

Sons e imagens do rádio: *A era do rádio*

Maria Leandra Bizello

Introdução

A proposta deste artigo é explorar o filme enquanto um documento histórico em potencial. O filme está na fronteira tênue da história, como objeto e fonte; da memória, como seu suporte, seu guardador, e no fazer fílmico propriamente, a escritura cinematográfica.

Para essa reflexão abordaremos o conceito de memória em dois autores fundamentais no pensamento sobre o fazer histórico: Walter Benjamin e Jacques Le Goff. Cada um, à sua maneira, pensou a história, a memória e os suportes de sua escritura.

Na fronteira entre o cinema, a história e a memória nos reportaremos ao trabalho pioneiro de Marc Ferro para a análise do filme *A era do rádio* de Woody Allen. Num primeiro momento as relações que esse filme estabelece com a história parecem evidentes, pois é uma reconstituição histórica de uma determinada época. Não aborda um acontecimento histórico oficial, mas tem a história como pano de fundo, como cenário, e as memórias como personagens principais. O narrador é explícito ao nos colocar diante de um filme em que ele falará sobre o seu passado, mas referindo-se a diversos acontecimentos cotidianos em torno do tema do rádio.

Ao analisarmos a intersecção história, cinema e memória, duas questões nos são colocadas logo a princípio: o cinema como escritor de história e o filme como documento histórico.

O cinema como escritor de história sempre suscitou o conflito entre historiadores e cineastas. Os primeiros sempre, ou quase sempre, procuram o rigor científico nos filmes, não em notas de rodapé ou bibliografias nos créditos finais, mas no perfeito

contar dos fatos, na reconstituição de cenários e figurinos, na fala dos personagens, na ambientação cultural e imaginária. Os cineastas procuram, muitas vezes, boas histórias para contar, mas que tenham uma relação bastante estreita com o real já acontecido, a história legitima as imagens, mesmo que os desvios aconteçam. Qualquer história filmada baseada numa dada realidade atrai mais o público porque lhe dá credibilidade, aprova cientificamente o filme, mesmo que ele incorra em erros imensos.

Mas os filmes históricos com imprecisões históricas também são documentos históricos, carregam na sua escritura uma carga de informações que necessita de um estudo, uma análise diferente daquela do documento escrito. É esse caminho que traçaremos agora.

Walter Benjamin e a memória libertária

Memória e experiência são conceitos fundamentais para Walter Benjamin em sua reflexão sobre a história. A memória para Benjamin está ligada ao ato de contar (narrar), à experiência vivida (Erlebnis) particular e privada e à experiência coletiva (Erfahrung).

É no ensaio *O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskow* que encontramos a oposição entre o conto, o romance e a informação jornalística moderna. A arte de narrar histórias, própria do contista, tem como fonte a experiência coletiva, uma memória comum transmitida através das “histórias contadas de geração a geração”¹. Ao contrário, a experiência vivida (Erlebnis) está associada ao romance, caracterizado pelo isolamento do indivíduo; aqui a memória refugia-se na vida privada. Para Benjamin, ainda, a informação jornalística também está associada a essa experiência vivida, pois, em oposição à experiência coletiva, procura sempre o excepcional, o totalmente novo, aquilo que acabou de acontecer.

O narrador ao retransmitir a experiência antiga não tem a preocupação de explicar tudo, de encerrar os acontecimentos numa única versão, como faz a informação jornalística e o romance.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação.²

Para Benjamin não há liberdade de interpretação da história – do acontecimento – mas ao leitor é imposto um “contexto psicológico da ação”³.

No *Sobre o conceito de história*, a experiência implica num conceito e numa escrita da história em que ela não é interpretada de forma definitiva, acabada, mas ao contrário, há a reafirmação de seu sentido aberto, inacabado.

Escrever a história é, também, articular passado e presente. Nessa articulação, não significa que haverá um conhecimento do passado tal como ele foi, mas a reapropriação de um fragmento desse passado e sua conservação. Há nesse pensamento a inscrição da retomada da história dos vencidos, de fazer emergir um passado esquecido, não apenas conservá-lo, mas libertá-lo, pois cada presente resgata seu próprio passado e esse movimento é por um futuro diferente.

É necessário, então, ter uma experiência histórica para estabelecer tal ligação passado-presente que se encontra, para Walter Benjamin, na literatura e no papel do narrador e sua relação com a memória.

