

A FIGURA DO ESCRITOR EM *MEIA-NOITE EM PARIS* DE WOODY ALLEN

Marcos C. P. SOARES*

- **RESUMO:** Este ensaio traz uma análise do filme *Meia-noite em Paris* do cineasta Woody Allen a partir de uma comparação com temas e estruturas empregadas pelos escritores Henry James e August Strindberg. Os fios condutores centrais do texto são, de um lado, a análise da figura do escritor norte-americano que busca na Europa uma solução para seus problemas criativos, e, de outro, a reflexão sobre o emprego do foco narrativo no cinema e na literatura. O final do ensaio procura mostrar como Woody Allen atualiza o repertório dos dois escritores para tratar de temas caros à matéria histórica do presente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Woody Allen. Henry James. August Strindberg. Pós-modernismo. Crise europeia.

O filme *Meia-noite em Paris* (2011) reintroduz na filmografia de Woody Allen temas caros ao cineasta, especialmente em sua nova “fase europeia”. Em vários dos filmes mais recentes temos no centro do enredo um americano que busca na Europa uma solução para suas agruras, que podem ser de várias ordens, mas frequentemente giram em torno de problemas ligados ao seu “ímpeto criativo”: o tema é fundamental em *Vicky Cristina Barcelona* (2008), mas também aparece de forma periférica em *Match Point* (2006), *Scoop – O grande furo* (2007), *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010) e no recente *A Roma com amor* (2012). Já o tratamento do tema de escritores em crise é antigo na filmografia de Woody Allen, assumindo papel central em filmes como *Tiros na Broadway* (1994) e *Desconstruindo Harry* (1997), entre diversos outros.

Para o cineasta, a ressonância profunda do tema da busca de uma solução para crises criativas na Europa é de várias ordens, a começar pela biográfica: após o fracasso retumbante de bilheteria do filme *Melinda e Melinda* (2005), Allen viu chegar ao fim uma situação de relativo privilégio fortemente alardeada por ele mesmo desde o início de sua carreira, a saber, o fato de que o valor mercadológico de sua “idiossincrasia” como diretor e ator era garantia de que ele poderia fazer um filme com total liberdade criativa sempre que desejasse. A relação do cineasta com o público e a crítica europeia é, como todos sabem, antiga: de certo modo

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – mcpsoare@usp.br

Woody Allen sempre foi um fenômeno cultural fundamentalmente nova-iorquino e europeu, notadamente francês, pois foi na França que o cineasta encontrou um público fiel de cinéfilos, que também tratou de consagrá-lo criticamente como um verdadeiro *auteur*. Entretanto, a nova “fase europeia” se inicia de modo bem menos glorioso: trata-se de uma peregrinação em busca de produtores europeus interessados em financiar seus filmes num momento de crise aguda do mercado americano e mundial.

Para os estudiosos da cultura e da literatura norte-americanas, o tema do artista americano exilado na Europa remete de modo inequívoco ao trabalho do romancista Henry James, o primeiro de uma geração de escritores que buscam no Velho Mundo uma experiência “mais intensa” e em cuja obra o tema é central. Para quase que a totalidade dos protagonistas de James, o problema fundamental é justamente aquele que atormenta o próprio escritor e toda uma geração de artistas americanos, incluindo aqueles que aparecem como personagens das fantasias de Gil Pender em *Meia-noite em Paris* (Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrud Stein, entre outros), ou seja, a fuga de uma realidade demasiadamente prosaica, excessivamente pragmática e mercantil (a do pujante, mas culturalmente insipiente capitalismo americano do final do século XIX) e a busca de níveis de experiências e mentalidades mais em consonância com o espírito rebelde e experimental dos jovens artistas. Como afirma o crítico inglês Terry Eagleton (2005, p.215) sobre a obra de James:

O próprio James havia migrado dos Estados Unidos para a Europa em parte porque sentia que não encontraria em seu país natal um lugar propício para a arte. Ou, pelo menos, para o seu tipo de arte. Nos Estados Unidos havia um solo demasiado pobre para a alta cultura, uma atmosfera por demais “clara e sem cor”. Lá faltava tudo que uma arte forte precisava para florescer: um sentimento de história e costumes, uma complexidade de tipos e modos, um clima de mistério, um conjunto de instituições sociais antigas, uma capacidade para saborear a experiência. A Europa, por outro lado, significava estilo, vivacidade, ironia, modos, tradição, profundidade, prazer, obliquidade, uma riqueza de sensações.

Do ponto de vista da história literária, tratava-se de buscar na Europa um solo propício para a prática e teorização do romance como “grande arte” a fim de evitar níveis inaceitáveis de mercantilização da literatura, num momento em que a necessidade de pautar a escolha de temas e formas a partir do gosto de agentes literários e de um público urbano cada vez mais amplo e desconhecido já atingia graus alarmantes. Entretanto, é justamente a dificuldade de manter a oposição entre a indigência espiritual americana e a suposta superioridade europeia que constitui uma das vertentes mais complexas do trabalho de James: em *Os embaixadores* (1903), por exemplo, o protagonista Chad Newsome, sofisticado e sensível

aspirante a pintor que recebe dinheiro da família rica em Boston para financiar sua ambição artística, vai encontrar no mercado publicitário parisiense a verdadeira vocação para seu talento, o que denuncia a falsidade da oposição inicial e sugere que talvez já naquele momento as semelhanças entre os dois lados do Atlântico fossem maiores do que se desejava admitir inicialmente. Além disso, o fato de que diversos desses protagonistas, desde Daisy Miller, da novela com o mesmo título (1878), até Adam Verver de *A taça de ouro* (1904), vão à Europa em busca das experiências turísticas descritas em guias de viagens conhecidos e, portanto, desde sempre têm uma relação com os lugares que visitam mediada pela indústria cultural, adiciona outra camada de complicações ao suposto desejo de se obter uma “experiência mais verdadeira”. Muitos desses personagens parecem

[...] colher sensações indiscriminadamente, com graus de indiferença em relação ao seu valor inerente equivalentes àquele de um consumidor comprando objetos no mercado [...], nem tanto tendo experiências com o mundo, mas consumindo narcisisticamente suas próprias percepções dele (EAGLETON, 2005, p.225).

