do filme. A própria escolha da alimentação, deste modo, como destaca Giddens (1996), passa a ser uma questão de risco: a identidade, para além da dimensão simbólica, se inscreve também na apresentação do corpo. A alimentação, portanto, é um dos elementos que compõe a construção de um estilo de vida pessoal. Entretanto, para Alvy escapa este entendimento e a ironia de sua fala segue a coerência de sua interpretação sobre o estilo de vida californiano, qual seja, as dietas naturais constituem apenas mais uma forma de se tentar eliminar o problema da morte diante dos próprios olhos. Não é de se estranhar, portanto, a tirada irônica – e hilária – de Alvy quando, após ser resgatado da prisão por seu amigo Rob, fica espantado ao ver este, antes de dar partida no carro, vestir

uma máscara que parecia ter sido extraída de algum figurino de filme de ficção científica (episódio 28)<sup>66</sup>:

**Alvy:** Max, vamos atravessar plutônio?

**Rob:** Protege dos raios alfa, Max. Não se envelhece.

Se o risco é dissimulado em Los Angeles, na visão de Alvy – assim como na visão da própria instância produtiva, dada a convergência de olhares a este respeito como foi exemplificado acima – por outro lado ele é a todo o momento evidenciado na construção fílmica operada sobre Nova Iorque. A opção por uma fotografia mais escura, mais opaca, nas cenas que envolvem esta cidade – inclusive naquelas em que as imagens correspondem ao contexto diurno (por exemplo, nos episódios 4-I, 9-III e 9-IV) – sugere a impressão do risco à própria configuração estética da imagem adotada em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. As cores adotadas na ambientação dos espaços cênicos podem ser lidas como formas de avaliação de Alvy quando de sua narração psicanalítica. Ao sol ofuscante da Califórnia é contraposta a incerta sobriedade dos registros em Nova Iorque. Nesse sentido, conforme já anunciado, a experiência do risco é constitutiva, segundo Alvy, da experiência em Nova Iorque. A este respeito, a cena da tentativa frustrada de Alvy em fazer sexo com sua então esposa Robin (episódio 8-III) se mostra bastante elucidativa:

**Robin:** Maldita sirene!

**Alvy:** Tudo bem, não fique assim.

**Robin:** Diacho! Estava mesmo quase!

**Alvy:** Ontem foi um cara buzinando. Não dá pra fechar a cidade. Também quer que mandem fechar o aeroporto? Cancelem os voos, para que possamos transar.

**Robin:** Estou muito tensa. Preciso de um Valium. A minha analista diz que eu devia viver no campo e não em Nova Iorque.

**Alvy:** Não podemos discutir isso. O campo me deixa nervoso. Há grilos. Não há lugar pra ir depois do jantar. Tem telas com traças mortas por trás. Depois temos a família Manson, há o Dick e o Terry.

**Robin:** A minha analista só acha que ando muito tensa. Onde está o Valium?

**Alvy:** Agora silêncio. Podemos recomeçar.

**Robin:** Não posso. Minha cabeça está latejando.

**Alvy:** Dói a cabeça?

---

<sup>66</sup> É interessante ressaltar que a utilização por Rob da máscara de proteção deve ser colocada em suspeita, uma vez que trata-se da lembrança de Alvy e neste processo não é possível nunca assegurar a referencialidade total dos fatos narrados, conforme explicitado pela análise da configuração da narrativa desenvolvida na seção anterior. Por outro lado, a referencialidade propriamente dita não é o cerne da questão, uma vez que o ato de narração de Alvy por si só serve para informar sua percepção sobre os fenômenos de sua vida. Desta maneira, o mais importante de fato, é o modo como ele tematiza e avalia a questão do risco – processo este que ganha uma conformação imagética na forma fílmica.

**Robin:** Estou com dor de cabeça.  
**Alvy:** Muito?  
**Robin:** Como o Oswald na peça do Ibsen.  
**Alvy:** Meu Deus!  
**Robin:** Onde vai?  
**Alvy:** Vou tomar mais uma longa série de duchas frias.

A câmera parada, com uma iluminação simulando escuridão no quarto, registra Alvy e Robin em meio ao ato sexual. Na calada da noite, a sirene de uma ambulância dispara freneticamente: a incerteza está instaurada. O coito é interrompido em virtude do barulho e a luz do abajur é acesa, fornecendo um pouco mais de claridade ao ambiente. O diálogo começa. A composição do cenário, vale mencionar, é bastante ilustrativa: na parede, acima da cama, quadros de arte abstrata se encontram na parte superior enquanto um suporte de madeira com uma pequena pilha de livros se projeta mais abaixo; à esquerda e à direita, estantes lotadas de livros; no primeiro plano da tela, uma escrivaninha com uma cadeira. Dito de maneira clara, Alvy e Robin estão cercados de cultura erudita, o que aponta para a caracterização da atitude intelectual própria do estilo de vida novaiorquino. A irônica declaração de Alvy, em resposta à paralisação da atividade sexual – “Ontem foi um cara buzinando. Não dá pra fechar a cidade. Também quer que mandem fechar o aeroporto? Cancelem os voos, para que possamos transar”. – revela a ausência de segurança inerente à constituição da vida em Nova Iorque. De um instante para outro pode irromper um fenômeno que modificará a percepção e a atitude de seus moradores. O risco é iminente.

A resposta de Robin à provocação de Alvy apresenta uma alternativa – ilusória, idealista – de fuga do ambiente de incerteza: uma mudança para o campo, lugar onde haveria uma rotina mais sólida, passível de oferecer maior segurança a esta personagem. O medicamento Valium e a menção à psicanálise, no contexto desta cena, são outros índices claros da inscrição fílmica do risco: à medida que o estilo de vida de Nova Iorque solicita uma postura reflexiva, no limite, o pensamento sobre as distintas possibilidades de construção do ser que os problemas cotidianos suscitam levam à sensação de desintegração da própria unidade – fictícia – que recebe o nome de *eu*: a ansiedade – corporificada pela dor de cabeça e pela dificuldade de concentração para o ato sexual – bate à porta; o corpo padece da ênfase no intelecto. Se, neste caso, a figuração da incerteza separou os personagens, em

outra circunstância ela foi responsável por juntar dois indivíduos separados: a aparição de uma aranha no banheiro do apartamento de Annie (episódio 18-III) fez com que esta telefonasse para Alvy em plena madrugada a fim de lhe pedir ajuda. É necessário ressaltar que no contexto desta sequência, Alvy e Annie haviam terminado seu relacionamento. O próprio episódio em questão comprova este argumento, pois tem início, na verdade, com um encontro entre Alvy e a jornalista da revista *Rolling Stone* Pam. O futuro aberto do personagem Alvy é tematizado: valeria mais a pena investir em uma nova relação com a então desconhecida Pam ou sucumbir ao chamado de Annie? Nesse sentido, uma possível vivência prolongada com a jornalista, eventualmente, poderia fazer com que o nome do filme – Annie Hall, no original – fosse o dela e que coubesse à figura de Annie apenas a aparição em *flashbacks* ocasionais que tentassem compreender o significado da relação de Alvy com Pam. A instabilidade dos relacionamentos amorosos, sob a ótica do futuro aberto, ganha o primeiro plano da narrativa. Entretanto, Alvy prefere atender ao chamado de Annie e prontamente interrompe sua noite de sexo com a jornalista. A presença da aranha no apartamento de Annie é expressão da experiência constitutiva do risco que marca o estilo de vida de Nova Iorque. Na verdade, a presença *das aranhas* que, segundo Alvy, eram duas – a incerteza aparece de maneira amplificada. A resolução do problema com os aracnídeos foi o marco para a proposição de uma nova resolução para o relacionamento entre Alvy e Annie – o namoro foi reatado e celebrado com uma festejada relação sexual.

Certamente, do ponto de vista da construção cinematográfica, a mais bela expressão do risco presente em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* corresponde à metáfora configurada narrativamente para o relacionamento amoroso a ser vivenciado entre Alvy e Annie – no momento em que esta cena se processa os personagens em questão haviam acabado de se conhecer: um passeio de carro pela cidade de Nova Iorque (episódio 9-III). A descrição do diálogo estabelecido entre Alvy e Annie oferece uma primeira medida da incerteza:

**Alvy:** Há quanto tempo conhece a Janet? De onde a conhece?

**Annie:** Do curso de arte dramática.

**Alvy:** Você é atriz?



**Annie:** Faço uns comerciais.  
**Alvy:** Não é daqui, é?  
**Annie:** Sou de Chippewa Falls.  
**Alvy:** Onde?  
**Annie:** Wisconsin.  
**Alvy:** Está indo meio depressa.  
**Annie:** Não tenha medo. Sou muito boa motorista.  
**Alvy:** Quer chicletes?  
**Annie:** Não, obrigada.  
**Alvy:** Não, não faça isso. Olhe para a estrada! Eu pego! Eu vou pegar.  
**Annie:** E você dirige?  
**Alvy:** Se eu guio? Não. Tenho um problema com a direção.  
**Annie:** Ah, tem?  
**Alvy:** Tenho a carteira, mas sou muito agressivo.  
**Annie:** O carro é lindo. Você trata ele bem.  
**Alvy:** Posso saber se isto é um sanduíche?  
**Annie:** Hã? É, é. Vivo ali.

**Annie:** Oh, meu Deus, olhe só, um lugar livre!  
**Alvy:** Está bom. Podemos ir a pé até o meio-fio. Quer as suas coisas do tênis?  
**Annie:** Quero, quero. Ótimo. Obrigada. Muito obrigada. Bom...  
**Alvy:** Obrigada. É uma tenista maravilhosa e a pior condutora que já vi na vida. Em qualquer lugar. Na Europa. Nos Estados...

Novamente a referência aos automóveis é acionada no interior da trama encenada. Annie está ao volante. Se o próprio motorista não é capaz de ter controle total sobre a trajetória descrita pelo carro que guia, conforme explicitado na caracterização do estilo de vida de Los Angeles, o passageiro, por sua vez, se torna refém completo do carro, uma vez que não tem qualquer possibilidade de efetuar controle sobre os rumos deste. Alvy, portanto, se encontra vulnerável no quadro. E essa vulnerabilidade se torna ainda mais patente diante do modo marcante pelo qual Annie conduz o carro: a grande velocidade que desenvolve explicita a irregularidade do relevo que dá suporte ao percurso desenhado; a imagem na tela aparece trêmula, reforçando o caráter de instabilidade. A atenção de Annie ao trânsito é demasiadamente difusa. Se em alguns instantes seu olhar se concentra em enxergar o espaço projetado pelo vidro do painel, em outros a protagonista se volta para o interior do carro – como quando tenta tirar um chiclete de dentro de sua mochila com seu automóvel em plena aceleração; quando olha para o lado de modo a assegurar Alvy que este tinha de fato entre as mãos um pedaço de sanduíche; ou ao tirar as mãos do volante para ajustar seus óculos escuros. A direção descrita pelo veículo de Annie é oscilante: em vez de obedecer à segurança de uma linha reta, revela-se sinuosa, imprevisível, sinistra, construída ao sabor das circunstâncias do fugaz momento presente.

Diante da incapacidade de controlar todas as variáveis presentes no fluxo do trânsito, o choque sempre aparece como uma possibilidade iminente: cones, veículos na contramão ou cruzando bruscamente a pista, caminhões no acostamento – estreitando o espaço livre para o fluxo – ou fechando a rua – impossibilitando uma visão minimamente nítida do espaço que será encontrado no imediato a seguir – dividem a tela com a direção imprudente de Annie. A incerteza e, portanto, a assunção do risco, é inevitável. Ainda assim, Annie, com seu semblante aparentemente tranquilo, contrastando com toda a tensão registrada pela cena, diz a Alvy para não ter medo, afinal de contas, ela era uma boa motorista. A disjunção da cena com o comentário da protagonista institui um humor negro. Alvy, por seu turno, durante todo o caminho se mostra completamente inquieto, sua voz chega a vacilar. A ironia que utiliza, ao comentar com Annie que ela tinha um ótimo carro e que ela o tratava muito bem, desta vez, serve para fazer do humor uma arma capaz de acalmar a si próprio em meio a tão adversa circunstância em que se encontrava. Até mesmo quando tudo parecia tranquilo, controlado, e a sorte era anunciada – momento em que Annie dobra a esquina da rua de seu prédio e encontra uma ótima vaga para estacionar, fato raro em Nova Iorque – o risco se interpõe: em vez da baliza calculada e tranquila, Annie prefere efetuar um brusco movimento de desaceleração com uma curva abrupta, com direito ao cantar dos pneus, para encaixar o automóvel na vaga. Contrastando com os demais carros estacionados, o de Annie fica levemente desnivelado da guia do passeio. Alvy respira aliviado e, novamente por meio da ironia, brinca com Annie dizendo que até o meio-fio eles poderiam ir a pé. A aventura metafórica termina enquanto a amorosa propriamente dita acaba de começar. Parafraseando o título<sup>67</sup> de um livro de contos do escritor Irvine Welsh, se Alvy gostou do passeio de carro com Annie, vai adorar o relacionamento amoroso.

Uma última maneira de inscrição do risco na contextualização da atitude novaiorquina que merece atenção remete ao episódio mencionado no primeiro operador analítico quando da presença do teórico canadense Marshall McLuhan. Se na *configuração da narrativa*, o que estava em jogo era evidenciar a suspeição da referencialidade do relato de Alvy de modo a

---

<sup>67</sup> “Se Você Gostou da Escola, Vai Adorar Trabalhar”.

destacar que a rememoração tanto comporta uma avaliação dos eventos vivenciados como também aponta para uma projeção do desejo sobre os fatos lembrados, a *configuração do risco social* se preocupa em mostrar como este procedimento narrativo suscita questionamentos que dão a ver a presença do risco social. Ainda que a presença de McLuhan não tenha ocorrido de fato, a construção cinematográfica do desejo de Alvy chama a atenção para a interface da incerteza com os sistemas peritos. Quando McLuhan deslegitima a interpretação do homem da fila acerca de suas teorizações sobre os meios de comunicação, para além do efeito cômico instaurado, há uma reflexão sobre a insegurança inerente aos sistemas peritos: o risco da interpretação – o ato interpretativo, conforme mostrou Ricoeur em sua *mímesis* III, implica em uma relação de deslocamento de sentidos a partir da materialidade do texto. Neste sentido, a certeza apregoada pelo conhecimento científico é posta sob dúvida, uma vez que as verdades que produz não o são inteiramente convergentes, únicas, homogêneas. Longe de serem desveladas – se assim fossem, portanto, seriam imutáveis, fixas – as verdades científicas são produzidas, frutos de um processo de interpretação e precisam ser justificadas diante de um *campo de conhecimento* aceito como legítimo. Estas mesmas verdades, por conta disso, são provisórias, incertas, sujeitas a revisões. Não por acaso Alvy, em conversa com Rob transcrita no começo deste operador de análise, diz que tudo o quanto seus pais ensinaram como hábitos saudáveis – sol, leite, carne vermelha e Universidade – hoje não o são mais. A avaliação dos sistemas peritos sobre cada um dos hábitos listados por Alvy modificou-se ao longo do tempo. No entanto, a avaliação jamais é convergente: entusiastas e detratores do sol, do leite, da carne vermelha e da Universidade se digladiam em uma batalha argumentativa na qual tentam defender o seu ponto de vista. Desta maneira, a segurança reivindicada pelos sistemas peritos, dada sua heterogeneidade interior, é, no máximo, uma segurança ilusória, pois jamais se mostra capaz de ter controle total sobre a ordem dos conhecimentos que supõe dominar. O risco da interpretação problematizado a partir da presença de Marshall McLuhan reforça o contexto de incerteza que ancora a ação dos personagens em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*.

### 3.4 Configuração das Relações Amorosas

As categorias de análise previamente construídas contemplaram duas dimensões do processo de configuração fílmica de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a valer, a *sintaxe da narrativa* e a *semântica do risco social*. A sintaxe da narrativa, deste modo, corresponde à forma de comunicação escolhida pela instância produtora para que esta pudesse se relacionar com o receptor do produto cultural. A este respeito, a montagem da sequência dos episódios que compõem a narrativa fílmica em questão, conforme evidenciado, procura simular um fluxo de consciência estimulado pelo método psicanalítico da associação livre. O movimento proposto pelo filme exprime a tentativa do protagonista Alvy Singer em forjar um significado para sua trajetória de vida em meio a um momento de crise que irrompe em virtude do término da sua relação com a personagem Annie Hall. A semântica do risco social, por outro lado, procurou enfatizar as maneiras pelas quais o contexto social ganha materialidade fílmica. Uma importante chave para observar como a noção de risco social se inscreve cinematograficamente foi dada pela análise das locações utilizadas em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Mais do que simples panos de fundo para a ação, pôde ser constatado que os cenários utilizados caracterizam diferentes estilos de vida que dão a ver, *a partir dos olhos de Alvy*, tratamentos distintos para o contexto de risco social: em Nova Iorque, figurada como uma metrópole intelectualista, o risco é explícito e iminente; já Los Angeles incorpora uma postura hedonista cujo propósito consiste em ocultar a existência dos riscos sociais.

Do ponto de vista do procedimento metodológico adotado por esta dissertação, a sintaxe da narrativa e a semântica do risco constituem-se como parâmetros importantes para observar a tessitura da intriga que sustenta a progressão da trajetória dos personagens em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. A categoria *configuração das relações amorosas* concentrará seus esforços em investigar a maneira segundo a qual a *semântica da ação* ganha configuração narrativa. A *semântica da ação*, estrutura pré-narrativa que orienta o compartilhamento de sentidos na vida social, como enfatiza Ricoeur (2010), ao desvincular a ação social dos movimentos físicos, permite aos seres humanos o reconhecimento de significados culturais. O processo de reconhecimento de

tais significados, entretanto, está associado ao aprendizado de uma pragmática da interação em que são considerados os agentes envolvidos, o contexto, as motivações e objetivos dos participantes, assim como as expectativas de desfecho projetadas pelos inter-agentes.

Para se alcançar a cosmovisão sobre relacionamentos amorosos presente no exercício cinematográfico de Woody Allen, se faz necessário, portanto, escrutinar a encenação da interação estabelecida entre os personagens tendo em vista os componentes há pouco mencionados que constituem a pragmática da interação. Diante disso, a categoria analítica configuração *das relações amorosas* pretende relatar a especificidade da administração de riscos sociais efetuadas por Alvy Singer e Annie Hall. Assim, ao verificar a trajetória descrita por tais personagens, será possível notar tanto a peculiaridade do processo de autoconstrução de suas respectivas identidades pessoais como a influência que a expressão destas identidades tem sobre os rumos do relacionamento amoroso vivenciado pelo casal.

### **3.4.1 Alvy Singer**

A cena de abertura de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (episódio 1) estabelece o presente do fluxo de consciência comunicado por Alvy Singer a partir da elaboração de um solilóquio. As lembranças que, inicialmente, são rememoradas através do registro imagético do ato de verbalização executado por Alvy – como se este personagem, ao deliberadamente olhar para a câmera, estivesse frente a um novo psicanalista –, são convertidas, no restante do filme, em representações cinematográficas. Esse procedimento, como advertido anteriormente, implica duas consequências. Por um lado, a composição fílmica das memórias de Alvy aponta para uma tentativa de se construir no cinema uma narrativa em primeira pessoa. A seleção dos episódios que constituem *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pretende simular a escolha de lembranças julgadas como importantes para o próprio Alvy em sua busca de compreender o significado de sua biografia. Por outro lado, tanto a utilização majoritária de uma câmera objetiva, externa ao conhecimento dos personagens, como a pluralidade de bandas de linguagem responsáveis por dar materialidade comunicativa ao cinema possibilitam questionar a autonomia

narrativa de Alvy no interior do enredo desenvolvido pelo longa-metragem em questão. Em verdade, a disjunção existente entre o foco narrativo em primeira pessoa e o controle da instância produtiva serve para o personagem tornar-se consciente, mediante a encenação de sua trajetória, das incongruências inerentes à sua identidade pessoal.

O solilóquio de Alvy, convertido em figuração cinematográfica pretende colocar em xeque a coerência insinuada pelo personagem a respeito de sua auto-imagem. Durante a primeira cena, vale recordar, Alvy está à procura de uma resposta para a dissolução de seu relacionamento com Annie. No entanto, o comediante, a princípio, se mostra inconsciente à sua parcela de responsabilidade nos rumos tomados pela agora inexistente relação. Anunciada a crise que fornece a intriga para a narrativa fílmica, Alvy começa um mergulho pelo interior de suas memórias. Não chega a ser surpreendente que os primeiros episódios lembrados remetam à sua infância. Seguindo o credo psicanalítico, com este recuo Alvy propõe uma investigação acerca das *raízes* de sua personalidade. Neste sentido, Alvy elege uma série de lembranças que, segundo seu próprio ponto de vista, seriam capazes de ressaltar aspectos centrais à constituição de seu *eu profundo*. A primeira memória de infância corresponde a uma visita de Alvy, em companhia de sua mãe, ao consultório do Dr. Flicker (episódio 2). Antes da transcrição dos diálogos travados na composição desta cena, cabe apontar uma primeira disjunção efetuada na transição entre o término do solilóquio realizado por Alvy e sua primeira figuração mirim. Na parte final de seu solilóquio, Alvy elabora uma pequena introdução para a cena que seria veiculada em seguida:

**Alvy:** E é curioso, não sou um sorumbático. Não sou depressivo. Eu... estão vendo... Até fui uma criança bastante feliz. Cresci no Brooklyn, durante a Segunda Guerra Mundial.

A representação imagética da visita ao consultório do Dr. Flicker se opõe diametralmente ao depoimento de Alvy. O semblante de sua versão infante – fechado, tenso, inexpressivo – em nada parece corresponder à felicidade anunciada pela verbalização anterior do protagonista. A justificativa para uma ida ao consultório médico fica mais clara quando se tem acesso ao conteúdo da conversa estabelecida entre o pequeno Alvy, sua mãe e o Dr. Flicker:

**Mãe de Alvy:** Tem andado deprimido. De repente, não consegue fazer nada.  
**Dr. Flicker:** Por que está deprimido, Alvy?  
**Mãe de Alvy:** Diga pro Dr. Flicker. Foi uma coisa que ele leu.  
**Dr. Flicker:** Ah, foi uma coisa que leu?  
**Alvy:** O Universo está expandindo.  
**Dr. Flicker:** O Universo está expandindo?  
**Alvy:** O Universo é tudo. Se está expandindo, qualquer dia arrebenta e é o fim de tudo.  
**Mãe de Alvy:** O que você tem a ver isso? Deixou de fazer os trabalhos de casa.  
**Alvy:** Para quê?  
**Mãe de Alvy:** O que tem o Universo a ver com isso? Está aqui no Brooklyn! Brooklyn não está expandindo!  
**Dr. Flicker:** Não vai expandir ainda durante bilhões de anos, Alvy. E temos que tentar nos divertir enquanto estamos aqui, hein?

A ida de Alvy ao consultório do Dr. Flicker, como se pode depreender pelo diálogo, possui um caráter emblemático na constituição narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, qual seja, alude ao primeiro contato do protagonista, ainda infante, com a noção de risco social. O semblante intranquilo, assim como a postura inerte do pequeno Alvy frente à vida, permitem entrever a maneira pela qual a noção de risco fora assimilada e inscrita em sua constituição identitária. A configuração do risco social suscitada pela encenação em questão vislumbra, a partir de um enquadramento cômico, uma interessante discussão acerca do choque de gerações representado pelas preocupações díspares de Alvy e sua mãe. Em outras palavras, o humor presente na cena é construído através do conflito entre as distintas problemáticas levantadas ao longo do processo de modernização, cada qual incorporada por um dos personagens supramencionados. Sendo assim, enquanto a mãe de Alvy simboliza os valores, procedimentos e estruturas da modernização simples, seu filho, por outro lado, começa a entrar em contato com as preocupações e temáticas da modernização reflexiva. Sob este contexto, o efeito cômico ganha ainda mais amplitude por conta da quebra de expectativa instaurada, pois o alvo da depressão não é o adulto mas a criança, figura esta frequentemente associada à ideia de inocência. No entanto, quando a mãe de Alvy associa a depressão do filho a algo que o infante havia lido, esta informação aponta diretamente para certa modificação na agenda social diagnosticada por Ulrich Beck (2010), índice da transição entre as problemáticas da sociedade industrial e da sociedade do risco. Desta maneira, o período de formação, que corresponde à construção social das fases psicológicas da infância e da adolescência, possibilita aos indivíduos contato,

seja em sua formação escolar ou por inclinação pessoal, com conteúdos que não se limitam apenas ao conhecimento elementar voltado para o mercado de trabalho. A falta de preocupação imediata de uma parcela dos indivíduos com o auto-sustento, condição de possibilidade para a construção social das fases psicológicas supracitadas, permite a estes a vivência de experiências que os coloquem em contato com questões mais profundas de seu próprio ser.

O questionamento do sentido da vida conjecturado por Alvy, cujo estopim se deu por conta das implicações lógicas da expansão do universo, é um tipo de problemática própria da geração de sujeitos que estão vinculados mais estreitamente aos problemas despertados pelo processo de modernização reflexiva. A depressão de Alvy não é compreendida por sua mãe como sintoma de um problema existencial complexo, isto é, como expressão da incerteza que passa a fazer parte, de maneira constitutiva, da experiência de vida dos sujeitos no transcorrer do processo de modernização. Antes disso, esta depressão apenas se configura como um problema de fato a partir do momento que Alvy deixa de fazer sua lição de casa, que deixa de seguir o roteiro estável imaginado por sua mãe. Deixar de fazer a lição de casa, lido através dos valores próprios da modernização simples, significa não conseguir um bom emprego para a subsistência nem ter condições de se tornar um chefe de família. Se, por um lado, a herança judaica da mãe de Alvy faz com que ela alcance certa plenitude interior por possuir o amparo de Deus – afinal, o Brooklyn não está expandindo e, portanto, *estamos* protegidos –, o pequeno infante, desprovido da possibilidade de acreditar na redentora presença deste, necessita se autoconstruir tendo a consciência da insegurança proveniente de sua inexorável solidão.

Na esteira da consulta ao Dr. Flicker, a sequência seguinte (episódio 3) é forjada enquanto uma tentativa de Alvy de lembrar momentos de sua infância que pudessem explicar o modo segundo o qual compreende a sua personalidade. Em meio à utilização de uma trilha sonora nostálgica, o expediente da narração é utilizado para comentar imagens associadas à sua rememoração. Inicialmente (episódio 3-I), Alvy procura vincular seu nervosismo ao fato de sua casa estar situada sob a montanha russa da Feira Popular do Brooklyn. A composição imagética converge com as juras de Alvy sobre a veracidade da peculiar localização de sua casa. Em um plano aberto, a



construção de madeira é registrada embaixo de um dos picos da montanha russa. Em seguida, no interior do domicílio são retratados os impactos causados em virtude do divertimento externo – a passagem dos carinhos sobre os trilhos, vista a partir da abertura da janela, abala todas as estruturas da residência; o efeito cômico da situação é reforçado pela vã tentativa de Alvy, no primeiro plano da tela, em obter equilíbrio para tomar um prato de sopa. A cena seguinte (episódio 3-II) mostra o pequeno Alvy, em segundo plano, em frente a uma lanchonete da Feira Popular do Brooklyn se deslocando rumo à câmera na companhia de seus amigos imaginários. Com o amparo desta imagem Alvy argumenta ter um espírito disperso, uma dificuldade em conseguir separar fantasia da realidade – esta declaração, a propósito, também tem um efeito de disjunção por lançar dúvidas tanto à certeza apregoada por Alvy quanto à real localização de sua residência como a uma suposta transparência da figuração de suas lembranças.

Antes de recordar cenas de sua escola, Alvy ainda acha relevante rememorar os momentos em que se divertia ao dirigir carrinhos de bate-bate (episódio 3-III), momentos estes interpretados pelo protagonista como válvula de escape para a sua agressividade. A partir da construção cinematográfica destes relatos, é possível extrair uma dimensão metafórica, sobretudo no que se refere às imagens da montanha-russa e dos carrinhos de choque. Diante disso, tanto a instabilidade da montanha russa – com seus altos e baixos e suas alterações de velocidade, sentidas no movimento de seus vagões – como a trajetória caótica e imprevisível dos carrinhos de bate-bate configuram, metaforicamente, a presença do risco social no contexto de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Porém, mais do que apenas explicitar a existência de tal risco, estas metáforas explicitam uma forma específica desenvolvida por Alvy de lidar com o risco, a valer, uma tentativa de controle. Desta maneira, ainda que cause perturbação nas estruturas da casa, o aspecto cíclico do percurso da montanha russa permite a Alvy sempre prever o momento em que os abalos serão sentidos. De maneira análoga, os carrinhos de bate-bate oferecem a Alvy a possibilidade de viver uma sensação de risco controlado, pois a imprevisibilidade da diversão, que o permite dar vazão despreocupadamente à sua agressividade, é artificial e dura apenas o tempo de uma sessão. Subsiste a crença cultivada em Alvy desde criança, conforme ficará patente mais

adiante, de que o risco vivenciado possa ser minimamente calculado, medido e isolado.

A sequência seguinte (episódio 3-IV) apresenta as lembranças de Alvy sobre seu tempo de escola. Em sua narração sobre o modo como enxergava os professores (“quem não sabe, ensina; quem não sabe ensinar, ensina ginástica; e quem não sabia absolutamente nada era mandado para nossa escola”) o senso de humor, o qual posteriormente transformou em ganha pão, já se encontra delineado. Contudo, há de ser ressaltado que desde esta época e para além da importância na posterior subsistência material de Alvy, o humor – em particular, a ironia – serve ao protagonista como um legítimo instrumento de ataque contra as opiniões que o desagradam. O uso do humor, desse modo, constitui-se como outra faceta da tentativa por parte de Alvy em assumir o controle das situações das quais participa.