Jacques Le Goff e a memória-história

O conceito de memória para Jacques Le Goff está intimamente ligado à ciência e à história como tal. Dessa forma, estudar a memória é também delimitar uma fronteira muito tênue entre as diversas ciências que se ocupam dela e, por outro lado, utilizar tais ciências para sua compreensão. Esse conjunto de áreas científicas, que se debruçam sobre o mesmo objeto, pode entender a memória da seguinte forma, para Le Goff: “A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”⁴.

No entanto, para uma compreensão mais ampla da dimensão da memória, Le Goff a estuda historicamente. Baseando-se em Leroi-Gourhan aborda essencialmente a memória coletiva das sociedades e as relações que desenvolve com a história; dividindo a história da memória coletiva em cinco períodos: “1) a memória étnica nas sociedades sem escrita, ditas ‘selvagens’; 2) o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade; 3) a memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito; 4) os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias; 5) os desenvolvimentos atuais da memória”⁵.

Dessa periodização interessa-nos o quarto e o quinto períodos. Neles a memória se expande em seus suportes. Lentamente, essa expansão acontece com a imprensa, no fim da Idade Média. Até então, a produção e transmissão da memória era essencialmente oral, mesmo que a escrita tenha aparecido possibilitando uma outra maneira de guardar e produzir memória.

A memória coletiva das sociedades sem escrita está ligada ao mito e à narração. Nela não há preocupação da reprodução palavra por palavra, mas uma “reconstrução generativa”⁶, ou seja, a narração propõe uma dimensão mais criativa cada vez que o *homem-memória* evoca um acontecimento que lhe foi transmitido oralmente, ocorrendo aí diversas versões do mito ou do acontecimento.

A escrita transforma profundamente a memória coletiva, pois permite duas formas de memória: a comemoração, cujo suporte é o “monumento comemo-

rativo de um acontecimento memorável⁷ e o “documento escrito num suporte especialmente destinado à escrita”⁸. Le Goff destaca, nesse momento, o caráter de monumento do documento. Há, nessa passagem da memória oral para a memória escrita, um acrescentar.

Mas, voltemos aos períodos importantes para nosso estudo.

A invenção da imprensa possibilitou, ao mesmo tempo, a expansão da memória coletiva e uma “longa agonia da arte da memória”⁹ da Antiguidade e da Idade Média, mergulhada na transmissão oral.

Dicionários, enciclopédias, bibliotecas, museus, moedas, medalhas, selos e uma série de *souvenirs* são, a partir do século XVIII, suportes da memória coletiva alargada; essa memória torna-se múltipla, e nessa multiplicidade ela é apresentada ao indivíduo que, no entanto, não consegue fixá-la integralmente, tal é o seu tamanho.

Jacques Le Goff situa no século XIX e início do século XX dois fenômenos significativos para a memória coletiva: “a construção de monumentos aos mortos”¹⁰ e a invenção da fotografia. Esse segundo fenômeno revoluciona a memória na medida em que multiplica-a e democratiza-a.

No século XX, principalmente após 1950, a eletrônica revoluciona a memória. As máquinas de calcular, a fabricação de cérebros artificiais, os computadores, são máquinas que ultrapassam o cérebro humano, mas em relação à memória humana são auxiliares, não a substituem. Auxiliam como banco de dados – inclusive para a história – ou como instrumentos para a biologia, a medicina dentre outras aplicações.

A memória, para Le Goff, individual ou coletiva, é um elemento essencial na busca da identidade de indivíduos ou de sociedades. É, também, instrumento e objeto de poder, sempre propício à manipulação. Mas Le Goff entende que “os profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos”¹¹ devem lutar pela democratização da memória social, pois: “A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”¹².

As posturas colocadas desses dois pensadores sobre a memória e a história nos dão algumas pistas para as relações história, cinema e memória.

O cinema e o filme, inventos desenvolvidos no final do século XIX, são tais como a fotografia, guardadores e produtores de memória, são suportes e também documentos. Jacques Le Goff caracteriza a fotografia como aquela que revoluciona a memória coletiva nesse mesmo momento. No entanto, o filme também provoca outra revolução, na medida em que registra o movimento e o faz permanecer contemporâneo no futuro.

Apesar disso, o filme não foi durante o século XX, pelo menos até os anos 1960, um documento desejável ao historiador. O desejo do historiador limitava-se a entrar no cinema como mero espectador, pois o filme se entendido como docu-

mento, como fonte para a história não tinha a objetividade necessária, sua linguagem era difícil de decifrar e seu suporte disperso, cujas possibilidades de guarda ainda eram pouco conhecidas.

