

# ..... Artigo .....

DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-4807.2023i32e60767>

## Novos óculos para Woody Allen: um cinema sobre a incerteza social

Guilherme Antônio Carneiro de Sant'Ana<sup>1</sup>

Carlos Alberto de Carvalho<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente artigo propõe um novo tipo de visada analítica para explorar a produção cinematográfica vinculada ao nome do diretor estadunidense Woody Allen. Procurar-se-á evidenciar a centralidade da noção de *incerteza social* enquanto importante elemento organizador das narrativas que compõem esta filmografia. Para tanto, será realizada uma discussão acerca da concepção aristotélica de *mimesis*, com vistas a compreender o cinema enquanto uma produção cultural – em detrimento da hegemônica perspectiva artística –, bem como será especificado o sentido sociológico de incerteza social através das contribuições de Anthony Giddens (1991, 1996) e Ulrich Beck (1992, 1997) referentes ao processo de modernização reflexiva.

**Palavras-chave:** Cinema; *Mimesis*; Modernização reflexiva; Incerteza social.

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2009) e mestrado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (2012). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Cultura e Processos Sociais, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura, arte, comunicação, cinema e identidade., <https://orcid.org/0000-0003-4402-8868> e <http://lattes.cnpq.br/3094555006025590>, contato email [gugasant@bol.com.br](mailto:gugasant@bol.com.br)

<sup>2</sup> Professor Associado do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, na graduação e no programa de pós-graduação. Graduado em Comunicação Social - Jornalismo - pela Universidade Federal de Minas Gerais (1990), mestre (2000) e doutor (2010) em Comunicação Social pela mesma Instituição. Pós-doutorado realizado na Universidade do Minho, Portugal, com bolsa Capes (Processo: CAPES/FCT nº 9680/14-4). Professor visitante sênior no exterior na Universidade do Minho, Portugal, com bolsa Capes/Print (Processo Processo: PRINT - PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INTERNACIONALIZAÇÃO -88887.716881/2022-00). Atualmente é pesquisador em projetos vinculados ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, sobre coberturas jornalísticas relativas ao HIV, Aids e homofobia, com financiamentos do CNPq e da Fapemig, e projeto de pesquisa sobre violências contra mulheres (em crimes tipificados como de proximidade), com financiamentos da Fapemig e do CNPq. Desenvolve, ainda, pesquisas sobre divulgação científica. É o coordenador do Insurgente: Grupo de Pesquisa em Comunicação, Redes Textuais e Relações de Poder/Saber. As pesquisas em desenvolvimento articulam, a partir de produtos e processos midiáticos, conceitos como narrativa, acontecimento, divulgação científica, enquadramento, homofobia, violência e relações de gênero. Além de artigos em periódicos, capítulos de livros e livros organizados, no Brasil e no exterior, é autor dos livros Visibilidades mediadas nas narrativas jornalísticas: a cobertura da Aids pela Folha de S.Paulo de 1983 a 1987 (2009), Jornalismo, homofobia e relações de gênero (2012) e O jornalismo, ator social colonizado e colonizador (2023). Bolsista Produtividade CNPq - PQ 2., <https://orcid.org/0000-0001-8433-8794> e <http://lattes.cnpq.br/642985835545920>, contato email

**Abstract**

*This paper proposes a new type of analytical look to explore cinematographic production associated with the name of the American director Woody Allen. We will seek to highlight the centrality of the concept of social uncertainty as an important organizer of the narratives that make up this filmography. Therefore, a discussion of Aristotle's conception of mimesis, in order to understand the film as a cultural production (to the detriment of hegemonic artistic perspective) will be performed, as will be specified the sociological meaning of social uncertainty through the contributions of Anthony Giddens (1991, 1996) and Ulrich Beck (1992, 1997) concerning the process of reflexive modernization.*