O tema do turismo cultural, central em James, encontrará desde as cenas iniciais do filme de Woody Allen um desenvolvimento contemporâneo de grande interesse.

Para apontar o interesse atual dessas questões, basta lembrar que a oposição entre, de um lado, a brutalidade do capitalismo norte-americano, incluindo aí não apenas suas práticas “estritamente econômicas”, mas também as intervenções militares e culturais em todo o planeta, e, de outro, a relativa “humanidade” do capitalismo europeu (como nas descrições frequentes do “idílio” proporcionado pelo Estado de Bem-Estar Social escandinavo), que poderia servir de modelo mais ameno para solucionar as crises que vêm pontuando o cenário mundial, voltou à pauta das discussões políticas recentes. A aposta desta vez, como afirma Perry Anderson (2009), seria num tipo de recuo estratégico na tentativa de forjar uma combinação entre as exigências brutais de um sistema econômico caduco e a relativa humanidade do “*welfare state*” europeu, a esta altura já em frangalhos. A despeito da óbvia falsidade da oposição, denunciada brutalmente pelas recentes crises em toda a Europa, persiste no imaginário contemporâneo o mito de uma cultura europeia mais receptiva, mais aberta ao experimentalismo, em contraposição com a vulgaridade da indústria cultural americana, mais francamente comercial, onde, além disso, reina um espírito declarado de anti-intelectualismo. Somando-se a isso a própria situação de Woody Allen, que de fato encontrou na Europa uma receptividade mais generosa de sua obra, e temos delineada uma situação complexa: afinal, seus filmes fariam a apologia desse tipo de oposição, em flagrante oposição ao cenário de conflitos que marcam a Europa hoje, ou fariam sua crítica? Ou escapariam de encarar a questão? Representariam um retrocesso em relação à crítica iniciada por Henry James ou

fariam sua atualização? A imprensa em quase sua totalidade não teve dúvidas sobre a resposta: acentuando o que seria o conteúdo escapista de *Meia-noite em Paris*, grande parte de resenhas e artigos sobre o filme afirmou que Woody Allen fez um canto nostálgico ao passado, onde as artes ainda eram verdadeiramente vigorosas e à cidade de Paris no momento em que ela ainda não havia sido perturbada pelos sons estridentes dos protestos de estudantes, imigrantes, grevistas e desempregados.

Um modo de começar a responder essas perguntas de modo mais produtivo é a análise do filme. A sequência de abertura mostra uma montagem de imagens de Paris que no conjunto lembram uma série de cartões postais dos pontos turísticos mais conhecidos da cidade, do Arco do Triunfo à indefectível Torre Eiffel. A sequência de fotos é, em princípio, encantadora: a predominância dos tons em pastel, salpicados de vermelhos, verdes e dourados tem algo da exuberância da pintura impressionista, enquanto a suavidade da vida na cidade é enfatizada pelo ritmo lento de habitantes e turistas que andam calmamente pelas ruas. Podem-se quase ouvir os suspiros da plateia, que relembra visitas reais ou imaginárias à Cidade Luz. Por outro lado, fica evidente o policiamento radical que ronda a seleção de lugares e enquadramentos: pois é extirpado da cada quadro qualquer traço que possa remeter à história contemporânea ou do passado. A catedral de Sacré-Coeur, por exemplo, símbolo da vitória da reação conservadora, monárquica e católica sobre os membros da Comuna de Paris massacrados em 1871, aparece liberta da sua história, como pura exterioridade, pronta para ser consumida pelos olhares e câmeras fotográficas dos turistas. (Mais tarde, Inez, a noiva do protagonista, aparecerá vendo joias numa vitrine da Place Vendôme, símbolo da Comuna).

Por outro lado, o conjunto de imagens que tem aparecido nos noticiários recentes sobre a crise europeia – passeatas, protestos, cartazes convocando à greve geral, conflitos com a polícia, carros queimados etc. – não poderia estar mais distante desse idílio inicial. A seleção de imagens tem, assim, uma suavidade algo falseada, típica da publicidade promovida por agências de viagem. Essa relação entre o esvaziamento da história e a indústria do turismo é uma das estruturas recorrentes que o filme pretende analisar criticamente e aparece inclusive na participação de Carla Bruni como atriz: livre dos escândalos relacionados ao seu passado obscuro (que envolvem acusações de prostituição), assim como de suas relações com a direita de Sarkozy, ela surge esplendorosa numa ponta em que faz o papel de... uma guia turística, vendendo imagens de uma França apaziguada para turistas sedentos da alta cultura europeia. No entanto, isso não impede que uma série de sugestões se insinue por sua presença, de modo a reforçar ou ampliar o tema das relações entre o turismo, a prostituição, o *show business* e a alta cultura.

Já a música que acompanha as imagens de Paris tem um papel complementar, pois Sidney Bechet, que toca o tema de abertura, foi outro expatriado americano que em 1925, fugindo de um sistema de segregação racial brutal, buscou trabalho

em Paris, onde, apesar de ser recebido como um gênio do jazz, acaba por ser preso e expatriado. Novamente se insinua o conflito entre uma experiência histórica implícita e a tentativa de seu apagamento pelo conjunto de imagens e sons.