Mas o filme ganhou o estatuto de documento histórico, mesmo que muitas dúvidas pairassem – e ainda pairam – sobre seu uso como tal. Sempre foi reconhecido como um fascinante modo de visualizar a história, mas sua exploração como documento e até como produtor de história só foi possível na medida em que os conceitos de documento e fato históricos foram repensados e ampliados pela Escola dos Annales, a partir dos trabalhos de Marc Bloch, Lucien Febvre e seus seguidores.

As ideias de Jacques Le Goff sobre a memória nos mostram o quanto a discussão e a crítica histórica avançaram, entendendo a sociedade e tudo o que ela produz como um processo histórico no qual a produção e a guarda da história estão intrinsecamente ligados.

O filme, agora entendido como produtor e guardador de memória, é produzido pelas sociedades que fazem dele um suporte material para, objetiva e subjetivamente, mostrar e visualizar seu imaginário. Nele, as experiências coletivas e individuais estão inscritas numa linguagem de imagens.

Podemos fazer uma reflexão aqui sobre o conceito de memória para Walter Benjamin tendo como referência o filme, pois nele temos, talvez de uma maneira inédita, as duas experiências, a vivida e a coletiva, uma em face da outra, de maneira mais explícita.

O filme pode ser entendido como uma experiência coletiva, na medida em que precisa sempre de um grupo, qualquer que seja ele, para ser confeccionado. Não basta apenas o diretor, mas o fotógrafo, o roteirista, os editores, os maquiadores, os cinegrafistas, os técnicos em efeitos especiais, os músicos, os atores e atrizes, enfim, uma legião de homens e mulheres que trabalham em diversas fases da preparação de um filme. Além disso, por mais autoral que um filme seja, ele sempre aborda um aspecto do imaginário de uma sociedade que o vê; não importa o gênero, documentário ou ficção, ele sempre está na esfera do imaginário coletivo que o visualiza.

No entanto, o filme corre o risco de tentar explicar tudo, de dar ao espectador a imagem já digerida, facilmente entendida, sem a liberdade de interpretação, tão cara a Benjamin. É o que acontece na narrativa clássica, ela tudo explica, saímos do cinema convencidos que o mundo é daquele jeito que nos foi mostrado e contado, sua versão é definitiva, não há lugar para a dúvida, para o inacabado.

Memória alargada ou expandida, como nos diz Le Goff, o filme, experiência coletiva e individual, em suas particularidades, necessita de método específico, ao ser entendido como documento histórico.

E é, ainda, sob a Escola dos Annales que as sugestões de método para análise do filme podem ser examinadas. Marc Ferro é por certo aquele que não apenas iniciou

de maneira mais efetiva as discussões em torno do filme como documento histórico em potencial, mas principiou nas diretrizes para a metodologia da análise fílmica.

Como documento histórico o filme é examinado pela crítica dos documentos que deverá ser integralmente aplicada: crítica de autenticidade, crítica da identificação e crítica analítica. Esse procedimento procura dar conta de elementos internos ao filme, ou seja, como suas imagens foram captadas e que tipo de montagem foi realizada. É necessário, num outro momento, identificar os personagens, os lugares, o conteúdo e o material de apoio do filme produzido a partir dele. Há a análise da recepção do filme, a orientação que o filme recebeu depois de acabado. A análise da realização concentra-se no processo da escrita cinematográfica, na organização das imagens no tempo.

Depois das sugestões de Marc Ferro os historiadores começaram a olhar para o filme de maneira menos preconceituosa entendendo-o para além do entretenimento ou do produto cultural de massa. Mesmo assim há dificuldades na leitura desse documento, pois é necessário adquirir uma outra literatura que é a cinematográfica.

O filme, *A era do rádio*, objeto de análise desse ensaio nos levará a percorrer os caminhos sugeridos pelos autores que discutimos acima. É um caminho possível onde se entrecruzam memória, história e cinema.

O contexto: Woody Allen

Woody Allen é, junto com Robert Altman, Martin Scorsese, Spike Lee entre outros, um dos diretores norte-americanos que faz no cinema um trabalho mais pessoal, ou ainda, autoral. Isso significa uma mistura de convenções da narrativa clássica do cinema de Hollywood com influências da arte cinematográfica europeia. Em alguns momentos a narrativa clássica pode ser retrabalhada buscando certa inovação. O resultado é a expressão da visão de mundo do diretor ou o cinema de autor.