**Keywords:** *Cinema; Mimesis; Reflexive modernization; Social uncertainty.*

*Nuevas gafas para Woody Allen: un cine sobre la incertidumbre social*

**Resumen**

*Este artículo propone un nuevo tipo de enfoque analítico para explorar la producción cinematográfica vinculada al nombre del director estadounidense Woody Allen. Intentaremos resaltar la centralidad de la noción de incertidumbre social como importante elemento organizador de las narrativas que componen esta filmografía. Para ello, se realizará una discusión sobre la concepción aristotélica de la mimesis, con miras a entender el cine como una producción cultural – en detrimento de la perspectiva artística hegemónica –, así como precisar el sentido sociológico de la incertidumbre social a través de los aportes de Anthony Giddens (1991, 1996) y Ulrich Beck (1992, 1997) referentes al proceso de modernización reflexiva.*

**Palabras clave:** *Cine; Mímesis; Modernización reflexiva; Incertidumbre social.*

## **1 INTRODUÇÃO**

*Match Point - Ponto Final* (2005) é um filme estruturado em torno de uma belíssima metáfora. Sua cena de abertura informa ao espectador que o “ponto final” é disputado durante uma partida de tênis. No entanto, chama a atenção o modo particular como esta comunicação é realizada: apesar de comandarem as ações do jogo, os tenistas estão ausentes do campo imagético. 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 – portador de um tempo exíguo para fazer escolhas em relação ao seu posicionamento em quadra, bem como aos golpes mais adequados a desferir – à impossibilidade

# ..... Artigo .....

de assegurar uma resposta precisa sobre o modo que eleger 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.

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”.

Tão características quanto os óculos de aro preto utilizados por Woody Allen são as lentes empregadas para o estudo da sua produção cinematográfica – em geral, oscilam entre assinalar a relação de sua obra com a cidade de Nova Iorque e enfatizar exercícios de metalinguagem. O presente artigo pretende oferecer uma nova via de acesso ao cinema de Allen. A metáfora acima apresentada procura chamar a atenção para o protagonismo da “incerteza” no fazer cinematográfico do diretor norte-americano.

Para tanto, o percurso desenvolvido pelo texto consiste em, inicialmente, apresentar uma compreensão específica de cinema, concebido enquanto “produção cultural”, para metodologicamente ajudar a caracterizar o cinema de Allen através do viés da incerteza social. A interpretação de Ricoeur (2010) para a noção aristotélica de *mimesis* fornece elementos importantes para tal entendimento de cinema. Logo em seguida, será proposta a discussão central deste artigo, a saber, a conceptualização sociológica da incerteza tendo como horizonte norteador o processo de modernização social.

O elo forjado entre o cinema enquanto produção cultural e a definição da noção de incerteza tornará possível, na última parte do artigo, uma breve exposição ao leitor de três pistas de investigação que pretendem corroborar a hipótese do cinema de Woody Allen como

expressão do risco social vivenciado pelos indivíduos na atual fase do desenvolvimento da modernidade.

## 2 RELENDO A *MÍMESIS* ARISTOTÉLICA

A discussão sobre a noção aristotélica de *mímesis* ainda hoje possui bastante pregnância, porque tangencia uma questão central ao estudo dos processos de comunicação, a saber, o conceito de “representação”.

Ao escrever a “Poética”, obra em que está presente a ideia de *mímesis*, Aristóteles estava fundamentalmente interessado em anunciar os procedimentos envolvidos na composição de uma intriga (*mythos*). Neste contexto, a *mímesis* é apresentada pelo filósofo grego como a imitação da ação. Com esta caracterização, Aristóteles deseja chamar a atenção para o modo segundo o qual a ação dos personagens recebe um tratamento trágico, ressaltando, sobretudo, a coerência interior da narrativa elaborada pelo poeta.

Uma vertente influente de estudo, associada a uma avaliação artística dos objetos comunicacionais, tende a compreender a *mímesis* como uma forma de representação realista (STAM, 1981). A imitação da ação, segundo este viés, é reduzida à cópia da realidade. Em outras palavras, uma prática mimética, nesta acepção, estaria preocupada em retratar objetivamente a realidade. Não obstante, justamente este esforço em registrar fielmente a realidade faz com que os entusiastas do tratamento artístico atribuam um valor negativo a *mímesis*. Em primeiro lugar porque a legítima arte, em tese, deveria exprimir a interferência constitutiva dos homens em sua conformação. Dito isso, depreende-se que a arte valorize não a objetividade, mas a subjetividade do artista. Em segundo lugar, à legítima arte não interessa o que a “realidade é”, mas sim, o que a “realidade deveria ser”. Assim, a arte autêntica deve ir de encontro à atividade mimética: em vez de reproduzir a realidade, deve produzir uma nova realidade, um novo mundo possível.