Paralelamente ao *traveling* lateral traçado pela câmera no registro da sala de aula, a narração de Alvy descreve seus antigos colegas de sala com bastante desdém deixando entrever certa misantropia presente em sua identidade pessoal. Na continuação, Alvy faz questão de enfatizar sua heterossexualidade precoce – mais um sinal de sua diferença frente ao desenvolvimento dos demais colegas – ao beijar uma coleguinha de turma. A cena em questão torna-se hilária pela sobreposição temporal na qual o infante Alvy partilha a mesma tela com o adulto Alvy. Este avalia seu comportamento passado à luz de sua identidade presente ao dizer à sua coleguinha que, quando menor, não havia passado pelo período de latência sexual apontado por Sigmund Freud. Este tipo de procedimento fílmico reforça o fato de que a rememoração de Alvy está associada a uma tentativa de avaliar seu passado. Portanto, a memória não é vista como um fato bruto, inequívoco, portador de significado único, mas precisa ser justificada para a manutenção da segurança ontológica do próprio indivíduo. O caráter misantropo de Alvy é reforçado na cena (episódio 3-VII) em que imagina o testemunho de sua mãe a seu respeito. Olhando para a câmera – em plano médio – enquanto prepara a refeição, ela dispara:

**Mãe de Alvy:** Sempre olhou o lado pior das pessoas. Nunca se deu bem com ninguém na escola. Esteve sempre defasado do mundo. Mesmo depois de ser famoso, continuou desconfiado de tudo.

Diferentemente de outras encarnações do *clown*<sup>68</sup>, Alvy Singer carrega dentro de si uma interessante contradição: trata-se de um judeu ateu. Se por um lado, sua crença em uma entidade superior a quem pudesse depositar um senso de destino, de justiça metafísica, é inexistente – sobretudo por conta de sua extrema racionalidade –, por outro o comediante é incapaz de se desligar inteiramente da identidade judaica (episódio 4-I):

**Alvy:** Ouvi claramente. Disse entre dentes: "Judeu".

**Rob:** Tá maluco.

**Alvy:** Íamos sair da quadra de tênis. Eu, ele e a mulher. Olhou para ela e olharam para mim. E disse entre-dentes: "Judeu".

**Rob:** Está paranóico, Alvy.

**Alvy:** Sou muito sensível a estas coisas. Estava almoçando com uns caras da TV e disse: "Já almoçaram ou quê?". E o Tom Christie disse: "Julgueu". Não disse: "Julgo eu", nem "Julgo que sim". Não disse: "Julgo que sim", mas "Julgueu". "Judeu", está vendo? Judeu.

**Rob:** Max...

**Alvy:** Pare de me chamar de Max.

**Rob:** Por quê? Max, é um bom nome pra você. Você vê conspirações por todo o lado.

**Alvy:** Fui comprar um disco e tinha um cara loiro, com o cabelo escovinha, que me olha de uma maneira esquisita: "Esta semana temos o Wagner em saldo". Wagner, Max. Wagner. Vejo onde quer chegar, percebo o sentido.

Rob enxerga nesta tentativa de conciliação de termos inconciliáveis que caracteriza a fragmentada identidade de Alvy, uma estratégia sustentada pelo protagonista para propagar e legitimar seu temperamento intransigente. Diante da insatisfação do humorista por não perceber apoio do governo à cidade de Nova Iorque (episódio 9-I), Rob afirma que tudo o quanto desagrada a Alvy este interpreta como anti-semitismo. Para além de uma sutil crítica à cultura da vitimização encarnada por uma parcela do povo judeu, o que está em jogo na fala de Rob do ponto de vista da composição identitária de Alvy é a tendência deste a encontrar formas que o permitam controlar os riscos que aparecem em seu cotidiano. Sua tendência à misantropia acima destacada é também expressão deste mesmo princípio: ao se colocar em companhia de outros, aumentam-se os riscos inerentes ao estabelecimento do contato e a possibilidade de prever os rumos da situação a ser vivenciada diminui

---

<sup>68</sup> Em *Hannah e Suas Irmãs* Mickey, personagem interpretado por Woody Allen, decide abandonar o judaísmo e tenta encontrar uma maior sensação de segurança ontológica no seio de outras religiões. Diante disso, tenta fazer incursões ao catolicismo e ao movimento Hare Krishna, mas não obtém sucesso. Já em *Desconstruindo Harry* a postura é ainda mais radical. O protagonista Harry, em seu diálogo com sua meia-irmã, nega a identidade judaica ao revelar seu caráter arbitrário.

vertiginosamente. Não é de se espantar, portanto, que Rob seja o único amigo legítimo lembrado ao longo da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* – a propósito, trata-se de uma amizade construída durante a infância de Alvy, fato este que corrobora o estabelecimento de uma relação de confiança mais sólida, responsável por fornecer uma maior capacidade preditiva sobre as reações de Rob. Em contraste, o contato imprevisto desconcerta Alvy dando a ver sua insegurança constitutiva. A este respeito, pode ser mencionada a lembrança de quando o comediante aguardava a presença de Annie em frente ao cinema Beekman (episódio 4-II). O desconforto demonstrado por Alvy, agora um comediante estabelecido e famoso, é patente quando um transeunte resolve o interpelar:

**Transeunte:** Você trabalha na televisão?

**Alvy:** Não... De vez em quando. Uma vez ou outra.

**Transeunte:** Como se chama?

**Alvy:** Você não conhece. Não interessa.

**Transeunte:** Foi ao... programa do Johnny Carson?

**Alvy:** De vez em quando, sim.

**Transeunte:** Como se chama?

**Alvy:** Sou... o Robert Redford.

**Transeunte:** Por favor!

**Alvy:** Alvy Singer. Foi simpático... Obrigado por tudo.

**Transeunte:** Ei!

**Transeunte 2:** O que é?

**Transeunte:** Este é o Alvy Singer!

**Transeunte 2:** Olhem, ouçam...

**Transeunte:** Este cara trabalha na televisão. Alvy Singer? É ou não é?

**Alvy:** Deixem-me em paz.

**Transeunte:** Este cara trabalha na televisão.

**Alvy:** Preciso de um grande taco de pólo.

**Transeunte 2:** Quem trabalha na televisão?

**Transeunte:** No programa do Johnny Carson.

**Alvy:** Isto é alguma reunião de equipe?

**Transeunte 2:** Qual programa?

**Transeunte:** Dá um autógrafo?

**Alvy:** Não vai querer o meu autógrafo.

**Transeunte:** Quero, quero. É pra minha namorada. Ponha aí para o Ralph.

**Alvy:** A sua namorada se chama Ralph?

**Transeunte:** É pro meu irmão. É mesmo o Alvy Singer, a vedete da televisão?

**Transeunte 2:** Olhem aqui o Alvy Singer!

**Alvy:** Tudo bem, rapazes.

O humor gerado pela encenação da situação pode ser expresso pelo progressivo aumento da propagação dos riscos inerentes à interação estabelecida. Inicialmente, como se percebe, a primeira reação de Alvy consiste em cortar o contato ao afirmar não trabalhar na televisão. Portanto, há uma tentativa de se isolar o incipiente risco. Contudo, o transeunte,

desconfiado, o encarou a tal ponto que Alvy se viu obrigado a admitir ser uma celebridade, embora novamente tenha tentado minimizar sua importância dando a entender que seria pouco conhecida. Mais uma vez seu método de controle falhou, pois o transeunte lembrou o programa onde assistira à figura de Alvy. Tentando despistar o passante, Alvy opta por utilizar o expediente da ironia ao dizer ser Robert Redford – expediente este que fracassa fragorosamente. Quando finalmente resolve assumir sua verdadeira identidade, qual a surpresa: a situação sai completamente do controle com a chegada de um segundo transeunte. Em outras palavras, o risco não apenas é inevitável como se propaga, se multiplica; uma aparente solução gera outro problema; os cálculos nem sempre são capazes de oferecer uma resposta segura. A impaciência de Alvy, assim como sua dificuldade em lidar com o inesperado da situação, aumenta. É apenas com a posterior chegada de Annie ao cinema que o protagonista consegue se desvencilhar do contato travado com os transeuntes.

Um aspecto que merece ser ressaltado na configuração do personagem Alvy é o tipo de interpretação conferida por Woody Allen. Neste sentido, Alvy, enquanto *clown*, é construído como a personificação da insegurança. A voz estridente, falha e não raramente gaga, o gesticular intempestivo e nervoso, e o caráter hesitante da articulação de suas ideias encontram eco na fragilidade de seus óculos de grau e ajudam a forjar a identidade de um personagem com dificuldades de lidar com as situações de incerteza. Uma memória em particular, a este respeito, salta aos olhos (episódio 15): a encomenda de piadas a serem utilizadas em um programa de televisão. Sorrindo amarelo frente ao número sugerido pelo apresentador de tal programa, a narração dos pensamentos de Alvy alude tanto à sua insatisfação com os rumos de sua carreira como à sua postura temerosa diante da tarefa de assumir novos riscos:

**Alvy (pensando):** Meu Deus! Este cara é patético. Olhe para ele, todo animado. Se acha muito engraçado. Dá vontade de vomitar. *Se eu tivesse coragem para dizer os meus textos.* Não sei quanto tempo é que vou aguentar este sorriso na cara. Isto não é negócio para mim. Tenho certeza.

A experiência da incerteza novamente é caracterizada como inevitável. O conforto de uma posição alcançada corresponde à frustração diante de uma

ambição que aparece como – supostamente – mais prazerosa. O não-vivido, desta maneira, é parte integrante da própria experiência vivida. A construção do eu, neste caso associada a uma decisão profissional, se manifesta como a assunção de um risco. É impossível de antemão predizer sobre o sucesso ou sobre o fracasso da empresa; mesmo vivenciada a empresa, é muito difícil avaliar com segurança sobre seu significado de sucesso ou fracasso. Permanecer ou modificar, eis a questão? A postura de Alvy, neste sentido, é a de ficar exatamente em cima do muro até o último segundo, de maneira a tentar efetuar um – ilusório – cálculo sobre as consequências futuras de suas ações.

### **3.4.2 Annie Hall, Chippewa Falls**

A trajetória de Annie Hall é dada a ver filmicamente a partir do ato de rememoração de Alvy Singer por intermédio de lembranças que apontam para distintos momentos do relacionamento amoroso vivenciado por estes personagens. Por conta do efeito simulado de fluxo de consciência, a situação em que Alvy conhece Annie (episódio 9) não coincide com a primeira aparição da protagonista na tela (episódio 4) – aparição esta que remete a um momento de desgaste da relação e, portanto, está mais próxima do presente do solilóquio. É interessante ressaltar que se até a cena em que Alvy é apresentado a Annie a narrativa é configurada como menos ordenada, com maiores alternâncias temporais no interior da memória de Alvy, dali em diante o procedimento se inverte e a narrativa torna-se prioritariamente linear, cronologicamente ordenada. Por conta disso, é legítimo que a abordagem sobre a evolução do relacionamento adotada na feitura deste trabalho opere no sentido de ordenar cronologicamente os eventos envolvendo Alvy e Annie, partindo dos primeiros contatos entre estes personagens até alcançar a dissolução final do relacionamento. Esta opção tornará mais nítido tanto o processo de individualização corporificado por Annie – ou seja, a maneira segundo a qual esta personagem lida com os contextos de risco social – quanto será capaz de fornecer um panorama detalhado sobre a progressão do relacionamento amoroso existente entre os protagonistas da trama.

Diante disso, Alvy Singer é apresentado a Annie Hall por intermédio de Janet, amiga de Rob, durante uma animada partida de tênis. Quando Alvy estava terminando de arrumar seu conjunto de raquetes na recepção do clube para, em seguida, deixar o local, Annie aparece no recinto e, sem jeito, se despede de Alvy. Este, provavelmente encucado com o fato de Annie ainda permanecer parada no lugar olhando para ele, resolve iniciar uma conversa banal. O nervosismo de Annie é patente. Os personagens são filmados separadamente em plano e contra-plano até que na última aparição de Alvy este se desloca em direção a Annie e ambos seguem rumo à porta de saída do clube:

**Annie:** Olá!

**Alvy:** Oh, oi!

**Annie:** Bem... Adeus.

**Alvy:** Você joga muito bem.

**Annie:** É? Você também. Ih, digo cada besteira... Você diz "joga bem" e eu tenho que ir logo dizendo "Você também!" Deus, Annie. Bem. La-dih-dah.

**Alvy:** Quer carona?

**Annie:** Por quê? Tem carro?

**Alvy:** Eu? Não. Ia pegar um táxi.

**Annie:** Oh, não. Tenho carro.

**Alvy:** Tem carro? Então não entendo. Se tem carro, por que me perguntou "Tem carro?" Como se quisesse carona?

**Annie:** Não... não... Oh, não sei. Não estava... Tenho um Volkswagen ali. Que imbecil! Quer carona?

**Alvy:** Claro. Para onde vai?

**Annie:** Eu? Para baixo, para o centro da cidade.

**Alvy:** Eu vou para cima.

**Annie:** Também vou para cima afinal.

**Alvy:** Mas acabou de dizer que ia para baixo.

**Annie:** Desculpe. Também posso ir para cima. Vivo lá para cima! Qual o problema? Gosto de companhia. Detesto guiar sozinha.

A encenação do primeiro contato, a sós, entre Alvy e Annie (episódio 9-III) merece algumas ponderações, a começar pela questão da iniciativa de contato afetivo. Tendo em vista a tradicional divisão entre os gêneros no que tange à conquista amorosa, chama a atenção o fato de que partiu de Annie, uma mulher, o desejo de se aproximar de Alvy. Neste sentido, a construção cênica do interesse foge dos padrões forjados pela idealização romântica. Não há nenhum tipo de configuração narrativa que indique uma identificação espiritual intuitiva entre os personagens em questão. Portanto, recursos como trilhas sonoras indicativas, câmeras subjetivas simulando o olhar redentor, o cruzamento casual de olhares ou mesmo o *close* no rosto apresentando a

reação do personagem diante da visão de um ser instantaneamente reconhecido como especial não são utilizados. Deve-se enfatizar, inclusive, a postura de Alvy, completamente avessa à caracterização romântica típica: a princípio, trata Annie com certa distância e estranhamento, não enxergando nela nada que o atraísse de imediato. Prova disso é a maior atenção que ele destina à sua bolsa de raquetes em detrimento daquela requerida pelo olhar fixo de Annie em sua direção. O único vestígio de atitude romântica presente nesta cena está associado ao nervosismo explicitamente irradiado por Annie, seja através de seus maneirismos verbais (la-dih-dah), de sua expressão corporal, da risada involuntária, da hesitação e das respostas automáticas ou contraditórias – nervosismo este que, em alguma medida, acaba por contagiar Alvy. Annie, neste momento da trama, carrega consigo uma interessante contradição: ao mesmo tempo em que assume uma postura progressista e afirmativa ao tentar demonstrar seu interesse por Alvy – a insistência por parte dela em oferecer carona ao humorista é um forte indício desta postura –, por outro lado, sua visão de amor e principalmente sua posição de mulher, conforme ficará mais claro nas linhas que se seguem, ainda são bastante tributárias de um ideal romântico.

A carona ofertada por Annie a Alvy (episódio 9-IV), tratada com mais detalhes na categoria de análise anterior, corresponde metaforicamente à manifestação do risco social na vida do humorista proveniente da inserção deste no interior de uma relação amorosa. Mais do que tão somente aceitar a carona, Alvy estava aceitando, na verdade, a imprevisível presença de Annie ao volante de sua própria conformação identitária. Não por acaso, ao longo de toda a trama a única motorista com quem Alvy se permite transitar de carro pelo perímetro de Nova Iorque é Annie. A respeito desta sequência, para os propósitos deste segmento de análise, uma informação importante a ser considerada é a naturalidade de Annie: recém chegada a Nova Iorque, esta personagem veio de Chippewa Falls, uma cidade localizada no estado de Wisconsin. Este caráter migrante de Annie possui uma dupla significação. A primeira delas, realizada na interface com os valores do mundo pré-figurado, aponta para uma maior independência das mulheres na construção de suas biografias. Conforme lembra Giddens (1993), se outrora o casamento era considerado a única alternativa possível para a maioria das mulheres



abandonarem os lares paternos – e o outrora em questão era recente, isto é, até o começo da década de 1970 – Annie corporifica uma geração de mulheres que teve a oportunidade de começar a lidar com os desafios de uma vida de maneira autônoma, isto é, sem depender economicamente da subsistência de um parceiro. Se em pleno ano de 2012 este tipo de questão pode soar tanto quanto deslocado, em 1977, data de lançamento de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, uma personagem como Annie tinha um que de ousadia, pois apresentava às mulheres uma nova possibilidade de se posicionar no mundo. A segunda significação, por seu turno, refere-se ao choque cultural proveniente da mudança de uma cidade pequena para uma grande metrópole. As marcas e valores de Chippewa Falls são corporificadas em Annie de maneira tão evidente que Alvy, durante o passeio de carro, sem pestanejar pergunta como quem afirma se Annie não era de Nova Iorque. A espontaneidade, o olhar fixo em Alvy, os maneirismos de linguagem e a própria postura corporal de Annie são extremamente incompatíveis com a atitude intelectualista, distante, demasiadamente calculista e por vezes cínica dos habitantes de Nova Iorque. Por conta disso, causa demasiado espanto a Alvy o fato de a recém chegada atriz de comerciais usar expressões tão pouco usuais ao inglês urbano e contemporâneo como, por exemplo, *grammie* (vovó, atribuindo tamanha infantilidade a uma mulher já adulta a ponto de Alvy perguntar se ela pertencia a algum quadro do pintor norte-americano Norman Rockwell) e *neat* (polido, adjetivo este com o qual ela definiu os poemas de Sylvia Plath e alvo imediato de brincadeira por parte de Alvy, que ironicamente fez questão de lembrar Annie o fato de tal expressão não ser utilizada pelo menos desde a virada do século XX). O próprio convite feito por Annie para que Alvy subisse a seu apartamento imediatamente após conhecê-lo, sem sequer ter muitas informações sobre aquela pessoa até então estranha ao seu convívio, denuncia seu aspecto estrangeiro na configuração da narrativa. O contraste entre os modos de se relacionar com a realidade descritos por Alvy e Annie é registrado de maneira bem humorada quando estes, já no terraço do apartamento da então aspirante a atriz, registrados separadamente em plano e contra-plano, travam um diálogo sobre suas concepções sobre a natureza da fotografia (episódio 9-V):

**Alvy:** Então foi você que fez aquelas fotografias?

**Annie:** Fui. Faço assim umas coisas... ("Umas coisas"? Como sou estúpida!)

**Alvy:** Mas são muito boas, sabe? Têm... (Ela é lindíssima) uma especificidade.

**Annie:** Eu gostaria de fazer um curso de fotografia. (Ele deve pensar que sou uma tonta).

**Alvy:** A fotografia é interessante, uma nova arte. (Como ela será toda nua?) E o conjunto dos seus critérios estéticos ainda não emergiu.

**Annie:** Quer dizer se a foto é boa ou não? (Não sou inteligente para ele. Firme, Annie).

**Alvy:** O medium entra nela como uma condição da forma artística em si mesma. (O que é que estou dizendo? Ela percebeu que sou chato).

**Annie:** Bem, para mim... é... quer dizer... (Só espero que ele não seja um panaca). É tudo instintivo, sabe? Só tento sentir. Tento sentir a coisa e não pensar muito no que faço.

**Alvy:** Mesmo assim, precisa de um conjunto de princípios estéticos. Para a colocar numa perspectiva social. (Credo, pareço um disco riscado. Relaxa!).

Como se pode perceber, a conversa em questão se desdobra em duas dimensões. O efeito cômico da situação é fruto da conflitante justaposição entre as disposições mentais dos personagens – filmicamente explicitadas mediante a utilização de legendas – e suas expressões físico-verbais. Se por um lado, a revelação dos desejos ocultos em meio a um diálogo sobre um tema neutro ganha o primeiro plano na tela e aponta para o auto-controle, para o senso de preservação dos indivíduos diante de uma situação de desejo, por outro, o segundo plano da encenação, ou seja, a conversa propriamente dita sobre fotografia, revela muito sobre a composição identitária dos personagens em questão.

Annie enfatiza sua busca por uma expressão instintiva, pelas sensações, colocando em primeiro plano a importância dos laços emotivos. Não é de se estranhar, portanto, a composição imagética do apartamento de Annie. Diferentemente da geométrica organização do ambiente que Alvy compartilhava com sua ex-mulher Robin, o lar de Annie é apresentado como levemente bagunçado. Alguns livros desordenados, porta de armário aberta, discos de vinil espalhados por diferentes cantos do cômodo e fora de suas respectivas capas, garrafas de bebida expostas, um violão largado em uma quina de parede, um cabideiro contendo alguns lenços e mesmo uma planta em um vaso revelam a inexistência de um estilo de decoração calculado. A mesma espontaneidade com que tira suas fotografias Annie utiliza para “organizar” seu apartamento.

Alvy, por seu turno, olha não apenas a fotografia, mas também a vida de maneira mais ampla a partir do filtro das categorias, do pensamento lógico. O olhar intelectual, premeditado, rígido com o qual Alvy concebe a fotografia

exprime tanto o estilo de vida novaiorquino construído pelo filme como reforça a postura de controle que articula as ações deste personagem. Chama a atenção, a este respeito, sua fala segundo a qual o conjunto dos critérios estéticos da fotografia ainda não emergiu. A menção a noção de critérios remete à existência – no caso supramencionado, à não existência – de parâmetros objetivos, de formas seguras de avaliação da qualidade estética da fotografia. A necessidade de previsão, como se percebe, está enraizada no modo como Alvy procura construir sua trajetória biográfica. A propósito, um paralelo merece ser feito a respeito da postura intelectual acionada por Alvy ao flertar com Annie: trata-se exatamente do mesmo procedimento realizado pelo homem da fila quando Alvy e Annie aguardavam a exibição de *Pena e Piedade* no cinema The New Yorker (episódio 4-III). O que naquela circunstância era julgado como negativo, nesta se transforma em uma arma de conquista. Mais uma vez a rememoração operada narrativamente em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* explicita o caráter contraditório das atitudes de Alvy.

Retomando a questão do controle, um momento anterior do diálogo sobre fotografia ocorrido no apartamento de Annie novamente reforça a dificuldade de Alvy em lidar com circunstâncias de risco:

**Alvy:** Acho que tenho mesmo de ir, estou incomodando.

**Annie:** Sério? Bem, e se...

**Alvy:** Está vendo, eu...

**Annie:** Não tem que ir embora.

**Alvy:** Estou farto de transpirar e tudo.

**Annie:** Mas não tomou banho no clube?

**Alvy:** Eu? Não. Nunca tomo banho em chuveiros públicos.

**Annie:** Por quê?

**Alvy:** Não gosto de ficar nu na frente de outros homens.

**Annie:** Ah, estou vendo.

**Alvy:** Não gosto de mostrar o corpo para homens do meu sexo. Nunca se sabe o que pode acontecer.

**Annie:** 15 anos, há?

**Alvy:** 15 anos, pois. É...

Os quinze anos a que Annie se refere zombeteiramente em sua conversa com Alvy compreendem o período de tempo em que este frequenta sessões de psicanálise. A ironia torna-se evidente: mesmo durante tanto tempo engajado em um tipo de atividade que pretende modificar sua identidade, Alvy parece se manter o mesmo, possuir o mesmo senso de coerência e rigidez. O humor novamente é acionado pelo modo como Alvy procura controlar o risco:

vai saber o que pode acontecer caso eu tome banho na companhia de outros homens. Qualquer possibilidade de desintegrar o senso de estabilidade interior produzido e sustentado pelo humorista é colocado fora de questão; o novo, a mudança, a quebra da rotina e do hábito são, tanto quanto possível, colocados para debaixo do tapete. A sensação de segurança, no entendimento veiculado por Alvy, só é possível mediante o conhecido. E, no entanto, ele está prestes a viver uma relação amorosa com Annie – por mais que tente se esconder da incerteza, fatalmente em algum momento ela passa a integrar a vida de Alvy.

Um importante indicador da evolução da trajetória da personagem Annie Hall no interior da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* pode ser encontrado na análise de suas apresentações musicais. O primeiro encontro planejado de Alvy e Annie, a propósito, coincidiu com a estreia da protagonista nos palcos (episódio 10-I). A música escolhida para o número, *It Had To Be You*, indica o clima romântico do início do namoro que estava na iminência de se concretizar:

*Tinha que ser você  
Tinha que ser você  
Andei por aí  
Enfim encontrei  
Alguém como você  
Que me faz ser verdadeira  
Que me faz ficar triste  
E até contente  
Por estar triste  
Pensando em você*

A interpretação de Annie, entretanto, deixa bastante a desejar:

A câmera a focaliza impiedosamente, por diversos ângulos, à medida que ela se entrega a uma titubeante interpretação da canção *It had to be you*, prejudicada pelo barulho da louça, pelo ruído das conversas dos clientes, pelo som da campainha de um telefone, pelo microfone ruim e por sua própria incompetência (CROWIE, 1999:48).

A falta de segurança, a timidez, a voz apagada e desafinada, assim como o olhar perdido de Annie, não conseguem despertar nenhum tipo de empatia na plateia. Ela é incapaz de fazer do palco um espaço de distinção; sua presença é secundária, passiva. Na cena seguinte (episódio 10-II), andando pelas escuras ruas de Nova Iorque, Alvy e Annie conversam a

respeito da apresentação que acabara de ocorrer – os personagens são filmados em movimento por intermédio de um *traveling* lateral. Alvy tenta consolar Annie, frustrada com seu desempenho, dizendo que esta tinha uma linda voz. Diante do elogio, a cantora novamente afirma sua atitude intuitiva ao confidenciar nunca ter recebido aulas de canto. A ausência de uma técnica vocal corresponde em Annie à ausência de um estilo de vida próprio. Em outras palavras, ainda não há na protagonista uma expressão particular, autônoma, de sua individualidade, uma vez que ela ainda está muito vinculada a uma concepção demasiadamente naturalizada de sua própria identidade. Em suma, Annie carrega apenas Chippawa Falls em seu interior até este momento da trama. Como que de surpresa, logo após Annie ressaltar o aspecto espontâneo de sua interpretação, Alvy a interrompe. Os dois param em um trecho da calçada, a câmera estaciona:

**Alvy:** Olha, venha. Me dê um beijo.

**Annie:** Sêrio?

**Alvy:** Porque depois vamos para casa. E vai haver aquela tensão toda e eu nunca sei o que fazer. Portanto nos beijamos agora, despachamos isto e vamos comer. Até fazemos melhor a digestão.

**Annie:** Está bem.

(O beijo é realizado)

**Alvy:** Pronto, agora podemos fazer a digestão.

Este trecho da cena merece atenção por explicitar o caráter totalmente anti-romântico da abordagem de Alvy. A espontaneidade do beijo vinculado ao ideário romântico, uma atitude caracterizada como natural, instintiva, espontânea e segura é subvertida por um contato completamente artificial, humano, inseguro, intelectual. O pedido pelo beijo deixa Annie atônita, ainda mais diante da associação biológica forjada por Alvy, qual seja, a de que o beijo facilitaria a digestão do lanche que eles iriam comer dentro em breve. O lado espiritual do signo beijo é transformado em expressão corporal, colocado lado a lado de uma manifestação fisiológica – a digestão. A dimensão do prazer é, portanto, restituída ao corpo, à carne. Não por acaso, o final da noite terminou com uma relação sexual (episódio 10-IV). Novamente aqui pode ser observada uma subversão do procedimento romântico, pois o sexo foi vivenciado logo no primeiro encontro de Alvy e Annie. Tanto quanto o homem,

a mulher procura gozar a sua sexualidade. O fato de Annie ter topado ir para a cama no primeiro encontro em nenhum momento da trama é avaliado como negativo, como expressão de promiscuidade ou impureza. O sexo, dentro do contexto narrativo de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, está diretamente associado às batalhas travadas na construção da intimidade e coloca em evidência, de maneira não panfletária, a politização do prazer. A esfera da intimidade, a valer, pressupõe que ambos os parceiros sejam conscientes de seus sentimentos, que possam exprimi-los e que suas vontades sejam negociadas, assim como respeitadas. Durante o pós-coito, Alvy e Annie fornecem suas impressões sobre o prazer sentido. Em um determinado momento, a cantora resolve acender um cigarro de maconha e o oferece a Alvy, que rejeita o agrado sem censurá-la pelo ato em questão.

O relacionamento de um casal, visto sob a luz da tentativa de construção de uma esfera da intimidade, nunca se restringe apenas ao próprio casal, mas passa a incluir também, como um ritual – por vezes macabro – de construção da confiança, a trajetória de experiências amorosas prévias dos parceiros que culminou no encontro atual. Desta maneira, o passado dos participantes passa a ser incorporado como parte integrante da mecânica da relação amorosa que está em processo. Com base neste movimento, as vivências afetivas anteriores dos protagonistas são lembradas por Alvy. Durante um passeio em Long Island (episódio 7-I), Alvy pergunta a Annie se ele seria seu primeiro romance. Da lembrança da negativa desta, Alvy começa a imaginar como seriam os primeiros namorados de Annie. O primeiro a ser retratado é imagetivamente Dennis, a quem havia conhecido nos tempos do colégio em Chippawa Falls. A cena seguinte apresenta Jerry, o ator. Nesta, o recurso da narração é substituído pela presença de Annie e Alvy comentando, no presente da memória, o encontro entre a cantora e o ator – os quatro (Alvy, Jerry, Annie e Annie mais nova), portanto, dividem o mesmo espaço cênico. Com ciúme, Alvy alfineta com ironia a suposta profundidade emocional emulada pela fala de Jerry em sua tentativa de conquistar Annie:

**Jerry:** Representar é uma forma de explorar a alma. É uma coisa religiosa. Uma forma de libertar a consciência. É um poema visual.

