

WOODY ALLEN: ENTRE A POLÍTICA E A LÍRICA

Luiz Renato Martins

RESUMO

Husbands and wives (1992) mostra uma reestruturação da poética de Woody Allen, passando por aquela da noção de subjetividade. Através do questionamento da centralidade do discurso lírico, e, no subtexto, daquele da psicanálise — ambos fatores tradicionalmente centrais da poética de Allen —, *Husbands and wives* salienta a influência das relações de mercado na tessitura das relações intersubjetivas, e mesmo da intra-subjetividade. Afirma, assim, uma nova tônica crítica e política, na obra de Allen, a contracorrente do discurso liberal, recorrente no cinema norte-americano.

Palavras-chave: cinema de autor; tensão lírica; psicanálise; política; Bergman; existencialismo; expressionismo; liberdade; sujeito; massa; pop-art; jornalismo; marketing.

SUMMARY

Husbands and wives (1992) reveals a re-elaboration of Woody Allen's poetics, along with his re-evaluation of the notion of subjectivity. By questioning the centrality of lyrical and psychoanalytical discourse — both traditionally essential in Allen's poetics — *Husbands and wives* draws out the influence of market relations in forging inter- and even intra-subjective relations. Hence the film establishes a new critical and political tone in Allen's works, going against the flow of liberal discourse, a recurring feature in American cinema.

Keywords: authors cinema; lyrical tension; psychoanalysis; politics; Ingmar Bergman; existentialism; expressionism; freedom; subjectivity; masses; pop-art; journalism; marketing.

As controvérsias e o alvoroço da mídia em torno da vida pessoal de Woody Allen, por ocasião do lançamento, há cerca de um ano, de *Husbands and wives*¹ (*Maridos e esposas*), valeram como o reforço de um chavão, que, via de regra, vem caracterizando a recepção do cinema em várias partes do mundo, desde a emergência da Nouvelle Vague e da adesão generalizada à noção de "cinema de autor", trazendo no bojo a fetichização ou reificação da idéia de autoria: o preceito da linguagem pessoal, pelo qual as vivências do autor viriam constituir de modo quase imediato o fundamento do estilo ou da obra. Assim, segundo tal modelo, muitos receberam como confessional ou autobiográfico mais este filme de Allen. Nesta simplificação apressada, perdeu-se de vista não só o que sempre se perde nesta perspectiva — a autonomia da esfera estética e de seu trabalho específico

(1) Disponível em vídeo, no Brasil, desde dezembro último.

— mas, neste caso, todavia mais: a oportunidade de se notar uma reestruturação importante no trabalho de Allen, precisamente, em dois vetores de sua poética, a saber: no papel atribuído ao discurso lírico, e na primazia concedida tradicionalmente ao saber psicanalítico. Em suma, o que entra em xeque, mediante a reformulação destes dois fatores constitutivos da representação da subjetividade, é o próprio estatuto do sujeito e, noutro plano, da esfera pessoal — *grosso modo*, elementos nucleares do trabalho de Allen, até aqui. Trata-se, pois, de uma operação crítica decisiva, no âmbito da filmografia de Allen, e que importa dimensionar antes de se apreciar *Manhattan murder mystery* (1993), apresentado recentemente no Festival de Veneza-93, e ainda inédito no Brasil.

O protagonista de *Husbands and wives* (*H. and W.*) afirma, na última sequência, que, além de se separar da esposa, também reorientara o seu trabalho de escritor: deixara de lado uma novela de fundo autobiográfico, que escrevia antes, e sua nova obra, em vez de *confessional*, seria *política*. Como avaliar tal informação? Ela reforça um traço da personagem ou, de outro modo, dirige-se frontalmente para o espectador, vale dizer, traz uma chave para a obra que estamos acompanhando? Com efeito, fora reiterado no correr da trama que o trabalho antigo, autobiográfico, desagradava o protagonista em muitos aspectos — contudo, pergunta-se, que propósito dramático justifica a precipitação de um dado novo e problemático, para delinear a personagem, no último momento? Já na segunda hipótese, ao referir-se predominantemente à obra, e não à personagem, a frase ganha em dimensão reflexiva, e suscita um exame retrospectivo do todo.