Tomada como operação de cópia da realidade, a *mímesis*, através da comparação implícita que esta definição suscita, forja uma infinidade de problemáticas dicotômicas, dentre as quais se destacam: realidade x ficção; sociedade x arte; objetividade x subjetividade; representação verdadeira x representação falsa; experiência legítima x experiência ilegítima; ação x representação.

# ..... Artigo .....

Uma leitura alternativa da *mimesis* aristotélica está presente nos escritos de Ricoeur (2010). Com o intuito de trabalhar a articulação entre tempo e narrativa na constituição da experiência humana, o filósofo propõe uma interpretação diferente para imitação da ação. Como ponto de partida para a elaboração de seu pensamento, Ricoeur (2010) não dissocia a experiência presente na ação cotidiana daquela intrínseca aos objetos comunicacionais. Em que pese formas de vivência específicas, tanto a orientação dos indivíduos como a configuração dos objetos comunicacionais obedecem a uma estruturação narrativa: partem do reconhecimento de agentes, circunstâncias, objetivos, motivos, desfechos e possibilidades de interação.

Nos rastros deste raciocínio, a *mimesis* perde sua carga platônica na medida em que a hierarquia estabelecida entre ação e representação da ação é suprimida: estas duas instâncias são igualmente formas de experiência legítimas, produtoras de realidade, que detêm lógicas específicas de narração. Representação da ação, neste novo quadro de referências, se desvincula de noções como “falseamento da realidade”, “tradução da realidade”, “restituição à essência” e “redução da experiência” para se afigurar como uma efetiva possibilidade de interpretação do mundo da vida dentre tantas outras possíveis – há de se ressaltar que a realidade deixa de ser compreendida como instância unívoca para ser concebida em termos de uma disputa interpretativa. Assim, imitação da ação de operação de cópia da realidade se transforma em “condição de inteligibilidade narrativa”. Trocando em miúdos, a imitação da ação pretende colocar em primeiro plano a referencialidade da cultura, instância que organiza as relações sociais através dos significados que partilha. Esta revisão do significado de *mimesis* está formulada com maior clareza no processo de transfiguração da realidade, proposto por Ricoeur (2010).

A transfiguração consiste no arco demarcado pela tripartição analítica *mimesis* em momentos constitutivos interligados: *mimesis* I (mundo prefigurado), *mimesis* II (mundo configurado), *mimesis* III (mundo reconfigurado). O segundo momento mimético, que aponta para o modo como a narrativa ganha materialidade simbólica, estabelece a mediação entre a referencialidade da vida social (os valores compartilhados em uma dada cultura) e a apropriação dos significados presentes na narrativa (o ato interpretativo dos receptores). A imagem da transfiguração pretende enfatizar que este processo é marcado por sucessivos deslocamentos: a

configuração da obra não copia a realidade social, senão conversa com esta realidade social a partir dos significados que permite acionar em sua configuração; o ato interpretativo, por sua vez, promove novo deslocamento, pois o consumo de um produto cultural não constitui um percurso predeterminado, mas um ato reflexivo – toda obra contém em si, virtualmente, sua anti-obra e, portanto, a interpretação se constitui como um movimento de negociação de sentidos entre estes dois polos. Deste modo, no arco mimético o ponto de partida, o mundo prefigurado, não corresponde ao mesmo ponto de chegada: por meio da reconfiguração, o mundo prefigurado inicial é deslocado e ampliado.

Portanto, os filmes são portadores de uma cosmovisão que remete a práticas e valores presentes no interior da dinâmica social; tais obras oferecem um registro dos processos sociais do momento histórico em que foram gestados. Além disso, os valores acionados e problematizados nos filmes 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 para construir suas identidades. Assim sendo, tratar a produção cinematográfica como produto cultural implica em reconhecer que os significados que partilha tanto informam sobre valores pertencentes a uma cultura como servem de material para a reprodução da cultura. Diferentemente da perspectiva de cinema como expressão artística<sup>3</sup>, o filme, à luz da matriz cultural, não é compreendido como uma unidade autossuficiente, isolada do sistema de significados que lhe confere inteligibilidade diante dos receptores.