As relações que se desenham nesse prólogo não param por aqui, pois repentinamente se introduz nessas imagens um elemento cênico cujo papel só será esclarecido um pouco mais adiante: a chuva que varre as belas ruas da cidade. Logo em seguida, sobrepostas aos créditos, ouviremos as vozes de Gil e de Inez, em que ele faz um elogio à cidade deslumbrante, contrasta seu esplendor com a banalidade de sua casa com piscina em Beverly Hills e seu emprego de roteirista de quinta categoria em Hollywood e enfatiza o desejo de viver na cidade, que é ainda mais bela na chuva. Ao espectador mais atento não escapará o fato de que a presença da chuva voltará a pontuar as idealizações de Gil sobre a cidade, sobretudo no final, adquirindo um valor simbólico importante. Produz-se, assim, a suspeita de que Gil atuará tanto como protagonista quanto como foco narrativo: a Paris que acabamos de ver é a “Paris de Gil”, que lhe atribui qualidades idealizadas que são extensão de sua visão subjetiva.

É também nesse diálogo que ele expressa sua obsessão pela ideia de uma volta a Paris dos anos 1920, década em que a geração que criaria o romance americano moderno migrou para a cidade, onde encontrou a efervescência dos movimentos da vanguarda e do modernismo europeus. A denúncia dessa ideia como clichê cultural batido é feita através da primeira imagem do casal, que visita a casa de Monet em Giverny: sua posição em cima de uma ponte sobre um rio repleto das flores que Monet imortalizou mostra o casal de turistas em busca de imagens facilmente reconhecidas através de sua propagação em folhetos publicitários. Ao mesmo tempo a conversa cria uma oposição entre o idealismo comovente e algo ingênuo de Gil e a vulgaridade pragmática de Inez, que reclama que não vê graça em sair pela chuva e que já está cansada de cafês charmosos. Estão dadas aqui, em cerca de cinco minutos, as estruturas centrais que o filme vai tratar de desenvolver.

O encontro com os pais ultraconservadores de Inez, que estão a contragosto em Paris para fechar negócios, só aumenta a frustração de Gil com o presente. Entretanto, o confronto com os pais provincianos e xenófobos não produz o conflito que o espectador poderia esperar: Gil se define como um “democrata” e acusa os republicanos de serem “neofascistas retardados” enquanto afirma que, apesar disso, a convivência entre eles pode ser harmoniosa, desde que haja respeito pela divergência de opiniões. Essa tolerância por parte do protagonista não apenas sugere a pequena diferença que existe entre democratas e republicanos nos Estados Unidos, que concordam em diversas frentes centrais apesar de certas divergências “ideológicas”, mas reforça laços de dependência entre os personagens. Como ficará claro mais adiante, o sonho de Gil de se tornar um “escritor sério” em parte depende da rede de proteção fornecida pelo financiamento dos pais da noiva, que

estão em Paris também para satisfazer as necessidades de consumo da filha. Se a autorrepressão puritana dos pais de Inez, que se proíbem a “experiência estética” produzida pela cidade em nome dos negócios, é necessária para a reprodução do dinheiro, ela também funciona como substrato invisível dessa mesma experiência por parte de Gil. O filme tratará de explorar o fato de que essa percepção em parte escapa a Gil, ou seja, ele não chega propriamente a formular a tese de que a abundância material que permite a alguns ter acesso aos bens artísticos e espirituais pode estar intrinsecamente ligada a um modo de vida brutalmente competitivo que, em princípio, é inimigo mortal da sensibilidade da qual dependeria a percepção estética. Mas nem por isso ele vai deixar de usufruir das benesses proporcionadas por essa situação.

Por fim, é preciso assinalar que a combinação efetuada pelos pais de Inez entre o internacionalismo dos negócios e o nacionalismo extremo está longe de ser esdrúxula, pois um dos desafios dos governos neoliberais desde os anos 1980 tem sido precisamente a combinação entre “o nacionalismo exigido para que o Estado funcione eficazmente como uma entidade corporativa competitiva no mercado mundial” e “as exigências de desregulamentação dos mercados globais” (HARVEY, 2005, p.79). Como veremos, Gil também efetuará uma combinação lucrativa dentro desse quadro de demandas contemporâneas.

A entrada em cena de Paul, um amigo insuportavelmente arrogante que está na cidade para dar uma palestra na Sorbonne, só faz piorar a situação. Entre tons zombeteiros de censura mais ou menos explícita, todos ridicularizam o desejo de Gil de mudar-se para Paris, deixando para trás o lixo cultural que produz e a vida de conforto na Califórnia para se dedicar à “verdadeira literatura”. O projeto literário já está em andamento – o jovem escritor está finalizando um romance sobre uma “nostalgia shop” –, mas falta a coragem para dar o passo decisivo. É numa visita ao palácio de Versalhes, em que Paul declama nomes e datas famosas com tom de especialista, que o amigo pedante dá o veredito final: Gil é vítima da “síndrome da Idade de Ouro”, a premissa falsa de que se poderia ser mais feliz se fosse possível voltar a uma era mais gloriosa do passado e assim escapar das agruras do presente. Aqui Gil é inscrito, mesmo que a despeito de sua vontade, numa linha de continuidade de uma longa tradição do pensamento conservador pós-romântico que procurou postular, em geral sem qualquer tipo de evidência histórica, a existência de uma “Idade de Ouro”, seja na Grécia antiga, seja em algum tipo de comunidade rural orgânica, como solução para o “mundo desencantado” do presente.