Neste último caso, não se trataria tão só de um novo grau de consciência do protagonista. Mas, antes, de um índice estrutural, já presente na obra e que a frase ajudaria a exhibir clara e distintamente. Logo, neste esquema, a trama cumpriria uma trajetória — do *confessional* ao *político* — e tal fecho, em vez de valer como traço de acréscimo à personagem, ratificaria um princípio da sua estrutura, isto é, explicitaria, para o espectador, algo da ordenação da obra. Caberia, portanto, um reexame dando especial atenção para o que quer que em *H. and W.* tenha latente significado político.

O filme principia mostrando uma imagem da tevê. O programa transmitido focaliza a vida de Einstein, tal como Picasso e outros, uma figura emblemática do talento individual ou do gênio — em suma, um paradigma universal dos dons inatos do sujeito, nos dias atuais. O recorte se amplia e o quadro mostra que, num ambiente onde tudo é cuidadosamente escolhido, o aparelho de tevê é antigo — o que é próprio de alguém que não estima a tevê e que mantém, pois, uma relação tensa e de oposição com a cultura de massa. Outro sinal confirma tal dualidade: o escritor e professor Gabe Roth, espectador eventual, afasta-se, protestando em favor do talento individual contra a vulgarização do talento pela mídia: — "não se aprende a escrever!", sentencia.

Assim vem enunciada uma oposição constitutiva da trama: de um lado, a cultura de massa, na qual o valor dos bens é determinado pela dimensão

do seu consumo; noutro pólo, uma insistência na singularidade do indivíduo, acarretando a sacralização da subjetividade ou a crença na autenticidade interior. Os termos desse conflito não são novos, na obra de Allen, mas recorrentes; através de diferentes gêneros, sua filmografia tem explorado incessantemente tal tensão, extraindo dela toda uma gama de motivos dramáticos.

Os contrastes entre o eu e o todo — que, na era moderna de regulação e padronização extensa das relações, tomam a feição de um confronto subjetivo com a sociedade, a partir de um dado de heterogeneidade irreduzível entre tais pólos, insuperável pela socialização — constituem o filão próprio da lírica. Em tal esquema, o eu é dado pela liberdade, e o traçado social pela coação. Em todos os gêneros e estilos a que Allen recorreu em seus trabalhos — e de modos tão variados, na sua extensa filmografia, que não cabe aqui relacioná-los — esta tensão, tipicamente lírica, entre parte e todo que se estranham reciprocamente esteve presente. Por tal razão, a obra de Allen, qualquer que fosse o gênero adotado na circunstância, e não obstante seu noto veio paródico, sempre professou certo respeito pelos valores líricos. E é precisamente tal postura lírica, à qual se filiam o confessional e o autobiográfico, que se vê questionada com a última observação do protagonista de *H. and W.*, ao salientar a questão política. Logo, neste comentário final, remata-se uma operação crítica capital, na qual uma obra se repensa.

De outro lado, a tensão lírica sempre revestiu na obra de Allen uma peculiaridade, raramente ressaltada pela crítica: trata-se de sua vinculação estrita à atualidade, através da representação dramática das vicissitudes de um eu, em posição de desvantagem e de polarização com o processo maciço de padronização social. Tal preocupação com a problemática específica da sociedade de massas, que cria todo um circuito de dificuldades para a personagem desajustada à sua ordem, marca um aspecto próprio e peculiar da obra de Allen, e que a distingue decisivamente, por exemplo, da obra de Bergman — da qual, muitas vezes, aquela de Allen tem sido apressada e injustificadamente derivada (no caso de *H. and W.*, falou-se no bergmaniano *Cenas de um casamento*). Entretanto, Bergman questiona — a partir de um ponto de vista absoluto ou transcendente — a racionalidade do sujeito e da vida moral, a ela estreitamente ligada; enquanto Allen interpela a racionalidade própria à sociabilidade atual — e assim contrapõe uma subjetividade residual e impotente (*a priori* derrotada como as figuras de Kafka) a uma racionalidade extensamente difundida, e ligada intrinsecamente aos mecanismos do mercado, cristalizada na adaptação psíquica aos mecanismos do *marketing* e da vida de massa.

Tal polarização constitutiva da dramaturgia de Allen, resumível na fórmula *eu x massa*, lhe confere a atualidade (e logo a historicidade) como traço inerente — extração que se evidencia, ainda, paralelamente, na sua familiaridade com a temática *pop* — focalizando o cotidiano da cultura de massa —, e na sua liberdade estilística congenial, característica de uma

época em que a posição autoral perdeu toda sacralidade — o que está nos antípodas do existencialismo expressionista atemporal de Bergman.