Ao assumir a *mimesis* como operador cultural, Ricoeur (2010) desata a falsa sinonímia entre “representação realista” e “verossimilhança” presente na interpretação artística do conceito aristotélico. Desvinculada de um olhar restrito ao momento da produção poética, a imitação da ação remete à apropriação da tragédia humana como matéria prima da poesia em detrimento da preocupação com as estratégias narrativas de representação; o que está em jogo não é o tipo de representação a ser utilizado, mas os significados compartilhados que, inclusive, permitem o reconhecimento das diversas maneiras de representar a vida social. A verossimilhança, foco das considerações de Aristóteles, aponta para a construção do conceito

---

<sup>3</sup> “Devemos começar a sublinhar que o tipo de discurso que aqui estudaremos preocupa-se antes dos mais com os filmes, considerados enquanto obras em si mesmas, independentes, infinitamente singulares. [...] Só muito acessoriamente abordaremos os discursos sobre o filme que o encaram de um ponto de vista exterior à obra: existe um discurso jurídico, sociológico, psicológico sobre o filme, e tantas abordagens quantas as ciências humanas. Distingui-las-emos da análise do filme propriamente dita” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11).

# ..... Artigo .....

de verdade pactuado no interior de um produto cultural, verdade esta que pode ou não obedecer às convenções realistas, dependendo das pretensões comunicativas do produto em questão.

## 3 O PROCESSO DE MODERNIZAÇÃO

A leitura ricoeuriana da *mimesis* serviu para fornecer a perspectiva de estudo utilizada por este trabalho no entendimento do cinema de Woody Allen. A *mimesis*, nesta acepção, destaca a dimensão epistemológica inerente aos objetos culturais: a ficção cinematográfica é produtora de realidade social à medida que se presta à discussão de valores entre os indivíduos. A ênfase da análise cultural está centrada no diálogo que a obra instaura com o público, em oposição a matrizes que consideram o filme ponto de partida e de chegada.

Em consonância com o exposto, esta seção pretende fornecer uma primeira medida do diálogo travado pelo cinema de Woody Allen com seus espectadores. Para tanto, promover-se-á uma introdução ao conceito sociológico de modernização, com o intuito de fornecer algumas indicações referentes ao mundo prefigurado (*mimesis I*), do qual o cinema de Allen se embebe para receber sua configuração narrativa (*mimesis II*). A discussão sobre modernização será útil para dimensionar melhor o significado de incerteza apropriado pela produção cinematográfica em questão.

### 3.1 Uma promessa...

Beck (1997) define a modernização simples como “a desincorporação e posterior reincorporação das formas sociais tradicionais pelas formas sociais industriais” (p. 12). Neste sentido, a filosofia cartesiana, enquanto inspiração que proporciona esta ruptura, pode ser considerada o marco simbólico do pensamento moderno. Isto porque René Descartes, através da separação entre as instâncias do sujeito que conhece e do objeto de conhecimento, fornece as bases para o questionamento de um tipo de ordenação divina que até então era tido como legítima, verdadeira e auto evidente. Este deslocamento filosófico fornece as condições sociais adequadas para o que Santos (2000) chamou de primeira ruptura epistemológica: a separação entre senso comum e conhecimento científico.

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.

Giddens (1991) aponta que, embora o pensamento moderno nasça em contraposição aos limites impostos pela existência tradicional, ambos modos de civilização estão assentados na ideia de providência. É o fundamento desta providência que se modifica: as certezas das divindades são substituídas pelas do “progresso racional”. A diferença deste fundamento implica apropriações distintas da noção de reflexividade.

De maneira geral, Giddens (1991) 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” (p. 38) – o que permite pensar a existência da reflexividade nas sociedades tradicionais. Porém, nas sociedades tradicionais, a reflexividade possui uma orientação voltada para o tempo passado, na medida em que reinterpretação e esclarecimento têm por objetivo fortalecer a soberania da própria tradição.