**Alvy (assistindo à cena):** Está brincando?

Annie, por sua vez, replica o humorista, dizendo que este seria avesso a emoções. Chama atenção o fato de que as memórias sobre as esposas anteriores de Alvy sejam acionadas, narrativamente, pelas menções de Annie a elas. Neste sentido, depois da aparição de Jerry, a trama retorna a Long Island, mas desta vez os personagens estão fora do quadro (a imagem registra um pôr-do-sol ao fundo de um mar, em segundo plano, enquanto no primeiro há a presença de uma pequena vegetação). Alvy brinca dizendo que Annie teve sorte por tê-lo conhecido e confessa sua surpresa em namorar uma mulher que usa expressões como “la-dih-dah”. É quando Annie responde, ao brincar de maneira levemente cínica, que Alvy gosta mesmo das novaiorquinas, pois este já havia se casado com duas delas.

Em relação à configuração narrativa, a referência de Annie é de suma relevância, pois aponta para uma quebra no padrão afetivo de Alvy ao explicitar a oposição existente entre a intelectualidade das mulheres novaiorquinas com quem conviveu e a emotividade ingênua de Annie. Tanto Allison, sua primeira esposa, como Robin, a segunda companheira, são apresentadas aos espectadores como mulheres independentes, ativas e inteligentes. Enquanto a última é uma escritora, a primeira, durante sua aparição, estava redigindo uma tese de doutorado tentando compreender a relação entre a literatura e o compromisso político no século XX. As entradas destas personagens na trama remetem diretamente ao jogo de poder travado na construção da esfera da intimidade diante de uma circunstância ligada ao sexo. A este respeito, a aparição de Allison é exemplar (episódio 5). A primeira lembrança de Alvy sobre tal personagem remete ao momento em que ambos se conheceram – em uma manifestação política em prol do candidato Adlai Stevenson. Allison era uma das organizadoras do evento e Alvy faria uma performance de comédia *stand-up*. Em dado momento, perdido, o humorista pede informação à organizadora sobre quando seria a sua vez de se apresentar no evento. Esta, por sua vez, o informa que Alvy seria o próximo. A insegurança do protagonista – por consequência, o risco iminente de ser desacreditado frente à plateia – se torna exacerbada: temendo a reação do público diante da presença de outro humorista – na ocasião do diálogo ocorria o número de outro comediante – ele se nega a subir no palco logo em seguida. Allison tenta tranquilizá-lo. É quando

Alvy, mostrando interesse, pergunta por seu nome e escava algumas informações sobre Allison. A conclusão de Alvy sobre a pesquisadora é hilária:

**Alvy:** É do gênero... intelectual nova-iorquina, judia, de esquerda, liberal, mora em Central Park West, Universidade Israelita, campos de férias socialistas? O seu pai gosta do pintor Ben Shahn. Você é do tipo que gosta de greves. Pare antes que eu me torne um imbecil completo.

**Allison:** Não. Foi uma maravilha. Gosto muito de ser reduzida a um estereótipo cultural.

**Alvy:** Sou intolerante. Mas de esquerda.

A necessidade de orientação, de segurança para agir no mundo, faz com que automaticamente Alvy construa toda uma imagem mental sobre quem seria Allison Portchnik. Esta, por sua vez, responde em tom irônico ao modo como Alvy concebe a sua identidade com base em informações tão esparsas. A cena seguinte (episódio 5-II) acontece no quarto dos agora casados Alvy e Allison e tem início com um beijo, prontamente interrompido por Alvy. Inquieto, este diz não conseguir se concentrar por conta do clima de conspiração política existente àquela época, ao que Allison retruca de maneira certa:

**Allison:** Você usa a teoria da conspiração para evitar vir para a cama comigo.

A encenação da intimidade do casal evidenciada nesta cena suscita a discussão de algumas interessantes questões. Do ponto de vista da composição cênica do quarto do casal, de imediato chama a atenção a imensa quantidade de livros presentes em toda a extensão do cômodo. Expressa-se, com este tipo de constituição, um amor intelectual à moda de Nova Iorque. Sobre a ação apresentada, um primeiro aspecto importante na relação dos personagens se refere à iniciativa pelo ato sexual. Em um momento anterior da tergiversação de Alvy, Allison é enfática:

**Allison:** Já estou farta disto. Preciso que me dê atenção.

A fala supramencionada desta personagem é ilustrativa da reconfiguração das relações amorosas na contemporaneidade. A reivindicação pelo acesso ao prazer deixa de ser considerada exclusividade dos homens. Conforme lembra Giddens, se o sexo era uma experiência sofrida pelas mulheres – e sofrida neste caso implica tanto sofrimento como passividade –



em virtude das necessidades masculinas, o movimento feminista, em conjunto com as graduais transformações decorrentes da pregnância social das ideias e práticas vinculados à noção de sexualidade plástica, serviram para problematizar o significado do prazer. A construção de uma esfera de intimidade, com sua tentativa de equilíbrio de poder entre os parceiros, coloca em jogo a existência do consentimento mútuo como condição para se alcançar o prazer; do contrário, o que se realiza na cama é um ato de violência, de estupro. Por um lado, a fala de Allison inverte a equação historicamente forjada: a igualdade de direitos políticos e sociais a duras penas conquistada – não de maneira total, evidentemente – faz com que as mulheres não apenas tenham o seu prazer reconhecido, como também passem a expressar e reivindicar sua vontade de obter prazer. Neste contexto, Allison percebe o prazer como parte integrante de sua individualidade. Por isso, a personagem *quer fazer sexo e assume a iniciativa* de começar o ato sexual, ocupando a posição *ativa* da parceria.

Por outro lado, o caso de Alvy não é menos significativo. Ele é um exemplo das operações transformadas na ideia de masculinidade diante de uma situação de fragmentação do sujeito. A inexistência de prescrições de gênero seguras, tais como eram sustentadas durante a época da modernização simples, sobretudo a partir dos ideais românticos, transfere aos indivíduos a necessidade de se auto-construírem. A imagem do machão, neste panorama, é apenas uma imagem possível para se associar à construção de uma masculinidade heterossexual dentre tantas outras nuances possíveis – e certamente é pouco condizente com as pretensões intelectuais de Alvy. Ser homem, mais do que uma certeza fixa, passa a se tornar uma descoberta via tentativa e erro, um laboratório de experiências. Nesse contexto, a negativa ao sexo encenada por Alvy é um sinal interessante. Primeiro porque dá a ver a não identificação biológica entre o homem e a necessidade instintiva pelo sexo – se assim o fosse, Alvy jamais seria capaz de rejeitar Allison. O veto ao sexo, neste sentido, também aponta para o poder dos homens dentro da esfera da intimidade – o estupro, portanto, também pode ocorrer no sentido inverso, isto é, das mulheres para os homens.

A negativa de Alvy além disso, também aponta para o desenvolvimento de um aparelho emocional autônomo para os homens: o sexo, para ser sentido

como satisfatório, é aquele que pressupõe a existência de um conforto emocional. As pressões envolvidas na realização do ato sexual tornam-se mais tangíveis: a afirmação de uma masculinidade segura, prescritiva, entra em colisão frontal com os riscos e dilemas vivenciados decorrentes da necessidade de sustentar a própria identidade – segundo essa concepção, gênero deixa de estar identificado com o caráter biológico do sexo. A intimidade é o lugar em que este choque é dado a ver; a naturalidade, sob a qual a prática sexual sempre fora concebida, dá lugar ao caráter humano, social, artificial – o pênis não fica ereto, a vagina não fica úmida.

No entanto, há um segundo aspecto a partir do qual a recusa sexual de Alvy também deve ser interpretada, a valer, a sensação de opressão diante do poder alcançado pelas mulheres na vida política em geral e na esfera da intimidade em particular. O andar em círculos intelectual de Alvy também pode ser lido como uma afronta ao poder das mulheres: sexo só quando eu, na condição de homem, desejo. Isto porque o próprio ato reivindicatório atualizado narrativamente através da declaração de Allison propõe um deslocamento da ideia de masculinidade que, para uma parte da sociedade, ainda se mostra inviolável. Mais do que isso, por trás de um discurso moderno sobre o ser homem, coexistem ainda vestígios de uma identidade masculina característica da modernização simples e que estabelece a assimetria de poder decisório sobre os sexos.

O quarto também é o palco utilizado para a discussão da intimidade de Robin e Alvy (episódio 8). No entanto, o quarto em questão não pertence ao casal. A cena começa com a presença destes personagens em uma recepção promovida pelo editor do futuro livro de Robin. Como evidenciado na categoria analítica anterior, esta festa permite entrever certo estilo de vida novaiorquino. Alvy, cansado das formalidades sociais inerentes a este tipo de circunstância, em dada altura da cerimônia se desprende de Robin e vai até um quarto no interior do apartamento, onde começa a acompanhar o jogo de basquete do seu time do coração, o New York Knicks. Quando Robin o encontra (episódio 8-II), um interessante diálogo se processa:

**Robin:** Está aqui! Tem gente lá fora.

**Alvy:** Há 2 minutos os Knicks ganhavam por 14 pontos, agora só por 2.

**Robin:** O que há de tão fascinante num grupo de gigantões tentando enfiar uma bola num arco?

**Alvy:** O fascinante é ser uma coisa física. Os intelectuais provam que se pode ser brilhante e não perceber nada do que se passa. Mas, por outro lado, o corpo não mente como agora sabemos.

**Robin:** Pára com isso.

**Alvy:** Vai ser demais. Os doutores lá fora discutindo os modos da alienação, e nós aqui “rebolando”.

**Robin:** Alvy, pára. Você usa o sexo para exprimir agressividade.

**Alvy:** Por que é que reduz meus instintos animais a categorias psicanalíticas? Disse ele, tirando-lhe o sutiã.

**Robin:** Tem gente do New Yorker lá fora! Oh, meu Deus. O que eles vão pensar?

No que tange à composição imagética, é utilizada uma câmera fixa localizada na extremidade diagonal do quarto, de maneira a focalizar tanto a entrada de Robin no quarto, como a oferecer a impressão de que Alvy, sentado sobre uma cama de casal, estivesse realmente vendo o jogo pela televisão – ainda que a televisão não apareça no campo descrito pela câmera. Um primeiro aspecto que chama a atenção, tendo em vista a análise do risco social previamente realizada, diz respeito a uma contradição constituinte forjada na composição identitária de Alvy: enquanto em sua estadia na cidade de Los Angeles o protagonista reclamava a ausência de uma postura mais reflexiva, intelectual e criticava o hedonismo, o apelo ao corpo, na festa realizada em Nova Iorque o personagem em questão, como pode ser apreendido pelo diálogo acima transcrito, efetua o procedimento oposto, qual seja, critica, com o uso de sua ferina ironia, o vazio intelectual que negligencia a dimensão constitutiva do corpo. É exatamente dentro deste contexto que Alvy procura comparar a magia de um jogo de basquete ao brilhantismo intelectual. Novamente a ironia é utilizada como instrumento de poder verbal frente ao desprezo de sua então esposa pelo esporte, desprezo este que pretendia colocar o conhecimento artístico e científico como valores supremos na sociedade.

A contraposição entre Alvy e Robin remete à tentativa de Allen de construir um cinema em que as instâncias da alta cultura e da baixa cultura conversem e se constituam reciprocamente, de modo a mostrar que ambas são expressões de uma realidade social comum. A defesa à materialidade do corpo serve de pretexto para Alvy convidar Robin a vivenciarem uma irônica fantasia: o sexo a ser praticado pelo casal seria uma resposta ao distanciamento intelectual presente no salão principal do apartamento. Entretanto, Robin nega

as investidas de Alvy. O mesmo recurso intelectual utilizado pelo protagonista para se afastar de Allison, neste novo contexto se volta contra ele: é Robin quem faz da teorização argumento para não ir para a cama com Alvy, ao dizer que este fazia uso do sexo como forma de expressão de hostilidade.

Diferentemente da tendência apresentada por Illouz (2011), a esfera da intimidade construída narrativamente em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, longe de servir como instância de produção de consenso, de equilíbrio emocional, serve para dar a ver justamente o conflito presente na configuração dos relacionamentos. Nesta esfera, no interior da construção fílmica, o poder é discutido e não ocultado; os sentimentos não são disfarçados – tal como aconselham os manuais de auto-ajuda para relacionamentos amorosos –, mas sim expostos. A busca pela compreensão é substituída pelo confronto aberto. Na condição de mulher, Robin, apoiada pela suposta igualdade de forças na esfera da intimidade, não baixa a guarda e não sucumbe à vontade de Alvy. De modo similar, na cena seguinte (episódio 8-III), que se passa durante uma tentativa de sexo, desta vez na cama do quarto do casal, após se sentir incomodada pelos barulhos provenientes da rua, Robin não hesita em parar a atividade sexual quando percebe não estar mais envolvida. Mesmo diante das ironias de Alvy, frustrado com a paralisação da atividade, e com a posterior insinuação deste personagem para que o sexo pudesse recomeçar, Robin se mostra irredutível.

A inscrição do risco social materializada filmicamente, a princípio, pela manifestação do estilo de vida novaiorquino – o barulho da sirene, no caso, é a expressão direta da incerteza social – se converte no próprio risco da relação amorosa vivenciada pelos personagens no ambiente privado de seu lar. A construção da intimidade, portanto, corresponde a uma discussão sobre a individualidade dos participantes envolvidos. Tais individualidades, sem o amparo de prescrições assimétricas de poder, expressam necessidades e interesses específicos que precisam ser acordados. A validade dos acordos é demasiadamente frágil: o que até então era combinado e certo pode, ao sabor dos eventos, passar a ser incorreto. O local da moradia do casal, até então certo e definido, se torna alvo de debate: permanecer na cidade ou mudar-se para o campo? Os bombeiros, chamados para apagar as chamas inerentes ao processo de individualização, são acionados: a psicanálise e o ansiolítico

Valium – este uma manifestação concreta da natureza artificial, ou seja, o temperamento ideal sob a forma de comprimidos – fazem parte de um mesmo sistema perito, de uma tentativa de fornecer estabilidade e segurança aos indivíduos em meio ao perigo de uma desintegração identitária. O sexo é figurado no interior do filme como o campo de batalha das discussões da intimidade.

A postura adotada por Annie Hall, inicialmente, contrasta de maneira radical com a apresentada pelas novaiorquinas Allison e Robin. A este respeito, sua viagem com Alvy Singer para uma mansão em Long Island (episódio 14-II) é bastante ilustrativa:

**Annie:** Veja se este parece bom. "Poesia Moderna Americana"? Deixa eu ver. Talvez eu devesse... "Introdução ao Romance".

**Alvy:** Só não faça nenhum curso em que te obriguem a ler o Beowulf.

**Annie:** Então, o que acha? Vamos à festa em South Hampton?

**Alvy:** Não seja tola. Para que precisamos de gente? Vamos apagar a luz e brincar de "esconde-o-salame" ou coisa assim.

**Annie:** Olha, vou buscar um cigarro.

**Alvy:** Erva, né? A ilusão de que a mulher branca ficará mais parecida com a Billie Holiday.

**Annie:** Já fez amor chapado?

**Alvy:** Eu? Não. Se fumo erva ou bebo, fico insuportável de maravilhoso. Fico maravilhoso demais para expressar. Não entendo porque tem que fumar isso cada vez que fazemos amor.

**Annie:** Me relaxa.

**Alvy:** Tem que descontraír artificialmente antes de irmos para a cama?

**Annie:** Qual a diferença?

**Alvy:** Com uma injeção de Pentotal pode dormir o tempo todo.

**Annie:** Olha quem fala! Está no psiquiatra há 15 anos. Devia era fumar isto. Sairia de lá num instante.

**Alvy:** Vamos, não precisa disso.

**Annie:** O que está fazendo? Não, Alvy. Por favor.

**Alvy:** Pode ficar sem isso, só uma vez. Espera. Tive uma ótima ideia. Aguenta aí um minuto. Trouxe um pequeno artefato erótico, que trouxe da cidade e vai ser perfeito. Pronto. Cria-se um pouco da essência de New Orleans. E agora já podemos ir ao que interessa e até revelar fotografias se quisermos.

**Alvy:** Tem alguma coisa errada?

**Annie:** Nada. Por quê?

**Alvy:** Não sei. Parece que não está aqui.

**Annie:** Não, estou bem.

**Alvy:** Sérioo? Não sei. Estou te achando distante.

**Annie:** Vamos simplesmente fazer, ok?

**Alvy:** É da minha imaginação, ou está agindo por impulso?

**Alma de Annie:** Alvy, lembra onde pus o bloco de desenho? Enquanto vocês ficam nisso, acho que vou desenhar.

**Alvy:** É o que quis dizer com distante.

**Annie:** Tem o meu corpo.

**Alvy:** É, mas quero você inteira.

**Annie:** Preciso de erva.

**Alvy:** Para mim estraga quando fuma. Sou um comediante. Se faço rir um cara que está chapado não conta, porque ele ri de tudo.

**Annie:** Sempre teve assim tanto humor?

**Alvy:** O que é isto? Alguma entrevista? Devíamos estar fazendo amor.

Na rememoração de Alvy, o quarto novamente ocupa o centro da tela de projeção. A encenação da interação entre Alvy e Annie permite entrever interessantes questionamentos. Dessa maneira, o primeiro aspecto a ser ressaltado se refere à completa submissão de Annie diante do humorista. O primeiro vestígio deste comportamento é construído em relação direta com o final da cena imediatamente anterior (episódio 13): Annie facilmente aceita a – impositiva – sugestão de Alvy em fazer cursos de educação para adultos, mesmo a contragosto. Em seguida, quando sugere a Alvy que frequentassem uma festa que ocorreria em South Hampton, este prontamente declina a proposta de Annie e desvia o assunto. A frase utilizada por Alvy é emblemática: “para que precisamos de gente”? A menção implícita ao pronome nós, em termos práticos, corresponde exclusivamente à sua única vontade. Annie silencia-se; não questiona a decisão. Alvy, de maneira brincalhona, convida a cantora para que fizessem sexo. Ela consente com a ideia, mas decide antes pegar um cigarro de maconha. Alvy primeiramente usa o expediente do cinismo para tentar dissuadir Annie de tal procedimento (“A ilusão de que a mulher branca ficará mais parecida com a Billie Holiday”). Ineficaz, o humorista parte então para a ironia, ao se referir sobre a artificialidade da descontração gerada pela maconha: “com uma injeção de Penthotal pode dormir o tempo todo”. A réplica de Annie, expressa pela tentativa de comparação entre os efeitos da maconha e da psicanálise, visando justificar sua utilização do baseado, não obtém sucesso. Diante de novo insucesso, Alvy se vale da força para tirar o cigarro das mãos de Annie, que não oferece nenhuma resistência. A este respeito deve-se recordar que durante a primeira noite de sexo do casal Annie fumou seu cigarro de maconha e Alvy não fizera nenhuma objeção a respeito. Para tentar estimular Annie, Alvy troca a artificialidade da maconha pela de Nova Orleans: coloca uma lâmpada vermelha no abajur, retira suas roupas e entra debaixo das cobertas onde Annie já está o aguardando. O sexo começa. Alvy reclama certa frieza de Annie. Esta, por sua vez, se esquivava. Eis que o filme constrói uma belíssima figuração de sua distância afetiva através da disjunção entre o corpo e o espírito de Annie: uma projeção fantasmagórica sai do interior do corpo da cantora durante o ato sexual e senta em uma cadeira próxima à cama. Entediada, a projeção faz questão de provocar o comediante:

“Alvy, lembra onde pus o bloco de desenho? Enquanto vocês ficam nisso, acho que vou desenhar”.

O diálogo final da cena não é menos importante. Visivelmente incomodado, Alvy diz a Annie que era esta frieza que ele havia a questionado anteriormente. Annie replica Alvy ao afirmar que ele tinha seu corpo. Alvy a solicita por inteira. Annie, então, questiona a relutância de Alvy em não lhe deixar fumar o baseado. Alvy, novamente, reafirma o caráter não espontâneo do desejo em virtude do uso de entorpecentes. A construção desta cena é um contraponto radical àquelas analisadas anteriormente – as relações de Alvy com Allison e Robin. Isto porque o que fica explícito é a existência de uma completa assimetria de poder no centro decisório da relação. O mesmo papel secundário que Annie ocupara sobre o palco em sua performance musical corresponde ao papel de coadjuvante que ela ocupa na relação amorosa. A individualização em Annie, portanto, inexistente: esta personagem ocupa a posição de mulher prescrita pela divisão de gêneros própria do estágio simples da modernização. Seu raio de ação é restrito pelas concessões do poder dirigente de Alvy. Mesmo quando esta personagem esboça qualquer tipo de reação no sentido de defender a sua vontade, o modo pelo qual se expressa é tímido, para não dizer temeroso. Não há um enfrentamento, de fato. O nós, como expressou Alvy, corresponde, na verdade, aos interesses do humorista exclusivamente. Tamanha é a conformação de Annie às expectativas de gênero da modernização simples – momento este em que, tal como aponta Lash (1997), a individualização é incompleta, isto é, restrita apenas aos homens – que ela se sujeita a fazer sexo contra a sua vontade. O imagético descolamento entre corpo e alma, metaforicamente, indica o verdadeiro estupro ao qual se submetia. A maconha, mais do que um estimulante, era apenas um entorpecente, um atenuante, uma forma de alienação para aguentar o choque do estupro, a violência cometida contra si própria. A fala de Annie “tem o meu corpo” não deve em hipótese alguma passar despercebida. Tal depoimento demarca o lugar característico ocupado por grande parte das mulheres até metade do século passado, qual seja, o de serviçal do homem. Até então Annie sente como sua função dentro do relacionamento amoroso fornecer seu corpo à satisfação das vontades sexuais de Alvy – independente desta função ser contraditória às suas reais vontades.

A associação de Annie com a pequena cidade de Chippewa Falls, no contexto da narrativa construída em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, pode ser lido como uma vinculação desta personagem aos valores próprios da modernização simples. Diante disso, torna-se patente o fato de que não fora criada uma esfera de intimidade entre Alvy e Annie, afinal, estes personagens encontram-se em condições totalmente desiguais de poder. No contexto desta cena, Alvy, por sua vez, ocupa um lugar ambivalente. Por um lado, seu anseio por controle, sua tentativa de isolar os riscos sociais que o rondam, acaba caindo como uma luva para a manutenção da assimetria de poder proporcionada pela postura de Annie – a passividade desta encontra como par correlato o caráter ativo e intransigente do humorista. Por outro lado, a composição identitária apresentada pelo personagem Alvy é incondizente com o ideal de masculinidade característico da modernização simples. O tipo físico franzino, a postura intelectual, a falta de jeito ao matar aranhas ou ao lidar com lagostas, as idas às sessões de terapia e o medo de dirigir carros são atitudes mais próximas, inclusive, do ideal de feminilidade deste estágio da modernização que em nada remetem à rudeza, à virilidade e ao controle das emoções próprias do caráter masculino. A masculinidade de Alvy, neste sentido, não é socialmente herdada, mas sim fruto de um esforço de construção identitária; a masculinidade, enquanto expressão do gênero, está desvinculado dos atributos biológicos. Sendo assim, a preocupação de Alvy com o prazer de Annie quando do ato sexual é legítima – do contrário, ele ficaria plenamente contente em ter acesso ao corpo da cantora e a construção, operada no interior de sua memória, da fantasmagoria de Annie jamais existiria. Alvy faz parte de uma geração de homens que enxerga na satisfação sexual da parceira uma expressão da própria satisfação sexual alcançada durante o sexo. Em outras palavras, o humorista passa a conceber o sexo como uma atividade colaborativa. Esta consciência está diretamente relacionada ao protagonismo assumido pelas mulheres durante a modernização reflexiva. Isto porque, com a maior autonomia alcançada pelas mulheres, a qualidade do prazer sexual passa a ser vista como uma valiosa moeda na avaliação dos relacionamentos amorosos. O que Alvy não consegue perceber, no entanto, é a sua parcela de responsabilidade na incapacidade de Annie em obter prazer sexual, responsabilidade esta não de ordem puramente



física, mas política – isto é, no que tange à relação desproporcional de poder decisório no interior do jogo amoroso.

Uma estratégia mobilizada por Woody Allen na estruturação da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* para questionar os fundamentos do amor romântico consiste no efeito de choque proveniente da justaposição de duas memórias bastante contrastantes sobre o relacionamento amoroso vivenciado pelo protagonista com Annie. A primeira delas é, certamente, um dos momentos mais ternos que compõem a trama (episódio 12-II). Andando sob a ponte da rua 59, Alvy elogia os dotes sexuais de Annie e, em meio a uma cena digna de cartão postal, os dois personagens trocam entre si carícias e tímidas declarações de afeto. Um beijo apaixonado encerra a cena. A fotografia, embora escura, emula um romantismo nostálgico, esperançoso, sobretudo por conta da presença dos pequenos feixes de luz que iluminam toda a extensão da ponte, presente no segundo plano. A luminosidade da cena imediatamente seguinte (episódio 13) ironiza o clima nebuloso da interação encenada pelos protagonistas no interior do apartamento de Alvy: sem avisar ao humorista, Annie decidira se mudar para a residência deste. A faceta mágica do amor se contrapõe às implicações práticas do convívio amoroso. O choque efetuado pela brusca transição das imagens expressa o choque sofrido no interior do relacionamento afetivo: a nostalgia do paraíso perdido de um filme quase em preto e branco dá lugar à crueza das cores própria do convívio real, cotidiano; a comédia romântica terminou – começa agora o filme além do filme. Tendo em mente este contexto, a discussão processada entre Alvy e Annie é da maior relevância:

**Alvy:** Como assim? Não vai deixar a sua casa, vai?

**Annie:** Claro que vou.

**Alvy:** Mas por quê?

**Annie:** Virei morar com você.

**Alvy:** Mas tem um bom apartamento.

**Annie:** Um micro apartamento.

**Alvy:** Sei que é pequeno.

**Annie:** E tem os canos podres e insetos.

**Alvy:** Tem sim, maus canos e insetos, diz isso como se fosse ruim. Os insetos são... a Entomologia está em franco desenvolvimento

**Annie:** Não quer que venha morar com você.

**Alvy:** Não quero? Quem disse? De quem foi a ideia?

**Annie:** Minha.

**Alvy:** Foi sua, é verdade. Mas eu concordei logo.

**Annie:** Acho que pensa que fui eu que te convenci.

**Alvy:** Não! Vivemos juntos, dormimos juntos, comemos juntos. Não quer que seja como se fôssemos casados, quer?

**Annie:** Qual é a diferença?

**Alvy:** Porque mantém sua própria casa. Não temos que ir lá. Não temos sequer de pensar nela. É um salva-vidas que está lá sempre. Para sabermos que não somos casados.

**Annie:** O apartamento custa 400 dólares por mês, Alvy.

**Alvy:** Paga 400 dólares por aquilo?

**Annie:** É.

**Alvy:** A canalização é ruim e tem insetos. Que horror! O contabilista dá um jeito de deduzir nos impostos. Eu pago.

**Annie:** Não me acha inteligente.

**Alvy:** Não seja ridícula.

**Annie:** Então por que está sempre me forçando a fazer cursos como se fosse burra?

**Alvy:** Educação para adultos é fantástico. Encontram-se professores interessantes. É estimulante.

A repentina mudança de Annie para o apartamento de Alvy serve para colocar em discussão os diferentes significados que estes personagens atribuem à conformação do relacionamento amoroso que vivenciam. Do ponto de vista da articulação narrativa cabe destacar, a princípio, o espanto de Alvy diante da arbitrariedade da decisão de Annie. A experiência de dois casamentos fez com que o humorista se tornasse cético quanto à qualidade do convívio proporcionado pelo casamento. Se as suas tratativas de demover Annie da ideia de não se mudar para seu apartamento não funcionam, por outro lado Alvy a aceita mediante a condição de que a cantora não abrisse mão de seu apartamento. A avaliação de riscos efetuada por Alvy na cena em questão apresenta como principal valor a expressão de sua individualidade. O selo institucional do casamento, portanto, corresponderia à perda de um espaço próprio para exercer seu direito à individualidade. A simples lembrança da existência do apartamento de Annie seria, aos olhos de Alvy, um signo de independência dos participantes – em última instância, caso o relacionamento fracassasse, Annie teria para onde voltar sem que isso se tornasse um problema para Alvy. O casamento, lido sob este prisma, consistiria em um produto distinto – e coercitivo – da soma das relações individuais. A atitude de Alvy, tendo em mente seus casamentos anteriores, é muito mais intelectualista do que propriamente afetiva e, coerente com o modo como constrói sua identidade, aponta para uma tentativa tão grande quanto possível de controlar os riscos inerentes a um envolvimento amoroso. A interpretação de Annie é globalmente distinta daquela forjada por Alvy, inclusive porque os interesses em jogo são opostos: enquanto Alvy quer dar continuidade à manutenção de

sua autonomia, Annie pretende se juntar a Alvy. Conforme a última análise pretendeu esclarecer, a associação desta personagem com a cidade de Chippewa Falls no contexto do filme corresponde à representação de um modo de vida bastante peculiar que corporifica os valores e expectativas próprias da modernização simples.

O caráter incisivo adotado por Annie neste episódio, com sua postura de enfrentamento a Alvy, traduz uma ideia muito nítida sobre o lugar da mulher no relacionamento amoroso. Os argumentos apresentados por Annie, portanto, não podem ser desconsiderados. Em primeiro lugar, a economia de 400 dólares com o aluguel de seu apartamento corresponderia a uma submissão de sua parte ao poder provedor de Alvy. Em segundo, quando reclama – como quem justifica uma postura – que Alvy não a considerava suficientemente inteligente, Annie alude claramente à separação característica dos ideais românticos entre mulheres puras e impuras. A inteligência é interpretada pela cantora como um valor de pureza, capaz de a tornar digna de um casamento com o humorista – ainda mais quando ela tem em mente os lugares sociais ocupados pelas ex-esposas de Alvy. Forçar a mudança para o apartamento do protagonista é uma tentativa de pressionar Alvy a conferir legitimidade e comprometimento à relação, isto é, de forjar um futuro sentido como seguro para Annie na qualidade de sua esposa. O receio presente em Annie, deste modo, é o de que ela assumisse a condição de mero joguete sexual para Alvy.