Feito o registro dramático, na cena inicial, da importância da perspectiva massificada, e do seu contraponto na figura da personagem que resiste à padronização — valendo-se da estima pela criação intelectual e artística —, a atenção se volta para o cotidiano de um casal à espera de outro, para um jantar a quatro. Mas, o rito corriqueiro de amizade se transfigura subitamente, dado o anúncio do casal visitante de que iria se separar (desde logo, se estabelece uma dicotomia didática que vai operar ao longo de todo o filme, para mediar as relações do público com a narrativa, em diferentes graus: Jack e Sally *agem*, enquanto Gabe e Judy *refletem*). Acompanhamos esta amostra de relações de amizade e de intimidade conjugal, mediante uma câmera ágil, análoga em seus movimentos a uma objetiva de vídeo empenhada em executar, em regime de urgência, tarefas jornalísticas. As evidências de inacabamento, o talhe bruto da filmagem convertem-se, na cena, em efeitos de veracidade. Assim, os cuidados tradicionais do cinema com o foco e a luz cedem, aqui, à preocupação com o flagrante.

Porém, não estamos diante de um momento estilístico novo e genuíno de realismo. Em se tratando de uma filmografia informada e nada ingênua, como esta, intrinsecamente voltada para a crítica do discurso, e, por isso, inclinada à citação e a atos paródicos, é preciso, antes de mais nada, notar o procedimento retórico designado. Assim, considerando-se a indiscrição do enfoque, que expõe uma cena da vida privada para uma platéia de massa, e a nervosa preocupação da objetiva em não perder qualquer detalhe, a sua linguagem assinala um pacto entre jornalismo e psicanálise. Com isso, entram em pauta um modo narrativo, o da mídia, e um horizonte de interesses, a conduta de cada um à luz da psicanálise, ambos caracteristicamente contemporâneos e de ampla abrangência. Tal estilo de enquadramento, como se verá, não se limita a esta cena, mas, ao se apresentar insistentemente, qualificar-se-á como modo discursivo-narrativo estrutural, ou limite constitutivo do estilo visual da obra. Cabe pois precisá-lo como requisito à compreensão desta.

Não se trata de um modo imediatamente expressivo, como se estivesse em vigor algum "neo-realismo da vida privada". Mas, sim, vale insistir, de designar um alvo duplo: a retórica da psicanálise e a perspectiva do jornalismo, potenciado pela mídia eletrônica. Deste modo estão sendo interpelados: (1) o poder hegemônico da mídia, nos dias atuais, de dirigir sua atenção para o que bem quiser, e penetrar onde bem lhe aprouver; (2) a adaptação psíquica a esta perspectiva, ao modo da espetacularização da cena íntima ou privada; e (3) a difusão, com grande aceitação e em amplas camadas, de formas derivadas do saber psicanalítico. Em relação a este último tópico, nota-se uma intensificação da perspectiva irônica do autor, pois enquanto, em obras anteriores, o discurso freudiano se estruturava comumente como uma espécie de subtexto ou fio condutor, capaz de explicar o encadeamento dramático — aqui, noutro plano de valor, a circulação deste saber é objeto visado com distanciamento e acentuada ironia.

Deste modo, o *logos* da psicanálise não só vem se confundir com o ato jornalístico, na medida em que as personagens, quando se explicam para a câmera, ora parecem fazê-lo para um repórter, ora parecem estar numa sessão de análise; como, também, neste sentido, um psicanalista se torna, em *H. and W.*, coadjuvante patético da trama, e protagonista de um surto de ciúmes, de moldes adolescentes. Em suma, a equiparação de estatuto entre o jornalismo e a psicanálise enquadra esta como apenas um tipo a mais de discurso contemporâneo, sem o prestígio de antes, isto é, de julgar outros discursos.

A banalização deliberada da psicanálise, proposta neste viés narrativo, corresponde diretamente a uma operação paralela, de rebaixamento da subjetividade, ou de relativização do horizonte lírico. Ou seja, a ordem de referência dominante, no caso, é aquela da cultura de massa. Ela equivale à afirmação de que nenhum discurso atual escapa à padronização, ou, para ser exato, ao seu alinhamento com os interesses do *marketing*, cujo foro específico — quando a mercadoria é a linguagem — é a mídia, e principalmente a tevê.