As referências cinematográficas de Woody Allen remontam à sua vida pessoal e ao cinema norte-americano. É influenciado pelo humor absurdo e anárquico dos Irmãos Marx e Bob Hope, mas é, sobretudo, influenciado por sua história de vida. Todos os seus filmes retratam de alguma maneira, uns mais outros menos, a cidade de Nova York e o povo judeu – obviamente não uma comunidade específica e diferenciada, mas a influência da cultura, da religião, do imaginário nos personagens que Woody Allen personifica. De alguma maneira ali está uma história individual intrinsecamente ligada ao imaginário judaico: o humor judeu, a figura dominante da mãe judia, a intelectualidade judaica de Nova York, elementos que constituem uma visão muito pessoal da história recente dos Estados Unidos.

A influência do cinema europeu também é evidente na produção de Allen. Ingmar Bergman e Federico Fellini são duas referências fundamentais em sua obra, tanto em alguns filmes mais diretamente como em *A era do rádio*, *Interiores*, *Setembro*

e *Hannah e suas irmãs*, como no intenso trabalho pessoal que desenvolve ao controlar todo o processo cinematográfico, escrevendo o roteiro, escolhendo pessoalmente os atores e atrizes, dirigindo e editando o filme, além de produzi-lo e acompanhar a distribuição. É certo que Woody Allen sempre trabalhou no circuito alternativo de Nova York, longe da indústria de Hollywood:

(...) Desde o início da minha carreira eu tive a sorte de lidar com executivos humanos e sensatos, que simplesmente me deram o dinheiro da produção e me deixaram em paz. Eu nunca tive de lutar, nunca tive executivos querendo ler meu script e se meter nas filmagens. Nunca. Só posso creditar isso à sorte, honestamente. Hoje acredito que eu e a maioria dos grandes estúdios estamos em business muito diferentes. Eu faço filmes. A maioria dos estúdios está fazendo investimentos gigantescos, que custam US\$ 100 milhões e cujo único objetivo é gerar muito dinheiro e criar oportunidades de merchandising. Na maior parte dos casos não existe nem sequer a tentativa de fazer arte, nem mesmo arte popular. Não foi essa a minha experiência de cinema, quando eu era um moleque nos anos 40. Não foi o que eu aprendi vendo os filmes de diretores americanos e estrangeiros. Eu cresci com a impressão de que o cinema era arte.¹³

Em 01 de dezembro de 1935 no Bronx, em Nova York, nasceu Allan Stewart Konigsberg, de família judia, viveu naquela comunidade judaica embora não gostasse de ir à sinagoga. Mudou muitas vezes de endereço morando, toda a sua infância e adolescência, no Brooklyn. Dividindo a mesma casa ou apartamento que morava com sua família, estava sempre uma ou outra tia de Allen.

A diversão para o adolescente Woody Allen era ir ao cinema, principalmente, na companhia de sua prima Rita. Na escola era tímido e não se interessava muito pelos professores ou pelo que ensinavam, além da dificuldade de fazer amigos, mas interessava-se por esportes e garotas. Ainda nessa época, desenvolve a escrita de *gags* que procurou mostrar a colunistas de jornais e escritores como Earl Wilson. Esse seu primeiro trabalho foi aceito e usado em jornais marcando o início de sua carreira como humorista.

Em 1952 inventou seu nome artístico para que a plateia fosse mais receptiva a ele que nessa época começava no *show business* de Nova York. Escrevia piadas para uma agência com clientes como Bob Hope, Sammy Kaye e Lou Lombardo. Na década de 1960 escreveu textos para comediantes no teatro e para a televisão no *The Tonight Show* e *Your Show of Shows* participando depois dos programas. Atuou, também, por conta própria apresentando-se em *night-clubs* como os comediantes que comandam sozinhos os *shows* de boate – os chamados *stand-up comic*.

O que é que há gatinha? foi seu primeiro filme de sucesso, onde escreveu o roteiro e atuou. Começava aí sua carreira no cinema, mas teria que aprender aos

poucos a fortalecer sua escritura cinematográfica assentada fundamentalmente no humor que trazia do teatro e da televisão. Jean Tulard descreve de maneira pontual o personagem que Woddy Allen inventou para seus filmes:

Compôs um personagem que entrou para a mitologia hollywoodiana. Fisicamente um homenzinho de óculos e narigudo, detestavelmente desajeitado e extremamente tímido. Socialmente um intelectual que vive em um universo, a sociedade americana, que não é feita para ele, ainda mais quando se é judeu. Não se trata absolutamente de um imbecil, ele é lúcido. Também não é um bobo inocente, pois gosta de mulheres e agrada a elas. Não é, enfim, um vagabundo como Carlitos, pois tem uma profissão, um apartamento e amigos; muito menos um marginal.¹⁴

Evidentemente o fazer cinematográfico de Woddy Allen permitiu que ele mostrasse de maneira bem clara, ao longo de sua carreira, uma série de influências que, como já colocamos acima, misturam a narrativa clássica de Hollywood, agrupando um conjunto muito eclético de diretores norte-americanos, que vai de Groucho Marx a Orson Welles – o também inglês Charles Chaplin –, os cineastas europeus já citados Fellini e Bergman, mas também Vittorio De Sica e um universo autorreferente, urbano e intelectualizado.

