

O ESPAÇO COMO MEIO COMUNICATIVO: WOODY ALLEN E A REPRESENTAÇÃO DO ESPAÇO URBANO

LOURENÇO, Lucas Bandos¹

CIMINO, Laura Fernanda²

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a investigação do modo como a imagem cinematográfica constrói espacialidades, ou seja, representações da dimensão comunicativa do espaço. Para tanto, propõe-se, empiricamente, a análise de algumas obras da filmografia de Woody Allen. O cineasta deu destaque à imagem urbana, em filmes nos quais as cidades e suas diferentes dinâmicas constroem significações, revelando que a função da urbe não se restringe ao mero suporte ou cenário espetacularmente midiático. Ao contrário, aqui os núcleos urbanos tornam-se mediadores ativos da informação fílmica, moldando a ação do enredo por meio de novos signos e linguagens. Metodologicamente, toma-se por base conceitual a “imagem urbana como reminiscência”, discutida por Lucrecia Ferrara no texto “As máscaras da cidade” (1990).

Palavras-chave: Cinema. Comunicação. Espaço urbano.

ABSTRACT

This study aims to investigate the way the film image builds spatiality, the communicative dimension of space representations. Therefore, it is proposed, empirically, the analysis of some works of Woody Allen's filmography. The

¹Centro Universitário de Votuporanga (UNIFEV). Votuporanga, São Paulo, Brasil. Aluno do curso de Jornalismo e orientando do Programa de Iniciação Científica (PIC/UNIFEV). lucasbandos@gmail.com

²Professora dos cursos de Arquitetura e Urbanismo, Comunicação Social e Produção Tecnológica Multimídia. Professor-Pesquisador do Programa de Iniciação Científica (PIC/UNIFEV). fernandacimino20092009@gmail.com

filmmaker has highlighted the urban image in films in which cities and their different dynamics construct meanings, revealing that the function of the metropolis is not restricted to mere support or spectacularly mediatized scenario. On the contrary, here the urban centers become active mediators of filmic information, shaping the plot of the action through new signs and languages. Methodologically, is taken by conceptual basis the "urban image as reminiscence", discussed by Lucrecia Ferrara in the text "The masks of the city" (1990).

Key-words: cinema, communication, urban space

INTRODUÇÃO

A temática deste trabalho está baseada na análise da representação do espaço urbano em alguns filmes da extensa carreira do cineasta estadunidense Woody Allen. Natural de Nova York, Allen soube explorar como poucos a imagem desta que é considerada a "cidade que nunca dorme", sempre representando-a sob a perspectiva do afeto, por meio de suas próprias experiências do lugar.

Desde meados dos anos 2000, o diretor tem expandido os horizontes de seu cinema e vem retratando, também de forma reminiscente, outras metrópoles emblemáticas, especialmente europeias, como Londres, Barcelona, Paris e Roma. Essa maneira singular de capturar o traço específico dessas grandes cidades leva em conta não apenas seus aspectos físicos, geográficos e visuais, mas, sobretudo, suas múltiplas dimensões comunicativas. Tendo isso em mente, o problema da pesquisa dá-se em torno da seguinte questão: como a imagem da cidade é construída na espacialidade cinematográfica dos filmes de Woody Allen?

Portanto, o objetivo deste artigo consiste em analisar o modo em que se dá a construção de espacialidades a partir da imagem cinematográfica construída na filmografia de Allen. Segundo Lucrecia Ferrara, as espacialidades,

enquanto representações da dimensão comunicativa do espaço, “constroem signos e linguagens que se fazem presentes, sobretudo, em sistemas não verbais” (2007, p. 6). O cinema, por sua vez, “contribui também para a formação de representações que temos sobre o mundo” (TARAPANOFF, 2013, p. 298).

A larga capacidade de difusão da imagem torna o cinema um meio hábil em esculpir nosso imaginário, nossa “faculdade de simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente” (DURAND, 1998, p. 17 apud TARAPANOFF, 2013, p. 298). Isso faz com que a imagem cinematográfica possa ser apontada como uma poderosa construtora de espacialidades. Afinal, a espacialidade concebe o espaço de forma cognitiva, sendo construída a partir das diversas modalidades perceptivas do espectador.