H. and W. situa concretamente este redimensionamento do sujeito aos parâmetros do mercado, ao focalizar as personagens, mesmo em seus momentos afetivos mais reveladores, ao revés de Bergman, isto é, de maneira não expressionista ou antiaurática; em suma, ao elaborar perfis sem infinitude, sem um fundo pressuposto de liberdade absoluta — e sim com o *achatamento* de um toque *pop*, destacando seus condicionamentos culturais. Logo, tais personalidades nada trazem de sublime, suas individualidades nada têm de singular ou irreduzível, mas obedecem, todas, de maneira evidente, a códigos de comportamento, próprios dos seus grupos socioculturais. Nestes termos, as subjetividades se dispõem como artigos de consumo no mercado.

Um excelente exemplo desta perspectiva é a cena do diálogo numa loja de alimentos, no meio de prateleiras de produtos, entre Gabe e Jack, a propósito da nova companheira de Jack. A explicação acerca da troca de uma mulher por outra é formulada na lógica precisa em que um consumidor justifica a preferência por um modelo de produto: custo, benefício etc. O afeto, qualquer que seja, é considerado aqui como coisa e como elemento para quantificação. Uma cena análoga, numa obra com preocupações expressionistas, ou na esteira do existencialismo atemporal — predominante na maioria dos trabalhos de Bergman —, estaria carregada de imponderabilidade dramática, além de comportar uma problemática ética. De modo análogo, pela sua preocupação supra-histórica, desprezaria o cenário e o fazer do cinema. De outro lado, na cena de Allen, o prazer e o desprazer se convertem estritamente à dimensão contábil de lucros e perdas; a relação afetiva se submete inapelavelmente à força do cálculo. E a câmera — ciente de estar na ilha de Manhattan, paradigma do consumo — ratifica os termos da formulação de Jack, ao passear, durante o diálogo, por entre as marcas de produtos — representando, pois, visualmente a liberdade de escolha do consumidor, que procura julgar, de modo unilateral, o que mais lhe

interessa do universo exposto nas prateleiras. Dada a importância chave desta cena no âmbito da trama, pode-se considerar, até, que: toda a liberdade de movimentos, demonstrada pelo enfoque ao modo de câmera na mão, praticado ao longo do filme, não destaca apenas o fazer do cinema, mas também remete indiretamente ao poder aparente dos juízos unilaterais do consumidor, numa sociedade de mercado de massa, marcada pela abundância de oferta e procura.

De acordo, ainda, com esta ordem, pautada pela perspectiva de mercado, as pessoas, que se explicam para o narrador, atrás da objetiva, depõem sobre seus desempenhos nos relacionamentos, como produtos que trazem suas propriedades estampadas, para o consumidor, na embalagem. Logo, nesta sátira fria e cáustica de Allen (diametralmente oposta ao calor humanista do existencialismo bergmaniano), a interioridade já se encontra coisificada sob a ação do processo histórico. O psiquismo, a própria mediação intra-subjetiva sofre assim as influências do *marketing*. A ética e a religião (presentes no estilo de Bergman), como antigos padrões normativos da conduta, encontram-se desalojados por uma mescla bem atual de discurso da psicanálise e dos direitos do consumidor.

A referência à ordem do mercado é tão poderosa, que prepondera visivelmente sobre uma das assertivas fundamentais do espírito lírico. Este está tradicionalmente ligado a um processo de absolutização do sujeito. Logo, o momento maior de efusão lírica, o apogeu amoroso liga-se na chave que privilegia exclusivamente o sujeito à superação de toda barreira ou determinação fatal. Atesta por isso a soberania da espontaneidade. O amor teria então por premissa a liberdade e seria por ela mediatizado. O repertório lírico traz vasto elenco de restrições, seja por motivos familiares, de casta social, ou por dificuldades de toda ordem, que são negadas pelo ato livre dos amantes. Se isto já se deu, de algum modo, em outros momentos da filmografia, não ocorre em *H. and W.*

A subjetividade, longe de se pôr como livre, mostra-se inteiramente submergida nos cenários produzidos pela divisão do trabalho — tem a liberdade de um peixe em aquário. Assim, Jack trai a esposa por sugestão de um colega de escritório, explicitamente formulada com a insistência de um vendedor. Posteriormente, o mesmo Jack se liga à sua instrutora de condicionamento físico, como um consumidor à rede de assistência técnica. Os outros pares amorosos, que se formam ao longo do filme, também estão condicionados por cenários profissionais: Judy, a esposa do protagonista, apaixona-se por um colega da redação, e Gabe, o protagonista, por uma aluna. As referências de trabalho, nestas relações, são destacadas como mediações prioritárias, e Jack descarta a nova companheira pois esta visivelmente não apresenta padrões de comportamento compatíveis com o meio sócio-profissional de Jack. O poder, próprio às diferentes atividades sociais, permeia livremente as relações afetivas focalizadas, e nem os longos relacionamentos conjugais, nem os casos fugazes constituem domínio infenso ao entrechoque dos interesses.