Ele nos envolve na compreensão da existência americana atual, seus filmes tratam amplos temas sociais e culturais da vida contemporânea. Os conteúdos de seu trabalho frequentemente incluem uma consideração autorreflexiva do cinema ele mesmo como arte – podemos pensar aqui em *A rosa púrpura do Cairo* –, valores pertinentes à classe média na complexidade da vida urbana, as ambiguidades e inquietudes da identidade judaica, as alegrias da existência em Nova York, a natureza da comédia e seu valor como forma de terapia, a eficácia da psicanálise, e o poder do amor e da lealdade numa sociedade corrupta.

Em *A era do rádio* nossa fonte/objeto, há referência à *Amarcord*, de Fellini, na evocação brilhante de um período. Há também o lembrar, a memória da infância, a autorreferência no personagem do garoto e no narrador. A autorreferência é, aliás, uma marca forte de seu trabalho. Todos os outros elementos que já colocamos como essenciais em seus trabalhos gravitam em torno do personagem descrito por Jean Tulard. Por outro lado, na vida privada, Woody Allen apresenta uma dinâmica um pouco diferente, se bem que às vezes tão atrapalhadas quanto as situações criadas por ele. Após a separação de Mia Farrow, foi envolvido numa série de escândalos, acusado pela ex-mulher de molestar meninos e meninas, inclusive seus filhos. Não se deixou abater e continuou sua produção longe da malha hollywoodiana, como sempre fez.

Ele prefere, como diz Ruy Castro¹⁵, as *multidinhas*, distante da voracidade lucrativa dos grandes estúdios. Essa independência produtiva que ele mesmo men-

ciona, como mostramos acima, também tem como referência sua própria experiência enquanto espectador na medida que encara o cinema como arte, mesmo que arte popular.

A era do rádio: memória privada/experiência coletiva

Analisar as relações entre história e cinema tendo como objeto/fonte de estudo o filme *A era do rádio* é estar lidando com um universo amplo, repleto de valores de épocas diferentes e, no entanto, todas situadas no século XX.

Nesse universo que é o filme, já exploramos uma parte de sua exterioridade, no caso, a vida do diretor e roteirista, suas influências, enfim, o ambiente exterior não só a esse filme, mas a todos os filmes de Woody Allen. É essa exterioridade que nos faz compreender a interioridade do filme.

Iniciamos esse ensaio estudando o conceito de memória/história para Walter Benjamin e Jacques Le Goff. Agora vamos analisar *A era do rádio* sob a ótica de tais conceitos e também faremos uma leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história.

A era do rádio evoca a memória, a lembrança. É a reconstituição de um fragmento do passado de um garoto, Joe. É ele, já adulto – a voz é de Woody Allen –, quem narra os acontecimentos do filme. A demarcação cronológica dele se dá no momento anterior à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial após o ataque japonês à base de Pearl Harbor, em dezembro de 1941, até a passagem do ano novo de 1943/1944.

A situação geográfica, ou o cenário, é o bairro de classe média baixa, Rockaway, em Nova York. Nesse bairro Joe mora com sua grande família, apresentada logo no início do filme: sua mãe, seu pai, a tia Ceil, seu marido Abe, a prima Ruthie, a tia solteira Bea, o avô e a avó, no meio do filme nasce a irmã de Joe, Ellen.

Ao longo do filme, o narrador apresenta uma série de personagens que vão dos vizinhos aos atores e atrizes do rádio. O rádio é retratado em sua época áurea: músicas, notícias, concursos, novelas, seriados entravam na sala, no quarto, na cozinha, no carro e no bar. O envolvimento das pessoas de todas as classes sociais era intenso com esse meio de comunicação que influenciava modas, modos e costumes.

No início do filme dois ladrões mascarados entram na casa vizinha à de Joe e são surpreendidos pelo toque do telefone; ao atenderem estão participando de um *show* de rádio que está promovendo um concurso onde o participante para ganhar os prêmios deve acertar os nomes das músicas que a orquestra toca. Um dos ladrões liga então o rádio para que possam escutar as músicas, o outro responde e acerta o nome das três músicas tocadas e eles ganham os prêmios. Felizes e sem culpa, roubam tudo, mas de manhã os vizinhos roubados, atônitos, são surpreendidos pelo caminhão de prêmios que chega à sua casa.