Especificamente, investiga-se a imagem enquanto reminiscência mostrada nas diferentes cidades retratadas por Woody Allen em filmes como “Manhattan” (1979), “Vicky Cristina Barcelona” (2008), “Meia-Noite em Paris” (2011) e “Para Roma, com Amor” (2012). Nessas obras, ambientadas em metrópoles historicamente icônicas, há uma iniciativa do diretor em representar o espaço urbano de uma maneira subjetiva e afetiva, dando maior destaque aos locais que lhe agradam e que lhe remetem, de alguma forma, as experiências vividas anteriormente.

Essa ótica nostálgica, orientada por lembranças do passado, desenvolve “uma sensibilidade inteligente que garante a passagem da subjetividade impressionista à construção de um lugar no espaço urbano” (FERRARA, 1990, p. 8). Assim, percebe-se que a imagem que Allen procura construir para cada uma das cidades que lhe servem de cena e cenário é, na verdade, aquela que Lucrecia Ferrara chama de “imagem urbana como reminiscência”, ou seja, uma representação da cidade baseada em “um método, ao mesmo tempo afetivo e cognitivo” (1990, p. 7).

Essa maneira reminiscente de representar o urbano se manifesta de diferentes formas, variando de acordo com o perfil da cidade retratada e com o grau de intimidade do cineasta em relação à dinâmica e à cultura do local. Cria-

se, portanto, uma série de nuances que realçam a heterogeneidade da filmografia de Allen e que possibilitam um amplo exame das relações construídas entre a narrativa, o corpo e o espaço, permitindo que a cidade seja pensada como espaço comunicativo (CHAVES, 2007, p. 32) e entendida como manifestação semiótica (FERRARA, 1993, p. 231 apud CHAVES, 2007, p. 32).

É também verdade que os núcleos urbanos são largamente utilizados no cinema como chamarizes turísticos, numa atitude de espetacularização que os retrata como locais de beleza exótica ou pitoresca, tal qual propunham alguns dos primeiros gêneros do cinema, cujas obras

apresentavam com frequência um simulacro de viagens não apenas ao apresentar paisagens estrangeiras, mas também “passeios fantasmas”, que eram filmados da parte dianteira de trens ou da proa de barcos e que davam aos espectadores, sentados e parados, uma sensação palpável de movimento. Essa experiência contraditória era tão atrativa nesses filmes quanto sua representação do turismo estrangeiro. (GUNNING, 2004, p. 34-35 apud TARAPANOFF, 2013, p. 299-300)

No entanto, segundo Lucrécia Ferrara, é preciso perceber que “o espaço que era naturalmente entendido como suporte, se transforma em um arquivo de relações polissensíveis” (2007, p. 29), de forma que também “se transforma em meio e linguagem, interferindo na dinâmica cultural, através do modo como organiza o material a comunicar” (2007, p. 31). Assim, ainda de acordo com Ferrara, a cidade, enquanto fenômeno comunicativo, apresenta dois planos concomitantes, embora nem sempre consonantes entre si:

de um lado, está o plano construtivo como suporte da cidade que se transforma em meio a criar um ambiente comunicativo e, de outro lado, concretiza-se a imagem midiática da cidade que agasalha o cotidiano, a sociabilidade e as trocas interativas que transformam a cidade na maior experiência comunicativa da humanidade (2008, p. 42).

Logo, nota-se que é necessário encarar o espaço urbano como um ambiente resultante da experiência humana. Afinal, a cidade é vivida por seus habitantes e visitantes e, justamente por isso, pode ser classificada como meio de comunicação, uma vez que cria vínculos intersubjetivos e sociais. O urbano,

portanto, é singularizado, pois permite que haja uma fabricação de sentidos que decorre da vivência particular de cada indivíduo. Vivência esta que é também produtora de reminiscências.

A reminiscência é elemento essencial tanto na formulação, quanto na compreensão da imagem urbana criada por Woody Allen em seus filmes. Isso porque o diretor, em vez de se restringir à imagem espetacular – largamente difundida pela mídia – das cidades que ambientam suas histórias, apresenta aspectos mais pessoais dessas metrópoles, locais relacionados à sua experiência pessoal de vivência do espaço enquanto lugar. Assim, é possível compreender porque sua filmografia se distingue da grande maioria das obras cinematográficas atuais e porque é digna de análise.