Vale a pena lembrar aqui que nesses tipos de formulação é em geral o artista (ou até mesmo o crítico literário, como no caso de F. R. Leavis na Inglaterra) que recebe a nobre missão de conduzir a humanidade até algum tipo de experiência verdadeira equivalente àquela desse passado idealizado (Nietzsche talvez seja um dos exemplos mais eloquentes dessa tendência). De fato, o enredo do filme começa a

se mover nessa direção: pois num passeio noturno, após as badaladas que anunciam a meia-noite, Gil se vê numa festa onde encontra, para sua surpresa inicial, seus ídolos literários e artísticos: Scott e Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, Cole Porter, Josephine Baker, T. S. Eliot, Gertrud Stein, Pablo Picasso, Luis Buñuel, Man Ray, Salvador Dali etc. Adriana, ex-amante de Modigliani e atual amante de Picasso, mostra interesse por Gil e garante o núcleo romântico que será uma das molas propulsoras da intriga. A surpresa é de Gil, mas também do espectador, que não esperava ver surgir, sem marca de transição explícita, esse tipo de fantasia num filme que parecia aderir aos moldes do cinema realista, com suas regras de continuidade e manutenção ilusionista da *mise-en-scène* fundada na ideia do “recorte da realidade”. Entretanto, como as vozes dos protagonistas são introduzidas durante a abertura do filme no escuro (o espectador vê somente os créditos iniciais), a ideia de que na verdade assistimos a um sonho não deveria causar tanto estranhamento. Além disso, o fato de que Gil intercala as atividades diárias com grandes doses de álcool e Valium ajuda a amenizar a surpresa inicial.

Já o espectador começa a desconfiar das habilidades literárias de Gil ao observar que suas interações com as figuras famosas que desfilam em seus devaneios se pautam por avaliações e opiniões inteiramente fundadas em clichês literários, amplamente divulgados pela indústria cultural e conhecidos até pelo público que nunca leu uma linha sequer dos livros de Fitzgerald ou Hemingway e jamais viu um único filme de Buñuel. Assim, ele elogia o espírito indômito da literatura de Hemingway, mas confunde o escritor com seus personagens; mostra o casal Fitzgerald em meio aos conflitos sexuais que, segundo os biógrafos interessados em escândalos literários, marcaram sua relação; se espanta com a maluquice um pouco excêntrica e aparvalhada dos surrealistas Salvador Dali, Man Ray e Luis Buñuel (cujo ímpeto antiburguês e revolucionário é reduzido a objeto de uma chacota benevolente), tudo com ardor de um fã diante de uma celebridade e com a profundidade intelectual de um item de manual de literatura para colegiais americanos.

Aqui vale a pena lembrar que o expediente não é inédito na filmografia recente de Woody Allen: para dar um exemplo bastante esclarecedor, lembremo-nos de que Chris Wilton, protagonista do filme *Match Point* (2006), o primeiro da “fase europeia”, utiliza a alta cultura (ópera e literatura) para se infiltrar no centro da elite britânica e, numa cena memorável, abandona a leitura de um romance de Dostoiévsky para se concentrar no *Cambridge Companion to Dostoiévsky*, manual de literatura feito para colegiais e alunos de graduação no mundo de língua inglesa: para impressionar o pai de família milionário com cuja filha ele quer se casar, interessa mais memorizar clichês críticos de que ler a própria obra (ANJOS, 2010).

O mesmo processo de esvaziamento da experiência reaparece nos diálogos de Gil com os escritores que encontra: o motivo da guerra, por exemplo, que surgira

pela primeira vez na conversa com os pais de Inez, que censuram os franceses por não terem apoiado Bush na invasão do Iraque, ressurgem numa conversa com Hemingway, que recita passagens (descontextualizadas) de seus romances em que glorifica o heroísmo da guerra, enquanto emite julgamentos “filosóficos” e “poéticos” sobre o sexo e a morte. No todo, fica a impressão de uma redução geral do comportamento dos artistas que cruzam o caminho de Gil a um conjunto claro de estereótipos dos quais eles jamais se desviam, surgindo assim como exemplificação de uma característica abstrata e arbitrária estabelecida *a priori* (ou, para usar os termos consagrados pela crítica literária, eles agem como “personagens planas”).

A proximidade desses estereótipos com o processo de formação de uma marca comercial fica mais clara pelo fato de que as sequências que mostram o encontro de Gil com seus ídolos são intercaladas com cenas em que ele acompanha Inez em atividades de consumo, seja “cultural”, seja nas extensões do campo das “artes aplicadas” a uma esfera mais declaradamente consumista que é aquela da decoração: numa dessas cenas Gil, Inez e sua mãe visitam uma loja chique em que encontram uma cadeira antiga sendo vendida pela bagatela de 18 mil euros. A vantagem comercial da oferta é que “não se pode encontrar esse tipo de antiguidade na Califórnia”: assim, a transformação da história europeia em diferencial mercadológico se adensa, constituindo, como veremos no final deste texto, uma das principais chaves de interpretação do filme.

Para o efeito geral do filme contribui, é claro, a escolha de Owen Wilson, ator de “clássicos” do cinema como *Marley e eu* (2008), cujo “*star persona*” flerta com certo infantilismo atrapalhado e bonachão, mas de uma ingenuidade aparente porque francamente comercial. Já a aparição de Gertrud Stein aponta para um lado menos ingênuo e mais abertamente oportunista de Gil, pois ela não apenas concorda em ler seu romance, mas o aprova com fervor: de importante autora do modernismo literário ela aparece no filme como um misto de empresária e agente literária, com suas conexões com editores e seu faro para os livros que “vão dar certo”. Também o encontro com Matisse mostra Stein como agente e promotora de vendas, ao mesmo tempo que revela algo do caráter pecuniário do protagonista: ao perceber que os quadros ainda não tinham atingido o preço elevadíssimo do mercado de artes contemporâneo, Gil se oferece para comprar “uma meia dúzia” de obras.