O mesmo desabafo explicitado por Annie que permite observar o lugar de mulher que esta personagem projeta para si também serve para evidenciar a postura controladora assumida por Alvy na condução da relação. A espontaneidade de Annie, avaliada pelo humorista em um primeiro momento como fonte de atração, durante o desenvolvimento da trama passa a ser vista aos olhos de Alvy como problemática, limitadora. Diante disso, este assume o risco de tentar incutir na composição identitária de Annie uma postura reflexiva, característica do modo como concebe o estilo de vida novaiorquino. A insistência para que a cantora se inscrevesse em cursos de educação para adultos é sintomática de sua pretensão. Tal como explicitado na análise anterior, Alvy, como era de se esperar, ganha esta queda de braço e Annie decide participar dos cursos. De maneira mais sutil, Alvy já tinha iniciado sua tentativa de intelectualizar Annie ao presenteá-la com livros sobre a morte

(episódio 11). Dito de maneira mais explícita, o desejo de Alvy era tornar Annie consciente dos riscos que a cercam – a iminência da morte pode ser interpretada como uma referência ao imponderável dos riscos sociais; desnaturalizar aquilo que até então para ela era considerado natural, prescrito, herdado. Não por acaso, Alvy também resolveu convencer Annie a trocar a droga de Winsconsin (a maconha) pela droga de Nova Iorque (a psicanálise, com a eventual prescrição de seus medicamentos ansiolíticos e antidepressivos).

### 3.4.3 Um Ponto de Inflexão

Uma interessante estratégia narrativa adotada por Woody Allen na montagem de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* consiste em correlacionar algumas cenas subsequentes de modo a criar um efeito de *memória da memória*. Em outras palavras, durante o ato de rememoração de Alvy, Annie pede a palavra e reivindica a recordação de uma outra circunstância da vida do humorista. Um dos momentos em que este efeito é acionado acontece no episódio imediatamente posterior à visita de Alvy e Annie aos pais da cantora em Chippewa Falls ocorrida em virtude da Páscoa (episódio 16). O choque proporcionado pela justaposição dos episódios é impressionante: a postura passiva e temerosa de Annie durante toda a excursão do casal ao estado do Winsconsin dá lugar à presença de uma mulher radicalmente distinta, visivelmente marcada por uma atitude combativa e independente. O ponto de partida para esta transformação, no entanto, só é comunicado aos espectadores em uma cena interpolada ao decorrer da discussão travada entre Annie e Alvy em uma rua de Nova Iorque na qual a cantora se recorda da conversa que teve com Alvy logo após retornar de sua primeira sessão de psicanálise (episódio 17-II):

**Annie:** Cheguei!

**Alvy:** Como foi?

**Annie:** Foi meio esquisito, mas ela é muito simpática. E não tive que deitar no divã. Fiquei sentada. Contei da família e dos meus sentimentos pelos homens e da minha relação com o meu irmão. E ela falou em inveja do pênis. Sabe o que é?

**Alvy:** Sou um dos raros homens que sofre disso. Continua.

**Annie:** Disse que me sinto culpada dos meus sentimentos pelo casamento e por crianças. Lembrei que, quando era pequena, vi os meus pais fazendo amor...

**Alvy:** E isto foi tudo na primeira sessão? Eu ando nisso há 15 anos. E não fiz... nada que se pareça.

**Annie:** Conteí o meu sonho e chorei.

**Alvy:** Chorou? Eu nunca chorei. Isso é fantástico. Eu só me lastimo. Sento e choramingo.

**Annie:** No sonho, Frank Sinatra me põe uma almofada na cara e eu não consigo respirar.

**Alvy:** O Sinatra?

**Annie:** É. Me estrangulando.

**Alvy:** Claro. Porque ele é cantor e você é cantora. Perfeito. Está tentando sufocar a si mesma. É uma intuição verdadeiramente psicanalítica.

**Annie:** Ela disse que o seu nome é Alvy Singer.

**Alvy:** O quê? Eu?

**Annie:** Sim. Porque no sonho eu parto os óculos do Sinatra.

**Alvy:** Nunca disse que ele usava óculos. O que quer dizer? Eu te sufoco?

**Annie:** Olha, Alvy, fiz uma coisa mesmo horrível... Porque, quando ele cantava, era numa voz de falso mesmo aguda.

**Annie:** O que a médica disse? Que devia ir 5 vezes por semana. Até estou gostando bastante da análise. Mas irá mudar a minha esposa?

**Alvy:** Mudar a sua esposa?

**Annie:** Não, disse a minha vida.

**Alvy:** Disse: "Irá mudar a minha esposa?"

**Annie:** Disse: "Mudará a minha vida?"

**Alvy:** Disse esposa.

**Annie:** Vida! Disse vida.

**Alvy:** Disse ou não disse: "Mudará a minha esposa?" Vocês ouviram. Não estou maluco.

**Annie:** Disse que achava que você nunca vai me levar a sério porque acha que não sou inteligente.

**Alvy:** Mas por que está sempre nessa? É porque tem motivo para dar cursos para adultos? Conhece professores maravilhosos, interessantes.

O recurso da memória da memória ativado na presente cena é narrativamente construído por intermédio de uma sobreposição temporal. Assim sendo, o início da composição imagética da lembrança de Annie é acompanhado pela narração desta personagem – isto é, corresponde a um diálogo da cantora efetuado quando de sua discussão com Alvy (episódio 17-I) – sobre o motivo que culminou em seu lembrar, qual seja, o fato de ela acreditar que o humorista não a achava uma pessoa inteligente. O diálogo acima transcrito é registrado na cozinha do apartamento de Alvy quando da chegada de Annie a este recinto. A conversa encenada gira em torno da primeira sessão de análise frequentada pela cantora. Neste sentido, um primeiro aspecto que não pode passar despercebido é o próprio significado da ida da protagonista à terapeuta. Mais do que expressão de uma vontade própria tal atitude reforça a assimetria de poder vigente no interior de sua relação amorosa. A mesma Annie que havia aconselhado Alvy a trocar suas sessões de terapia pelo uso de cigarros de maconha foi quem abriu mão de seu baseado, sucumbiu às pressões do humorista, e começou a fazer análise. A propósito, a referida assimetria está presente na própria constituição do

diálogo realizado pelos personagens: inconsciente à privacidade do relato psicanalítico, a cantora conta a Alvy, nos mínimos detalhes, as partes mais relevantes da recente exposição de sua intimidade. Não há, portanto, um claro senso de autonomia presente em Annie neste momento; seu entendimento do exercício amoroso ainda era muito tributário de uma postura subserviente.

Mas esta Annie estava com seus dias contados: a cena agora analisada tem importância central no desenvolvimento da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, uma vez que demarca o ponto de inflexão da trajetória vivenciada pela cantora. Apropriado de maneira hilária, o legado psicanalítico freudiano, convertido em tema da narrativa fílmica em questão, não apenas fornece o fio condutor para a conversa entre Alvy e Annie como também está diretamente implicado na mudança de trajetória sofrida pela protagonista. A esse respeito, uma declaração de Annie se mostra tanto quanto elucidativa do movimento que estaria por incorporar: “[A terapeuta] Disse que me sinto culpada dos meus sentimentos pelo casamento e por crianças”. A provocação feita pela psicanalista através da menção à culpa de Annie tem um caráter eminentemente político. O fato de a profissional responsável pela saúde emocional de Annie ser mulher não parece algo impensado. Quando associa o tema do casamento ao da concepção, o que a terapeuta de Annie pretende explicitar e problematizar é o significado da maternidade para a cantora. No contexto da narrativa, deve-se recordar que a vinculação de Annie a Chippewa Falls situa a protagonista em um quadro de valores próprio da modernização simples. Desta forma, a maternidade é sentida pela cantora como um destino de gênero. Através de uma pré-disposição biológica para gerar outro ser humano deduz-se uma função, um lugar social específico a ser ocupado pela mulher, qual seja, o feminino – ou melhor, a *natureza feminina*: deve ser mãe e, portanto, responsável pelo cuidado dos filhos e pela organização do lar. Amparada por este tipo de construção social, a trajetória de vida das mulheres se revela bastante engessada, previsível e limitada. O casamento, sob esta circunstância, deve ser entendido como o ingresso socialmente aprovado à maternidade.

Até este momento da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* a personagem Annie procurava cumprir as prescrições de seu gênero, conforme as análises dos episódios anteriores atestam. No entanto, com a ajuda de sua

terapeuta, a cantora passa a aprender que longe de ser um destino natural, a maternidade é uma escolha; mais do que isso: ser mulher é uma escolha e, assim sendo, existem maneiras múltiplas de se construir como mulher. A psicanálise oferece a Annie a possibilidade de uma reavaliação sobre sua identidade, reavaliação esta que desconstrói a culpa por não seguir um tipo de expectativa aprendida sobre o lugar da mulher e lhe oferece a possibilidade de desenvolver sua própria autonomia. As distintas interpretações do sonho relatado por Annie, em que era sufocada por Frank Sinatra, oferecem o substrato a partir do qual a cantora futuramente se serviria para reconfigurar sua identidade pessoal. O contraste entre a interpretação realizada por Alvy e aquela forjada por sua psicanalista, além de bastante engraçado, é deveras ilustrativo no que tange ao jogo de forças político que constitui o relacionamento amoroso dos protagonistas. O deslocamento da ênfase psíquica é a matriz cômica utilizada de ambos os lados. Neste sentido, para Freud, o sistema simbólico que organiza a constituição dos sonhos não pode ser decodificado a partir de uma chave lógica. A resistência efetuada pelo inconsciente acarreta a opacidade dos sonhos. Portanto, como suas representações não são transparentes, diretas, seus significados verdadeiros devem ser alcançados por intermédio de um processo de decifração. Com o objetivo de impressionar Annie, o humorista – esbanjando uma pretensa intelectualidade –, à medida que ouve o relato de sua namorada, começa a forjar sua decifração particular para a massa onírica da cantora. Na versão elaborada por Alvy, Frank Sinatra seria a projeção da própria Annie. Esta inferência foi construída com base na similitude profissional dos dois, afinal, ambos são cantores. A conclusão de Alvy seria a de que o inconsciente de Annie daria a ver um processo de auto-sufocamento. Esta interpretação, conforme se pode observar, não é isenta. Quando o humorista intui que Annie esteja a se sufocar, na verdade ele procura afirmar que a responsabilidade pelos conflitos amorosos vivenciados pelo casal é exclusiva da conduta de Annie. Qual não é a surpresa de Alvy, no entanto, quando é defrontado com uma nova chave de interpretação apresentada pela terapeuta de Annie. Em vez de se fixar no parentesco profissional existente entre Annie e Sinatra, ela propõe outra ligação simbólica: Singer, cantor em inglês, é também o sobrenome de Alvy. O irônico trocadilho com o sobrenome, corporificado

oniricamente sob a forma Sinatra, coloca em primeiro plano uma outra possibilidade de significar o sufocamento sentido por Annie. Alvy fica desconcertado quando Annie relata que em seu sonho Sinatra usava óculos e tinha uma voz de falsete aguda. Se Annie não é capaz ainda de tornar consciente as implicações de seus sonhos, Alvy, por outro lado, mata a charada – que potencialmente poderia o levar a uma espécie de morte – ao momentaneamente se perguntar se seria ele quem sufocava a cantora. O espanto do humorista é patente, pois a partir da “solução”, ao pressionar Annie para fazer as sessões de terapia, ele se dava conta, ainda que de maneira relutante, de fazer parte do problema, isto é, de também possuir responsabilidades sobre os conflitos vivenciados pelo casal.

Se a referência à figuração onírica já havia deixado Alvy em alerta, o emprego narrativo do ato falho, na continuação do diálogo, serviu para abalar de vez as estruturas do comediante. Em vez de falar “não tenho certeza de que a psicanálise mudará a minha vida (*life*)”, Annie afirma não ter certeza se a psicanálise mudará “sua esposa (*wife*)”. O humor surpreendente causado pelo involuntário da situação novamente traz à tona a insegurança de Alvy, que se vê na iminência de perder o controle adquirido sobre Annie. Não por acaso, quando Annie se nega a ter dito que mudaria de esposa, Alvy olha diretamente para a câmera e conclama o testemunho dos espectadores sobre o inconsciente revelado da cantora como quem reivindica a certeza de uma angústia próxima. O risco assumido para transformar a migrante Annie em uma figura novaiorquina, isto é, o risco assumido em oferecer consciência e autonomia a Annie, agora percebe Alvy, poderia gerar um risco de desintegração da própria relação amorosa na qual estava inserido. Em outras palavras, sua experiência poderia estar prestes a se tornar um Frankenstein, a sair das garras de seu controle. Um duplo temor recai sobre Alvy quando este se dá conta do ato falho de Annie. “Será que eu vou trocar a minha esposa”, manifestando a vontade secreta do inconsciente, pode suscitar duas questões distintas, porém igualmente problemáticas para Alvy, como “Annie estaria prestes a me trocar por um outro companheiro?”; ou mesmo “Annie poderia descobrir que não está vivenciando uma opção sexual mais confortável para suas demandas atuais?”. Alvy aparece sob a penumbra – inclusive na composição imagética da encenação.



A cena em questão se mostra bastante significativa no contexto de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* porque configura um verdadeiro rito de passagem entre os valores da modernização simples e da modernização reflexiva no âmbito da vida de Annie – a expressão mais bem acabada desta transformação, vale dizer, é a memória de Alvy que originou esta lembrança de Annie (episódios 17-I e 17-III), momento este que será alvo da próxima investida analítica. O inventivo uso da teoria psicanalítica empregado narrativamente na elaboração desta sequência serviu para insinuar a futura criação de uma esfera de intimidade no relacionamento ente Alvy e Annie – afinal, nesta memória a cantora começa a se tornar consciente da existência de poder no interior dos relacionamentos afetivos e, diante disso, tem a oportunidade de reivindicar um lugar mais igualitário no jogo de forças amoroso de que participa – uma vez que põe em marcha as transformações identitárias que viriam a ser operadas no interior da protagonista. Em outras palavras, esta cena aponta para a efetiva individualização assumida pela personagem Annie.

Após a análise das questões implicadas na construção fílmica da memória da memória, pode-se agora compreender melhor as circunstâncias da tomada mais ampla da qual a pequena digressão a respeito da primeira sessão de terapia de Annie faz parte. Abaixo segue a transcrição da calorosa discussão entre Alvy e Annie por uma rua de Manhattan que resultou na dissolução provisória do vínculo afetivo existente entre estes personagens.

**Annie:** Está me seguindo.

**Alvy:** Não segui nada.

**Annie:** Seguiu sim!

**Alvy:** Vinha atrás te olhando. Não é bem seguir.

**Annie:** Como define "seguir"?

**Alvy:** Eu estava espiando.

**Annie:** Está vendo como está paranoico?

**Alvy:** Estava abraçada a um cara.

**Annie:** Isso é a pior espécie de paranoia.

**Alvy:** Não tive intenção de espiar. Só queria ir te buscar na escola.

**Annie:** Queria manter a relação aberta, lembra-se?

**Alvy:** Tem um caso com o seu professor. O cretino dessa porcaria de curso "Crise Contemporânea do Homem Ocidental".

**Annie:** "Temas Existenciais na Literatura Russa!".

**Alvy:** É só masturbação mental.

**Annie:** Finalmente um assunto que conhece bem.

**Alvy:** Não fale mal da masturbação. É sexo com uma pessoa que eu amo.

**Annie:** Não temos caso nenhum. Ele é casado. Só acha que eu sou legal.

**Alvy:** "Legal"! Quantos anos tem? 12 anos? É uma expressão de Chippewa Falls.

**Annie:** Que é que isso interessa?

**Alvy:** Não demora vai achar que está a fim e vai estar com a mão na sua bunda.

**Annie:** Foi sempre agressivo com o David.

**Alvy:** Chama ele de David?

**Annie:** É o nome dele.

**Alvy:** É um nome bíblico, não é? E ele te chama como? Bathsheba?

**Annie:** Alvy, você nunca quis se comprometer. Acha que não sou inteligente. Tivemos esta mesma discussão o mês passado. Não lembra desse dia?

[Memória da memória: primeira sessão de terapia de Annie]

**Alvy:** Cursos para adultos são tudo lixo. Os professores são falsos.

**Annie:** Não me interessa o que diz sobre o David. É um ótimo professor. E por que está me seguindo?

**Alvy:** Estava seguindo os dois.

**Annie:** Vamos acabar.

**Alvy:** Está bem. Ótimo. Só não sei o que fiz de errado. Perdeu o interesse em mim. Foi alguma coisa que eu fiz?

**Transeunte 1:** Não tem nada a ver com o que se faz. As pessoas são assim. O amor se vai.

**Alvy:** O amor se vai? Deus! Que pensamento deprimente!

**Alvy:** Tenho que fazer uma pergunta. Com a sua mulher na cama, ela precisa de algum estímulo artificial? Como a maconha?

**Transeunte 2:** Usamos um grande ovo vibratório.

**Alvy:** Um grande ovo vibratório? Pergunto a um psicopata, tenho esse tipo de resposta.

**Alvy:** Estes parecem um casal muito feliz. São?

**Casal:** Somos.

**Alvy:** E qual é a causa disso?

**Mulher:** Eu sou muito superficial e vazia, não tenho ideias e nada de interessante para dizer.

**Homem:** E eu sou igualzinho.

**Alvy:** Estou vendo. É muito interessante. E portanto, conseguiram se dar bem. Muito obrigado por falar comigo.

**Alvy (narração):** Já desde pequeno, queria as mulheres erradas. É esse o meu problema. Quando minha mãe me levou pra ver a Branca de Neve, todos se apaixonaram por ela. Eu fiquei louco pela Bruxa Má.

A sequência acima exposta tem início com os personagens fora do campo visual, restando aos espectadores apenas os sons de suas respectivas vozes. A entrada de Annie no quadro é triunfal. A propósito, um primeiro aspecto que merece ser destacado na análise da presente cena diz respeito à visível mudança no tom de interpretação conferido pela atriz Diane Keaton à personagem Annie Hall. Se em um momento anterior do relacionamento Annie era apresentada de maneira tanto quanto vacilante e, por vezes, demasiadamente condescendente, durante a encenação de sua discussão com Alvy percebe-se nitidamente uma mudança em sua postura, que irradia-se tanto por sua expressão corporal como pela disposição emocional. Até a maneira de caminhar pelas ruas de Manhattan, representada com certa altivez e uma pequena dose de indiferença, soa muito mais espontânea e integrada ao ambiente urbano do que, por exemplo, na cena em que, na companhia de Alvy,

Annie anda pelas ruas da cidade depois de haver realizado seu primeiro *show* como cantora (episódio 10-II).

Esta nova disposição imagética da personagem expressa a mudança de atitude que ela passa a imprimir em seu relacionamento com Alvy. As aulas ministradas na educação para adultos, assim como as sessões de psicanálise, contribuíram para tornar Annie uma pessoa mais urbana, mais intelectualizada, ou seja, mais reflexiva e consciente de seus sentimentos e anseios. Enquanto outrora Annie, na luta de braços com Alvy, frequentemente se submetia às escolhas e inventivas deste a respeito do rumo geral da relação, o desenvolvimento de um estilo de vida novaiorquino permitiu à cantora enxergar aspectos do conflito do casal manejados estrategicamente por Alvy de modo a favorecê-lo e que ela não era capaz de vislumbrar anteriormente. O primeiro de tais aspectos a ser mencionado se refere à configuração de relacionamento do tipo “aberto”. A percepção emocional de Annie não a deixava compreender de maneira plena o significado concreto implicado por esta possibilidade de escolha. Em outras palavras, o relacionamento aberto, imposto por Alvy, foi a maneira encontrada pelo humorista para não correr os riscos que um envolvimento mais sério, como o casamento, suscitaria. Convenientemente, um relacionamento aberto possibilitava a Alvy o exercício de sua sexualidade sem a necessidade, em contrapartida, de construir uma esfera de intimidade. Este fato, mais do que curioso, é paradoxal, afinal, Alvy em alguma medida – como, por exemplo, através de sua tentativa de proporcionar uma consciência autônoma a Annie – também apresenta indícios que expressam sua vontade em construir uma relação íntima com a cantora. Portanto, ao mesmo tempo em que Alvy deseja ele repele a construção da intimidade, visto que esta esfera se opõe frontalmente ao controle de riscos que norteia a conduta deste personagem. Neste sentido, o próprio risco de se apaixonar, de se entregar por inteiro e, sem nenhuma explicação razoável, em um momento inesperado, ser abandonado pela parceira é uma possibilidade que não é desconsiderada por Alvy. Portanto, no interior da configuração identitária de Alvy, o prazer carnal advindo por um envolvimento superficial conflita com o arriscado anseio pelo envolvimento profundo, íntimo. Diante deste quadro, qual não foi a surpresa do humorista quando Annie passou a usar a prerrogativa do relacionamento aberto que ele havia forjado – e cuidadosamente a tratou como expressão da

vontade do casal – em seu próprio favor ao, ironicamente, perguntar ao protagonista sobre quem desejava, de fato, um relacionamento aberto.

A consciência de seu poder de fogo no jogo de forças da relação amorosa torna-se patente em Annie durante a calorosa discussão travada com Alvy; a opressão sustentada por Alvy transformou-se progressivamente na opressão ao próprio Alvy. A sensação de segurança de Alvy, conseguida às custas da insegurança de Annie, isto é, por intermédio de um controle intelectual, cai por terra na medida em que ela também passa a ter acesso às mesmas ferramentas de construção identitária do humorista. Isso fica patente, por exemplo, quando o comediante, confrontado por Annie a respeito do nome da disciplina que ela estava cursando na educação para adultos, diz não importar o título da matéria, afinal, “tudo não passa de masturbação mental”. Annie, apresentando um senso de reação até então não vivenciado anteriormente, rebate com o mesmo cinismo do conviva: “finalmente um assunto que conhece bem”. A ferina ironia com a qual Alvy se utilizava na tentativa de imobilizar Annie, de maneira a continuar submetê-la à manutenção de seu controle, passa a ser respondida na mesma moeda, ou seja, através de ironias ou cinismos. A passividade medrosa revelada pela antiga Annie não condiz mais com a postura independente que esta passou a encarnar. O próprio vocabulário de Annie torna-se mais refinado, mais sintonizado com sua nova disposição identitária. O termo paranoia, mencionado para descrever o ciúme evidenciado por Alvy despertado pela presença de David, professor de um dos cursos de educação para adultos feito por Annie, é indicativo do novo lugar de mulher que Annie passara a ocupar no contexto do enredo do filme.

Mesmo quando perduram os trejeitos da Annie Hall de Chippewa Falls, como por exemplo a utilização da palavra legal (*neat*), pode-se notar uma aderência ao estilo de vida novaiorquino expressa pela segurança assumida pela personagem ao se posicionar. Prova disso é a reação dela à provocação de Alvy sobre esta circunstância. Enquanto o humorista retruca ironicamente, com o intuito de rebaixar o poder de Annie, ao perguntar “quantos anos você tem? 12? Essa é uma expressão de Chippewa Falls”, Annie, por sua vez, responde com um lacônico, enfático e desconcertante “o que importa?”. Não há mais condescendência e rebaixamento por parte da cantora diante das opiniões e vontades do humorista. A argumentação de Annie se torna mais

contudente, mais racional, mais refinada e menos emotiva; ela aprende a explorar as brechas e contradições presentes no discurso empreendido por Alvy. Esta qualidade de argumentação encontra correlato direto na sua expressão física de enfrentamento, no tom e na intensidade de voz que adota ao falar com Alvy, no modo como o encara sem receios. Enquanto discutia com Alvy sobre o nome da disciplina que frequentava, é notável o fato de Annie deixar Alvy falando sozinho e avançar pelo passeio saindo do campo imagético. Esta atitude revela tanto o descompasso dos personagens – em outras palavras, tratam-se agora, de duas vivências do processo de individualização distintas, independentes, com desejos e anseios específicos e, por isso, conflitantes –, como também restitui a Annie um papel de protagonista no interior da relação amorosa, papel este que até então a fora negado. Annie não apenas se torna plenamente consciente de seus problemas na relação que constrói com Alvy, como os verbaliza ao humorista de maneira bastante incisiva.

É neste contexto que Annie afirma ao humorista que este nunca desejou se comprometer, pois não a considerava uma pessoa inteligente. Se em momentos anteriores da relação esta era aos olhos de Annie uma insinuação tímida, nesta parte da trama a insinuação irrompe-se em seu interior como uma verdade. É esta consciência de Annie que remete à lembrança de sua primeira ida ao terapeuta (episódio 17-II), cena esta analisada anteriormente. A justaposição entre o final da cena da lembrança sobre a primeira sessão de análise de Annie e a retomada da discussão do casal em uma rua novaiorquina (episódio 17-III), onde Annie anuncia sua partida ao adentrar em um táxi, novamente extrai um efeito cômico a partir da explicitação da contradição identitária de Alvy própria da colisão entre as bordas de suas memórias:

[Digressão sobre a primeira sessão de terapia de Annie]

**Annie:** Disse que achava que você nunca iria me levar a sério porque acha que eu não sou inteligente.

**Alvy:** Mas por que está sempre nessa? É por causa do curso para adultos? Conhece professores maravilhosos e interessantes.

[Discussão entre Alvy e Annie em uma rua da cidade de Nova Iorque]

**Alvy:** Cursos para adultos são tudo um lixo. Os professores são falsos.

A conjugação de memórias tão díspares sobre o modo como Alvy avalia a importância da educação para adultos filmicamente denuncia o caráter contraditório inerente à trajetória biográfica de Alvy. Mais do que isto, revela o imponderável do risco: a solução imaginada pelo humorista para a manutenção do seu relacionamento com Annie, qual seja, a intelectualização da forasteira, é implementada, mas não sai como o previsto pelo protagonista e se transforma em um problema: quando se transforma naquilo que Alvy a moldara, Annie decide abandonar o comediante; a autonomia desenvolvida por Annie vai de encontro aos desejos de Alvy. Não se pode perder de vista o fato de que foi Annie a responsável por colocar um ponto final no relacionamento. Seus primeiros passos com um tipo de consciência mais alinhada aos valores da modernização reflexiva lhe possibilitaram um maior poder de intervenção nos rumos da relação a ponto, inclusive, de escolher findar a relação em questão.

Um aspecto que não deve ser negligenciado a propósito da construção da sequência que está sendo analisada diz respeito ao palco sobre o qual Annie e Alvy constroem pela primeira vez<sup>69</sup> sua esfera de intimidade: a rua. O contraponto entre as dimensões é evidente: enquanto as discussões sobre a intimidade de Alvy e Allison e de Alvy e Robin foram encenadas na privacidade do quarto, a intimidade de Alvy e Annie foi negociada em um ambiente público. A transformação vivida por Annie é correlata de uma transformação de ordem mais ampla, qual seja, a politização do privado. Quando Woody Allen coloca Annie para discutir com Alvy assuntos até então restritos à esfera privada pelas ruas de Nova Iorque, filmicamente ele alude uma mudança social do qual é contemporâneo, a valer, a luta feminista pelos direitos das mulheres. Com este procedimento, o diretor procura desvincular a arraigada identidade socialmente forjada entre a mulher e o lar. Os dramas íntimos e o prazer, assim como a assimetria de poder presente na relação amorosa, passam a ser vistos como questões que não podem mais ser restritas apenas à privacidade do casal, uma vez que informam práticas sociais consolidadas e por muitas vezes tornadas invisíveis. Como a invisibilidade social sustenta a opressão, nada

---

<sup>69</sup> No âmbito da organização cronológica das memórias esta cena inaugura a esfera da intimidade forjada por Annie e Alvy, embora não seja a primeira aparição de tal esfera na progressão temporal do filme (episódio 4-II).

mais adequado que restituir ao espaço da rua, tal como efetuado na construção desta sequência, a visibilidade das questões confinadas ao âmbito privado.

É ilustrativo, a esse respeito, a continuação da cena: após a partida de Annie, Alvy conversa com alguns transeuntes sobre suas vidas íntimas e as distintas maneiras pelas quais eles compreendem o exercício amoroso. Mais uma vez o humor surge diante da quebra da expectativa: ao perguntar a um senhor de idade se sua mulher precisava de algum estímulo artificial na hora do sexo, Alvy se surpreende quando recebe como resposta a utilização de um “ovo vibratório”. Por trás de um suposto conservadorismo que poderia ser depreendido da figura do senhor de idade há uma heterodoxa busca pelo prazer, uma experiência até então invisível, marginalizada, condenada – tanto o é que o próprio Alvy qualifica o senhor em questão como um psicopata. Portanto, através das conversas de Alvy com os transeuntes a discussão pública da esfera privada é novamente acionada no interior do filme. A cena termina com Alvy andando sozinho pela rua e trocando confidências com um cavalo da guarda montada. Tais confidências exprimem o modo como o humorista avalia a dissolução do seu relacionamento com Annie. Alvy compara a cantora com a Bruxa Má dos contos de fada, uma mulher atraente, por um lado, mas temperamental e problemática, por outro. Com esta percepção, novamente o protagonista atribui o insucesso de seus relacionamentos amorosos exclusivamente às suas parceiras – compreendidas como encarnações da Bruxa Má.