Muito além de uma perspectiva turística, voltada para a divulgação do ambiente urbano de maneira “cenográfica” (a fim de apresentar o local ao global), Allen preocupa-se em levar ao espectador uma visão subjetiva e, ao mesmo tempo, sinestésica de cada local onde filma. Sua ótica baseia-se na relação dialógica do corpo com o espaço. Conforme afirma Chaves (2007, p.36), “essa forma de viver o/no espaço da cidade escapa das formas rígidas e se produz na tessitura dos afetos”.

1. A CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO PELA IMAGEM URBANA

A imagem urbana está diretamente ligada aos processos sociais, econômicos e tecnológicos, formadores do chamado “fenômeno urbano” - responsável pelo surgimento e desenvolvimento das cidades. Essa imagem funciona como uma linguagem não-verbal dos núcleos urbanos, uma narrativa traçada a partir de aspectos que caracterizam sua história e a vida cotidiana de seus habitantes, de forma que ela está conectada e baseada em valores, crenças e costumes construídos e cultivados ao longo do tempo por uma determinada sociedade.

Isso prova que as imagens da cidade carregam em si um alto teor de realizações humanas, de forma que o espaço não pode ser encarado como um suporte neutro, mero canal transmissor de informações. Ele é dotado de uma linguagem própria, uma linguagem que “não é propriedade do fenômeno humano no sentido de distingui-lo e dá-lo a conhecer, mas operativa e funcional para o seu conhecimento: permite uma mediação no conhecimento do objeto” (FERRARA, 1990, p. 3).

Essa concepção remonta às ideias do comunicólogo canadense Marshall McLuhan, segundo o qual, “para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem” (2007, p. 21). Esse famoso aforismo de McLuhan não se relaciona apenas às mídias como o rádio ou a televisão, mas a qualquer extensão do corpo humano, dentre as quais está o ambiente urbano, até porque “as cidades são extensões ainda mais amplas dos órgãos corpóreos, visando a atender às necessidades dos grandes grupos” (MCLUHAN, 2007, p. 144).

De acordo com Lucrécia Ferrara (1990, p. 3), é impossível pensar o urbano a não ser por meio de seus signos. Logo, a imagem urbana revela-se capaz de produzir conhecimento, exercer mediação e, portanto, habilitada a construir representações do espaço.

Essas representações do espaço, moldadas pela imagem urbana, caracterizam a rotina de seus ocupantes e capturam o espírito daquele local. No entanto, apesar dessa capacidade de despertar percepções e mediar conhecimento,

enquanto representação, a linguagem urbana não esgota as características econômicas e sociais do fenômeno, mas procede a uma seleção nessas características e proporciona delas uma visão parcial, e apenas possível”. (FERRARA, 1990, p. 3).

Considerando que essa visão “parcial” decorre do fato de que todo conhecimento é mediação, ou seja, não é possível esgotar as várias representações de um objeto, mas somente é possível apreendê-lo na sua

parcialidade, é necessário adotarmos uma linguagem que o represente e que execute a mediação necessária para sua assimilação

2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO CONSTRUTORA DE ESPACIALIDADES

O cinema, segundo Lucia Santaella (2007 apud TARAPANOFF, 2013, p. 294), “possui uma dinâmica própria e pode ser considerado a arte do movimento”. No entanto, como descreve Deleuze, ele “opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo” (1983, p. 10). Isso torna o processo de montagem essencial para a criação da chamada “realidade fílmica”, ou seja, “a ilusão de uma narração contínua” (SANTAELLA, 2007, p. 364). Porém, a montagem “não se reduz à justaposição mecânica de pedaços de película, mas se constitui na configuração específica que o filme apresenta dos fatos narrados” (SANTAELLA, 2007, p. 364).

Percebe-se, portanto, que a linguagem cinematográfica, até em seus aspectos aparentemente instrumentais, está profundamente ligada à experiência humana. Para o diretor franco-suíço Jean-Luc Godard, por exemplo,

pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi processada no momento posterior à captação por recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento (FAVERO, 2011, p. 3).