Por outro lado, um olhar mais atento ao universo do devaneio de Gil demonstra que ele dispõe de personagens e enredos conforme desideratos e projeções subjetivas, de natureza claramente narcisista: um exemplo é uma das sequências em que Gil anda por Paris com Adriana, que interessa analisar com mais cuidado devido à clareza da exposição do método da armação narrativa geral do filme. A sequência justapõe três episódios: no primeiro, Gil encontra Adriana numa festa dada por um grupo de surrealistas e a convida para um passeio noturno. Mas sem

antes humildemente sugerir a um Buñuel atônito a ideia de fazer um filme sobre um grupo de convidados burgueses que não consegue sair da sala de jantar após o fim de uma festa (é esse o enredo de um dos clássicos do cinema surrealista e uma das maiores obras de Buñuel e do cinema mundial, *O anjo exterminador*, filmado no exílio no México em 1962). Como a reação de Buñuel (absurdo dos absurdos) é a demanda por categorias dramáticas realistas (“mas por que eles não conseguiriam sair da festa?”), fica autenticada a “superioridade intelectual” de Gil, embora essa glória seja diminuída pela desonestidade clara do expediente utilizado.

Essa chave é modificada e ampliada na segunda parte da sequência, em que Gil confessa a Adriana uma identificação inexplicável com as prostitutas de Pigalle, que oferecem suas mercadorias pelas ruas. Como o caráter pecuniário do protagonista já começou a ser delineado, a comparação é sugestiva e, de certo modo, corresponde de modo disfarçado a uma avaliação do próprio Gil, que considera o emprego em Hollywood como uma prostituição de seus verdadeiros talentos literários. Entretanto, os dados da encenação da sequência denunciam que não se trata da chegada a um grau de maturidade e autoconhecimento por parte do protagonista. O emprego de filtros e a escolha das cores, que aproximam a cena das névoas da estética impressionista, mostram que a identificação com as prostitutas se produz em chave mais autocomplacente e idealizada: trata-se muito mais de elogiar o lado “artístico”, a “transgressão romântica” e a “liberdade” da prostituta, nem que seja da perspectiva da liberação sexual.

A conclusão da sequência produz outro desenvolvimento desse conjunto de temas: Gil, ao perceber o interesse amoroso por Adriana, que só se apaixona por gênios, presencia a tentativa de suicídio de Zelda Fitzgerald, produzindo um espelhamento entre o evento imaginado (o suicídio da mulher que, como o “Hemingway de Gil” afirma numa das conversas com ele, atrapalha a carreira literária de Scott Fitzgerald) e seu desejo de se livrar de Inez, que em princípio também atravanca seu arrivismo na forma de uma “carreira artística” e seu interesse sexual por Adriana.

Num outro momento, esse mesmo processo ressurgiu quando Gil projeta narcisisticamente seu próprio problema em sua obsessão pelo triângulo amoroso em torno de Rodin que, como ele, também estivera dividido entre duas mulheres, uma delas uma artista. Em resumo, como em diversas outras sequências, a armação narrativa utiliza os procedimentos de elaboração onírica teorizados por Freud, nesse caso principalmente os processos de censura (repressão), condensação e deslocamento, que, no seu conjunto, mapeiam a administração da vida subjetiva de Gil pela ideologia da celebridade.

Assim, o narcisismo de Gil produz uma fantasia que não é suficientemente realista e introduz como tema do filme o caráter compensatório que caracteriza os processos de identificação típicos do cinema clássico. Além disso, sua

imaginação encontra seu limite objetivo no momento em que o universo artístico dos anos 1920 é figurado como uma variação de Hollywood, com seus gerentes de marketing, agentes, celebridades egocêntricas e competitivas, artistas excêntricos, amalucados e megalomaniacos, assim como produtores em busca constante de aproveitar desenvolvimentos estéticos de diversas culturas e cinematografias para empréstimo, frequentemente descontextualizado e de caráter cosmético.

Nesse universo, norte-americanos e europeus se mesclam indistintamente num sistema mundial e integrado das artes. Ao mesmo tempo, o filme procura problematizar a adesão do espectador ao ponto de vista de Gil, ao sugerir uma série de relações intertextuais que estão além de sua perspectiva restrita: para os conhecedores do cinema francês, fica a pista dada pela citação implícita ao filme *Les belles de nuit* (1952), comédia de René Clair que faz uma sátira mordaz dos devaneios de um compositor de habilidades mais do que duvidosas cujo desejo é voltar ao passado para viver na “Idade de Ouro”; ou, para ficar no campo das relações intertextuais internas ao filme, o espectador interessado é convidado a considerar relações frutíferas entre *Meia-noite em Paris* e filmes de Buñuel como *O anjo exterminador*, que fornece a chave de compreensão do final do filme de Woody Allen, como veremos adiante.

Já no campo das relações entre literatura e cinema, introduz-se na estrutura geral da narrativa um tipo de dicotomia que é marca do romance moderno mais avançado e que encontrou na obra de Henry James um de seus precursores mais influentes na literatura de língua inglesa: a aparente adesão inicial do foco narrativo à figura do protagonista é enquadrada por uma perspectiva mais ampla, que poderíamos atribuir ao autor implícito e que questiona ou até mesmo reverte os julgamentos do personagem central de modo a constituir um leitor ou espectador que sabe mais do que ele. Em outras palavras, o que para Gil é pura contingência, constitui para o espectador as evidências dos laudos de um processo de investigação.