Desligado de Annie, Alvy é apresentado por seu amigo Rob à jornalista da Rolling Stone Pam (Shelley Duvall). No contexto da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* a personagem em questão incorpora os vestígios do espírito contracultural ainda fortemente presente no imaginário da década de 1970. O deslumbramento *hippie* de Pam não é muito bem recebido por Alvy (episódio 18-I), que a cutuca com ferinas ironias. No entanto, o final do encontro entre tais personagens termina na cama de Alvy. Pouco depois de findar o coito, o humorista é surpreendido com o toque do seu telefone. A sequência seguinte revela a origem do chamado de emergência no meio da madrugada: Annie. O comediante fica espantado quando a cantora revela o motivo responsável por seu deslocamento: matar aranhas que a estavam amedrontando (episódio 18-II). Ao adentrar o recinto, Alvy é acometido por

novas surpresas. A primeira delas, quando olha para o móvel da sala e reconhece o panfleto de um *show* a que supõe Annie ter ido em companhia de outro homem. Ao argui-la a respeito de sua intuição, Annie responde laconicamente apenas dizendo que o *show* foi ótimo, ao que, enciumado, Alvy replica dizendo que ela deveria ter chamado seu acompanhante àquela hora da madrugada para matar a aranha no lugar dele. A cantora, por sua vez, rebate Alvy de maneira contundente, finalizando a questão: “telefonei para você; vai ajudar ou não?”. Na ausência de um inseticida Alvy solicitou a Annie que trouxesse uma revista para utilizar matar a aranha. Quando esta traz ao humorista um exemplar da *National Review*, Alvy a pergunta desde quando havia começado a ler tal revista. Annie, por sua vez, justifica-se dizendo querer conhecer todos os pontos de vista sobre as questões. Não satisfeito, Alvy a provoca: “Ótimo! Chame o William F. Buckley<sup>70</sup> para matar a aranha!”. Annie, corporificando sua nova postura identitária, contragolpeia Alvy bradando a respeito da hostilidade deste. Depois de Alvy matar as aranhas, que na verdade eram duas, de maneira bastante desengonçada com uma raquete de tênis, uma comovente Annie confessa estar sentindo saudades da vida com ele. Neste momento, a cantora pergunta a Alvy se no momento em que ela o telefonou ele estava em companhia de alguém, pois ela teve a impressão de escutar uma voz. Apesar de estarem oficialmente separados, Alvy mente para Annie e nega a presença de Pam, dizendo à cantora que ela ouvira o som de uma televisão. Em seguida o casal tem uma noite prazerosa de sexo e Annie pede para que eles reatem, prometendo a Alvy que ela poderia ajudá-lo a se divertir mais.

Após o casal reatar o namoro, Alvy rememora uma segunda apresentação de Annie sobre o palco (episódio 20-I). A canção escolhida desta vez é *Seems Like Old Times*:

*É como nos velhos tempos  
Ter você para conversar  
É como nos velhos tempos  
Ter você para conversar  
E ainda é com emoção que te abraço  
A mesma emoção do dia em que te conheci  
É mesmo como nos velhos tempos  
Jantares e flores como antes*

---

<sup>70</sup> Comentarista e editor de direita da *National Review*.



*Pela noite dentro  
Realizando sonhos  
Fazendo o que fazíamos antes  
Parece mesmo como nos velhos tempos  
Aqui com você*

O saudosismo presente na letra da canção profetiza o rumo que a relação entre Alvy e Annie tomaria dentro em breve. Mas o que realmente chama a atenção é a performance de Annie. Enquanto sua primeira incursão musical fora uma experiência completamente errática, esta se caracteriza como seu oposto simétrico. Trajando um elegante fraque com uma vistosa rosa vermelha na lapela, Annie esbanja afinação, segurança, carisma, charme e sensualidade em uma execução tocante e absolutamente memorável. Estes aspectos ficam bastante evidentes em seu semblante – sobretudo em seu olhar, em seu sorriso e nas rugas presentes em sua testa – focalizado em *close* durante a maior parte da gravação, assim como no ritmo como a protagonista conduz a canção – com as devidas alternâncias vocais e o preciso controle das pausas. A plateia, antes indiferente, desta vez se rende ao encanto de Annie, ficando completamente atônita ao contemplar sua interpretação. A atitude intuitiva, espontânea, dá lugar à construção de um estilo próprio, de uma técnica. A incorporação do estilo de vida novaiorquino, com a redefinição de seu lugar de mulher, torna Annie, desta vez, a protagonista incontestável do espetáculo.

Ao final da apresentação, não é apenas Alvy quem fica comovido e rasga elogios à estrela (episódio 20-II). Tony Lacey (um agente musical de Los Angeles interpretado pelo cantor Paul Simon, da dupla de música *folk* norte-americana Simon e Garfunkel) vai até a mesa em que o comediante estava com Annie a fim de elogiá-la e aproveita também para oferecer um contrato de gravação de um disco à cantora. Com este intuito, Tony convida Alvy e Annie a irem com ele e seus amigos até o hotel Pierre, onde estavam hospedados, a fim de que pudessem conversar em um ambiente mais tranquilo. No entanto, Alvy, visivelmente contrariado, simula a existência de um compromisso prévio com Annie e a incita a declinar o convite do produtor musical. A cantora, por sua vez, acata a decisão de Alvy. Depois de se despedirem de Tony e seus amigos, um diálogo interessante é encenado entre Alvy e Annie:

**Alvy:** O que é? Queria ir na festa?

**Annie:** Sei lá. Poderia ser divertido. E seria legal conhecer pessoas.

**Alvy:** Acho que não aguentaria conversa mole. Não reajo bem a conversa mole. Tenho tendência a... amolecer, amadurecer demais e ficar podre. Não é bom para a minha...

**Annie:** Não quer ir na festa. O que quer fazer?

A contradição entre as posturas de Annie ao longo desta memória é flagrante. Por um lado, sua presença de palco é a expressão máxima da sua afinação com a individualidade e independência que já havia adquirido. Por outro, ela repetiu a postura submissa e secundária dos primeiros momentos de sua relação com Alvy. Apesar de desejar ir ao hotel de Tony Lacey, Annie não ofereceu nenhuma resistência quando Alvy se intrometeu em sua conversa com o produtor musical e fez um sinal para que ela rejeitasse a proposta. Nem a possibilidade de negociar um contrato para a gravação de um disco foi suficiente para fazer a cantora questionar a atitude unilateral de Alvy. Há, portanto, uma nova mudança de rota na trajetória de Annie que, voltando a namorar Alvy, retornou também a ocupar um papel secundário no jogo de poder da relação amorosa na qual estava inserida naquele instante. Alvy, por sua vez, manteve a coerência: de novo fez questão de associar ao casal uma decisão dele. O “nós amoroso”, para o comediante, corresponde ao seu “eu” - como a justificativa totalmente em primeira pessoa feita a Annie em virtude da negativa ao convite de Tony Lacey, permite entrever. O fato de o humorista não aguentar “conversa mole” é razão suficiente para privar Annie da satisfação de sua vontade de frequentar festas, de conhecer novas pessoas. Não há negociação; a decisão, em última instância, recai sempre sobre a vontade de Alvy. Satisfazendo os anseios do humorista, o casal opta em ir ao cinema.

A tomada imediatamente seguinte (episódio 21) se revela muito interessante, pois fornece uma medida de avaliação tanto de Alvy quanto de Annie, no que se refere à percepção destes personagens sobre a qualidade do relacionamento amoroso que vivenciam. Para tanto, do ponto de vista da composição do quadro, uma estratégia diferente foi adotada, a valer, a tela foi dividida e cada um dos personagens em questão passou a ocupar uma parte do campo imagético. A privacidade, por um lado, foi construída situando Alvy e Annie em suas respectivas sessões de terapia. Por outro lado, o efeito cômico foi sustentado em grande medida pela conversa involuntária travada entre os personagens situados em porções diferentes do quadro, que debatiam

temáticas idênticas. A intenção de Woody Allen com a elaboração desta construção cênica, conforme este mesmo declarou, foi a de “mostrar como duas pessoas relatam a mesma coisa de forma diferente” (BJÖRKMAN, 1994 *apud* CROWIE, 1999). Antes de entrar nos méritos do diálogo, um primeiro ponto que merece consideração diz respeito à caracterização de cada um dos consultórios psicanalíticos exibidos:

Alvy (está) inteiramente reclinado no divã de couro de um consultório revestido de sóbrios painéis de madeira, com um analista de olhar evasivo e distante como um lorde inglês na sala de leitura de um clube privado de Londres; e Annie está sentada numa cadeira tipo Charles Eames, num consultório inteiramente branco e mobiliado com móveis despojados e funcionais (CROWIE, 1999:68).

Esta caracterização, evidentemente, não é arbitrária. Ao contrário, ela aponta com um grande grau de detalhamento para as especificidades identitárias de Alvy e Annie. O consultório frequentado pelo humorista é notadamente mais escuro, mais rígido. O próprio ato de Alvy se deitar em um divã indica sua postura mais imobilista, estática – imobilidade esta que encontra eco na conversa que Alvy tivera com Annie quando da primeira sessão frequentada por esta quando o humorista diz que em 15 anos nunca tinha chorado, que sempre repetia as mesmas lamúrias. Portanto, a sobriedade com a qual o espaço é caracterizado, assim como a velhice de seu terapeuta, correspondem a uma ideia de conservadorismo. Em compensação, a flexibilidade é a tônica do consultório frequentado por Annie. A própria ergonomia da cadeira sobre a qual a cantora está sentada serve como prova para corroborar esta associação. Além disso, a melhor iluminação, com as paredes brancas, expressam uma maior leveza, uma maior disposição ao movimento, à mudança. Enquanto Alvy parece tenso, Annie se mostra à vontade, confortável; o aspecto monocromático do quadro de Alvy se opõe aos contrastes de colorações presentes na porção ocupada por Annie, sobretudo, pelo chamativo tom de verde de seus calçados. A transcrição dos diálogos complementa a disposição imagética do quadro, indicando importantes aspectos da convivência do casal que merecem ser investigados:

**Annie:** Esse foi o último dia em que me lembro de termos nos divertido.

**Alvy:** Já não nos divertimos juntos.

**Annie:** Tenho estado deprimida e insatisfeita.  
**Terapeuta de Alvy:** Com que frequência têm relações?  
**Terapeuta de Annie:** Têm relações muitas vezes?  
**Alvy:** Quase nunca. 3 vezes por semana.  
**Annie:** Todo o tempo. 3 vezes por semana. Na outra noite o Alvy quis sexo.  
**Alvy:** E ela não quis.  
**Annie:** E não sei... há seis meses seria capaz de ter feito, para lhe agradar.  
**Alvy:** Já tentei tudo. Música suave e a lâmpada vermelha.  
**Annie:** Mas acontece que desde que comecei as nossas sessões, acho que tenho direito aos meus sentimentos. Acho que você ficaria contente se eu fosse mais afirmativa.  
**Alvy:** Eu é que pago a análise, ela avança e eu me ferrando.  
**Annie:** Me sinto culpada, porque o Alvy paga as sessões. Portanto, me sinto culpada se não vou para a cama com ele. Mas se vou, é contra aquilo que sinto.  
**Alvy:** Ela avança e eu não. O progresso dela impede o meu.  
**Annie:** Às vezes acho que devia era viver com uma mulher.

Inicialmente, não pode ser desconsiderado o local eleito por Allen a partir do qual as avaliações dos personagens sobre suas respectivas vidas amorosas são tecidas. A opção pelos consultórios psicanalíticos, mais uma vez, não deve ser encarada como fortuita. O sistema perito do qual a psicanálise faz parte, neste sentido, se coloca como palco socialmente privilegiado – por conta da sensação de segurança que pretende emular com base em seu suposto valor científico – para a avaliação dos riscos pessoais na etapa reflexiva do processo de modernização. Portanto, a politização do privado, na contemporaneidade, passa em grande medida pelo interior dos consultórios – ainda que, conforme apontam Ulrick Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim (2001), raramente as questões relativas ao poder (e em particular, no caso do filme tratado, à assimetria de poder existente entre os parceiros no interior de uma relação amorosa) sejam explicitamente tematizadas durante as consultas.

Após concordarem com a monotonia da relação amorosa que vivenciam, a diferença de acento sobre a frequência sexual é o primeiro aspecto evidenciado pelo diálogo involuntário protagonizado por Alvy e Annie. Enquanto o humorista considera que as três vezes por semana em que fazem sexo é “quase nunca”, Annie avalia como “quase sempre”. Em seguida a esta adversa constatação, Annie revela à sua psicanalista ter se negado a fazer sexo com Alvy na noite anterior. Esta postura da cantora é bastante significativa. Primeiro, porque aponta para a formação da esfera de intimidade do casal, na medida em que Annie passa também a reivindicar e cobrar a sua parcela de poder no interior da relação. A centralidade do corpo e a possibilidade de

paridade de poder no que concerne às decisões sobre o rumo do relacionamento amoroso estão mais próximas, neste sentido, de uma lógica do amor confluyente – em detrimento de uma percepção romântica inicial localizada sob a figura da protagonista. Deste modo, se durante o passeio por Long Island Annie concordou em fornecer seu corpo a Alvy (episódio 14-II), desta vez, a partir do desenvolvimento de uma auto-consciência sobre seus desejos e valores pessoais, ela resolveu resistir às investidas do humorista. O sexo, sob este panorama, se desvincula de uma associação direta com a maternidade e passa a se ligar diretamente à temática do prazer.

As transformações pelas quais Annie se submeteu fizeram com que ela percebesse que para além de prover prazer ao parceiro, seu corpo era também instrumento para adquirir prazer. Em outras palavras, o jogo sexual, lido a partir da ótica da sexualidade plástica, implica em uma prática colaborativa na qual deve ser estabelecida uma parceria, parceria esta que prevê um duplo ajustamento, uma negociação de vontades de maneira a, tanto quanto possível, manter certo equilíbrio de forças no que tange à satisfação dos desejos e necessidades dos envolvidos. A decisão de Annie em negar sexo a Alvy deve ser interpretada de maneira dupla, qual seja, tanto como expressão de sua força reconhecida e conquistada no interior da relação quanto como através da percepção de que o acesso ao prazer também é uma experiência que deve ser vivida pelas mulheres. Esta interpretação corrobora o argumento de uma transição, filmicamente construída, operada no interior de Annie entre valores pertencentes à modernização simples para um conjunto de problemáticas e posturas mais condizentes com a modernização reflexiva; a efetiva entrada da cantora no processo de individualização foi responsável por um maior poder de enfrentamento da hegemonia decisória de Alvy. No entanto, a mesma construção cênica, em um momento posterior, permite entrever uma outra face da moeda encenada na relação afetiva de Alvy e Annie. A questão econômica, isto é, de subsistência, ainda se coloca como forte empecilho para uma maior expressão da autonomia de Annie no interior da relação com Alvy. Este tema é trazido à baila quando a cantora confessa à sua terapeuta se sentir culpada quando não vai para a cama com Alvy, uma vez que é este o responsável por pagar as suas sessões de análise. No quadro ao lado, logo em seguida à declaração de Annie, o próprio Alvy reconhece o poder de seu papel

de provedor ao reclamar que não ganha nada em contrapartida. Sem artifícios panfletários, Allen permite entrever por trás do humor inerente à construção da cena um fator chave que impede um maior poder de fogo a uma parcela das mulheres nas decisões de seus relacionamentos amorosos. Diante disso, é possível levantar uma incógnita sobre a postura de Annie, afinal, será que mesmo estas três vezes em que resolve fazer sexo com Alvy são de fato expressões de sua vontade mais íntima e pessoal ou fazem parte apenas de uma troca de favores tácita? Não se deve, portanto, desvincular da temática do poder entre os parceiros amorosos a questão econômica. Escolher se separar de Alvy significa correr o risco de perder certas regalias que o dinheiro deste pode fornecer a Annie. Alvy, por sua vez, reconhece o seu poder de provedor quando diz que é ele quem paga as consultas de Annie.

Em contraposição à cena analisada anteriormente, onde Annie faz uma impecável apresentação musical, merece atenção o fato de ela não ter enfrentado o comediante e optado em ir ao hotel onde Tony Lacey estava hospedado visando tentar se emancipar economicamente, sobretudo, porque já fora explicitada sua auto-consciência acerca da dependência, ao menos parcial, da figura de Alvy. E isso ocorreu, conforme já frisado, justamente durante uma circunstância da trama que celebrava certo fortalecimento de Annie. Recuando um pouco no diálogo involuntário, uma declaração de Alvy oferece importantes pistas sobre a maneira através da qual o humorista interpreta o distanciamento empreendido por Annie. Alvy diz a seu psicanalista já ter tentado de tudo para resgatar o furor sexual de Annie, como, por exemplo, luz vermelha e música suave – o humorista também poderia ter mencionado a *lingerie* que deu de presente para Annie em ocasião do aniversário desta (episódio 19-IV). As soluções apresentadas por Alvy em seu depoimento revelam um tipo de consciência deveras limitado e instrumental a respeito do modo como ele enxerga a mecânica do prazer sexual. O retorno da sintonia sexual, para Alvy, seria uma questão do estímulo adequado. Ao pensar desta forma, o protagonista se mostra incapaz de compreender tanto a dimensão social das transformações pelas quais Annie está passando – transformações ironicamente impulsionadas pelo próprio Alvy – como não percebe a sua própria parcela de responsabilidade na falta de vontade sexual de sua parceira; é como se transformando a falta de resposta sexual da

parceira em um problema técnico Alvy pudesse manter sua consciência imune ao modo como atua na construção da esfera da intimidade. Portanto, Alvy reluta em constatar que os problemas existentes no campo sexual correspondem às divergências de interesses de trajetórias biográficas distintas. Não por acaso, quando seu controle falha, isto é, quando não consegue fazer valer suas vontades no interior da relação amorosa, este apela para um artifício bastante ilustrativo, como pode ser atestado durante a cena em que aguarda por Annie em frente ao cinema Beekman (episódios 4-II e 4-III):

[Entrada do cinema Beekman, episódio 4-II]

**Alvy:** Meu Deus! Por onde andou? Veio pelo Canal do Panamá?

**Annie:** Estou indisposta.

**Alvy:** E eu com o elenco do Poderoso Chefão.

**Annie:** Tem que aprender a lidar com isso.

**Alvy:** A lidar com caras chamados Cheech?

**Annie:** Por favor. Estou com dor de cabeça.

**Alvy:** Está mesmo indisposta. Deve ser do "período".

**Annie:** Cada vez que tem uma coisa fora do normal, é o meu "período"!

**Alvy:** Mais alto. Parece que tem um que não conseguiu ouvir.

**Alvy:** O filme já começou?

**Atendente:** Começou há dois minutos.

**Alvy:** Pronto. Esquece. Não entramos.

**Annie:** Dois minutos, Alvy.

**Alvy:** Não consigo. Está tudo lixado. Não posso entrar no meio.

**Annie:** Só perdemos as primeiras legendas. São em Sueco.

**Alvy:** Quer ir a um café durante 2 horas?

**Annie:** 2 horas? Não. Vou entrar.

**Alvy:** Então vai. Adeus.

**Annie:** Já podíamos estar lá dentro.

**Alvy:** Será que temos que discutir na frente de todo mundo? É embaraçoso.

**Annie:** Está bem. Então o que quer fazer?

**Alvy:** Agora não sei. Quer ver outro filme? Vamos ver Pena e Piedade.

**Annie:** Não me agrada ver um documentário de quatro horas sobre os nazistas.

**Alvy:** Desculpa. Tenho que ver um filme exatamente do principio até ao fim. É porque eu sou... anal.

**Annie:** É um modo delicado de dizer o que é.

[Fila do cinema The New Yorker, episódio 4-III]

**Alvy:** Por que está deprimida?

**Annie:** Faltei na análise. Não acordei.

**Alvy:** Como não acordou?

**Annie:** O despertador.

**Alvy:** Sabe que isso é agressividade contra mim?

**Annie:** Sei. Por causa do nosso problema sexual, não é?

**Alvy:** Toda a gente no *New Yorker* tem que saber quantas vezes transamos?

**Annie:** É tão egoísta que, se falto na minha análise só pensa no quanto isso te afeta.

**Alvy:** O nosso problema sexual? Sou bastante normal para um cara do Brooklyn.

**Annie:** Está bem, desculpa. O meu problema sexual. O meu problema sexual.

**Alvy:** Nunca li. É romance do Henry James? É a sequência do "Parafuso sem Fim"?

A memória de Alvy em questão demarca a primeira aparição de Annie no corpo da narrativa comunicada em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. O advento do fluxo de consciência, desta maneira, serviu para apresentar Annie aos espectadores justamente em um momento mais próximo do presente da rememoração, momento este em que a protagonista já havia atravessado uma radical transformação identitária e sua relação com Alvy se mostrava bastante desgastada. Além disso, a cena em questão também se constitui como a primeira veiculação da esfera de intimidade do casal Alvy e Annie no ordenamento das sequências estabelecido pelo filme. E assim como no episódio em que a cantora decide romper seu relacionamento com o humorista (episódio 17), os palcos eleitos para a discussão da intimidade do casal são ambientes públicos – as entradas de dois cinemas de Nova Iorque, a valer, o Beekman e o The New Yorker.

A publicização do privado, portanto, mais uma vez é realizada filmicamente a partir da contraposição existente entre a natureza dos diálogos e a configuração do cenário. Inicialmente é necessário assinalar uma contradição elementar presente na conformação da identidade de Alvy. Por um lado, como já observado, seu auto-conceito de masculinidade é bastante distinto daquele modelo característico da modernização simples. Em outras palavras, a figura do machão sem sentimentos não encontra correspondência alguma no humorista, um intelectual temeroso e sensível. Por consequência, a idealização do amor forjada por Alvy não desconsidera a importância da mulher dentro do arranjo afetivo. Prova disso é a necessidade expressa neste personagem em se preocupar em proporcionar prazer sexual à sua parceira (episódio 14). Não se pode esquecer também o esforço do humorista em tentar fazer de Annie uma mulher mais independente, mais consciente de si própria. Por outro lado, a postura controladora de Alvy no interior de seu relacionamento com Annie vai de encontro à sua postura progressista há pouco mencionada e procura recriar a assimetria de poder entre os gêneros característica dos tempos da modernização simples. A autonomia de Annie, aos olhos de Alvy, é ao mesmo tempo um anseio e um pavor; se em um primeiro momento o auto-conceito de masculinidade de Alvy parece livre das amarras da conformação de gênero da modernização simples, um exame mais



detido revela que o mesmo ainda é em alguma medida tributário desta referida conformação de gênero.

A construção da identidade de Alvy remete à constatação de Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim segundo a qual os homens da contemporaneidade, ao mesmo tempo em que dizem considerar a altivez e a liberdade individual por parte das mulheres como grandes atrativos para a escolha de suas parceiras afetivas, por outro lado, não conseguem lidar bem com as implicações práticas da concretização de tais valores. Em um contexto de igualdade de direitos entre mulheres e homens, estes precisam lançar mão de novas justificativas que os permitam perpetuar a manutenção da assimetria de poder diante de suas respectivas parceiras. Uma alternativa encontrada consiste na atualização da argumentação que associa as mulheres à natureza. Apesar das implicações decorrentes da concretização da sexualidade plástica, a temática da maternidade ainda fornece rico material para a argumentação a favor da naturalização do feminino por conta de sua forte pregnância social. Alvy, neste contexto, utiliza semelhante estratégia biológica ao tentar reduzir os conflitos pela hegemonia do poder decisório da relação, sobretudo quando ele se sente prejudicado, a meras expressões de instabilidade emocional demonstradas por Annie em virtude de seu período menstrual. A tentativa de controle por meio do artifício do “período” também foi utilizada em um momento posterior da trama, quando a imaginação de Alvy o transforma em personagem de desenho animado e converte Annie na personagem da Bruxa Má (episódio 17-IV). Já consciente da opressão que sofria no interior da relação amorosa, na ocasião a Bruxa Má responde Alvy à altura dizendo que desenhos animados não têm período menstrual.

De maneira semelhante, chama a atenção na sequência que está sendo analisada, a forma contundente com a qual Annie se posiciona na esfera da intimidade; os mecanismos de manutenção da assimetria utilizados por Alvy se tornam conscientes a Annie que, tomando emprestado o cinismo do conviva, os denuncia explicitamente: “cada vez que tem alguma coisa fora do normal é culpa do meu período”. A atitude da cantora, neste momento do relacionamento, é ativa, contestatória. Outro ponto que merece atenção no contexto da análise das cenas acima transcritas diz respeito à compreensão de Alvy sobre o pronome *nós*, que caracteriza o relacionamento amoroso.

Segundo a lógica empregada pelo humorista, de acordo com a circunstância, este nós se reduz ao seu eu ou ao eu de Annie. Assim sendo, quando está em jogo a tomada de uma decisão que afetará o casal, o nós se transforma no eu de Alvy, afinal, é ele quem sempre toma a dianteira e opta tendo como norte a expressão de sua vontade individual, como demonstrado há pouco (episódio 20-II). Diante da existência de algum problema ou conflito que afete diretamente o casal o nós é transformado em responsabilidade individual do eu de Annie. Neste sentido, quando Annie anuncia o problema sexual como expressão do nós, isto é, da vida do casal, Alvy instantaneamente brada contra a cantora e novamente se exime da responsabilidade sobre os recentes insucessos vivenciados em companhia de Annie; o humorista se apresenta como *vítima* – e não parte – das circunstâncias. De maneira irônica, Annie se mostra bastante consciente desta estratégia de Alvy quando rebate enfaticamente: “Está bem, desculpa. O meu problema sexual. O meu problema sexual”. A propósito, o refinamento argumentativo de Annie se mostra tão desenvolvido que ela faz questão de explicitar a postura contraditória de Alvy. Na memória seguinte ao cinema *The New Yorker* (episódio 4-III), Annie e Alvy fornecem algumas impressões sobre o filme que haviam acabado de assistir e em seguida Alvy reclama a abstinência sexual de Annie. Esta, a partir do expediente da memória da memória, relembra ao humorista que ele já havia procedido da mesma maneira com sua primeira esposa, Allison. O episódio seguinte constrói imagetivamente a recordação acionada por Annie (episódio 5-II).

Uma outra maneira de Alvy se sobrepujar à cantora de modo a tentar minar o conflito pelo poder decisório consiste em desqualificá-la associando-a ao histerismo. Quando Annie bate de frente com Alvy e assume o conflito posicionando sua individualidade e, conseqüentemente, suas demandas e vontades, o humorista a refreia dizendo de maneira explícita (“Mais alto, parece que tem um que ainda não conseguiu ouvir”) ou cínica (Nunca li. É romance do Henry James? É a sequência do “Parafuso sem Fim”?) que ela está se exaltando, isto é, *perdendo seu equilíbrio emocional*. A este respeito é ilustrativo contrapor estas memórias dos cinemas com aquela da discussão entre Alvy e Annie que resultou no primeiro rompimento do casal (episódios 17-I e 18-III). Naquela ocasião, em pleno passeio da rua, um espaço público, Alvy

se mostrou muito exaltado e igualmente histérico. Complementarmente, sua tentativa de refrear as constatações de Annie também pode ser lida a partir de uma outra chave interpretativa. A valer, expressa o receio de Alvy em tornar pública a sua parcela de responsabilidade em uma questão que este considera de foro privado. Há portanto o medo presente no protagonista de que outros juízes sociais possam confirmar sua parcela de culpa nos problemas que vivencia em seu relacionamento.

Retornando ao diálogo involuntário travado entre Alvy e Annie (episódio 21), ainda resta discutir uma questão pendente suscitada pela última fala da cantora à sua terapeuta. A cena em questão é encerrada quando Annie confessa sua vontade de viver com uma outra mulher. O ato falho inconsciente trazido à tona durante a conversa com Alvy sobre sua primeira sessão de análise (episódio 17-II) se transforma em uma vontade consciente, reflexiva. Esta fala da cantora é bastante representativa de seu efetivo ingresso no processo de individualização. As conformações genéricas próprias da modernização simples prescreviam a heteronormatividade na medida em que gênero e sexo eram tidos como sinônimos e o que estava colocado em primeiro plano era construção da família nuclear sustentada por intermédio da ideia de maternidade. Os que ousavam fugir a este modelo eram tomados por desviantes. A própria expectativa inicial de Annie estava em consonância com esta trajetória. A realização da sexualidade plástica, com a desvinculação entre o sexo e a procriação, liderada em grande medida pelos esforços políticos do feminismo, possibilitou dissociar a identidade socialmente forjada entre sexo e destino de gênero ao dar ênfase ao caráter político do prazer sexual. Em um processo de individualização crescente, a sexualidade deixa de ser tratada como destino para também se transformar em uma opção, em um estilo de vida a ser eleito. A vontade de Annie em ter experiências com mulheres é expressão da ruptura de valores operada em seu interior gerada pela tentativa de Alvy de a tornar mais nova-iorquina. A cantora passa a perceber que sua construção não é um processo acabado, mas consiste em um esforço contínuo de escolher identidades que a tragam algum conforto, alguma segurança interior – ainda que provisória, fugaz. A relação heterossexual, antes sentida como natural, neste novo contexto passa a ser alvo de problematização por parte de Annie diante das demandas de sua expressão singular.

### 3.4.4 Arquétipos do Risco

O contraste entre os modos de lidar com o risco incorporados por Alvy e Annie torna-se ainda mais evidente na memória seguinte, quando os protagonistas frequentam um encontro de casais (episódio 22):

**Mulher:** Não acredito! Então vocês nunca cheiraram coca?

**Annie:** Eu sempre quis tentar. Mas o Alvy é muito crítico.

**Alvy:** Não me culpe. Não quero meter buchas de pó branco no nariz. Tem a membrana nasal.

**Annie:** Nunca experimenta nada novo.

**Alvy:** Como pode dizer isso? Disse que podíamos ir para a cama com aquela garota do teu curso, os três.

**Annie:** Isso é doentio!

**Alvy:** É doentio, mas é novo. Não disse que não podia ser doentio.

**Mulher:** Anda, Alvy. Faz um favor ao seu corpo. Experimenta.

**Alvy:** Com certeza é divertido, os Incas faziam isso. E eles eram de morrer de rir.

**Annie:** Vá lá. É uma experiência. Quer escrever, por que não?

**Homem:** É da melhor. Um amigo trouxe da Califórnia.

**Annie:** Ah, vamos pra Califórnia semana que vem.

**Alvy:** Incrível. Estou excitadíssimo. A conselho do meu agente, me vendi e vou aparecer na televisão.

**Annie:** Não é nada disso. Vai entregar um prêmio em um programa. Até parece que vai violar algum preceito moral.

**Alvy:** É falso. E temos de ir na semana do Natal, isso me mata.

**Homem:** Olha, quando for pra Califórnia pode me arranjar coca?

**Alvy:** Claro, com certeza. Trago no salto oco da minha bota. Quanto custa?

**Homem:** Cerca de 2000 dólares a onça.

**Alvy:** Sério? E qual é a graça disso? Porque eu nunca... (Alvy está pegando uma caixinha contendo cocaína e uma alergia súbita faz com que ele espirre e o pó voe pelos ares)

A experiência com a cocaína é narrativamente acionada no interior de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* para que Alvy e Annie pudessem confrontar os modos pelos quais avaliam a ideia de mudança. A ironia a partir da qual Alvy tenta deslegitimar o argumento de Annie de que ele não estaria aberto ao novo, isto é, à ruptura do habitual, serve apenas para corroborar a constatação da cantora. A forma como cada personagem lida com as mudanças pode ser melhor compreendida a partir das figuras arquetípicas do turista e do vagabundo, tais como construídas por Zygmunt Bauman. Uma vez “consciente” do contexto de risco ao qual sua vida estava submetida, Annie passa a incorporar a identidade do turista. Da natureza da maconha, Annie passou a desejar conhecer as sensações da cocaína; da restrição heteronormativa, passou a desejar o conhecimento de uma relação homossexual; da morte novaiorquina, passou a desejar a vida de Los Angeles.