O ideário de Godard aponta para uma conexão intensa e indispensável entre as vivências do cineasta e a construção de seus filmes. Arlindo Machado endossa esse conceito ao afirmar que “o cinema [...] esforça-se, portanto, para

esboçar uma síntese do sujeito narrador (aquele que “conta”) com o sujeito enunciador da imagem (aquele que vê e, por extensão, ouve)” (2007, p. 21).

Assim, podemos comparar o ato de assistir a um filme com a experiência, descrita por Machado, de observar uma pintura. Ao observarmos uma tela como “Las meninas”, de Velázquez, podemos notar que “a paisagem que se descortina através da moldura do quadro [...] é uma paisagem subjetiva no sentido próprio do termo, ou seja, preenchida, dominada pela verdade constitutiva do sujeito” (2007, p. 23).

Logo, fica claro que a linguagem cinematográfica também é perfeitamente capaz de realizar uma representação do ambiente urbano. Afinal, é necessário atribuir um sentido pessoal, baseado na experimentação do lugar e nas reminiscências particulares, à imagem da cidade. Isso porque “a cidade [...] penetra nas subjetividades de seus habitantes, conferindo-lhes modos de ser peculiares a uma territorialidade ao mesmo tempo física e simbólica” (SILVA; MOURA, 2014, p. 13).

Segundo Ferrara (2007, p. 34), a “organização do espaço em espacialidades pode ser reconhecida em um procedimento de linguagem amplamente estudado por Eisenstein e por Benjamin. Trata-se do conceito de montagem, inerente ao fazer cinematográfico:

A montagem oferece sínteses cognitivas através de associações entre elementos sensíveis díspares e heterogêneos para, com eles, construir espacialidades com qualidades estéticas e comunicantes. [...] Espacialidades em montagem exigem, portanto, não só atenção acurada ao modo como se organiza um material ou linguagem, mas sobretudo, exige “estranhar” perceptivamente o próprio modo de organizar, a fim de que ele não se automatize na mecânica que coloniza todas as mediações. Nesta organização colidem palavras, sons, imagens, texturas que, em fragmentos, se apresentam em justaposição, intercalações, encaixes, simultaneidades que superam qualquer linearidade. (FERRARA, 2007, p. 34-35).

Diante dessa definição do processo mediativo de montagem das espacialidades, é perceptível que o cineasta que desejar aplicá-lo à

representação fílmica do espaço urbano não deve adotar um método mecânico e linear, utilizando o espaço como simples suporte, mas deve lançar mão de suas próprias reminiscências a respeito daquele determinado ambiente, a fim de enxergá-lo além de sua dimensão física e palpável, além de sua superficialidade visível e material.

Essa visão relaciona-se diretamente com o conceito de “imagem urbana como reminiscência”, defendido por Lucrecia Ferrara. Uma imagem da cidade que não corresponde à mera “justaposição de casas e lojas, mas um lugar onde ecoam as vozes do passado acordadas pelas lembranças e, alegoricamente, representadas por detalhes e fragmentos” (FERRARA, 1990, p. 8).

3. A IMAGEM URBANA COMO REMINISCÊNCIA NOS FILMES DE WOODY ALLEN

A “imagem urbana como reminiscência” pode ser facilmente observada em grande parte da filmografia do cineasta estadunidense Woody Allen, objeto específico de estudo desta pesquisa. Nascido em 1935, no bairro do Brooklyn, na cidade de Nova York, Allen teve seu primeiro contato profissional com o cinema em 1962, quando redigiu o roteiro do curta-metragem “The Laughmaker”, depois de passar um longo período escrevendo peças humorísticas para atrações de televisão, jornais e programas radiofônicos.

Com uma linguagem inovadora e uma temática baseada no comportamento humano e nos desencontros amorosos, o longa-metragem “Noivo neurótico, noiva nervosa” (1977) ficou marcado como “o momento em que ele [Allen] decidiu que ser apenas engraçado não bastava” (NEWMAN, 2011, p. 354)³.