Com a modernização, a reflexividade recebe 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, p. 39). Nesse sentido, a rotinização da vida cotidiana 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 partir do século XIX, a ciência passou a ocupar um lugar hegemônico na constituição do pensamento ocidental e receber amplo reconhecimento da sociedade, sobretudo por sua visível produção instrumental, que fez da tecnologia e do industrialismo verdadeiros índices de qualidade social.

Com base nas circunstâncias supracitadas, o entendimento da modernização simples como “projeto” se reveste de maior clareza. Segundo 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

# ..... Artigo .....

empresas capitalistas e da administração pública, sendo este ideal compreendido em termos universais. Em outras palavras, a modernização simples carrega consigo a narrativa do “progresso”.

Segundo esta narrativa, a história 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* 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.

## 3.2 ...Não cumprida

A engenharia social 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 danosa à espécie humana: a reivindicação do poder pela supremacia ariana, que se incumbiria de promover uma higienização racial com a eliminação dos “anormais”; 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 “significa primeiro a desincorporação e, segundo, a reincorporação das formas sociais industriais por outra modernidade” (BECK, 1997, p. 12). Tal modernização não resulta de uma ruptura no interior da modernidade, 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. O crescimento quantitativo destes fenômenos gerou uma mudança qualitativa na constituição da modernidade.

Expressão da modernização reflexiva, a sociedade do 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 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, p. 21, tradução nossa). Este novo estágio do desenvolvimento da modernidade propõe uma modificação na agenda social, direcionando suas atenções para uma avaliação crítica das soluções empregadas pelo progresso industrial em seu projeto de minimização das mazelas da humanidade.<sup>4</sup>

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, 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.

### **3.3 A vida em tempos de incerteza**

A confrontação com a sociedade do risco revelou o fracasso da esperança em obter controle pleno sobre a direção do futuro. Conforme argumenta Giddens (1996), “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” (p. 94). 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.

Em circunstância de modernização reflexiva, cabe aos sujeitos a escrita e interpretação de suas próprias biografias. 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. A biografia normal se torna uma biografia eleita, uma biografia de risco, afinal “indivíduos não podem mais se

---

<sup>4</sup> 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, seriam sanados ou corrigidos à medida que os métodos desenvolvidos pela ciência fossem refinados e atingissem um patamar ideal.

# ..... Artigo .....

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, p. 97). Assim, 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.

Estas tendências apontam a problematização da noção de projeto, tão cara aos primórdios do processo de modernização. O projeto seria “uma tentativa consciente de dar sentido a uma experiência fragmentada” (VELHO, 1999, p. 31). Porém, em uma circunstância na qual a incerteza tende a aumentar, em contraposição, o alcance do projeto diminui, 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. Como o presente não fornece pontos de apoio estáveis, metas de longo prazo tornam-se inviáveis.

## 4. UM INCERTO CINEMA

Em uma circunstância na qual a condução racional da vida não se traduz em garantia de segurança, a experiência da incerteza só pode ser vivenciada como uma questão de cálculo de riscos; o certo se reduz ao especulado provável. É no interior deste cenário que se desenvolve a narrativa cinematográfica de Woody Allen. Transitando entre o humor e o drama, este cinema conversa com seus espectadores sobre as dificuldades encontradas pelos indivíduos na condução de suas vidas, em um contexto social fortemente marcado pela experiência constitutiva da incerteza. A fim de semear o caminho analítico forjado até este momento, as subseções seguintes apresentarão três formas de configuração da incerteza recorrentes no cinema de Woody Allen.

### 4.1 O *clownmaleão*

A noção de *clown* corresponde à construção de um personagem-prototípico, cuja evolução acompanha o amadurecimento do próprio ator. A utilização do *clown* é uma marca registrada na filmografia de Allen, a ponto do seu personagem poder ganhar *status* cultural de

“fenômeno pop”<sup>5</sup> por conta de sua identificação automática: em que pesem suas diferentes encarnações, costuma ser caracterizado como um judeu intelectual novaiorquino, portador de neuroses decorrentes de crises existenciais. A construção identitária do *clown* é reforçada pela ressonância no modo como o personagem é performado, 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, p. 25-26).