Esses fatos possuem em comum a mesma postura de assumir e se entregar ao risco, ou seja, de compreender a identidade como um laboratório de mudanças. O turista, há de se lembrar, é aquele que não deseja ficar por muito tempo estacionado a uma mesma forma social, sob pena de se entediar. Não existe um planejamento de sua rota, um destino último. Os pontos de chegada, além de não antevistos, são na verdade lugares para outras partidas. A vida dos turistas atende por uma estrutura de relacionamento episódica: de modo a não se apegarem às limitações das identidades, concebem os eventos de suas existências como unidades fechadas e não conectadas, com começo e final bastante delimitado. A expressão turística de Annie é muito bem captada pela grande variabilidade de estilos de suas vestimentas: durante a ida à livraria, onde Alvy a comprou livros sobre a morte, ela se apresenta tal como ele; quando se impõe e discute no meio da rua com Alvy, Annie veste uma camiseta casual, leve – leveza esta condizente com a liberdade que passou a desfrutar no interior do relacionamento amoroso; em sua estada na Califórnia, por outro lado, adota um visual naturista. Neste sentido, a ida de Annie à Califórnia, onde futuramente gravaria um disco com Tony Lacey, não significa que ela tenha assumido um estilo de vida californiano em oposição ao estilo de vida novaiorquino anterior. Diferentemente de Alvy, que não acredita na possibilidade de conciliação entre tais estilos, Annie os utiliza para construir seu estilo de vida próprio. A fluência de trânsito da cantora, neste sentido, a permite combinar a postura intelectual característica de Nova Iorque àquela mais hedonista, própria de Los Angeles, utilizando proporções diferentes destes temperos de acordo com as necessidades que as situações vivenciadas impõem.

As novas experiências, vistas sob a ótica de Annie, servem para ampliar o acervo do seu guarda-roupa de identificações. Alvy, por sua vez, se configura exatamente como o par correlato do turista, qual seja, o vagabundo. Neste sentido, soa bastante irônico que justamente ele, um adepto da busca pela segurança, tenha sido o responsável por colocar Annie em movimento. Enquanto Annie se lança ao risco, Alvy calcula, pondera, estaciona, se opõe ao desconhecido característico das mudanças; tenta insistentemente isolar o risco, controlar o seu futuro. Esse último aspecto, em particular, se mostra bastante interessante. Como evidenciado na análise da categoria configuração do risco

social, o humorista deprecia o estilo de vida californiano por acreditar que este era caracterizado pelo insistente ocultamento dos riscos sociais. Qual não é a surpresa ao ver o mesmo Alvy procedendo de maneira idêntica ao lidar com os riscos que se apresentam à sua frente. Sua tentativa de exercer controle sobre os riscos em nada difere da avaliação que faz do estilo de vida californiano. Em compensação, Annie não compartilha da avaliação negativa feita por Alvy a propósito do estilo de vida de Los Angeles e o trata apenas como uma vestimenta capaz de ajudá-la a se construir em meio a uma circunstância de incerteza.

Além disso, há de se considerar que toda a caracterização de Alvy ao longo da trama aponta para seu caráter vagabundo. Portanto, quando tenta rememorar a sua infância logo nas primeiras cenas da projeção, Alvy está à procura das *raízes* de sua configuração psicológica adulta. A metáfora da raiz, conforme aponta Bauman (2009), aponta para um aspecto estacionário e limitador: “As raízes designam e determinam antecipadamente a forma a ser assumida pelas plantas que crescem a partir delas, e excluem a possibilidade de qualquer outra” (BAUMAN, 2009:111). Durante seu rememorar, Alvy se esforça em mostrar aos espectadores e a si mesmo a coerência de sua identidade tal como se ela fosse fixa – no entanto, as disjunções e choques acionados pela instância produtora do filme servem para evidenciar as contradições inerentes ao desenvolvimento da trajetória de Alvy. Se as roupas de Annie imagetivamente dão a ver seu aspecto turístico, o vestuário também expressa a figura arquetípica corporificada por Alvy: seu estilo de caracterização indumentária é unitário, com algumas poucas variações de camisetas, destacando certa predominância pelo xadrez, além do uso de um terninho de *tweed*. O fluxo de consciência de Alvy, que configura a narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, pode ser melhor compreendido como a tentativa de entender a incoerência da relação amorosa vivenciada com Annie por intermédio da expressão da coerência que o protagonista supõe ter sustentado durante sua trajetória biográfica.

Como o final da memória anterior já anunciava, Alvy e Annie partem rumo à Califórnia. Durante a estada, Alvy simula um enjoo e consegue deixar de participar da entrega dos prêmios para a qual ele havia especificamente se deslocado (episódio 23-III). Juntamente com Annie e Rob, o humorista judeu

vai a uma festa capitaneada pelo produtor musical Tony Lacey. Este, por sua vez, reafirma a Annie sua promessa anterior de produzir a gravação de um disco contendo sua voz. Durante o voo de volta para Nova Iorque os dois personagens conjecturam sobre o significado desta viagem e chegam à conclusão amigável de que o melhor seria terminar o relacionamento (episódio 24). Diante desta situação, Annie aceita o convite de Tony e retorna a Los Angeles. Pouco tempo depois, Alvy se arrepende da separação e decide ir à Califórnia para tentar reatar o namoro com Annie.

A propósito da lembrança de Alvy sobre o seu regresso à cidade de Los Angeles (episódio 25), chama a atenção uma visível modificação de postura presente no humorista. Alvy decide largar o risco controlado dos carrinhos de choque (episódio 3-III) para assumir o risco real de dirigir o volante de um carro pelas ruas de Los Angeles. A metáfora da direção novamente acionada corresponde à dimensão da empreitada realizada por Alvy ao resolver visitar Annie em Los Angeles. A câmera enquadrada inicialmente de modo frontal sobre o rosto de Alvy quando da condução de seu veículo, assim como o posterior enquadramento lateral, mais amplo, oferecendo o relevo da trajetória do carro em relação à composição geral do trânsito, enfatizam o misto de hesitação e coragem presentes na ação empreendida pelo protagonista: o vagabundo fora posto em movimento pela trajetória forjada pela turista. Na cena posterior, Alvy encontra Annie em um restaurante naturista:

**Alvy:** Quero os brotos de alfafa e... um prato de purê de levedura.

**Alvy:** Está muito bonita.

**Annie:** Não... Estou mais magra, é só.

**Alvy:** Está muito bem. Estive pensando e acho que devemos casar.

**Annie:** Oh, Alvy, tenha juízo.

**Alvy:** Por quê? Quer viver aqui? É como viver no país do feiticeiro do Oz com os Munchkins.

**Annie:** Que ideia é essa? Isto aqui é muito bom. Quero dizer, o Tony é muito simpático. E eu encontro gente... e vou a festas e jogamos tênis. Foi um passo importante para mim. Agora gosto mais de estar com pessoas.

**Alvy:** Então... não vai voltar para Nova Iorque?

**Annie:** Não há nada de especial lá. É uma cidade agonizante. Leu Morte em Veneza.

**Alvy:** Só leu Morte em Veneza quando te comprei o livro.

**Annie:** Certo. Só me dava livros com a palavra "morte" no título.

**Alvy:** Porque é uma questão importante.

**Annie:** Alvy, você é incapaz de aproveitar a vida. É como Nova Iorque. É só esta pessoa... É como uma ilha dentro de si.

**Alvy:** Não consigo estar bem se houver alguém que não está. Se tem alguém morrendo de fome já me estraga a noite.

**Alvy:** Então, casamos ou não?

**Annie:** Não. Somos amigos. Quero que fiquemos amigos.

**Alvy:** Está bem. A conta, por favor!

**Annie:** Está bravo?

**Alvy:** Claro que estou bravo. Porque me ama. Eu sei.

**Annie:** Alvy, não posso dizer que isso seja verdade nesta altura. Sabe que é fantástico. Foi você que me levou pra sair de casa e cantar, a estar mais em contato com os meus sentimentos e essa coisa toda. Mas, olha, eu não quero... Ouve, ouve... O que anda fazendo?

**Alvy:** O normal, estou tentando escrever. Uma peça de teatro. Mas então? Não volta mesmo para Nova Iorque comigo?

**Annie:** Não. Olha... Tenho que ir.

**Alvy:** Voei 3.000 milhas para te ver.

**Annie:** Estou atrasada.

**Alvy:** Milhas aéreas. Sabe o que isso me faz no estômago?

**Annie:** É uma época agitada para o Tony. Hoje é a entrega do Grammys.

**Alvy:** O quê?

**Annie:** Grammys. Tem uma lista de premiações.

**Alvy:** Dão prêmios para aquela música? Antes dessem tampões para os ouvidos.

**Annie:** Olha, esquece! Esquece esta conversa toda!

**Alvy:** Passam a vida dando prêmios! É inacreditável! Maior Ditador Fascista: Adolf Hitler.

A lembrança em questão marca o último ato do relacionamento entre Alvy e Annie. O cenário não poderia ser mais simbólico: um restaurante vegetariano, local que celebra o estilo de vida associado à Califórnia. Não deve se perder de vista o fato apontado por Giddens segundo o qual o esforço de construção do eu, próprio da individualização na fase reflexiva do processo de modernização, não se limita a uma questão de ordem simbólica, mas aponta também para as intervenções operadas no próprio corpo. A dieta vegetariana, compreendida como um estilo de vida, portanto, está diretamente associada às escolhas efetuadas pelos sujeitos para forjarem sua própria identidade. Diante das circunstâncias Alvy se vê obrigado a adotar o cardápio vegetariano, muito embora sua expressão facial quando da realização do seu pedido à garçonete denuncie, de modo cômico, seu desacordo quanto a tal dieta. Logo em seguida Annie surge na tela e se senta em frente a Alvy. O diálogo entre os personagens é construído a partir da alternância de planos e contraplanos. Enquanto o enquadramento da cantora a coloca frente à fachada do restaurante, reforçando sua vinculação ao estilo de vida naturalista – tal como a garçonete, Annie também está trajando uma leve bata remetendo mais uma vez a este estilo de vida –, Alvy, discrepante, com seu terno de *tweed* e camisa xadrez, serve de primeiro plano para o trânsito que se flui desordenadamente na parte de trás da tela evidenciando o risco assumido pelo protagonista.

O tom assumido pelos personagens durante a conversa é bastante distinto. Alvy insiste em bater na mesma tecla – casamento e retorno a Nova Iorque; Annie, por sua vez, fornece um pequeno painel sobre seu



relacionamento com o humorista. Uma inversão de pontos de vista se torna evidente, qual seja, se no início do relacionamento Alvy reivindicara veementemente sua necessidade de espaço – não por acaso em um primeiro momento o humorista se mostrou contrário ao convívio habitual com Annie em seu apartamento (episódio 13) –, agora é Annie quem não abre mão de sua liberdade. O casamento, sentido outrora pelo protagonista como uma configuração de relacionamento descabido já não é mais capaz de conseguir trancafiar a individualidade de Annie, que recebe a proposta entre o espanto e o escárnio ao dizer “tenha juízo, Alvy”. O que se observa neste final de projeção é a incompatibilidade entre concepções de vida que foram se tornando pouco a pouco diferentes no decorrer de uma relação amorosa. O fim do amor explicitado por Annie é um sintoma desta divergência de trajetórias. A própria tentativa póstuma por parte do humorista em tentar firmar um compromisso institucionalizado com Annie não passa de uma vontade de contornar o incontornável, isto é, de evocar e restituir um passado que não se faz mais presente.

A tendência à segurança, à permanência, característica da condição de vagabundo assumida por Alvy no contexto de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, fez com que este não se submetesse a maiores riscos, apegando-se ao conhecido, à velha forma, ao que supunha ser controlado. A este respeito, uma comparação se mostra bastante ilustrativa. Uma das memórias românticas mais marcantes e bonitas acionadas na narrativa fílmica corresponde à cena em que Alvy e Annie, em uma casa de férias da região de Hamptons, são filmados ao tentar cozinhar lagostas (episódio 6). Mais uma vez o amor é metaforizado como uma assunção de riscos, afinal, as lagostas estão vivas – e, portanto, fora de controle. O modo desajeitado e tenso com o qual o humorista tenta pegar as lagostas, assim como a espontaneidade e a diversão advinda da circunstância pouco habitual, fazem com que esta se torne uma memória agradável ao protagonista; a vivência da incerteza, vista a partir desta lembrança, pode se revelar uma experiência positiva, prazerosa. Durante a parte final da projeção, pouco depois de se separar de Annie, é acionada uma memória em que Alvy tenta reviver com outra mulher na casa de Hamptons a mesma magia da experiência do descontrole com as lagostas vivenciada com Annie (episódio 26-II). O descontrole controlado que caracteriza esta tentativa

amorosa do humorista, como era de se esperar, não desperta nele a mesma sensação da inesperada memória primeva; Alvy não se esforça em viver o novo, a especificidade do momento presente com a nova pretendente, mas tenta controlar seu futuro a partir da recriação de situações em que ele localiza uma sensação de satisfação. A segurança proporcionada pelo habitual é a alternativa escolhida por Alvy frente à insegurança inerente ao desconhecido.

Enquanto isso, o processo de transformação identitária vivenciado por Annie no interior da trama faz com que para a cantora o desconhecido, o inabitual e a novidade sejam avaliados como valores positivos. Na condição de turista, a liberdade de trânsito, de experimentação, acaba sendo o bem maior para Annie. É neste sentido que ela questiona a rigidez de Alvy, comparando-o à insularidade de Manhattan. Tal como a disposição da malha urbana desta ilha<sup>71</sup>, a postura de Alvy é geométrica, calculada, comedida, inerte, isolacionista. A liberdade de trânsito celebrada por Annie torna-se incompatível com o insistente exercício de controle efetuado por Alvy na esfera de intimidade do antigo casal. A este respeito vale destacar a constatação apontada por Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim de que um dos grandes problemas existentes na vida amorosa é o sufocamento causado pelas restrições que este tipo de conformação geralmente impõe aos seus integrantes. Durante todo o seu relacionamento, Alvy sempre tentou manter Annie à parte de um convívio social mais ativo; Rob foi o maior elo de contato da cantora com a sociedade e mesmo assim Alvy sempre esteve entre os dois. Não por acaso foram frequentes suas negativas a festas e eventos sugeridos pela cantora (episódios 14-II e 20-II).

A ruptura com Alvy ofereceu a Annie a oportunidade de se reintegrar a um convívio do qual ela queria participar e se sentia excluída, conforme assinala sua declaração: “E eu encontro gente... E vou a festas, jogamos tênis.

---

<sup>71</sup> Em 1811, inspirado pelas ideias de precisão matemática herdadas de um *urbanismo científico*, a municipalidade de Nova Iorque adotou para a organização espacial de Manhattan uma estrutura reticular: toda via pública construída na cidade teria que correr em linhas paralelas, num sentido norte-sul (avenidas) ou leste-oeste (ruas). As avenidas foram numeradas de 1 a 11 e as ruas de 1 a 155, de modo a formar quarteirões que possuíssem área idêntica. Este tipo de conformação do espaço urbano, para o arquiteto holandês Rem Koolhaas (2010), estimularia certa competição por distinção e visibilidade entre os quarteirões da retícula, tendência esta que seria responsável por favorecer uma estruturação de Manhattan forjada a partir do conceito de pequenos mundos autônomos. Dito de outra forma, tratava-se de existência criativa de um caos ordenado.

Foi um passo importante para mim. Agora gosto mais de estar com pessoas”. A expressão da individualidade de Annie solicitava que a sua divisão social do afeto fosse completa, ou seja, que ela contemplasse não apenas a dimensão amorosa-sexual, mas também os vínculos de amizade. É neste sentido que para Annie, a despeito do tom extremamente negativo concernido por Alvy, o urbanismo de Los Angeles caracteriza vida. Não vida enquanto uma tentativa de ocultamento da morte, como enxerga Alvy, mas vida enquanto possibilidade de criação de vínculos múltiplos. Vida enquanto liberdade de movimento em face da opressão e do isolamento que ela viveu na cidade de Nova Iorque. Não é de se espantar, por exemplo, que durante a partilha de bens na separação amigável (episódio 25), ao ver um livro sobre a morte que Alvy lhe houvera presenteado – *A Negação da Morte* –, Annie confessa finalmente ter tirado um grande peso das costas. Simbolicamente a morte para Annie diz respeito à fixidez, à permanência, às restrições de movimento que a aderência apenas ao estilo de vida novaiorquino, marcada por sua atitude intelectualista, lhe infligia. Apesar disso, é interessante observar que durante o diálogo, a cantora explicitamente credita a Alvy uma grande parcela de responsabilidade em sua rearticulação identitária, fato este que reforça o já mencionado caráter contraditório do auto-conceito de masculinidade encarnado pelo humorista. Ao constatar que a argumentação de Alvy não se modificaria e que a conversa não progrediria, a cantora decide findar o encontro.

A cena termina com Alvy retornando ao seu carro. O risco, enquanto probabilidade de ação, pode tanto fornecer a sensação de sucesso quanto a de fracasso: Alvy perde o controle de seu veículo e comete uma sucessão de acidentes; a alternância das batidas realizadas pelo carro de Alvy com as imagens dos choques do carrinho de bate-bate de sua infância contrapõe as consequências: a estimulada diversão controlada dá lugar à presença real de um policial; Alvy vai parar atrás das grades.

## Considerações Finais

Na direção contrária da tão apregoada objetividade científica, o título atribuído a esta dissertação possui um caráter tanto quanto hermético que, não raramente, pode soar demasiadamente idiossincrático. Esta estratégia, contudo, foi proposital e, fugindo a regra do *título-sumário* (que ficou a cargo do subtítulo, para efeito de uma localização temática primária), procurou estimular o senso de curiosidade no leitor a partir da elaboração de um *título-convite*. Diante disso, era necessário encontrar uma imagem atraente capaz de sintetizar, *a posteriori*, o significado do cinema de Woody Allen em sua interface com o problema de pesquisa desenvolvido ao longo do presente trabalho. Concluída a análise do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, o leitor, caso efetivamente tenha seguido o roteiro proposto pela dissertação, passa a ter em suas mãos elementos suficientes para efetuar uma interpretação coerente sobre o significado aludido pelo título do trabalho em questão.

Quando submetida à leitura mais atenta, a imagem *sorrindo vida sem rumo*, retirada da canção *Modus Operandi* da banda goiana Violins, revela uma verdadeira oposição entre seus termos: a falta de rumo, de segurança, é encarada pelo eu-lírico não sob o prisma do desespero, mas a partir de um senso do humor. No entanto, o próprio senso de humor é colocado sob suspeita, pois a natureza semântica do sorriso é bastante divergente daquela atribuída ao genuíno riso. Os elementos levantados por este esboço de leitura, conforme se pode observar, também estão contidos no próprio exercício cinematográfico desenvolvido por Woody Allen ao longo de sua filmografia e em particular no caso de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, objeto empírico desta dissertação. Ao longo da projeção os protagonistas da trama Alvy Singer e Annie Hall, através da rememoração articulada pelo comediante, comunicam aos espectadores um conjunto de soluções desenvolvidas por cada um destes personagens na tentativa de estabelecer certo senso de organização interior para suas respectivas trajetórias – em outras palavras, rumo à ausência de rumo.

Neste contexto, a incerteza se apresenta como elemento articulador das condutas empreendidas por Alvy e Annie, afinal a construção do futuro já não mais pode ser deduzida dos ensinamentos fornecidos pelo passado; tudo o

quanto os pais asseguravam ser saudável posteriormente passou a ser contestado, como Alvy já salientara em dado momento da encenação fílmica. O amor, em meio a esta circunstância, surge aos personagens como expectativa de redenção, como promessa de estabilidade emocional em meio às intempéries cotidianas. No entanto, esta promessa é traída por sua própria concretização: a construção da intimidade segue os mesmos princípios do balanceamento de equações químicas, ou seja, ocorre através do erro e da tentativa; a desejada estabilidade é provisória, pois os coeficientes, os elementos envolvidos na equação periodicamente se alteram, desfazem a proporção a muito custo atingida e formam novos produtos igualmente instáveis. A necessidade de liberdade por parte de Alvy colide frontalmente com a demanda pela institucionalização da relação a princípio reivindicada por Annie; a postura ingênua de Annie que fora responsável por encantar Alvy passa a envergonhá-lo em um segundo momento por ser destituída de envergadura intelectual; ao passo que quando a cantora finalmente alcança tal envergadura, Alvy se arrepende de seus esforços educativos, pois passa a ser frequentemente questionado pela cantora e começa a se sentir ameaçado no interior da relação.

Longe de se revelar como a tão sonhada zona de conforto, a intimidade, vista a partir da lógica de um amor que se pretende confluyente, transforma-se em palco para a conflituosa negociação de interesses específicos dos componentes envolvidos onde uma solução alcançada por vezes se configura como a raiz do problema seguinte, perpetuando a sensação de incerteza a qual se pretendia inicialmente neutralizar. Diante do quadro intitulado “Sem Rumo” acima traçado a partir de fragmentos de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a pergunta que paira no ar busca compreender no que de fato consistiria o ato de sorrir associado à ausência de rumo atribuída à vida na contemporaneidade.

A análise do objeto empírico utilizado por este trabalho permite enunciar ao menos três direções relacionadas ao ato de sorrir. A primeira delas, associada mais especificamente ao personagem Alvy, incorporada pela profissão por este escolhida, compreende o sorrir enquanto postura de enfrentamento diante das dificuldades trazidas a tona pelo imprevisível futuro. Dentro da estrutura do filme, poder-se-ia falar em uma ironia de primeiro grau que pode ser exemplificada pelo modo segundo o qual Alvy reage sempre que

se vê em uma situação na qual é contrariado: a ironia de suas réplicas assume a feição de um sorriso oculto. O humor irônico, deste modo, é assumido pelo personagem na condição de uma arma de sociabilidade.

A segunda vinculação com o ato de sorrir diz respeito à configuração narrativa adotada para a construção de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*: a narração em primeira pessoa forjada através da associação livre freudiana. As disjunções filmicamente apresentadas a partir do conflito entre a intenção do personagem Alvy em comandar a narração de suas lembranças e o poder da instância produtiva em desacreditar o comando de seu protagonista permitem entrever um segundo grau de ironia presente no filme no qual o feitiço de Alvy retorna contra ele próprio. O sorriso surge quando a coerência apregoada pelo humorista acerca de sua conduta no relacionamento vivenciado com Annie – a isenção de qualquer responsabilidade pelo rumo sem rumo seguido pela vida afetiva do casal – é filmicamente colocada em xeque durante a materialização imagética de seu solilóquio. Trata-se, portanto, de um melancólico sorriso de Alvy, externo, refletido sobre si mesmo, a respeito das escolhas que realizou, do modo como ele se construiu. O Alvy personagem se transforma no Alvy espectador de seu próprio relato – e, colocada a questão desta maneira, pretende-se ressaltar a cristalização do sorriso na figura do espectador empírico que, desperto pelo parentesco com alguma situação vivenciada pelo casal de protagonistas, se identifica e sorri de sua biografia.

A terceira e derradeira direção acionada pelo ato de sorrir corresponde à virada do cinema desenvolvido por Allen a partir de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* no que tange ao emprego do humor no interior da estrutura narrativa. O cinema primevo de Allen era baseado na gargalhada e seus filmes surgiam em função da piada – geralmente escrachada ou inusitada. O maior domínio dos mecanismos narrativos do cinema resultou na inversão da equação há pouco apresentada, isto é, as piadas foram integradas ao desenvolvimento da trama. A gargalhada deu lugar ao sorriso melancólico, reflexivo; o humor exagerado e extravagante cuja graça residia principalmente nas premissas absurdas que conduziam a ação dos personagens deu lugar a uma expressão mais sutil, marcada por um refinamento maior, sobretudo, mediante a exploração de recursos tais como a ironia, o sarcasmo e o cinismo em circunstâncias mais prosaicas de ação. No posterior exercício cinematográfico

de Allen, iniciado com *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a comédia, preponderantemente, passa a servir ao desenvolvimento de um senso dramático.

A fotografia *sorrindo vida sem rumo*, compreendida enquanto imagem-síntese das problemáticas que compõem a escrita da presente dissertação, como não poderia deixar de ser, foi capturada tendo em vista uma determinada perspectiva, ou seja, um enquadramento particular do cinema empreendido por Woody Allen. A convergência do olhar que procura fornecer a coerência, assim como os limites, para a tarefa aqui executada, está centrada no entendimento da produção cinematográfica sob a forma de uma *produção cultural*. A premissa que orienta esta perspectiva consiste na ideia de que a obra cinematográfica *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* estabelece uma conversação com o tempo histórico-cultural em que foi produzida. Esta conversação, contudo, não implica necessariamente a adoção de regimes de representação – supostamente – mais transparentes, como as convenções narrativas de caráter ilusionistas, muito menos a declaração explícita de um compromisso político associado à elaboração da obra.

O diálogo histórico-cultural, na verdade, pode ser acionado através da análise dos modos de configuração específicos de uma determinada narrativa de modo a alcançar o conjunto de práticas e valores morais que fornece substrato simbólico para a compreensão da ação performada pela mesma narrativa. Em um caso extremo, mesmo que uma obra pertencente ao gênero ficção científica se proponha a construir um regime de realidade do qual a espécie humana não faça parte, ainda assim esta se fará compreendida porque a alegoria que comunicará se inscreve em um conjunto de práticas e valores morais passível de reconhecimento pelo seu público receptor. Em outras palavras, os significados veiculados pela obra da ficção científica em questão serão reflexivamente empregados nas ações empreendidas pelos receptores humanos no transcorrer de suas vidas cotidianas. Desta última observação depreende-se um interessante processo, qual seja, ao mesmo tempo em que um produto cultural, por meio dos significados que partilha, informa práticas e valores vigentes em um determinado período histórico-cultural ele também ajuda a lançar novas luzes sobre a realidade social da qual faz parte, afinal, seu consumo – isto é, a assimilação e o manejo reflexivo dos seus sentidos por

parte do público-receptor – implica a problematização dos significados que partilha. Vista por este prisma, a cultura, compreendida aqui como um sistema heterogêneo de significação que orienta a ação dos indivíduos na vida social, restaura seu caráter dinâmico, vívido, pois tanto produz os indivíduos, fornecendo parâmetros compartilhados e por vezes conflituosos acerca de valores e práticas que constituem a experiência humana, quanto é continuamente produzida e remodelada por estes mesmos indivíduos.

Deste modo, para proceder à análise do filme *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* seria necessário encontrar uma inspiração metodológica suficientemente sensível à dinamicidade inerente a uma concepção de cinema vinculada à noção de produção cultural. Para os propósitos desta dissertação, o modelo da tríplice *mímesis*, formulado por Paul Ricoeur (2010) no Tomo I de sua obra *Tempo e Narrativa*, revelou-se como o encaixe metodológico mais pertinente. O sucesso desta empresa pode ser explicado em grande parte pelo potencial de transfiguração que Ricoeur atribuí à ideia aristotélica de *mímesis*. Diante disso, a configuração de uma narrativa (*mímesis* II) pelo poeta, ou seja, a atribuição de uma estrutura sintática que possibilita o agenciamento dos fatos em ação característico do ato de narrar, ao mesmo tempo em que é tributária da existência de um mundo prefigurado de referência (*mímesis* I), responsável por compartilhar práticas e valores morais, culturais e éticos vigentes, por outro lado jamais é uma cópia perfeita deste mundo, senão uma imitação criativa, construída a partir de modos operatórios específicos, que propõe reflexões e deslocamentos a respeito desta mesma realidade de referência.

Entretanto, o processo mimético só alcança sua dimensão plena quando do consumo da narrativa, isto é, quando do ato da interpretação da narrativa (*mímesis* III), momento este em que os indivíduos negociam sentidos com a obra e, durante o processo de restituição destes sentidos negociados às suas vidas práticas, efetuam um novo deslocamento que contribui para a reformulação da realidade de referência na qual vivem. Com este movimento percebe-se que o ponto de chegada anunciado pelo processo mimético nunca é igual ao ponto de partida: a mediação instaurada pela configuração da narrativa permite que o mundo prefigurado passe a ser enriquecido, problematizado e efetivamente modificado pelos indivíduos. Portanto, a confecção deste trabalho em si mesma constitui uma medida da reconfiguração



do mundo prefigurado. Todavia, a natureza desta reconfiguração deve ser circunscrita: o exercício analítico implica uma qualidade de olhar distinta, ou seja, o assento outrora ocupado pelo espectador descompromissado passa a ser assumido pelo analista social. Como decorrência desta mudança, houve uma inversão no sentido da *mímesis*: o exercício analítico passa a solicitar uma leitura (*mímesis* III) da configuração narrativa do filme (*mímesis* II) com o objetivo de promover uma discussão acerca das práticas e valores morais relacionadas à constituição dos relacionamentos amorosos, que são suscitados pela forma fílmica em questão, sob um contexto marcado pela noção de risco social (*mímesis* I).