Neste universo, problemas líricos cruciais, como a duração de uma relação amorosa, são confrontados com parâmetros estatísticos, tal o que é

atribuído pela jovem Rain à revista *Time*: de que a intensidade de atração sexual duraria em média quatro anos. Também nesta perspectiva — onde o recorte pop é operado de modo crítico e irônico, e sobrepuja os valores da lírica — a cena culminante da "paixão" amorosa do professor pela aluna, se, por um lado, tem a moldura sublime de ocorrer em meio a uma tempestade, é, de outro viés, posta à distância com a pergunta explícita do protagonista: se o beijo pedido pela jovem, e ardentemente desejado por ele, para ser pleno, deveria ser *profissional*. Por fim, para ratificar tal delimitação da perspectiva lírica na ordenação narrativa, o caso amoroso de que se esquiva — mesmo atraído — o protagonista é com uma jovem cujo nome, Rain, é designado, desde a primeira menção, como homenagem explícita dos pais da jovem a Rainer Marie Rilke — dentre os poetas líricos do século, talvez, o mais puro e emblemático.

Enfim, neste contexto de delimitação dos campos de discurso, tudo vem circunscrito por relações de mercado. E outra peripécia chave, aquela em que Sally toma conhecimento da infidelidade de Jack, também se insere neste espectro. Deste modo, a traição se evidencia, e assim é relatada pela esposa, em coincidência com a representação do ato de escolha de um produto na vitrine de uma loja. Num melodrama ou numa obra com índole expressionista, o flagrante do adultério poderia sobrevir — em cenários próprios à dramatização da subjetividade —, por exemplo, através de um telefonema ou de um bilhete surpreendido, senão através de uma fala atormentada. Já aqui, não; aquilo que revela a face oculta do marido, para a esposa, é o ato simples e básico do consumo — a efetivação da liberdade de escolher no mercado — ao se realizar às escondidas, através da investida sobre uma calcinha exposta na vitrine. Assim, o mercado se faz foro de verdade, tão veraz e fundamental quanto, numa linguagem expressionista, a alma desnudada à luz de um fator absoluto.

Este horizonte de uma ordem histórica cuidadosamente mapeada, o desfecho do processo de sedução envolvendo o protagonista, longe de se projetar na altura lírica verificada em *Manhattan* (1979) — com um par análogo de amantes confrontados com a barreira etária —, aqui, é esvaziado como quimera. Submete-se totalmente ao juízo que constata várias determinações impeditivas. O confronto deliberado de H. and W. com *Manhattan*, buscado neste ponto pela narração, ressalta o traçado de uma obra que se repensa, e o amadurecimento de um ponto de vista crítico, que se coloca historicamente.

Sinaliza ainda que a culminância de um posicionamento irônico e crítico diante deste horizonte de valores, gerados pelo mercado, funda-se num confronto consciente com imagens-fetice da felicidade, bem como com o eventual resgate da plenitude da vida, designado pela lírica. O que requer, inclusive, uma ascese determinada do discurso visual, e, possivelmente, explica o aspecto reflexivo e o feitio despojado deste filme. Logo, não há exagero nem *boutade* na assertiva final do protagonista, que levanta a questão política. Mas, despontam sim clareza e radicalização neste balanço — feito, convém notar, no fim do período neoliberal ortodoxo Reagan-Bush

Recebido para publicação em dezembro de 1993.

Luiz Renato Martins é mestrando em Cinema na ECA-USP. Já publicou nesta revista "Novo Mundo: uma idéia da Renascença" (Nº 35).

(1980-92) — do seu contexto sócio-econômico e cultural, especificamente pautado por uma ilusão — a saber, pela premissa de que a liberdade subjetiva esteja vinculada ontologicamente com as relações de mercado, com a dita liberdade de iniciativa (por essência unilateral, pois confronta só sujeito e coisa, em vez de um sujeito e outro).

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 38, março 1994
pp. 53-60