A propósito da dimensão que o *clown* atinge no cinema de Allen, dois aspectos merecem destaque. O primeiro diz de um fato inusitado, qual seja: contrariando a prescrição da continuidade corporal entre ator e personagem que caracteriza a figura do *clown*, Allen promove a manutenção de tal figura mesmo quando ausente das telas. O reconhecimento do personagem-típico é bem-sucedido mesmo quando não é Allen quem o interpreta – como nas atuações de Larry David (*Tudo Pode Dar Certo*, 2009), Owen Wilson (*Meia Noite em Paris*, 2011) e da atriz Gena Rowlands (*A Outra*, 1988).

O segundo aspecto apresenta-se como corolário da noção do *clown* no fazer cinematográfico de Allen. Tal noção contribui para o fortalecimento de certa especificidade deste exercício cinematográfico: “suas questões são trabalhadas como uma colagem de fragmentos de experiência, numa constante reelaboração” (PINA, 2009, p. 74). Interpretada sob este prisma, a noção de obra no cinema de Allen 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 concepção de cinema *clownmaleônico* surgiu em virtude de seu mostrar o sempre mesmo (*clown*) em sua mutação (camaleão), em sua diferença. O fazer cinematográfico de Allen explora as possibilidades criativas – e explosivas – da incerteza: 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*, por exemplo. Onde está a verdade? A resposta mais adequada seria que a verdade está sendo gestada, em perpétua

---

<sup>5</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.

# ..... Artigo .....

mutação – conclusão esta que muito se assemelha à fornecida pelo protagonista do filme *Desconstruindo Harry* em sua cena final: “todos sabem da mesma verdade; nossas vidas consistem de como nós a escolhemos distorcê-la”.

## 4.2 Acaso como destino narrativo

Filmes como *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), *Manhattan* (1979), *Memórias* (1980), *A Outra* (1988), *Maridos e Esposas* (1992), *Desconstruindo Harry* (1997) e *Tudo Pode Dar Certo* (2009), dentre outros, integram 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 autoconstrução 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.

*Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* exemplifica bem esta proposta de comunicação cinematográfica. Abaixo, segue a sinopse do filme extraída do site Adoro Cinema (s/d.):

Alvy Singer (Woody Allen), um humorista judeu e divorciado que faz análise há quinze anos, acaba se apaixonando por Annie Hall (Diane Keaton), uma cantora em início de carreira com uma cabeça um pouco complicada. Em um curto espaço de tempo eles estão morando juntos, mas depois de um certo período crises conjugais começam a se fazer sentir entre os dois.<sup>6</sup>

A configuração narrativa de tal sinopse, entretanto, faz questão de ir de encontro à ideia de clímax logo na primeira cena do filme. Num monólogo em que olha diretamente para a câmera, rompendo com a convenção ficcional da quarta parede<sup>7</sup>, sem cerimônias Alvy Singer anuncia aos espectadores recentemente ter terminado seu relacionamento com Annie Hall e, adotando um tom de cumplicidade, os convoca para, junto com ele, analisar a relação do casal, de modo a tentar perceber em que momento o amor que existia entre os personagens terminou. Em outras palavras, os espectadores implicitamente já ficam sobreavisados de que a narrativa em questão não diz respeito a uma busca pela redenção amorosa; não há um objetivo a ser perseguido enquanto destino, portanto. Antes disso, o que o filme propõe incessantemente, à medida que se desenrola, é exatamente a avaliação da evolução de cada um dos personagens ao longo de seu relacionamento. Apesar de, em último caso, o cinema ser refém do quadro, do roteiro, a película em questão seduz justamente pela hesitação constante com a qual o casal de protagonistas tem que negociar seus afetos – e, por tabela, negociar a construção de si próprios. A rigidez identitária de Alvy se contrasta com a flexibilidade adotada por Annie ao longo do filme.<sup>8</sup>

O clímax, neste sentido, é o próprio percurso apresentado pelos personagens ao longo da narrativa; o fim do filme, na verdade, não é o final da ficção desempenhada na tela, mas tão somente o desfecho de um episódio a ser rediscutido e reelaborado em outros episódios-

---

<sup>6</sup> ADORO CINEMA. **Noivo Neurótico, Noiva Nervosa**. Filmes, Filmes de Comédia Dramática, s/d. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-88/>. Acesso em: 03 dez. 2022.