³ Os primeiros anos de sua carreira como cineasta foram marcados pela produção de comédias do tipo “pastelão”, gênero que o levaria rumo ao estrelato. No entanto, é o filme “Noivo neurótico, noiva nervosa” (1977) que “marca o amadurecimento de Woody Allen, uma virada em sua carreira” (KRIZANOWICH, 2010, p. 620). O início dessa fase de maturação foi reconhecido pelo próprio cineasta num depoimento oferecido ao escritor e crítico sueco Stig Björkman, no qual afirmou: “Somente depois, quando fiz “Annie Hall” [título original do filme], que fiquei mais ambicioso e passei a usar um pouco o cinema. Então pude evitar tantas piadas; eu tentei fazer um filme com mais dimensões, buscando outros valores. Foi assim que eu me desenvolvi. (ALLEN in BJÖRKMAN, 2004, p. 22 apud FAVERO, 2011, p. 6).

Entre as novas “dimensões” e “valores” incluídos em seus filmes, pode ser claramente observada a preocupação de Allen com a representação do espaço no qual está situada a ação da trama. Ao descrever suas pretensões em relação a “Noivo neurótico, noiva nervosa”, o diretor faz questão de ressaltar que buscava agregar “verdade” ao filme, e essa noção de verdade inclui, obviamente, a ambientação física, o local onde se desenvolve o enredo: “Queria fazer um filme em que eu representasse a mim mesmo, a Diane Keaton fizesse ela mesma e a gente morasse em Nova York, com os conflitos reais do nosso relacionamento, em vez de uma ideia muito extravagante” (ALLEN in LAX, 2014, p. 103, grifo nosso).

Essa declaração de Allen demonstra a importância da cidade na construção desse trabalho. Afinal, para ele, “morar em Nova York” é uma característica indispensável aos personagens, de forma que a valorização e a exposição dessa circunstância tornam o filme não só mais “verdadeiro” ou “documental”, mas também mais próximo da realidade e da própria essência de seu autor.

A cidade – nesse caso, Nova York – está diretamente ligada ao cineasta. São íntimas e diversas suas experiências nesta que é sua terra natal, seu lar. Assim, a paisagem urbana da *Big Apple* estabelece uma ligação dialógica com o ser, o corpo, o intelecto e as lembranças de Allen. Dialogia esta que se dá por meio de uma relação de troca constante, na qual o sujeito não é apenas um receptor das informações emitidas pelo ambiente, mas sim um organismo interativo, que imprime suas marcas sobre o espaço.

A representação dessa conexão intrínseca do diretor com a “cidade que nunca dorme” atinge seu ápice em “Manhattan” (1979), filme que Allen começou a escrever logo após a conclusão de “Noivo neurótico, noiva nervosa” e que escancara a sua visão absolutamente afetiva e nostálgica da metrópole, sua “imagem urbana como reminiscência”: “uma imagem descentrada fisicamente, porém concentrada de emoções” (FERRARA, 1990, p. 8).

Esse viés sentimental, utilizado para retratar Nova York em diversos filmes ao longo de mais de 25 anos, foi estendido para outras partes do globo em meados dos anos 2000, durante “o chamado período exílico, no qual Allen, por questões de financiamento e censura dos executivos da indústria do cinema, passa a filmar na Europa”. (ANJOS, 2015), migrando inicialmente para o Reino Unido.

Embora essa transferência de cenário para o “Velho Continente” estivesse mais relacionada a uma manobra comercial - como afirmou o próprio Allen: “Fiz o filme na Inglaterra porque está cada vez mais difícil conseguir financiamento nos Estados Unidos” (ALLEN in KIRSCHBAUM, 2005) -, seus trabalhos não deixaram de colocar a cidade em posição de destaque, de modo que ela permanece como elemento construtor de imagens afetivas e reminiscentes.

Em sua primeira trinca de filmes londrinos, formada por “Ponto Final: Match Point” (2005), “Scoop: O Grande Furo” (2006) e “O Sonho de Cassandra” (2007), o cineasta se aproveitou da atmosfera cinzenta e chuvosa das margens do Tâmesa para a ambientação de tramas de tom austero, divergentes da média de seus trabalhos, reconhecidamente marcados pela comicidade e verborragia.