Diante deste contexto, a escolha do instrumental teórico utilizado obedece às necessidades instauradas pelo problema de pesquisa que articula a interpretação realizada para *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, a valer, uma seção destinada à compreensão do tipo de cinema realizado por Woody Allen, de maneira a compreender os modos segundo os quais seus filmes são narrativamente configurados – lembrando de especificar o sentido cultural de autoria a partir do qual seu ato configurador é considerado no corpo deste trabalho; e uma segunda seção, de caráter eminentemente sociológico, que fornece parâmetros para avaliar a relação entre o risco social e a vivência dos relacionamentos amorosos na contemporaneidade a partir das trajetórias incorporadas pelos personagens Alvy e Annie ao longo do desenvolvimento da trama.

Em consonância com o instrumental teórico, as categorias de análise escolhidas forneceram entradas que procuraram correlacionar a especificidade da configuração da narrativa adotada pela obra em questão com as práticas e valores morais suscitados pela mesma. Sendo assim, o operador *configuração da narrativa* teve um caráter majoritariamente sintático, uma vez que procurou atender para as peculiaridades do dispositivo cinematográfico no modo como a obra se dirige ao seu público espectador. A *configuração do risco social*, segundo operador construído, por sua vez, tem caráter semântico e objetivou problematizar a forma como o contexto de risco social é filmicamente trabalhado, visando enfatizar seu caráter constitutivo na ação empreendida pelos personagens no transcorrer da narrativa. O último operador, foco principal do problema de pesquisa, intitula-se *configuração dos*

*relacionamentos amorosos* e centrou-se, sobretudo, na ação dos personagens a partir de um duplo movimento: por um lado, observando como estes lidam com as incertezas e constroem suas identidades durante a trama encenada; por outro, paralelamente, interpretando a maneira como tais personagens constroem a sua esfera de intimidade e negociam suas expressões individuais. As considerações finais, a serem realizadas mais detidamente nos próximos parágrafos, portanto, são frutos deste movimento analítico.

Um primeiro aspecto que merece atenção diz respeito à tradução que a obra analisada recebeu quando de sua veiculação no circuito cinematográfico brasileiro. Originalmente concebida como *Annie Hall*, nome da personagem de Diane Keaton que mobiliza o ato de rememoração desenvolvido pelo *clown* alleniano Alvy Singer, ato este que estrutura a narrativa desenvolvida pelo filme, no Brasil a obra recebeu o sugestivo título de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. O título, vale enfatizar, consiste em uma primeira chave interpretativa de acesso a uma obra, responsável, inclusive, pelo pacto primário de relacionamento com o público espectador, pacto este de extrema relevância, uma vez que em grande parte dos casos o título se constitui como um fator de grande importância para que os receptores decidam entrar em contato ou não com um determinado universo cinematográfico. A tradução *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* parece ter sido forjada levando em conta o acionamento de duas memórias bastante coerentes com o contexto histórico-cultural na qual foi gestada. A primeira memória, mais imediata, está relacionada à primeira fase da produção cinematográfica de Allen. Diante disso, a criação de uma frase de efeito cômica como a que fora escolhida, além de ser atrativa do ponto de vista da estratégia comercial de divulgação do filme, se alinha tanto à expectativa de continuidade com um tipo de humor mais escrachado, que marcou a fase inicial do exercício cinematográfico de Allen – expectativa esta, por sinal, subvertida, como já enfatizado –, como também coloca em primeiro plano, ainda que de maneira implícita, a temática da psicanálise, marcante já na produção primeva deste mesmo diretor. Além desta, pode ser notada também uma segunda memória, de caráter político-cultural, conforme fica patente no comentário do crítico de cinema Kleber Mendonça Filho (2009):

Os “noivos” [presentes no título brasileiro do filme] talvez fiquem por conta de uma percepção (comercial e social) antiga, num Brasil ainda militarizado e às voltas com a, na época, recente revolução sexual, sobre o que seria um “namoro sério” entre um homem e uma mulher. A idéia de noivado, ou casamento, não é sequer citada ao longo dos 90 minutos do texto original, mas parece ganhar no título brasileiro uma tentativa de moralizar um amor colando ali um rótulo socialmente aceitável. (FILHO, 2009 *apud* DEFANTI & MENEZES, 2009:147)

A observação feita pelo crítico revela uma disjunção fundamental entre o título da tradução e o sistema de significados comunicado pelo filme em questão: *Annie Hall*, em seu diálogo com os contraditórios valores característicos dos anos 1970, visava registrar justamente certo tipo de arranjo afetivo que ia de encontro à institucionalização do matrimônio, qual seja, o *relacionamento*. A lógica afetiva que estava em jogo na narrativa cinematográfica *Annie Hall* tinha por objetivo questionar a bases do *amor romântico*, com sua vinculação ao casamento e a conseqüente divisão sexual do trabalho, ao mesmo tempo que apresentava uma fotografia sobre as implicações de um tipo de amor de outra ordem, ordem essa a que Anthony Giddens (1993) posteriormente denominou *amor confluyente*.

Fruto da ascensão político-cultural das mulheres, a lógica do amor confluyente reivindicava a construção de uma esfera da intimidade para um casal onde os desejos – incluindo aqui também uma dimensão de poder sobre os rumos materiais e simbólicos da relação – e as emoções dos participantes seriam negociados. Ainda segundo esta lógica, a corporalidade, relegada a segundo plano pelo espiritual amor romântico, seria não apenas restituída, como celebrada, e a construção do relacionamento, mais do que uma imposição ou conformação exterior, institucional, seria decorrente do diálogo entre vontades autônomas. Portanto, a denominação *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* não apenas marca uma posição político-cultural rígida, própria do período ditatorial no Brasil no final da década de 1970, como também incorre no erro de enquadrar um tipo de experiência social qualitativamente nova a partir de um quadro conceitual antigo e inadequado, incompatível com as problemáticas instauradas pelo processo de modernização reflexiva<sup>72</sup> (BECK, 1997; BECK e BECK-GERNSHEIM, 2001; GIDDENS, 2002).

---

<sup>72</sup> A utilização de categorias consolidadas tais como matrimônio, família, paternidade, mãe e pai, por exemplo, não seria capaz de qualificar com precisão a multiplicidade de situações

Conforme o crítico Tiago de Luca já havia salientado durante a introdução deste presente trabalho, *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* integra uma seara da produção cinematográfica de Woody Allen marcada por uma característica muito peculiar, qual seja, a de enfatizar o desenvolvimento da ação dos personagens em detrimento de uma maior preocupação com a moldura fílmica propriamente dita, isto é, tributária da elaboração de uma trama articuladora consistente. A ênfase do diretor na progressão dos personagens enquanto motor propulsor da trama, principalmente em suas encenações sobre a intimidade, cria um interessante efeito de sentido, a valer, atribui certo senso de autonomia a seus personagens na condução de suas respectivas trajetórias de vida. Como os passos seguidos por tais personagens parecem menos reféns de uma ideia finalista de destino – a trama articuladora, a história de fundo – o desenvolvimento da narrativa parece mais articulado a uma ideia de abertura ao futuro que solicita a estes personagens a responsabilidade de moldarem a si próprios no decorrer da encenação. Este tipo de perspectiva narrativa que privilegia a trajetória dos personagens inscreve ao mesmo tempo em que tematiza a noção de risco social, uma vez que o pacto comunicacional implícito entre as narrativas sobre intimidade escritas por Woody Allen e seu público espectador está fundado na veiculação dos dilemas, angústias e conflitos advindos do perpétuo esforço de auto-construção identitária empreendido pelos personagens durante a realização da trama – fato este que tende a privilegiar o percurso encenado em oposição a uma expectativa restrita apenas ao clímax final do filme. Não por acaso o operador analítico mais desenvolvido no corpo deste trabalho foi a *configuração dos relacionamentos amorosos*, pois o mesmo sedimenta as discussões realizadas pelos operadores anteriores e atinge o cerne das narrativas sobre intimidade construídas por Allen: *a evolução da trajetória dos personagens*.

Assim sendo, a investigação acerca dos movimentos delineados pelos protagonistas Alvy Singer e Annie Hall forneceu importantes parâmetros de avaliação a respeito da conversação estabelecida entre a configuração

---

sociais inteiramente novas que são produto da etapa reflexiva do processo de modernização. Ao serem classificadas apenas sob a alcunha de pais, experiências tão distintas quanto “pais divorciados, pais extra-matrimoniais, pais estrangeiros, donos de casa, pais vivendo em apartamento compartilhado com ex-esposas, pais de final de semana a pais com esposas que trabalham” (BECK e BECK-GERNSHEIM, 2001:35 tradução nossa) seriam invisíveis ao olhar sociológico.

narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* e as práticas e valores morais do mundo prefigurado que conferem substrato e fornecem sentido à assimilação e problematização da obra em questão. Despidas da conotação nostálgico-valorativa que permeia em certos momentos a argumentação de Zygmunt Bauman (1998), as metáforas do turista e do vagabundo expressam formas típicas de movimentação no arenoso terreno da modernização reflexiva e ajudam a compreender melhor o trânsito de Annie e Alvy ao longo da película em uma dupla visada: tanto no que se refere a uma questão de assunção de riscos, como também – e, provavelmente, em decorrência disso – a uma postura associada à construção do gênero identitário. Vale alertar que estes esforços em articular as metáforas criadas por Bauman às temáticas do risco social e da construção identitária do gênero no âmbito da modernização reflexiva são de total responsabilidade deste trabalho. Diante disso, Annie foi apresentada no corpo da análise como incorporadora de uma postura turística. No entanto, como também foi relatado, a personagem em questão não assume esta posição desde o começo de seu relacionamento com Alvy – ainda que a primeira veiculação de Annie durante a exibição do filme esteja vinculada ao aspecto turístico. Na verdade, a película se desenrola justamente a partir de um conflito identitário fundamental vivenciado por Annie, qual seja, o de ocupar um lugar de mulher em consonância com as expectativas e valores da modernização simples, com suas rígidas e assimétricas prescrições de gênero, ou o de desconstruir o lugar primevo desta conformação genérica de modo a assumir a responsabilidade por criar formas de ser mulher que fossem mais adequadas às suas necessidades pessoais. Cada uma destas posições implica estratégias e posicionamentos específicos, conforme a análise evidenciou.

Deste modo, a primeira metade do filme apresenta uma Annie recém chegada à cidade de Nova Iorque e ainda muito tributária de um tipo de visão de mundo cujos valores eram mais próximos daqueles forjados no seio da modernização simples no que tange à sua auto-imagem genérica. Não por acaso, a ligação de Annie com tais valores da modernização simples é simbolicamente corporificada pela localização de sua cidade natal: Chippewa Falls, interior do estado do Wisconsin. A oposição Nova Iorque x Chippewa Falls, portanto, é uma oposição forjada no interior do filme que remete ao choque entre os distintos valores característicos dos dois estágios do processo

de modernização. Durante a fase inicial do seu relacionamento com Alvy nota-se em Annie uma forte vinculação aos valores românticos expressa, sobretudo, por sua expectativa pelo arranjo institucional do matrimônio e pelo posicionamento quase sempre subserviente diante dos anseios e vontades de Alvy, aludindo à assimetria de poder no interior da relação característica da modernização simples.

Deve-se, contudo, ponderar a respeito do significado de passividade em Annie, uma vez que esta é estratégica diante do lugar de mulher que ela elegeu para organizar a sua vida. Se por um lado Annie não oferece qualquer resistência quando Alvy a censura e nega que ela faça uso de um cigarro de maconha antes de o casal se relacionar sexualmente durante uma viagem a Long Island (episódio 14), por outro, é a mesma cantora quem resolve se mudar para a casa de Alvy sem ao menos comunicá-lo de seus planos, o pegando completamente desprevenido (episódio 13), com o intuito de conferir certa seriedade ao relacionamento vivenciado pelo casal. Existe, portanto, um alinhamento entre as posturas adotadas por Annie na condução de sua relação com Alvy e os objetivos e valores que até então a cantora tinha em mente; satisfazer as vontades do humorista era uma moeda de troca para que ela alcançasse o lugar de mulher no interior da relação que acreditava ser o mais apropriado para si mesma.

Em um segundo momento da narrativa, em virtude da insistência de Alvy em tentar fazer com que Annie assumisse uma postura mais intelectualizada, isto é, mais próxima àquela a qual o humorista associava a certo estilo de vida novaiorquino, a cantora, inicialmente resistente, se rende e começa a frequentar cursos de educação para adultos ao mesmo tempo em que também passa a participar de sessões de psicanálise (episódio 17). Narrativamente estes eventos demarcam o ponto de virada no enredo de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Simbolicamente, este momento da trama estabelece o primeiro contato de Annie com as problemáticas levantadas pela sociedade de risco. O processo de intelectualização de Annie teve como principal implicação a desnaturalização do lugar de mulher que, a princípio, ela compreendia como sendo a única alternativa – ou, ao menos, a única alternativa socialmente aceitável. O contato com a psicanálise, neste sentido, foi exemplar: na medida em que demanda à cantora entrar em contato com seus próprios sentimentos,

inconscientes a ela própria, transforma um eu até então admitido como transparente, inquestionável, em outro mais aberto, flexível, a ser descoberto, em suma, opaco a si próprio. Ser mulher, deste modo, passou a ser compreendido por Annie como um processo de descoberta, uma questão de risco, ou seja, como a construção de um estilo de vida. Não por acaso, esta aprendizagem modificou substancialmente suas estratégias ao se relacionar com Alvy: a postura de submissão, de retraimento, passou a ser interpretada como signo de opressão e foi substituída por uma postura mais combativa, mais enérgica, afirmativa; o poder desigual no interior do relacionamento deu lugar à criação de uma esfera da intimidade, conquistada por Annie, onde as vontades dos participantes passaram a ser negociadas – fato que explicitou o potencial conflitivo do relacionamento do casal.

É diante deste contexto que Annie passa propriamente a trajar as vestes do turista. O comportamento turístico, nestes termos, é aquele que solicita uma entrega ao risco, cuja identidade é vivida como um perpétuo processo de descoberta e redefinição. Não à toa, diferentemente de Alvy, Annie não compreende os estilos de vida novaiorquino (marcado por uma postura racional) e californiano (associado a uma atitude hedonista) como inconciliáveis, mas se embebe dos dois para construir o seu próprio estilo, ou seja, aquele mais condizente com o provisório eu que ela sustenta. A trajetória de Annie encenada ao longo de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* descreve uma tentativa de superação dos estágios do processo de modernização: a identidade genérica atribuída dá lugar a uma que é construída, eleita; o amor romântico, desigual e matrimonial, cede espaço ao amor confluyente, ao estabelecimento de uma esfera de intimidade de negociação de sentimentos e poder; a dependência é substituída pelo desenvolvimento de uma percepção autônoma; o natural é desnaturalizado, socializado. Contudo, o atravessamento da modernização simples rumo aos valores e práticas próprios da modernização reflexiva não ocorreu de maneira linear, mas foi marcado por revisões e retrocessos. É neste sentido que deve ser interpretada a aparente postura incoerente assumida por Annie quando, censurada por Alvy, resolveu declinar o convite de Tony Lacey para ir ao hotel onde este estava hospedado a fim de discutir o contrato para a gravação de um disco (episódio 20).

Enquanto a epopeia cinematográfica apresenta uma Annie Hall que ultrapassa a fronteira da modernização simples e assume um tipo de postura mais condizente com o que Stuart Hall (2006) denominou por sujeito pós-moderno, algo tanto quanto diverso ocorre quando as luzes são jogadas sob a figura de Alvy Singer. Uma das preocupações que podem ser observadas no modo segundo o qual este protagonista se posiciona no interior da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, diz respeito à busca por uma coerência identitária. A este respeito, Alvy se distancia de Annie, pois o humorista não percebe seu eu como opaco a si próprio. Uma medida desta diferença está na própria relação que tais personagens estabelecem com o tratamento psicanalítico ao qual se submetem: enquanto Alvy frequenta os consultórios há quinze anos e não percebe nenhum tipo de progresso substancial em sua conformação identitária – utiliza as sessões apenas para se lamentar, como confessa a Annie no retorno desta de sua primeira sessão de análise (episódio 17) –, Annie logo na primeira sessão já se predispõe a uma revisão sobre o seu senso de identidade interior, revisão esta que desencadeará em sua postura turística posterior. Portanto, a Alvy não há nada em sua personalidade a ser descoberto que ele já não saiba de antemão. A novidade, deste modo, se afigura como um elemento perturbador de sua unidade interior na medida em que o coloca frente a frente com um universo desconhecido e, portanto, potencialmente desgovernado.

O risco, na concepção de Alvy, é algo a ser controlado sob pena de poder causar a desintegração de sua identidade. A postura intelectual, de reserva do humorista, corresponde a um modo de evitar as incertezas que o cercam, de tentar transformá-las em algo que seja racionalmente assimilável. A consciência<sup>73</sup> das incertezas próprias à vida na contemporaneidade, tão cara a Alvy, não implica a concordância por parte deste personagem em efetivamente vivê-las, mas antes, inspira o distanciamento, ainda que este seja, no limite, impossível de ser mantido. Justamente nesta postura reside o caráter

---

<sup>73</sup> A este respeito, vale ressaltar o significado distinto sobre a consciência dos riscos presentes nas figuras de Alvy e Annie durante a narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Enquanto o humorista tematiza para si próprio a incerteza como uma questão relevante – chegando, inclusive a associá-la à ideia de morte –, a cantora tem apenas uma relação incidental com o risco e sua consciência, quando mencionada no corpo deste trabalho, tem um caráter procedimental, ou seja, diz respeito aos modos que desenvolve para modelar o seu estilo de vida.



vagabundo de Alvy: situado sobre a fronteira, com um de seus pés o comediante toca o campo de valores da modernização simples, enquanto com o outro ele adentra no conjunto de questões e posicionamentos característicos da modernização reflexiva. Neste sentido, ainda que Alvy reconheça o caráter imponderável do contexto de incerteza sobre o qual vive, o que o coloca no campo da modernização reflexiva, em contrapartida, este mesmo personagem adota estratégias de enfrentamento que são características da modernização simples como, por exemplo, a crença sobre a possibilidade de efetuar um pleno controle dos riscos – o que, ao longo da narrativa fílmica, se revela impossível.

A oposição característica que fornece substrato simbólico ao personagem atinge seu grau mais tangível no modo como é dada a ver a sua conformação de gênero. Por um lado Alvy foge completamente ao modelo de masculinidade próprio da estamentização dos gêneros proposta pela modernização simples. Este protagonista, inclusive, tem uma conformação de gênero que o torna mais próximo do feminino da primeira etapa do processo de modernização, uma vez que esta é marcada pela fragilidade física, pela valorização dos sentimentos pessoais e pelo desenvolvimento de uma sensibilidade artística. Além disso, vale reforçar o fato de que mais do que apenas a busca de uma satisfação sexual particular Alvy, conforme já argumentado durante a análise, se preocupa, na verdade, em proporcionar prazer a Annie como forma de realização afetiva (episódio 14). Porém, ao lado dos procedimentos e valores próprios da modernização reflexiva, como a desnaturalização da ideia de gênero acima ressaltada e a valorização do prazer sexual das mulheres, coexistem modos de relacionamento que são específicos de uma masculinidade primeva. O efetivo estabelecimento de uma esfera da intimidade para os protagonistas, com a mudança de postura desencadeada em Annie, revela claramente a dificuldade de Alvy em lidar com uma circunstância na qual seu poder de controle decisório começa a ser questionado. Não por acaso, o humorista começa a se valer de expedientes que procuram colocar Annie em um lugar secundário no relacionamento como, por exemplo, quando alude a uma suposta histeria própria da cantora nos momentos em que ela se posiciona enfaticamente contra ele em um ambiente público ou mesmo nas circunstâncias em que reduz posturas de Annie que não o agradam a vestígios de tensão do período pré-menstrual. A intelectualidade,

bem como o caráter político progressista vinculados à identidade de Alvy na configuração fílmica da narrativa não foram suficientes para que o protagonista se sentisse confortável em lidar com uma circunstância em que tem de dividir as mesmas responsabilidades e poderes com sua namorada no interior da relação vivenciada.

A análise da relação entre a turista Annie e o vagabundo Alvy, lida sob o prisma do processo de ascensão política das mulheres, a que remete o contexto político-cultural de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, levanta interessantes questionamentos e entraves vivenciados por homens e mulheres na contemporaneidade e recebe uma significação valorativamente oposta àquela sugerida por Zygmunt Bauman em seu ensaio. O vagabundo, segundo Bauman, é aquele colocado em movimento contra a sua própria vontade pela ação do turista, e prefere, na maioria das circunstâncias, permanecer na posição em que já se encontra:

Nem todos os viajantes estão em movimento por preferirem estar em movimento a ficar em seu lugar. Muitos talvez se recusassem a se aventurar numa vida de perambulação se fossem solicitados a isso, mas eles não foram inicialmente solicitados. Se estão em movimento é porque foram impelidos por trás – tendo sido, primeiramente, desenraizados por uma força demasiadamente poderosa, e muitas vezes demasiadamente misteriosa, para que lhe resista. [...] Para eles, estar livre significa não ter de viajar de um lado para o outro (BAUMAN, 1998:117).

A trajetória descrita por Annie ao longo do seu relacionamento com Alvy corresponde, na esfera da intimidade, à encenação do próprio processo de emancipação política das mulheres, com a decorrente reivindicação da igualdade de direitos e poderes entre os sexos. Diante disso, como foram as mulheres que propuseram e lutaram pela construção de uma nova imaginação para os relacionamentos, baseada em uma lógica de amor mais igualitária, confluyente, é esperado que elas tenham uma maior fluência dentro do novo quadro de forças que propõem entre os sexos. O caráter turístico de Annie, portanto, exprime essa liberdade de trânsito na medida em que esta personagem tem um modo de lidar com as incertezas sociais mais adequado ao conjunto de problemáticas que ela mesma, na condição de mulher, ajudou a trazer à tona. Por outro lado os homens, e o turista Alvy exemplifica na narrativa esta condição, passam a sofrer as consequências de um tipo de

proposta de relacionamento entre os sexos que não foi comandada por eles. Desse modo, o aumento do poder decisório das mulheres implica a perda do lugar hierarquicamente superior até então gozado pelos homens. Neste sentido, o movimento turístico das mulheres foi responsável pelo deslocamento dos homens de sua cômoda posição; do contrário, estes por vontade própria jamais cederiam gratuitamente uma parcela de poder às mulheres – o que leva à asserção de que o poder é conquistado, jamais dado. Prova desta asserção é a resistência por parte dos homens, e o movimento incorporado por Alvy ao longo da trama é ilustrativo acerca desta resistência, em reconhecer e arcar com as implicações do novo lugar reivindicado pelas mulheres na sociedade.

Como o caso de Alvy evidenciou ainda há pouco, modificações no comportamento dos homens (a partilha do prazer sexual) são acompanhadas por novas formas – ou envernizamento de maneiras antigas – de refrear o avanço das mulheres (associação das mulheres a um destemperado inato, de ordem biológica, por intermédio da TPM; o uso das ironias de Alvy, durante a narrativa fílmica) de modo a legitimar uma superioridade dos homens. A igualdade reivindicada pelas mulheres, conforme se observa, não é atingida de fato, mas, na verdade, consiste em uma luta cotidiana e é a todo o momento questionada e enfrentada pelos homens. A ironia que recai sobre o personagem Alvy, neste sentido, é exemplar: seu esclarecimento, sua convicção política liberal de nada adiantam frente à cegueira com a qual reproduz a assimetria de poder que pouco a pouco termina por o afastar completamente de Annie; em outras palavras, seu ar liberal não está à frente do lugar de homem que pratica e defende. Situado sobre a fronteira, o vagabundo, no contexto deste trabalho, se vê obrigado a fazer parte de uma realidade marcada por novas problemáticas sócio-políticas, mas além de não aceitar o novo quadro de referências levantado ele também não procura desenvolver soluções condizentes com a realidade que agora o cerca; seu procedimento habitual frente ao risco, como evidenciado na posição de Alvy, corresponde a uma atitude de controle, à utilização das ferramentas que já dispõe e conhece – ainda que elas se mostrem inadequadas –, evitando entrar em contato direto com circunstâncias desconhecidas; na interface com a questão do gênero, observa-se, deste modo, que o vagabundo expressa um

desconforto e uma dificuldade de deslocamento em relação a uma posição de homem historicamente construída.

Enquanto Bauman enxerga a relação entre as figuras do vagabundo e do turista através de um olhar nostálgico, que remete à lembrança (talvez inexistente, por vezes moralizante) de um tempo em que as relações sociais seriam melhores e mais estáveis, a presente dissertação encontra nestas mesmas metáforas uma interessante chave explicativa que apresenta as contradições vivenciadas por uma grande parcela dos homens em suas aventuras cotidianas pelo terreno da modernização reflexiva em um contexto no qual as mulheres questionam um lugar secundário e procuram construir um novo cenário político-cultural mais igualitário.

O percurso de transformação e afirmação identitária empreendido narrativamente sob a figura de Annie, contudo, guarda em si própria uma ironia constituinte que não pode ser desprezada. Durante o diálogo involuntário forjado entre Alvy e Annie por intermédio das sessões privadas de terapia de cada um destes personagens criado com o advento da divisão da tela (episódio 21), a personagem de Diane Keaton deixa escapar um comentário sutil, porém bastante elucidativo:

**Annie:** Mas acontece que desde que comecei as nossas sessões, acho que tenho direito aos meus sentimentos. **Acho que você ficaria contente se eu fosse mais afirmativa.**

A frase acima grifada alude a uma problemática muito presente na cinematografia de Woody Allen, qual seja, o valor ambíguo associado à psicanálise enquanto parte integrante de um sistema perito. O emprego narrativo da psicanálise é uma das marcas registradas na filmografia deste diretor estadunidense. Porém, tal emprego é permeado por uma dualidade fundamental: por um lado corresponde a uma valoração positiva pela prática, uma verdadeira relação de admiração, mas, por outro, está associado sempre a uma ironia, a um cuidado, a uma suspeição. De maneira mais clara, ao mesmo tempo em que a psicanálise é reconhecida enquanto parte integrante de um sistema perito capaz de proporcionar certo senso de segurança e integridade a um eu demasiadamente frágil, instável, em uma circunstância cuja experiência da incerteza é constituinte da vivência social, tal exercício de ajustamento identitário, no limite, acaba sempre por incorrer no perigo de tornar

o eu do paciente refém da articulação do psicanalista, de servir como uma muleta, uma falsa promessa de salvação – daí a pertinência da comparação já forjada por Peter Berger (1986) entre a alternância promovida pela psicanálise e aquela proveniente da prática religiosa – que reduz, em vez de efetivamente prover, a autonomia decisória dos indivíduos.

Neste sentido, a psicanálise, que seria uma instância responsável por fornecer algumas certezas aos indivíduos, é, pela proposta de serviço que presta, um exercício de risco. Não surpreende o fato de que no cinema de Woody Allen o humor se constitua como a linha tênue que tematize, problematize, interligue e tencione os pólos da confiança e da desconfiança que estão associados à prática psicanalítica. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* a relação entre autonomia e psicanálise obedece a dois itinerários bastantes distintos. Alvy Singer possui um senso de autonomia muito forte, uma percepção muito definida sobre si próprio. Estes fatos impedem o protagonista de questionar e se tornar verdadeiramente consciente, durante as sessões de terapia às quais se submete, do lugar de homem que construiu para si e que se coloca como entrave ao desenvolvimento de seus relacionamentos amorosos quando da reivindicação das mulheres por um relacionamento mais igualitário e colaborativo. Depois de quinze anos de terapia e dois casamentos mal sucedidos, a percepção identitária de Alvy persiste e o personagem continua a repetir os mesmos problemas de relacionamento afetivo. Quando Alvy confessa ao seu psicólogo a sensação de não evoluir em seu tratamento (episódio 21), ainda que na ocasião atribua a Annie a responsabilidade por sua estagnação, o que está em jogo é a própria postura vagabunda do humorista: a fuga do risco inerente à entrada no processo de transformação identitária característico da dinâmica psicanalítica – que, deste modo, não permite a Alvy encontrar uma nova possibilidade de ser homem mais condizente com as demandas culturais de seu tempo. Não por acaso, a conformação identitária de Alvy permanece praticamente inalterada ao longo do solilóquio fílmico que produz e este protagonista, a princípio, não reconhece sua parcela de responsabilidade na dissolução do relacionamento com Annie. Esta, em contraposição, conforme a frase grifada de seu relato permite entrever, possui um senso de autonomia demasiadamente frágil, o que a torna bastante suscetível ao remodelamento identitário. A ironia presente na

personagem Annie consiste no fato de que se encena o percurso de emancipação das mulheres ela, inicialmente, não o faz por uma motivação própria senão pela militância de sua própria terapeuta – não parece ser casual, portanto, o fato de esta ser uma mulher. Durante a primeira sessão de terapia de Annie sua psicanalista já havia implicitamente marcado seu lugar de fala feminista<sup>74</sup>, conforme atesta a seguinte fala da cantora:

**Annie: Disse que me sinto culpada dos meus sentimentos pelo casamento e por crianças.** Lembrei que, quando era pequena, vi os meus pais fazendo amor...

O reconhecimento dos seus próprios sentimentos, conforme Annie diz à sua psicanalista, não é um reconhecimento independente, senão marcado antes por uma flagrante necessidade de aprovação exterior – assim como, por consequência, marcado por uma consciência exterior. Daí Annie dizer que *sua terapeuta* ficaria contente com os novos posicionamentos que ela começara a cultivar. A postura incorporada por Annie pode ser lida, no contexto da narrativa, como uma sutil crítica<sup>75</sup> presente no filme a uma apropriação irrefletida de valores – e ideologias, como no caso do feminismo – responsável mais por gerar e reproduzir certos estereótipos, que recebem *status* de verdade inquestionável, pronta, do que efetivamente por forjar uma consciência crítica reflexiva propriamente dita. Ainda que *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* tematize o feminismo não há um compromisso por parte da narrativa em tomar partido deste movimento político, cabendo à trama o manejo narrativo das implicações que as reivindicações de igualdade solicitadas por tal movimento possuem nos relacionamentos amorosos na contemporaneidade – fato este que permite vincular o feminismo a esta crítica sobre o modo como ideologias podem ser assimiladas de maneira passiva pelos indivíduos.