Esse enquadramento ganha novo impulso quando Gil mais uma vez acompanha Inez em sua atividade preferida, as compras, e por acaso conhece a vendedora de uma “nostalgia shop” no meio do mercado de pulgas de Paris, também, como ele, fã de Cole Porter. O surgimento de uma personagem tão parecida com a personagem do romance de Gil no centro do “núcleo real” do filme começa a desmanchar a dicotomia entre os âmbitos da realidade e da fantasia que pareciam estruturar a narrativa. Quando um dia Gil, ao andar pela beira do Sena no “núcleo real” do enredo, encontra também por acaso um livro antigo em que Adriana teria escrito uma declaração apaixonada pelo jovem escritor americano que ela conhecera na casa de Gertrud Stein, estabelece-se um momento de ruptura em que o espectador é convidado a reavaliar esse núcleo como ele também fruto da imaginação de Gil.

Assim, os processos de elaboração onírica identificados anteriormente como estruturantes dos devaneios do personagem ganham uma validade mais ampla quando discernimos no conjunto de estruturas narrativas e visuais do filme um sistema bastante coeso de deslocamentos e condensações através dos quais aspectos da subjetividade cindida de Gil encontram expressão na totalidade das personagens e eventos do filme. Nesse sentido, o filme não teria um conjunto de personagens, mas apenas um, de quem os demais são suas emanções. Mesmo a figura do arrogante Paul pode ser vista como projeção de sua subjetividade: afinal, a tendência desse de proferir julgamentos intelectuais baseados em clichês culturais (como na visita a Versalhes) é exatamente a mesma tendência que encontramos em Gil. Além disso, é Paul que profere o diagnóstico correto da aflição do protagonista quando detecta sua “síndrome da Idade de Ouro”, mas a negação em curso na personalidade de Gil coloca essa verdade na boca do personagem que o espectador é convidado a desprezar.

O emprego das técnicas narrativas desse tipo de “drama da intimidade”, em que vemos encenado o embate das forças psíquicas que dividem a subjetividade do protagonista num monólogo disfarçado de diálogo, não deve causar espanto no espectador que acompanha a carreira de Woody Allen, pois está é a especialidade de August Strindberg, influência confessa do cineasta no campo da dramaturgia e da literatura. O crítico Peter Szondi (2003, p.59-60) descreve deste modo a “dramaturgia do ego” de Strindberg:

Ao dramaturgo da subjetividade importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central [...]. [Nesse drama da subjetividade] o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. [Entretanto,] elas só aparecem na medida e que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. [...] Pois o sonho e o “drama de estação” coincidem de fato em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico.

Dessa perspectiva, o que representaria, então, o movimento que leva ao final do filme? Seria o início do processo de cura psicanalítica, a partir do momento em que Gil percebe a futilidade de seu gesto escapista? Tudo leva a crer que uma superação está em curso: Gil passa a ver seu desejo caricaturado na figura de Adriana, que também quer voltar à “Idade de Ouro”, mas dessa vez no tempo de “Belle Époque”. Também nesse caso, a valorização do passado é inteiramente baseada em clichês sobre o período da virada do século: as luzes amareladas dos postes de rua, os cafês, as carruagens, as pinturas de Gauguin, Degas e Lautrec, os shows do Moulin Rouge. No entanto, dessa vez Gil se dá conta do absurdo que representa o desejo de viver num mundo “onde não existe a penicilina”. Teria então o filme garantido um final feliz (e um bom retorno de bilheteria) para o personagem e para o futuro

das artes ao mostrar Gil deixando toda essa bobagem para trás ao perceber que a volta ao passado é impossível, o que o leva a abandonar Inez e ficar em Paris para perseguir seu sonho literário?

A resposta está na cena final, pois o encontro, novamente na chuva, com a vendedora da loja do mercado de pulgas é, na verdade, o encontro de Gil com sua própria personagem fictícia, de modo que vemos encenada aqui uma nova extensão da elaboração onírica e do processo de repressão expostos no resto do filme. Esse retorno do processo de repressão, do qual o protagonista não consegue escapar, remete, é claro, ao filme de Buñuel, *O anjo exterminador*: nesse filme, um grupo de convidados numa festa grã-fina não consegue, por um motivo inexplicável, sair do salão de recepção no final da noite, ficando presos por meses até verem todo o verniz social burguês ser reduzido a pó. A estrutura circular e reiterativa do filme de Buñuel, que transforma toda tentativa de solução num grau ainda mais brutal de selvageria, tematiza justamente o retorno do reprimido na forma do trauma social e psíquico, apontando para um sistema e uma forma de vida incapazes de pensar para além de si mesmos. Entretanto, seria esse momento de refutação do real no filme de Woody Allen apenas uma mostra do romantismo e da ingenuidade incurável de Gil, que seríamos convidados a ver com benevolência? Ou desempenharia uma função social e histórica mais profunda?

Para começar a responder essa questão, podemos fazer uma breve digressão sobre o contexto em que se deu o início da carreira de Woody Allen. No final dos anos 1960, o sucesso mercadológico de cópias da cultura europeia já era um fenômeno em estado avançado de proliferação na indústria cinematográfica. E não apenas na mania pelos “remakes”, caso mais inofensivo devido à franca admissão do caráter comercial da maioria dessas produções (trata-se em geral de requentar produtos de grandes sucessos de bilheteria do passado com roupagem tecnológica mais “avançada”), mas no fenômeno que ficaria conhecido como pós-modernismo, com seu gosto pelas citações. É do início dos anos 1970 o elogio crítico dos empréstimos (em geral localizados, em filmes que em seu arcabouço geral mantiveram uma estrutura convencional) que a nova geração de cineastas fazia do cinema de arte europeu. De fato, a fortuna crítica sobre o período até hoje investiga com ardor incomum as semelhanças estilísticas e iconográficas entre, por exemplo, *Jules e Jim* (François Truffaut, 1962) e *Butch Cassidy e o Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), ou, para tomar outro exemplo muito comentado, a influência de *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1959) sobre a montagem elíptica de *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967) (COOK, 2000).