De acordo com Cássio (2008, p. 4), ao filmar na Inglaterra, Allen conseguiu explorar “o que há de mais próximo na hereditariedade das culturas inglesa e norte-americana (...) sem que viesse à tona algum conflito evidente entre os espaços”. Logo, podemos perceber que a partir de sua temporada inglesa,

o olhar cinematográfico de Woody Allen sobre a cidade é construído de maneira diferente. Ele torna-se um estrangeiro em outro país, e assume esse papel para estabelecer uma relação entre as culturas, os valores e os idiomas. (CRISPINO, 2011, p. 5-6).

Já durante a passagem do cineasta pela Espanha, onde gravou “Vicky Cristina Barcelona”, “o traço genético que ligava os EUA à Europa se perdeu” (CÁSSIO, 2008, p. 4). Conforme bem observou Cássio (2008, p. 4), no filme

rodado na maior cidade da Catalunha, "o que ganha força é a diferença entre os espaços, os antagonismos que instalam um fosso cultural".

Graças a uma narrativa que dá destaque aos choques culturais vivenciados por uma dupla de amigas americanas que visitam Barcelona durante as férias, o longa-metragem apresenta as locações catalãs "pelas lentes de um visitante" (CRISPINO, 2011, p. 6), ou seja, sob a perspectiva de "um olhar que propositalmente valoriza a superfície" (CRISPINO, 2011, p. 6). Mas, ao contrário do que ocorre nas películas londrinas, nas quais a paisagem não assume uma função amplamente decisiva para a trama, aqui "o espaço determina a ação" (CÁSSIO, 2008, p. 4).

No entanto, apesar do aparente protagonismo do elemento urbano em "Vicky Cristina Barcelona", esse fenômeno só atingirá seu ápice na fase europeia de Allen com o lançamento de "Meia-Noite em Paris", obra que exhibe a única declaração de amor feita pelo cineasta a uma cidade que não fosse sua metrópole natal. Afinal, nenhuma outra locação estrangeira recebeu um tratamento tão afetivo quanto o atribuído à capital francesa - onde, segundo a crítica, o diretor "encontrou sua Nova York europeia" (DÍDIMO, 2011).

Em Paris, Allen introduz a urbe ao espectador de maneira apoteótica - assim como fez com Nova York na abertura de "Manhattan" - e, posteriormente, propõe uma viagem no tempo em direção à década de 1920, época de grande efervescência cultural na cidade e na qual despontaram alguns de seus ídolos pessoais, como o cineasta espanhol Luis Buñuel, o compositor norte-americano Cole Porter e o casal de escritores Zelda e F. Scott Fitzgerald.

A partir da ótica do protagonista (um evidente alter ego do diretor), o público não é apresentado a mais uma entre tantas narrativas ambientadas na "cidade-luz", mas sim a um retrato sentimental daquele lugar. Um retrato marcado por uma visão reminiscente, que retoma lembranças, preferências e paixões de seu autor.

Personagem principal da trama, o roteirista e candidato a escritor Gil Pender (Owen Wilson) é o arquétipo do escritor em crise, neurótico e inseguro, tão caro à obra de Allen⁴. Visitando Paris na companhia da noiva e dos sogros, ele se assemelha à figura do *flanêur*, introduzido por Charles Baudelaire e caracterizado como "um observador que caminha tranquilamente pelas ruas, apreendendo cada detalhe, sem ser notado, sem se inserir na paisagem, que busca uma nova percepção da cidade" (PASSOS et al., 2003, p. 6).

Assim, nota-se que, com "Meia-Noite em Paris", Allen parece propor uma espécie de tradução fílmica não só para o *flanêur*, mas também para algumas das ideias defendidas pelo diretor alemão Wim Wenders, em seu texto "A Paisagem Urbana".

Na concepção de Wenders :

Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou que quer que seja, são mais que um "último plano". Eles também possuem uma história, uma "personalidade", uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção. Eles podem ser feios ou belos, jovens ou velhos: eles estão certamente "presentes" [...]. Eles têm o direito de serem levados a sério. (1994, p. 185).