Nessa primeira sequência do filme, uma espécie de introdução, vemos a reconstituição de um programa de rádio dos anos 1940, com o apresentador, a orquestra e uma grande plateia. Algumas informações importantes nos são dadas nesse início: o narrador nos dirigirá até o fim do filme, a música também será um fio condutor importante nessa reconstituição, podemos pensá-la como um personagem a mais; estarão misturados na *diegése* a memória individual, a familiar, a do rádio. O pano de fundo é o estabelecimento de uma cronologia de acontecimentos da história geral, como a Segunda Guerra Mundial, que influenciaram, de alguma maneira, o cotidiano familiar e as histórias do rádio, mas não profundamente.

Da Segunda Guerra pouco sabemos, ela não acontece em território norte-americano e a relação que a família de Joe estabelece com esse acontecimento é muito superficial: há o anúncio do ataque à Pearl Harbor pelos japoneses; a mãe, grávida, quer saber por que Hitler deseja matar a todos; Sally, a atrapalhada e esgançada vendedora de cigarros nos bailes cujo maior sonho era trabalhar no rádio – sonha realizado às duras penas –, canta para soldados num clube; e há sempre alguém uniformizado quando Joe vai passear com sua tia Bea e o namorado Sy. Joe e seus amigos levam a sério a guerra e seguem o conselho de um radialista, Biff Baxter, para ficarem observando o céu e o mar, pois agora os inimigos eram os alemães e japoneses e não mais os índios. O grupo de garotos vai olhar o céu com um binóculo à procura de algum avião inimigo, mas acabam vendo uma mulher se despindo, todos ficam encantados com o corpo feminino e vão à praia comentando e comparando a mulher vista às atrizes de cinema. Joe permanece na praia e consegue ver com um binóculo um submarino inimigo, mas esse acontecimento torna-se um segredo, entre ele e Biff Baxter no seu imaginário infantil.

As histórias do rádio estão ligadas aos programas prediletos de Joe e cada um de sua família. O programa preferido da mãe é *Café da manhã com Irene e Rogers*. Um casal sofisticado de Nova York que comentava de manhã as festas da noite anterior, moravam em Manhattan e frequentavam a alta sociedade nova iorquina. Rogers era amante de Sally e a enganava dizendo que arrumaria um emprego para ela no rádio. Esse universo do casal Irene e Rogers era completamente diferente daquele da família de Joe: com um cotidiano marcado pelo trabalho enfadonho de dona de casa, sua mãe sempre dizia que eram pobres, mas felizes.

O ator que fazia o Vingador Mascarado – programa predileto de Joe –, no final do filme vai à festa de passagem de ano com Sally – agora uma estrela do rádio e com uma linda voz. Essa festa está sendo transmitida pelo rádio, e a família de Joe a escuta e também comemora a passagem de ano. Nessa última sequência há uma preocupação com a memória, o Vingador Mascarado comenta ao lado de Sally: “As futuras gerações ouvirão falar de nós? Não é provável. Depois de um tempo as coisas mudam”.

O narrador, por sua vez, no final do filme coloca: “Nunca me esqueci daquela noite de Ano Novo que tia Bea me acordou para ver 1944 chegar. Nunca me esqueci

daquelas pessoas ou de qualquer voz do rádio. A verdade é que, ao passar de cada Ano Novo aquelas vozes pareciam tornar-se indistintas”.

A preocupação do *não esquecer*, de estar na memória é o tempo todo evocada e uma de suas maneiras é a música.

A trilha sonora nos dá a ambientação à reconstrução histórica do filme. As músicas foram cuidadosamente escolhidas na produção de época, isso fica evidente quando vimos e escutamos a atriz brasileira Denise Dumont cantando *Tico Tico no Fubá* em português e inglês, ou ainda, quando a prima Ruthie canta e dança – com um turbante na cabeça, lembrando uma baiana – junto com Carmem Miranda que cantava no rádio *South American Way*, e o pai de Joe e Abe fazem o coro. Diz o narrador: “Outra música era cantada por Carmem Miranda, Ruthie a amava”.

Nesses dois fragmentos há a clara influência latina no gosto musical dos norte-americanos. A predileção da tia solteirona Bea por programas musicais leva o narrador a fazer da música um estímulo para a memória: “Hoje, não importa onde eu esteja, algumas músicas me fazem recordar de alguns lances”.