<sup>7</sup> A quarta parede é uma parede imaginária situada na frente do palco do teatro – pode ser coextensiva 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 da 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.

<sup>8</sup> Para uma discussão sobre a transformação da intimidade encenada em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, ver SANT’ANA (2012).

Recebido em: 2023-02-02

Aprovado em: 2023-02-17

# ..... Artigo .....

cinematográficos posteriores. Como expressão do supramencionado “*clownmaleonismo*”, típico da filmografia de Allen, portanto, a linha do horizonte identitária das personagens construídas por este diretor jamais é alcançada, tampouco finalizada.

## **4.3 Freud explica?**

O emprego narrativo da psicanálise é uma das marcas registradas na filmografia de Allen. 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 e 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 forjada por 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, mediante um processo de desmontagem das ilusões do ego para que o desejo possa ser reconhecido, 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 ténue que tematize, problematize, interligue e tencione os polos da confiança e da desconfiança que estão associados à prática psicanalítica.

De maneira recorrente, costumam ser encontrados dois procedimentos humorísticos associados à psicanálise no interior dos filmes de Allen. O primeiro deles é a paródia, que explora comicamente o limite entre o jargão conceitual propriamente freudiano e o imaginário popular de representações sociais associados a tais conceitos. Por intermédio da paródia, percebe-se em tal filmografia simultaneamente reverência e deboche por esta parte integrante do sistema perito de ajustamento identitário na modernidade. Algo como se a psicanálise, em

um contexto de alta incerteza social, fosse um “mal necessário” à construção dos indivíduos; ainda que útil, no entanto, também deve ser sempre avaliada com suspeição.

Um segundo tratamento cômico da terapêutica psicanalítica pode ser observado sob o viés da ironia. De maneira sumária, a ironia pode ser compreendida como expressão de reticência entre aquilo que se diz a um interlocutor e aquilo que, de fato, o emissor pensa. O humor paira exatamente da dúvida: o interlocutor nunca sabe se, de fato, o emissor está falando seriamente ou apenas brincando. Em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*, tem-se um exemplo divertidíssimo da aplicação da ironia à psicanálise. Através de uma configuração narrativa bastante criativa, Alvy e Annie, o casal de protagonistas da trama, involuntariamente “dialogam” a partir da conjugação de suas respectivas sessões de psicanálise por intermédio do recurso da divisão da tela. A avaliação da relação amorosa, realizada por cada um dos personagens, chama a atenção:

**Annie:** Esse foi o último dia em que me lembro de termos nos divertido. (Provavelmente o dia em questão é o de sua apresentação, uma vez que essa sua fala vem na sequência deste evento).

**Alvy:** Já não nos divertimos juntos.

**Annie:** Tenho estado deprimida e insatisfeita.

**Psicanalista de Alvy:** Com que frequência vocês tem relações?

**Psicanalista de Annie:** Tem relações sexuais muitas vezes?

**Alvy:** Quase nunca. Três vezes por semana.

**Annie:** Todo o tempo. Três vezes por semana. Na outra noite o Alvy quis sexo.

**Alvy:** E ela não quis.

**Annie:** Eu não sei... há seis meses eu teria feito apenas para lhe agradar.

**Alvy:** Já tentei de tudo. Música suave, lâmpada vermelha...

**Annie:** Mas acontece que desde quando comecei nossas sessões eu acho que tenho direito aos meus sentimentos. Acho que você ficaria mais 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 eu sinto.

**Alvy:** Ela avança e eu não. O progresso dela impede o meu.

**Annie:** Às vezes acho que devia viver era com uma mulher.

Conforme se pode observar, a conversa involuntária entre Alvy e Annie é constituída por uma certa “ironia cruzada”: apesar dos personagens remeterem a circunstâncias idênticas, a avaliação que cada qual tece sobre a situação é simetricamente oposta. Dessa colisão nasce o efeito cômico da cena em questão. A ironia, entretanto, pode ser notada em um segundo grau: na relação de dúvida perpétua entre aquilo que o paciente diz em detrimento da dúvida perpétua que o terapeuta tem ao interpretar a questão abordada. Ainda que não interesse à psicanálise