Na verdade, o que testemunhamos nos Estados Unidos, após a crise que quase levou à falência boa parte dos grandes estúdios no final dos anos 1960, é a construção de um novo “estilo internacional”, ou seja, a combinação de diversas tradições nacionais sob os olhos atentos dos produtores de Hollywood. As regras

de construção dessa prática foram fortalecidas pela expansão do mercado para o cinema americano no período, cuja base material foi fornecida por duas medidas de Richard Nixon na área da economia. Uma delas afetava diretamente a indústria cinematográfica: seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou diversos cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica (plano que ficou conhecido como “Plano Schrieber”).

Já no plano internacional, foi uma medida não diretamente ligada à indústria que a salvou da falência: o fim do lastro ouro, decretado pelo governo Nixon, a ascensão do “dinheiro desmemoriado” e a consequente desvalorização do dólar, que tornou as moedas estrangeiras mais caras e inundou o mercado local com investimentos internacionais, produzindo um lucro imediato de aproximadamente \$34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão em âmbito global. Ambas as medidas fortaleceram os laços entre a indústria cinematográfica e o capital financeiro internacional. As novas qualidades exigidas dos filmes, que tinham que atender aos gostos e investimentos de uma vastíssima plateia mundial, ajudaram a abrir o caminho para as abstrações do pós-modernismo (a dissolução das fronteiras entre a alta arte e a cultura de massas, a mistura indiscriminada de gêneros e estilos, a ideia de um novo espaço internacional sem centro etc.).

Há dois desenvolvimentos dessa situação que produzem os elos com o conjunto de temas de *Meia-noite em Paris*: o primeiro, em consonância com as declarações do “fim da História” que marcaram o final dos anos 1980, tem a ver com a ascensão e o sucesso mercadológico do “filme de nostalgia”, nos quais a volta a um período histórico anterior (geralmente a década de 1950, a “Idade de Ouro” do pós-guerra quando a fé no capitalismo parecia ser inabalável) é mediada por um esvanecimento do sentimento da história cujo impacto na esfera cultural é

[...] uma mudança cujas origens culturais, de onde se derivam os atributos utilizados para definir um período histórico, estão precisamente nas representações da televisão, [de modo] que as realidades mais profundas desses períodos são deslocadas por estereótipos culturais (JAMESON, 1991, p.281).

O segundo é a ênfase contemporânea, tanto no âmbito acadêmico quanto comercial, na categoria do “*world cinema*”, a expressão da “democracia do multiculturalismo” do mundo globalizado na esfera do cinema, num momento em que mais que 90% da produção e distribuição mundial de filmes estão na mão de três ou quatro megacorporações internacionais (KING, 2002). Isso quer dizer, para voltarmos ao filme de Woody Allen, que mais do que simples escapismo romântico, a “cura” de Gil se produz num momento histórico em que seus talentos de “tradutor” da cultura europeia para os termos da indústria cultural (ele é roteirista

em Hollywood) tem emprego garantido nos dois lados do Atlântico, precisamente agora, no início do século XXI, quando a Europa em crise procura se opor à “frente chinesa”, se diferenciar no mercado mundial e garantir nichos de mercado através da comercialização das marcas culturais associadas à “alta cultura” lá produzida. A estada na Europa, portanto, surge como um momento em que Gil se equipa para enfrentar a nova realidade econômica.

Esse tema tem surgido com insistência nos filmes europeus de Woody Allen. Só para ficar num exemplo memorável: em *Vicky Cristina Barcelona*, Vicky faz sua tese de doutorado em cultura catalã, assunto sobre o qual ela demonstra total ignorância, enquanto Cristina, que quer ser artista, está mais atenta com os desenvolvimentos do mundo contemporâneo e por isso resolve aprender chinês. Maria Elena, a personagem europeia interpretada por Penélope Cruz, ao ouvir tamanho “disparate”, reclama que não vê graça numa língua cujos falantes são “donos de restaurantes imundos”. Já a negociação delicada entre as exigências do cinema comercial (a ênfase no turismo, no escapismo, na nostalgia) e sua denúncia crítica (a exposição e enquadramento do foco narrativo) que identificamos em *Meia-noite em Paris* demonstra a falsidade da ideia (para retomarmos um tema central de Henry James apontado no início) de que o contexto europeu possa proporcionar total liberdade criativa.

Nesse sentido, também o aproveitamento que Woody Allen faz de Strindberg é digno de nota: se em filmes anteriores como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), *Memórias* (1980) ou *Desconstruindo Harry* (1997), o emprego da linguagem do sonho é mais evidente e em certo sentido mais radical do ponto de vista formal, aqui a mistura de registros naturalistas e oníricos (polos entre os quais a obra inicial de Strindberg também transitou) e a sutil negociação entre eles aponta para o fato de que o filme deve atender a uma exigência dupla: uma primeira leitura mais comercial (a qual a totalidade da imprensa aderiu) e uma outra mais exigente, para os interessados em desenvolver as pistas cuidadosamente espalhadas pela narrativa. Mas essa estratégia também deve ser encarada como um meio de sobreviver no mercado: pois para os europeus, a “marca” Woody Allen se caracteriza justamente pela capacidade de aliar temas americanos à “sofisticação” da cultura europeia.