À semelhança do ideário de Wenders, Allen assinala, no filme, a carga histórica e emocional contida na paisagem parisiense e se dispõe a explorá-la, convertendo ruas e edifícios em elementos primordiais para o desenvolvimento da trama e para a construção da personalidade nostálgica e saudosista do protagonista. Assim, a exemplo de "Manhattan", "Meia-Noite em Paris" apresenta-se como uma obra de exaltação de um espaço que, graças à abordagem afetiva do cineasta, transforma-se em "lugar".

⁴ Insatisfeito com sua ocupação como autor de comédias românticas esquecíveis, Gil sonha com a possibilidade de, logo após o casamento, abandonar a Califórnia e fixar-se na capital francesa, onde encontraria inspiração para concluir seu primeiro romance e, finalmente, dedicar-se a uma carreira literária.

Esse processo, conforme conceituou Ferrara (2004, p. 39), se dá "a partir da percepção do usuário" e "supõe desmascarar a cidade como espaço trivial, quotidianamente igual e exposto aos olhos de todos", configurando um fenômeno bilateral, que se estabelece entre o núcleo urbano e a cognição individual de cada habitante ou visitante.

Em 2012, um ano depois de sua incursão pelo presente e o passado dos cafés e bulevares da "cidade-luz", Woody Allen revisitou as terras europeias, mas, dessa vez, tendo por destino a Itália. Mais precisamente a capital do país: Roma.

A convite da produtora italiana Medusa Film, Allen dirigiu e roteirizou "Para Roma, Com Amor", um filme episódico, dividido em quatro capítulos independentes, "intercalados na montagem e apresentados em inglês por um narrador com sotaque macarrônico" (TOMAZZONI, 2012). Com uma estrutura narrativa fragmentada, resgatada em homenagem a famosas obras do cinema italiano das décadas de 1960 e 1970, o longa-metragem abre espaço para que um maior número de cenários seja explorado, mas, ao contrário do que ocorre em "Meia-Noite em Paris", " não reflete a alma cultural, romântica e atemporal da cidade", atendo-se apenas a "noções amplas do que é Roma" (BORGIO, 2012).

Essa visão generalista da capital italiana é resultante das condições sob as quais o roteiro de "Para Roma, Com Amor" foi escrito: sob encomenda, somente após a oficialização do invite e da emissão de subsídios financeiros por parte da produtora. Um conjunto de fatores que contribuiu para a elaboração de um filme de caráter majoritariamente turístico, concentrado na exibição de cartões-postais como o Coliseu, a Piazza Navona e a Fontana di Trevi.

No entanto, apesar do cunho espetacular que o longa-metragem exhibe, a cidade de Roma não é encarada como simples suporte ou cenário de imagens. Na concepção do crítico Thiago César (2012),

o que parece uma trama confusa e sem relação entre os eventos, na verdade é uma bela homenagem à cidade que Allen tanto ama. Isto é

realizado a partir de sua incrível capacidade de transformar o ambiente em personagem. As pessoas, a arquitetura, as pequenas ruas, os espaços aparentemente banais, etc. funcionam como ponto de partida e posterior sustentação dos arcos dramáticos, além de marcar presença frequente e de forma mais explícita nos próprios diálogos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os filmes aqui analisados, percebemos que, mesmo quando produzida para fins explicitamente comerciais, a representação do espaço urbano proposta por Woody Allen nunca é exageradamente midiática ao ponto de se mimetizar globalmente e não permitir identidades marcantes, conforme teorizou Ferrara (2015, p. 154-155).

Ao contrário, sua visão da urbe está ligada a uma interpretação da espacialidade enquanto linguagem, sendo ela a representação da dimensão comunicativa do espaço. Seja nos Estados Unidos ou na Europa, a cidade de Allen é um espaço comunicante permeado por afetos e reminiscências. Um espaço de realizações humanas, pronto para ser explorado e desvendado pelas múltiplas capacidades perceptivas do intelecto e do corpo.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Ana Paula Biancocini. Do cômico ao sério? A cidade-empresa no período exílico de Woody Allen. **Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**. São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=400>. Acesso em: 07 out. 2015.

BORGO, Érico. Para Roma, com Amor: crítica. **Omelete**, São Paulo, 28 jun. 2012. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/para-roma-com-amor/?key=68132>>. Acesso em: 24 maio 2016.