A música é também, pensando em Jacques Le Goff, um documento e um suporte de memória, uma memória expandida. Os avanços ligados à técnica sofrem um grande impulso no século XIX, e no século XX acontece o fenômeno da popularização de diversas invenções, dentre elas o aparelho de rádio e o de telefone, sempre presentes no filme. Novamente, destacamos, uma fala do narrador, que faz essa articulação música-memória, mas agora fazendo-nos conhecer uma espécie de ritual iniciático ao cinema: “Minha lembrança mais clara está ligada a uma música de uma vez que tia Bea e seu namorado da época me levaram ao cinema em Nova York. Foi a primeira vez que vi um teatro. Foi como penetrar no céu. Nunca vi algo tão lindo na vida”.

Outras músicas lembram o aniversário de casamento dos pais; as dificuldades em se aproximar da garota que gostava; do vizinho pacato, que num ato de insanidade, sai correndo de cueca pela rua, com um machado na mão, ameaçando a todos.

Todas as histórias contadas pelo narrador não partem apenas das músicas ou de alguma música em especial, mas de suas lembranças, da recordação: “Gosto de velhas histórias de rádio, e conheço muitas. Eu as colecionava como hobby. Anedotas, fofocas de artistas. Eu me lembro de tantas experiências. Ouvia tudo... Agora tudo acabou. Exceto em minhas recordações”.

Mas que experiências são essas contadas pelo narrador, oralmente mas também pelas imagens do filme? São experiências que partem da tradição oral, o narrador, quando garoto, ouvia as histórias e as colecionava. Podemos retomar aqui, Walter Benjamin, em seu conceito de memória. O filme parte de fato de uma memória individual, portanto de uma experiência vivida, que fica no plano do privado. Por outro lado, essas histórias foram reveladas ao garoto por outras pessoas, no seu ambiente familiar e pelo rádio. Vemos no filme, como já realçamos, que o rádio era

ouvido por todas as classes sociais. Essas mesmas estórias podem então fazer parte do repertório de outras pessoas ou outros grupos e não têm uma versão definitiva, podemos pensar aqui em *A era do rádio* como uma manifestação da memória coletiva.

O filme só nos mostra a versão de um garoto, mas podemos perceber a dimensão dessa memória quando lemos as impressões de críticos e comentaristas do filme:

Desculpem-me se romantizo um pouco.

Utilizo-me do mesmo apelo feito por Woody Allen ao início de *A era do rádio*. Allen pede compreensão para o assumido romantismo com que encara seu bairro, sua cidade, suas lembranças...

Como não se envolver com a minuciosa reconstituição dos bastidores do rádio...¹⁶.

O filme é ainda considerado uma obra prima não apenas na reconstituição dos bastidores do rádio, mas é primoroso também na ambientação musical, que é um traço marcante nos filmes de Woody Allen, na cenografia e figurinos de época. É um filme de reconstrução histórica sem pretender ser histórico, é um filme de memórias.

Essa memória é duplamente expandida: pelo filme e pelo rádio e a música. Neles estão inscritos acontecimentos que não são oficiais, mas da ordem do cotidiano, dando voz a anônimos que por certo não fazem parte de anais e monumentos dedicados ao rádio. São estrelas cuja importância não ultrapassam sua própria época, não ganharam o estatuto de ícones de alguma coisa.

A história individual de Woody Allen permite essa dinâmica do filme e da história daqueles que pouco são ouvidos: seu pai e sua mãe, filhos de imigrantes judeus tinham empregos pouco intelectualizados ou bem remunerados – sua mãe trabalhava numa floricultura, entre outros empregos que ocupou, e seu pai era motorista de táxi mas geralmente não tinha um emprego fixo.

Notas conclusivas

Partimos das imagens, tal como Marc Ferro nos sugere, do filme como um todo e os diversos contextos que estão inscritos nele. Em *A era do rádio*, a ênfase dada à experiência de Woody Allen é uma possibilidade aqui explorada, mas, com certeza, não é a única.

É ainda Marc Ferro quem nos abre as diversas possibilidades para a análise filmica, ao tomar o filme como objeto/fonte da história. As outras possibilidades, em nosso caso, podem enfatizar esse filme em comparação a outros do próprio Woody Allen, que procura, em sua obra como um todo, referências na história coletiva e na autorreferência explorando a experiência histórica pessoal, a vivida.