# ..... Artigo .....

propriamente dita a busca por uma verdade dos fatos, senão a explicitação do inconsciente do paciente, ainda assim, como bem mostra este exemplo irônico, o contato entre paciente e psicanalista é completamente permeado por hesitações e incertezas – hesitações e incertezas que, em última instância, reflexivamente recaem sobre o esforço perpétuo de construção identitária do indivíduo-paciente.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais do que simples adereço, os óculos são a verdadeira “máscara dramática” do herói alleniano. Conforme apontou Rizzo (2009), se, por um lado, ajudam a compor a insegurança e a perpétua sensação de instabilidade deste personagem, por outro, como um verdadeiro escudo, os óculos seriam responsáveis por conferir certo charme e *status*, além de assegurar a masculinidade e conferir certa sensação provisória de segurança ao *clown*.

Brincando com a marca registrada do diretor norte-americano, este artigo se inscreve como uma nova “máscara analítica” utilizada para acessar o cinema de Allen. O olhar aqui proposto procurou enfatizar o protagonismo da incerteza como agente catalisador da configuração das narrativas que compõem a filmografia em questão. Para tanto, antes foi necessário precisar o tipo de perspectiva sobre cinema que confere substrato ao olhar proposto. O aporte fornecido pela interpretação de Ricoeur (2010) para a noção aristotélica de *mimesis* procurou focar a dimensão do diálogo instaurado pela obra com seu público receptor, em detrimento de um tipo de analítica restrita à decupação formal da narrativa. Portador de uma dimensão epistemológica, o filme remete a uma realidade social e simultaneamente a reconstrói, ao fornecer uma nova interpretação acerca desta realidade.

Para dimensionar melhor o mundo prefigurado do qual o cinema de Allen se vale como matéria prima, foram tecidas algumas considerações acerca do conceito sociológico de “modernização”. Com isso, evidentemente, não se quer deduzir que o cinema de Allen tenha uma motivação sociológica, senão fornecer uma primeira medida do diálogo que esta produção cinematográfica procura estabelecer com seu público. As discussões sobre modernização permitem conceber a incerteza como uma interessante chave explicativa para acessar a proposta de comunicação instaurada pelo cinema de Allen.

Uma vez definida a perspectiva de cinema, bem como o significado de incerteza, visando contemplar o objetivo previamente estabelecido, foram apresentadas três frutíferas entradas para a exploração do cinema de Allen a partir do viés da incerteza: a recorrência do *clown*, a narrativa de trajetória biográfica e a inscrição da psicanálise. Tais índices podem vir a ser apropriados e trabalhados por acadêmicos diante de um problema de pesquisa concreto.

Terminada esta jornada, espera-se que os novos óculos produzidos por este artigo tenham contribuído para uma dupla visada, qual seja, tanto incentivar uma modalidade de estudo sobre cinema que o compreenda sob a condição de produto cultural, como também ampliar as possibilidades de investigação da filmografia de Woody Allen.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

BECK, U. A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva. *In*: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. (org.). **Modernização Reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997.

BECK, U. **Risk Society**: Towards a New Modernity. London: Sage, 1992.

BERGER, P. **Perspectivas Sociológicas**: Uma visão Humanística. Petrópolis, Vozes, 1986.

COWIE, P. **Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (Annie Hall)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. (Coleção Artemídia).

FEATHERSTONE, M. **O Desmanche da cultura**: globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, Sesc, 1997.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, A. **Para além da esquerda e da direita**. São Paulo: UNESP, 1996.

PINA, J. 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.

RICOEUR, P. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

RIZZO, S. 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.

# ..... Artigo .....

SANT'ANA, G. **Sorrindo Vida Sem Rumo**: Relacionamentos amorosos e risco social sob a ótica do cinema de Woody Allen no filme Noivo Neurótico, Noiva Nervosa. 2012. 262f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.

SANTOS, B. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

STAM, R. **O espetáculo interrompido**: Literatura e cinema de desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

VELHO, G. **Individualismo e cultura**: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

Recebido em: 2023-02-02

Aprovado em: 2023-02-17



Esta obra está licenciado com uma Licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

que permite o uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a obra original seja devidamente citada