CÁSSIO, Rodrigo. Um olhar sobre o outro. **O Popular**, Goiânia, 5 dez. 2008. Disponível em: <<https://static1.squarespace.com/static/52a6ffbde4b048efbdfa66ed/t/52d6b17be4b09a1f1b08fa41/1389801851215/Umolharsobre051208.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2016.

CÉSAR, Thiago. Para Roma, com Amor (2012): roteiro de Woody Allen é inusitado e divertido. **Cinema com Rapadura**, Fortaleza, 30 jun. 2012. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/270509/para-roma-com-amor-roteiro-de-woody-allen-e-inusitado-e-divertido/>>. Acesso em: 24 maio 2016.

CHAVES, Tatiana F. Silva. A percepção urbana como produtora de conhecimento. **Revista Averso do Averso**, Araçatuba, v. 5, p. 31-41, ago. 2007. Disponível em: <http://www.feata.edu.br/revista_avessodoaverso_5.htm>. Acesso em: 13 jun. 2015.

CRISPINO, Fabiana. Olhares em movimento; o estrangeiro em Vicky Cristina Barcelona. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2011. p. 1-9. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC1095-1.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2016.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 268 p.

DÍDIMO, Darlano. Meia Noite em Paris: o retorno de Woody Allen à boa-forma. **Cinema com Rapadura**, Fortaleza, 19 jun. 2011. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/210994/meia-noite-em-paris-o-retorno-de-woody-allen-a-boa-forma/>>. Acesso em: 12 maio 2016.

FAVERO, Paulo. A Nova York de Woody Allen e o ensaio dentro de “Manhattan”. **Revista Entre.Meios**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 1-10, 2011. Disponível em: <<http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2011/11/A-Nova-York-de-Woody-Allen-Paulo-Favero.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação, mediações, interações**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2015. 216 p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio (Org.). **Espaços comunicantes**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2007. 255 p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Leitura sem palavras**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004. 72 p.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. **MATRIZES**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 39-54, 2008. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/84/128>>. Acesso em: 10 out. 2015.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. As máscaras da cidade. **Revista USP**, São Paulo, n. 5, p. 3-10, mar./maio. 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25521>>. Acesso em: 30 set. 2015.

KIRSCHBAUM, Erik. Woody Allen “traí” Nova York e filma em Londres. **UOL Notícias/Reuters**, Cannes, 12 maio 2005. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2005/05/12/ult26u18931.jhtm>>. Acesso em: 07 out. 2015.

KRIZANOWICH, Karen. Noivo neurótico, noiva nervosa (1977). In: SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2010. p. 620-621.

LAX, Eric. **Conversas com Woody Allen**. Tradução de José Rubens Siqueira. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 512 p.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2007. 250 p.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2007. 408 p.

NEWMAN, Kim. De 1970 a 1989: Drama americano. In: KEMP, Philip (Ed.). **Tudo sobre cinema**. Tradução de Fabiano Moraes et. al.. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 352-355.

PASSOS, Fernanda et al. O novo flanêur. **Revista Eclética**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 6-10, jul./dez. 2003. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2016.

SANTAELLA, Lucia. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2007. 472 p.

SILVA, J. C. da; MOURA, V. P. T. Cidade, Comunicação e Mídia: relações contemporâneas e o filme Medianeras: Buenos Aires na era do amor virtual. In: CONGRESO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN, 12., 2014, Lima. **Ponencias...**Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2014. p. 1-14. Disponível em: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/12/GI4_Vanessa-Paula-Trigueiro-Moura.pdf>. Acesso em: 06 maio 2015.

TARAPANOFF, Fabíola. O olhar cosmopolita de Woody Allen. In: COSTA, Carlos; BUITONI, Ducilia Schroeder (Org.). **A cidade e a imagem**. Jundiaí: Editora In House, 2013. p. 291-307.

TOMAZZONI, Marco. "Para Roma, Com Amor" serve como desculpa para Woody Allen filmar cidade. **iG/Último Segundo**. São Paulo, 28 jun. 2012. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2012-06-28/para-roma-com-amor-desculpa-para-woody-allen-filmar-capital-italiana.html>>. Acesso em: 24 maio 2016.

WENDERS, Wim. A Paisagem Urbana. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 23, p. 178-189, 1994.