A análise aqui empreendida nos coloca diante de uma experiência fílmica e histórica que considera o individual em primeiro lugar, não é, na história, um momento revolucionário e nem na cinematografia um dado que subverte o modelo de escritura fílmica dominante, mas pode ser entendido como uma resistência, ou uma maneira de fazer cinema – e história – que vai na contramão de uma forma estabelecida e canonizada no contexto em que ela surgiu e se desenvolveu historicamente, pois analisamos um filme realizado por um norte-americano olhando sua sociedade e atuando nela.

A era do rádio é um guardador de memória, em sua materialidade – a película sensibilizada pela luz –, em sua linguagem cinematográfica e como suporte de um imaginário de uma dada sociedade em diferentes momentos históricos: aquele que o filme retrata, aquele em que foi produzido e aquele em que foi recepcionado. É na sociedade contemporânea uma forma de conhecimento histórico não formal, não científico, que amplia a memória coletiva já que ao homem contemporâneo não é possível conhecer integralmente seu passado, mas através dos diversos suportes criados ao longo da história para guardá-lo.

O narrador autorreferente de *A era do rádio* resgata a antiga arte de narrar, na narração oral e visual, articula passado e presente e nessa articulação reapropria-se do passado não como foi, mas como lhe contaram e como lembra. Como nos diz Walter Benjamin, a história não é entendida como um acontecimento acabado e definido, mas aberto e inacabado em sua especificidade histórica e libertária.

Maria Leandra Bizello

Professora da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Notas

1. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 68.
2. Idem, p. 203.
3. Ibidem, idem.
4. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. p. 423.
5. Idem, p. 427.
6. Ibidem, p. 430.
7. Ibidem, p. 431.
8. Ibidem, p. 432.
9. Ibidem, p. 457.
10. Ibidem, p. 465.
11. Ibidem, p. 477.
12. Idem, ibidem.

13. O espelho desconstruído – entrevista de Woody Allen a Ana Maria Bahiana – BRAVO. Ano 1, n. 5, fevereiro/1998, p.78.
14. TULARD, Jean. *Dicionário de cinema – os diretores*. Trad. Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L&PM, 1996. p.18-19.
15. CASTRO, Ruy. Ninguém desconstrói este homem. In: BRAVO. Op. cit., p. 76.
16. MAGALHÃES, Eduardo. O novo filme de Woody Allen. In: *CINEMIM*. Rio de Janeiro: Editora Brasil América, 5ª série, nº 33, abril de 1987, p. 4.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1988.
- BRAVO. São Paulo, D´Avila Comunicações Ltda., Ano 1, n.5, fevereiro 1998.
- CINEMIN. Rio de Janeiro, Editora Brasil-América, 5ª série, n. 33, abril de 1987.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *História da Segunda Guerra Mundial – século XX*. Trad. Mauro Lando e Isa Mara Lando. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. Col. Encanto Radical, n.18.
- GIRGUS, Sam B. *The films of Woody Allen*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LAX, Eric. *Woody Allen: uma biografia*. Trad. Giovanni Mafra e Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- LE GOFF, *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema – os diretores*. Trad. Moacyr Gomes Jr. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Recebido em fevereiro de 2013

Aceito em abril de 2013

Resumo

A era do rádio de Woody Allen é um filme de memórias: o narrador relembra sua infância e a influência do rádio da década de 1940 no cotidiano de sua família. Esse filme não é uma simples reconstrução histórica, mas um documento para a história, documento visual em potencial estudado nas relações cinema, história e memória. Nessa perspectiva a análise fílmica discute o método sugerido por Marc Ferro para a análise de documentos de imagens em movimento. O filme é, em nosso caso, um escritor de história e ao mesmo tempo um suporte para a memória: memória expandida para Jacques Le Goff e experiência coletiva para Walter Benjamin.

Palavras-chave

Cinema; Memória; História; Metodologia; Imaginário.

Resumé

Radio Days de Woody Allen est un film de mémoire: le narrateur ressouvient sa enfance et l'influence du radio dans les années 1940 dans le quotidien dans sa famille. Ce film n'est pas une simple reconstitution historique mais un document pour l'histoire, document visuel en potentiel étudié dans les relations cinema, histoire et mémoire. Dans cette perspective l'analyse fílmique discute le méthode suggéré par Marc Ferro pour l'analyse du document d'images en mouvement. Le film est, dans nos cas, un écrivain d'histoire et en même temps un support pour la mémoire: mémoire étendu pour Jacques Le Goff et experience collective pour Walter Benjamin.

Mots-clés

Cinéma; Mémoire; Histoire; Méthodologie; Imaginaire.