Gil, entretanto, ao contrário do próprio Woody Allen, não se vê como um negociador entre exigências artísticas e comerciais, pois ele abandona tudo para se dedicar à “verdadeira arte”. Esse casamento entre uma produção mais supostamente “artesanal” da arte, em princípio mais independente (ele abandona a alta tecnologia associada a Hollywood para escrever romances “num pequeno sótão parisiense”), e a total adesão aos movimentos da economia capitalista é sugestivo pois aparece em diversas formulações teóricas associado ao tema da nostalgia. Heidegger, por exemplo, foi um dos primeiros defensores modernos do que ele denominou um “artesanato espiritual”, um conceito que combinava seu gosto pelo arcaico com

a defesa do programa educacional e cultural nacional-socialista, assim como dos interesses ideológicos da pequena-burguesia que serviu como massa de manobra da ascensão política do nazi-fascismo.

Já os desenvolvimentos contemporâneos dessa questão são de enorme interesse. Recentemente, por exemplo, o crítico Andrew Ross demonstrou a falsidade das campanhas publicitárias que fazem o elogio do *design* italiano ao enfatizarem o caráter artesanal da produção (sapatos fabricados em pequenas oficinas familiares que usam técnicas herdadas por gerações anteriores e que remontam à renascença etc.), quando na verdade grande parte dessa produção é realizada em “*sweatshops*” na periferia de Roma que empregam mão de obra precarizada de imigrantes africanos (ROSS, 2004). É importante atentar para o fato de que, mais do que simples “mentira”, o apego à suposta superioridade cultural europeia se transforma ele mesmo em atividade econômica no âmbito “cultural”, isto é, na produção de objetos (de sapatos a filmes) cuja função é o apagamento das marcas da precarização do trabalho por parte de uma sociedade que se “envergonha” de suas alianças escusas com o capitalismo norte-americano.

Assim, Gil combina sua vocação para lacaio do mercado com uma ideia de liberdade que ele toma emprestada ao *status* da “alta arte” europeia, encontrando para o “anacronismo” que caracteriza o filme sua verdadeira vocação contemporânea. Desse modo, a ideia de um possível retorno a um capitalismo mais humano, antes que ele fosse devorado pelas corporações internacionais, cobra seu preço e demonstra seu caráter pequeno-burguês regressivo. O paralelismo dessa situação com as formulações da “teoria do autor” produzidas na França desde os anos 1950 também tem algum interesse para os estudiosos de cinema.

Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, enquanto o autor implícito emprega as referências à cultura europeia (Buñuel, Clair etc.) para adensar um olhar desmistificador sobre o universo de Gil, esse utiliza a “nobreza” da alta cultura para escamotear a violência que representa a submissão de pessoas e eventos do mundo à sua subjetividade. Gil, cidadão de um mundo globalizado pelos mecanismos da economia financeirizada, não reconhece nenhuma alteridade. Entretanto, apesar do processo narcisista em curso, sua paixão por se tornar uma celebridade, a representação abstrata e espetacularizada de uma pessoa real, produz também no sujeito desejante uma abstração e uma indiferenciação, pois ele se transforma num “significante vazio” em constante liquefação, eternamente disponível às mais diversas transformações, mas sempre ditadas pela linguagem da indústria cultural, o que desmascara a ideia de liberdade e aniquila a própria constituição de uma subjetividade que se acreditava indestrutível no momento em que se via espelhada no conjunto de pessoas e situações do mundo. Isso quer dizer que o desenlace não figura apenas o encontro entre uma pessoa real e o produto de sua imaginação, mas o encontro entre duas personagens “fictícias”.

É nesse momento que devemos lembrar que os anos dourados para os quais Gil sempre quis voltar, os anos 1920, são os anos de preparação da crise de 1929 e do cenário de crise do imperialismo que levaria à Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a recusa de Gil de olhar essa situação de frente para afundar no escapismo conformista corresponde tanto a seu oportunismo quanto ao escapismo contemporâneo de uma cultura que muitas vezes se recusa a ver que essa crise já anuncia seu retorno há alguns anos e que uma das funções de artistas consequentes é mapear os desastres sociais e pessoais que ela carrega em seu bojo.

SOARES, M. C. P. The figure of the writer in *Midnight in Paris* by Woody Allen. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.81-97, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This essay presents an analysis of the film *Midnight in Paris* by Woody Allen taking into account a comparison between the themes and the structures employed by the authors Henry James and August Strindberg. The emphasis of the essay falls, on the one hand, on the analysis of the figure of the American writer who seeks a solution to his creative problems in Europe and, on the other hand, on a reflection about the use of point of view in film and in literature. In the conclusion of the essay, we try to show how Woody Allen reshapes the repertory of the two writers in order to deal with contemporary issues.*

■ **KEYWORDS:** *Woody Allen. Henry James. August Strindberg. Post-modernism. European crisis.*

Referências

ANDERSON, P. **The new old world**. London; New York: Verso, 2009.

ANJOS, A. P. B. **Capital financeiro e empreendedorismo**: considerações sobre o sujeito contemporâneo em *Match Point*, de Woody Allen. 2010. 203f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8147%2Fde-20092010-143226%2Fpublico%2F2010_AnaPaulaBianconciniAnjos.pdf&ei=_SIDUq7BBIG28wTv44HoBQ&usg=AFQjCNFi5ADEfEn2iL6658QhbdvocRkcSA>. Acesso em: 02 mai. 2012

COOK, D. **Lost Illusions**. New York: Scribner, 2000.

EAGLETON, T. **The english novel**: an introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

HARVEY, D. **A brief history of neoliberalism**. Oxford: Oxford University, 2005.

JAMESON, F. **Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism**. London; New York: Verso, 1991.

KING, G. **New Hollywood cinema**. New York: Columbia University, 2002.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Kathy Bates. São Paulo, Paris Filmes, 2011.

ROSS, A. **Low pay, high profile**. New York: The New Press, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 06/12/2012

Aceito em: 10/05/2013