Uma questão que fora aberta no corpo da discussão teórica desta presente dissertação consistia em, findada a análise da obra em questão,

---

<sup>74</sup> Nesta primeira sessão, vale também relembrar, a mesma psicanalista, por meio da hilaria interpretação de um sonho de Annie, já havia aludido a existência de uma opressão masculina exercida por Alvy em seu relacionamento com a cantora. A leitura da psicanalista, conforme se pode observar, está plenamente marcada desde o início por um lugar político.

<sup>75</sup> A mesma crítica encontra eco em uma situação sarcástica presente em outro momento da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Ao final da conversa processada entre Alvy, Annie e Tony Lacey durante a festa natalina promovida pelo último em sua mansão em Los Angeles (episódio 23), a câmera focaliza um participante da festa que liga para seu guru a fim de que este o relembresse de seu mantra.

verificar se a construção da esfera da intimidade, tal como elaborada na narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, estava mais próxima da imagem caótica presente nas teorizações de Ulrich Beck e Elizabeth Beck-Gernsheim (2001) ou na impessoalidade organizada, tal como o diagnóstico forjado por Eva Illouz (2011). A argumentação forjada até o presente momento revela que o modo como a esfera de intimidade é construída pelo filme é mais condizente com o caos afetivo anotado por Beck e Beck-Gernsheim. A explicação para esta constatação parece estar relacionada com a natureza da narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*. Isto porque enquanto a evolução da narrativa fílmica de Allen está articulada em torno da noção de conflito – a película gira em torno das divergências existentes no interior de um relacionamento em meio a uma circunstância de individualização completa, ou seja, onde indivíduos autônomos e em condições mais igualitárias de poder precisam negociar suas vontades e desejos – o foco do trabalho de Illouz está voltado à análise dos modos pelos quais as narrativas terapêuticas, isto é, as narrativas de aconselhamento sobre relacionamentos – que em geral promovem uma mistura entre noções de psicanálise e ideais de auto-ajuda –, contribuem para reorganizar a construção da esfera da intimidade a partir de instruções que procuram suplantar o conflito entre homens e mulheres em prol de uma situação de harmonia.

Como o filme analisado não tematiza as narrativas terapêuticas no sentido que Illouz atribui ao termo, o modo como a autora concebe a construção da esfera da identidade não é filmicamente acionado; em outras palavras, inclusive pelo momento histórico em que a obra de Allen foi gestada, a ênfase maior está em explicitar o conflito existente entre homens e mulheres na construção de um relacionamento amoroso, em vez de evidenciar o potencial conflitivo da literatura de aconselhamento na tentativa de racionalização da esfera da intimidade. As análises de Beck e Beck-Gernsheim e de Illouz, deste modo, não são excludentes, mas dizem respeito a experiências possíveis e existentes na multiplicidade de modos pelos quais a esfera da intimidade pode ser socialmente corporificada.

Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* a noção de risco social, mais do que apenas um motor narrativo autônomo para a geração de conflitos, surge efetivamente como um contexto produtor de significados que está em estreita

relação com o avanço dos protagonistas durante o desenrolar da trama. O humor acionado, sob esta circunstância, é uma consequência da exploração das potencialidades cômicas da incerteza que age sobre a vida dos personagens, fato este que está em consonância com as novas preocupações do cinema de Allen marcadas, sobretudo, pela utilização dos recursos cômicos aos propósitos dramáticos, tal como mencionado no início desta seção. O fato de Allen centrar sua atenção no desenvolvimento da trajetória de seus protagonistas – com o decorrente efeito narrativo de sugerir a existência de uma abertura ao futuro, de um caminho de possibilidades aberto à escolha dos personagens –, em detrimento da criação de um senso de história mais definido, também ajuda a explicar a relevância que o contexto de incertezas assume no interior de suas obras. A incerteza, na construção narrativa de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, jamais é solucionada, jamais é resolvida, mas antes, é perpetuamente propagada. Não há, portanto, a pretensão de fornecer, narrativamente, um lugar de segurança para abrigar os personagens e suas angústias. Mais do que isso, os próprios lugares que os personagens criam para si são frágeis, quando não ilusórios.

Acerca deste último caso, vale recordar uma cena que integra a parte final da trama (episódio 29). No restaurante naturista em Los Angeles, Alvy tenta, sem sucesso, convencer Annie a retornar em sua companhia a Nova Iorque, a fim de que eles pudessem se casar. Em uma cena posterior, Alvy inspira-se nesta conversa para criar a cena de uma peça de teatro de sua autoria. Entretanto, entre a conversa original e a leitura encenada pelos personagens correspondentes a Alvy e Annie há uma divergência fundamental: enquanto a cantora se nega a reatar o relacionamento, dizendo não amar mais o humorista, na adaptação teatral ocorre exatamente o contrário, ou seja, a personagem Annie sucumbe e cai nos braços do personagem Alvy, confessando ainda o amar. Logo em seguida à encenação, Alvy é focalizado em *close*, olha diretamente para a câmera e explica:

**Alvy:** Que querem? Foi a minha primeira peça. Sabem como é querer que as coisas saiam perfeitas na arte porque a vida é bem difícil.



Incapaz de obter controle na vida, Alvy decidiu então se refugiar no domínio da arte<sup>76</sup>. A comparação entre a declaração do humorista e o significado de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é inevitável: o mesmo domínio da arte pode tanto expressar uma tentativa de efetuar controle, uma fuga de uma realidade sentida como tortuosa, como a declaração acima atesta, como pode se prestar justamente à tematização e problematização do descontrole, da experiência da incerteza, como a moldura fílmica exterior da qual Alvy é personagem evidencia.

Coerente com o desenvolvimento da narrativa, o final do filme não propõe um fechamento para o risco social: não há a construção de uma situação de equilíbrio emocional para os personagens por intermédio da fórmula do *happy end*; Annie e Alvy, como o começo da obra parecia antever, terminam separados; o final é aberto e embora melancólico, revela um começo potencial, uma abertura ao futuro – mas o risco persiste. Logo após justificar aos espectadores a escolha pelo final feliz em sua peça de teatro, Alvy, ainda olhando para a câmera, se recorda da última vez que encontrou com Annie, que havia regressado a Nova Iorque:

**Alvy:** O interessante é que encontrei a Annie por acaso outra vez. Foi no Upper West Side de Manhattan.

Em seguida, surgem na tela imagens do encontro casual entre Alvy e Annie, sucedidas por outras que remetem às lembranças dos bons momentos do relacionamento ao som da interpretação de Annie para a canção *Seems Like Old Times*, fornecendo um clima nostálgico à rememoração. Paralelamente, Alvy, através do advento da narração em *off*, comenta sobre o encontro:

**Alvy:** Tinha se mudado para Nova Iorque. Vivia no Soho com um cara qualquer. E quando a encontrei, o arrastava para irem ver *A Pena e a Piedade* – contei isso como vitória minha. A Annie e eu almoçamos juntos pouco depois e recordamos os velhos tempos.

A cena derradeira de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* é uma tomada estática, feita a partir do interior do restaurante em que o casal almoçara,

---

<sup>76</sup> Esta é exatamente a premissa que sustenta a evolução da narrativa de *Desconstruindo Harry* (1997).

focalizando o momento exato em que na esquina junto à rua, Alvy se despede de Annie. Enquanto esta atravessa a rua e se desloca lentamente para fora do quadro, por alguns instantes o humorista a observa e, em seguida, também deixa o quadro, andando no sentido oposto. A rua, que a princípio estava desabitada, com a abertura do semáforo, é tomada por uma enorme quantidade de veículos. Paralelamente à cena, a trilha sonora de *Seems Like Old Times* é acompanhada por um balanço final de Alvy, registrado por intermédio de sua narração em *off*.

**Alvy:** Depois ficou tarde e tivemos de ir embora. Mas gostei muito de a ver. Vi que era uma pessoa fantástica e que era bom conhecê-la. E me lembrei da velha piada, do cara que vai ao psiquiatra e diz: “Doutor, o meu irmão é maluco. Acha que é uma galinha”. E o médico pergunta: “Por que é que não o traz de volta a si?”. E ele responde: “Até faria, mas preciso dos ovos”. É mais ou menos o que sinto sobre as relações entre as pessoas. São totalmente irracionais, loucas e absurdas... Mas nós vamos aguentando porque precisamos dos ovos.

A cena final, conforme descrita acima, suscita um interessante questionamento: por meio do solilóquio fílmico que narra, Alvy teria realmente tomado consciência de sua parcela de responsabilidade na dissolução de seu relacionamento com Annie? Em outras palavras, teria sido Alvy capaz de enxergar suas próprias contradições identitárias no decorrer de sua narração ou estas contradições, fruto das disjunções empregadas na composição do filme, teriam sido acessíveis apenas aos espectadores? Ainda que não haja uma resposta exata e definitiva para esta questão – sobretudo por conta do final aberto, que deixa as conclusões para a margem de imaginação dos espectadores – um pedaço da fala de Alvy tende a corroborar a hipótese de que ele tenha, ao menos minimamente, se conscientizado de sua responsabilidade no término do relacionamento com Annie. Enquanto no solilóquio que abre a narrativa Alvy tenta atribuir a culpa pelo fim do relacionamento à personagem de Annie, seu balanço final passa a interpretar a cantora segundo um viés diferente, positivo, sem amargura – fato este que parece retirar dela a responsabilidade completa sobre o fim do namoro.

Pelo menos de modo elementar, há uma compreensão nova sobre o significado do relacionamento, um deslocamento: a experiência vivenciada, com seus bons momentos e com seus dilemas, foi positiva; os conflitos e términos vivenciados são inevitáveis assim como, potencialmente, também é o

fim dos relacionamentos, o que não significa que aquela experiência não tenha valido a pena, mas durou o quanto foi bom para as duas partes; quando diz que *as pessoas* são irracionais, loucas e absurdas, Alvy implicitamente reconhece o fato *dos ambos os parceiros* envolvidos em uma empreitada amorosa assumirem responsabilidade tanto pelo “sucesso” quanto pelo “fracasso” do relacionamento, em que pese a existência de divergências de opiniões, vontades e desejos no interior da vivência afetiva. No entanto, esta percepção da responsabilidade não corresponde, necessariamente, ao ponto de partida para uma reformulação identitária em Alvy. Dito de outra maneira, a consciência da responsabilidade por si só não implica uma correção de postura. O final aberto do filme, neste sentido, não permite ver se efetivamente Alvy empregará em sua vida amorosa posterior os aprendizados da reflexão suscitada pela lembrança da experiência afetiva com Annie. A metáfora do trânsito, acionada pelo movimento descompassado dos carros na rua, é outra vez retomada e fecha a película como um lembrete: inevitáveis, as incertezas estão presentes e constituem a experiência do viver na contemporaneidade.

## **Anexo I**

### **Lista de Episódios de *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa***

#### **Episódio 1 – Monólogo de Abertura (00:47)**

Olhando diretamente para a câmera, Alvy divide com os espectadores a crise que atualmente está atravessando.

#### **Episódio 2 – Consulta Existencial (02:32)**

Alvy, em sua infância, é levado por sua mãe ao consultório do Dr. Flicker onde revela seu temor pelo movimento de expansão do Universo.

#### **Episódio 3 – Formação da Personalidade (3:18)**

##### **I – Montanha Russa**

Apresentação da casa onde Alvy morou no Brooklyn durante sua infância.

##### **II – Dispersão**

Um devaneio vivenciado pelo pequeno Alvy em uma lanchonete na Feira Popular do Brooklyn.

##### **III – Carrinho de Bate-Bate**

Alvy argumenta sobre seu temperamento agressivo através dos carrinhos de choque.

##### **IV – Professores**

Alvy opina sobre os professores com os quais tivera contato durante a infância.

##### **V – O Pequeno Alvy e Alvy**

Um infante Alvy contracena com seu correspondente adulto em cena que remete à heterossexualidade precoce do protagonista bem como ao destino de vida imaginado para alguns de seus colegas de classe.

#### VI – Alvy, o Comediante

Alvy, agora um comediante de sucesso, aparece na televisão entrevistado em um *talk show*.

#### VII – Depoimento Materno

Olhando para a câmera a mãe de Alvy opina sobre o comportamento de seu filho.

### **Episódio 4 – Alvy e Annie vão ao Cinema (5:57)**

#### I – Encontro com Rob

Em uma rua de Nova Iorque, Alvy conversa com seu amigo Rob sobre anti-semitismo.

#### II – À Espera de Annie

Enquanto aguarda pela chegada de Annie em frente ao Cinema Beekman, Alvy é abordado por um transeunte que o reconhece da televisão. Ao final da cena, Annie chega de táxi ao local. Como o filme que haviam combinado de assistir já havia começado, o casal parte para o cinema The New Yorker.

#### III – Na Fila do Cinema The New Yorker

Paralelamente à uma discussão sobre a intimidade do casal, Alvy se irrita com as investidas intelecto-amorosas de um homem que estava atrás dele na fila do cinema.

#### IV – Uma Projeção no Interior da Projeção

Projeção de trechos do filme *Pena e Piedade*.

#### V – A Arte Que Remete à Vida

Alvy e Annie conversam sobre o filme que há pouco assistiram e novamente a crise conjugal é evocada. Annie recorda a Alvy de que a ausência de desejo sexual já havia sido vivenciada pelo comediante quando este estava casado com Robin, sua primeira esposa.

#### **Episódio 5 – Allison (13:52)**

##### I – Quando Alvy Conhece Allison

Em um comício de apoio à candidatura de Adlai Stevenson, Alvy, que iria se apresentar seu *show* de comédia *stand up*, conhece Allison, uma das organizadoras do evento.

##### II – A Queda

A crise a qual Annie se referia: no quarto do casal, Alvy foge das investidas sexuais de Allison.

#### **Episódio 6 – A Magia do Amor (18:08)**

Em uma casa de férias localizada na região de Hamptons, Alvy e Annie se divertem ao colocarem lagostas para cozinhar.

#### **Episódio 7 – Annie Antes de Alvy (19:28)**

##### I – Um Passeio em Long Island

Alvy pergunta a Annie se ele fora seu primeiro romance. A cantora responde negativamente e apresenta alguns de seus namorados anteriores.

### II – Dennis

Apresentação do primeiro namorado de Annie, o estudante de Chippewa Falls.

### III – Jerry

Apresentação do segundo namorado de Annie, um ator dramático.

### IV – A Continuação do Passeio

Fora de quadro, Alvy e Annie conversam sobre os antigos namorados desta. Em seguida, a cantora remete ao fato de Alvy ter predileção pelas novalorquinas.

## **Episódio 8 – Robin (21:03)**

### I – A Festa de Robin

Alvy e Robin frequentam a recepção oferecida pelo editor do futuro livro desta personagem.

### II – A Festa de Alvy

Durante a festa, Alvy é deflagrado por Robin ao assistir a um jogo de basquete em um dos dormitórios da residência do editor do futuro livro desta personagem.

### III – Uma Tentativa Frustrada de Fazer Sexo

Na residência do casal, em meio ao barulho de uma ambulância, o sexo entre Alvy e Robin é abortado, dando início a uma discussão sobre a intimidade destes personagens.

## **Episódio 9 – Quando Alvy Conhece Annie (23:50)**

### I – Preparação Para a Partida de Tênis

No caminho rumo à quadra, Alvy conversa com Rob sobre anti-semitismo. Este, por sua vez, tenta convencer o amigo de se mudar para a Califórnia.

### II – Primeiro Contato

Por intermédio de Janet, amiga de Rob, Alvy conhece Annie. O quarteto disputa uma partida de tênis em duplas.

### III – Uma Tímida Aproximação

Ao deixar o clube, Annie vê Alvy no saguão de entrada e tenta puxar assunto com o comediante. Depois de alguns mal entendidos, ela oferece uma carona à Alvy.

### IV – Carona Arriscada

Trajetos de carro do clube à residência de Annie.

### V – No Apartamento de Annie

Os personagens estabelecem um tímido flerte em meio a uma interessante discussão sobre fotografia.

## **Episódio 10 – Primeiro Encontro Entre Alvy e Annie (33:17)**

### I – Primeira Apresentação de Annie



Annie se apresenta como cantora pela primeira vez. A apresentação é um desastre.

## II – Uma Aproximação Diferente

Depois de consolar Annie, Alvy abruptamente pede um beijo à cantora.

## III – Fazendo a Digestão

Em uma lanchonete, Alvy e Annie conversam sobre a vida amorosa pregressa do humorista.

## IV – A Primeira Noite de Sexo

Durante o pós-coito, o casal discute a primeira experiência sexual que tiveram.

## **Episódio 11 – Uma visita à Livraria (36:27)**

Alvy revela à Annie sua visão pessimista da vida e a presenteia com livros sobre a morte.

## **Episódio 12 – Momentos de Ternura (37:08)**

### I – Adivinhação

Sentados em um banco, o casal apaixonado brinca ao imaginar a ocupação dos transeuntes que passam frente a eles.

### II – Declarações de Amor

Alvy e Annie trocam tímidas declarações de amor.

## **Episódio 13 – Quando Annie Decide Morar com Alvy (38:34)**

Annie surpreende Alvy ao resolver se mudar para a casa do comediante sem consultá-lo. Os personagens travam uma discussão sobre a conformação do relacionamento que vivenciam.

### **Episódio 14 (39:55) – Amor, Sexo e Totalidade**

#### **I – Na Estrada**

A cena mostra a ida de Alvy e Annie, no veículo desta, a uma casa de veraneio em Long Island.

#### **II – Na Casa de Campo**

Alvy não permite que Annie utilize maconha antes de fazer sexo. Nestas condições, a cantora entrega apenas seu corpo ao humorista, o que gera protestos por parte de Alvy.

### **Episódio 15 – Sorriso Amarelo (42:41)**

Alvy conhece o apresentador para quem estaria incumbido de criar textos de humor. No entanto, acha-o patético e, em uma reflexão interior, revela sua vontade de interpretar seus próprios textos.

### **Episódio 16 – Winsconsin (44:05)**

#### **I – Stand Up Comedy na Universidade de Winsconsin**

Alvy apresenta um número de humor para os estudantes da Universidade de Winsconsin.

#### **II – Pós-Apresentação**

Após a apresentação, Annie comenta com Alvy que estava conseguindo captar melhor as referências das piadas que ele apresentou.

### III – Conhecendo a Família Hall – e a Família Singer

Alvy é apresentado à Família Hall durante um almoço de Páscoa. Em um determinado momento, o personagem divide a tela em duas partes e contrasta a postura da família de Annie com a de sua própria família.

### III – Duane

O irmão de Annie confia a Alvy sua vontade súbita de, ao dirigir, jogar o carro contra um poste.

### IV – A Fatídica Notícia

Annie recebe a notícia de que seria Duane quem levaria ela e Alvy de carro ao aeroporto.

### V – Uma Volta com Duane

Debaixo de uma forte chuva, Duane leva Alvy e Annie ao aeroporto. O semblante de Alvy denuncia seu temor diante da circunstância.

## **Episódio 17 – Primeira Ruptura (49:09)**

### I – Nas Ruas de Manhattan (1)

Annie discute com Alvy sobre o repentino acesso de ciúme do humorista e expõe a intimidade do casal.

### II – Primeira Vez de Annie

Annie relata a Alvy como fora a sua primeira sessão de terapia.

### III - Nas Ruas de Manhattan (2)

Annie resolve terminar sua relação com Alvy. O comediante, por sua vez, conversa sobre relacionamentos amorosos com alguns transeuntes que cruzaram seu caminho.

### IV – “Conto de Fadas”

Sob a forma de animação, Alvy conversa com uma Annie figurada como Bruxa Má.

## **Episódio 18 – Pam e Uma Nova Chance (54:09)**

### I – Pam

Encontro de Alvy com a *hippie* Pam, jornalista da revista Rolling Stone apresentada por Rob.

### II – Sexo e Telefone

Depois de fazer sexo com Pam, Alvy recebe um telefonema solicitando sua presença.

### III – De Volta ao Apartamento de Annie

O telefonema era de Annie, que o convoca para matar aranhas em seu apartamento. O casal reata o namoro e depois os personagens tem uma noite de sexo.

## **Episódio 19 – Uma Viagem no Espaço e no Tempo (01:01:09)**

### I – Rumo ao Brooklyn

No veículo de Annie, a cantora, Alvy e Rob partem para uma visita ao Brooklyn.

## II – Alvy Reencontra a Casa da Família Singer

Alvy se depara novamente com a casa de sua infância, localizada sob uma montanha russa.

## III – No Interior da Família Singer (1)

Em companhia de Rob e Annie, Alvy rememora uma discussão entre seus pais.

## IV – No Interior da Família Singer (2)

Em companhia de Rob e Annie, Alvy rememora seu contato com Joey Nichols e, em seguida, uma conversa da tia Tessie com sua mãe.

## V – Véspera do Aniversário de Annie

Após voltarem do passeio, Alvy e Annie adentram ao apartamento do humorista.

## VI – Presentes de Aniversário

Alvy presenteia Annie com uma lingerie e com um relógio de pulso.

## **Episódio 20 – O Último Encontro Prazeroso (01:04:19)**

### I – Uma Nova Apresentação de Annie

Annie novamente se apresenta como cantora. Desta vez sua performance é memorável.

### II – Tony Lacey

Fascinado com Annie, o produtor musical Tony Lacey a oferece um contrato de gravação para um disco. Alvy, enciumado, trata de fazer com que Annie decline o convite de Tony para que fosse ao hotel Pierre tratar do referido contrato.

### III – Outra Projeção no Interior da Projeção

Veiculação de outro excerto do filme *Pena e Piedade*.

#### **Episódio 21 – Terapia (Individual) em Grupo (01:09:13)**

Com a tela dividida, Alvy e Annie protagonizam um diálogo involuntário entre suas sessões particulares de terapia.

#### **Episódio 22 – Encontro de Casais (01:10:13)**

Alvy e Annie revelam posturas distintas frente ao convite feito para que experimentassem cocaína.

#### **Episódio 23 – Los Angeles, Califórnia (01:11:41)**

##### I – Chegando à Los Angeles

Em um carro conversível, Rob busca Alvy e Annie do aeroporto de Los Angeles. Durante o trajeto, os três personagens comentam sobre as diferenças entre Los Angeles e Nova Iorque.

##### II – Na Ilha de Edição

A convite de Rob, Alvy frequenta a sessão de edição do seriado de televisão do qual seu amigo é o protagonista e fica revoltado com a utilização dos sacos de risada.

##### III – Uma Questão de Princípios

Alvy simula um mal estar para não precisar participar da cerimônia de entrega de uma premiação televisiva.

#### IV – Festa de Natal

Alvy, Annie e Rob participam da festa de Natal organizada por Tony Lacey.

#### **Episódio 24 – De Volta Para o Fim (01:18:03)**

Durante a viagem de avião no retorno à Nova Iorque o casal decide por romper amigavelmente a relação.

#### **Episódio 25 – Partilha de Bens (01:19:02)**

Enquanto conversam, Alvy e Annie dividem seus pertences.

#### **Episódio 26 – Alvy e a Saudade (01:20:20)**

#### I – A Falta Que Ficou

Alvy se arrepende de ter se separado de Annie e conversa com alguns transeuntes na rua a este respeito.

#### II – A Magia Não Se Repete

Com outra pretendente, Alvy tenta reviver a magia de cozinhar lagostas.

#### III – Manhattan e a Solidão

Alvy transita sozinho por cenários de Manhattan.

#### IV – Ligando Para Annie

Alvy liga para Annie e, em vão, tenta convencê-la a regressar à Nova Iorque.

## **Episódio 27 – Alvy Retorna à Los Angeles (01:21:58)**

### **I – Primeiro Contato**

Alvy avisa a Annie que acabara de pisar em Los Angeles. Em seguida, assume a dianteira de um automóvel e parte rumo ao lugar combinado para o encontro com a cantora.

### **II – No Restaurante Naturista**

Alvy tenta convencer Annie a se casar com ele, mas a cantora, ao efetuar um pequeno balanço de seu relacionamento com o humorista, mostra-se contrária ao anseio de Alvy.

### **III – Um Acidente de Trânsito**

Após ser abandonado por Annie, Alvy tenta dar partida no carro mas comete uma sucessão de batidas. Um policial chega e, depois de rasgar sua própria carteira de motorista, Alvy é detido.

## **Episódio 28 – Alvy é Resgatado da Prisão (01:27:02)**

Rob vai até a delegacia e resgata Alvy.

## **Episódio 29 (01:28:07) – De Volta ao Presente**

Alvy dirige uma peça de teatro baseada no diálogo que tivera com Annie junto ao restaurante naturista. Em seguida, se recorda da última vez que esteve com a cantora quando esta havia regressado à Nova Iorque.



## Referências Bibliográficas

1. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
2. BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
3. BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
4. BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
5. BAUMAN, Zygmunt. *Arte da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
6. BECK, Ulrich. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. In: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony & LASH, Scott (Orgs.). *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997
7. BECK, Ulrich. *Liberdade ou Capitalismo*. São Paulo: editora UNESP, 2003.
8. BECK, Ulrich. *Risk Society: Towards a New Modernity*. London: Sage, 1992.
9. BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.
10. BECK, Ulrich e BECK-GERNSHEIM, Elisabeth. Individualization and Precarious Freedoms: Perspectives and Controversies of a Subject – orientated Sociology, in: *Detraditionalization*, London: Blackwell, 1996.

11. BECK, Ulrich e BECK-GERNSHEIM, Elisabeth. *El normal caos del amor: las nuevas formas de la relación amorosa*. Barcelona: El Roure; Paidós, 2001.
12. BENJAMIN, Walter. *Obras. Escolhidas: vol. 1*; São Paulo: Brasiliense, 1994.
13. BERGER, Peter. *Perspectivas Sociológicas: Uma visão Humanística*, Petrópolis, Vozes, 1986.
14. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 25 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
15. BERMAN, Marshall. *Um século em Nova York: espetáculos em Times Square*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
16. BOLOGNESI, Luiz. O palhaço vai ao divã. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
17. BOURDIEU, Pierre. O Campo científico. In: ORTIZ, Renato. *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
18. BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. 1*, São Paulo: Senac, 2005.
19. CHANDLER, Daniel. *Semiotics for Beginners*. Disponível em: <[www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/semiotc.html)>. Acesso em: 15 jul. 2011.
20. COWIE, Peter. *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall) – Coleção Artemídia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

21. DE JESUS, Samuel. Quando a ilusão (do prazer) apaga a lembrança. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
22. DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
23. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2008.
24. ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
25. FREIRE, Marcius. A noção de autor no filme etnográfico. In: SERAFIM, José Francisco (org.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 49-64.
26. FREIRE FILHO, João. *Reinvenções da resistência juvenil*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
27. FREUD, Sigmund. Um Estudo Autobiográfico, Inibição, Sintoma e Angústia, Análise Leiga e outros trabalhos. *ESB Vol XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1977
28. FOUCAULT, Michel. *A história da Loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1989
29. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 6º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

30. FEATHERSTONE, Mike. *O Desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel, Sesc, 1997.
31. GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
32. GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
33. GIDDENS, Anthony. *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo: UNESP, 1996.
34. GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony & LASH, Scott (Orgs.). *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997.
35. GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Editora Zahar. Rio de Janeiro 2002.
36. GOFFMAN, Erving. *Comportamento em lugares públicos*. Petrópolis: Vozes, 2010.
37. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
38. ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
39. KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
40. LASH, Scott. A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética, comunidade. In: BECK, Ulrich, GIDDENS, Anthony & LASH, Scott

- (Orgs.). *Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Unesp, 1997
- 41.LAX, Eric. *Woody Allen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- 42.LAX, Eric. *Conversas com Woody Allen*. 3ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- 43.MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.
- 44.MATURANA, Humberto. *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- 45.MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 9. Ed. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- 46.MOTA, Regina. Glauber Rocha – autor ou anti-autor?. In: SERAFIM, José Francisco (org.) *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 65-78.
- 47.NETO, Simplício. A salada de ovo definitiva. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
- 48.NICHOLS, Mary. *Reconstructing Woody: Art, Love, and Life in the Films of Woody*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000.
- 49.PINA, Júlia. A obra e o artista. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.

50. RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
51. RIZZO, Sérgio. O clown, ou “aquele que não consegue”. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
52. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
53. SIMMEL, Georg. O indivíduo e a liberdade. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Org). *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília: UnB, 2005
54. SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J; ÖELZE, B. (Org.). *Simmel e a modernidade*. 2. ed. Brasília: UnB, 2005b.
55. SIMMEL, Georg. *Questões fundamentais da sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar, 2006.
56. SIMMEL, Georg. Requisitos universais e axiomáticos da sociedade. In: FERNANDES, Florestan (Org). *Comunidade e Sociedade: Leituras sobre Problemas Conceituais, Metodológicos e de Aplicação*, São Paulo: Nacional e Edusp, 1971.
57. SCLIAR, Moacyr. Woody Allen e o humor judaico. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
58. SETTE, Leonardo. Alquimia autoral (a dois) no seio da indústria. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.

59. STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
60. VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea*. 5 .ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1999.
61. VERÍSSIMO, Luís Fernando. Woody Allen e as lamúrias da existência. In: DEFANTI, A.; MENEZES, I.(org.). *A Elegância de Woody Allen*. Realização: Centro Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro: Sobretudo Produção, 2009.
62. XAVIER, Ismail. O Olhar e A Voz: A Narracao Multifocal do Cinema e A Cifra da Historia Em Sao Bernardo. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 2, p. 127-138, 1997.